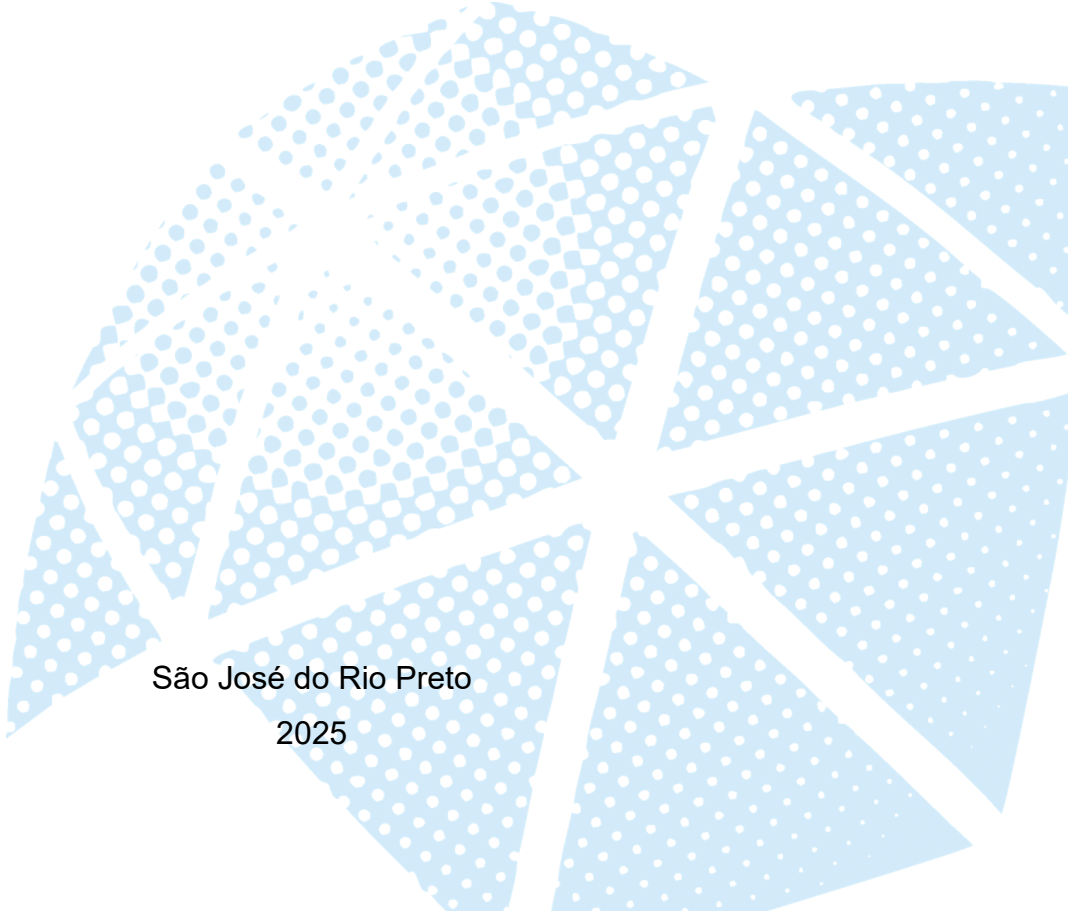


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Campus de
São José do Rio Preto

ALINE GUIMARÃES COSTA

Do pícaro espanhol ao ladino de Guimarães Rosa

São José do Rio Preto
2025



Aline Guimarães Costa

Do pícaro espanhol ao ladino de Guimarães Rosa

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria e Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Aquati

São José do Rio Preto

2025

C837p Costa, Aline Guimarães
Do pícaro espanhol ao ladino de Guimarães Rosa / Aline
Guimarães Costa. -- São José do Rio Preto, 2025
145 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas,
São José do Rio Preto
Orientador: Cláudio Aquati

1. literatura brasileira. 2. pícaro espanhol. 3. malandro
brasileiro. 4. Guimarães Rosa. 5. ladino. I. Título.

Aline Guimarães Costa

Do pícaro espanhol ao ladino de Guimarães Rosa

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria e Estudos Literários

Data da defesa: 05 de agosto de 2025

Banca examinadora:

Prof. Dr. Cláudio Aquati

UNESP – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

Campus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Cláudia Maria Ceneviva Nigro

UNESP – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

Campus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Alexandre Agnolon

UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois somente Ele conheceu os caminhos que percorri.

Aos meus pais, irmãos, tios e primos pelo apoio incondicional às minhas loucuras.

Ao meu marido e meu filho, pois vendo minha loucura não desistiram e, no meio da tempestade, bravamente me ampararam.

Ao grupo “Mães que oram pelos filhos”, pois foi de joelhos, inúmeras vezes, que me vi fortalecida para continuar, amparada pelas orações e por minhas amigas.

Gratidão à Muniteiz e à Naiara, amigas-irmãs que me escutaram e me armaram como verdadeira guerreira. À Lenita, pela ajuda na correção, mas, mais do que isso, pelos cafés, risadas e palavras de apoio. Às amigas do “Qué café”, pelo carinho e motivação.

Ao Cláudio, pelas palavras: “eu te oriento”, jamais me esquecerei deste dia.

Ao André, Cláudia e Orlando, porque significam mais do que exemplos a serem seguidos de competência profissional, significam amizade e carinho sinceros.

Aos meus amigos da UFMG, em especial Lisa Vasconcelos, pois são um pedaço do meu coração. Aos novos e velhos amigos unespianos: Maria Clara, Priscila, Paulo, Jean, Bianca. Gratidão imensa à Monize, que em um momento de desespero me disse: “você é forte e corajosa.” Ao Gustavo, que considero de todo coração pelo importante convite de fazer parte do GEN, ele não imagina quão bem me fez.

Aos meus amigos da rede pública de ensino, minha diretora Edna, por entenderem minhas angústias e ansiedades; especialmente à Miriam, que durante dezoito anos não se cansou de dizer: “você tem a faca e o queijo nas mãos”; à Diana, pelos abraços.

Inicialmente, achei que deveria contar uma trajetória inusitada desses 18 anos longe da universidade, mas, depois, concluí ser desnecessário, pois sinto que exalo a todo tempo esse perfume das histórias que vivi, dos tombos dos quais me levantei e das dificuldades que carrego.

Nessa caminhada, perdi minha cachorrinha Pururuca, foram meses lutando contra um câncer, juntas em tratamento, juntas estudando e, não posso negar, uma estranha inversão: a coragem dela me encoraja. Jamais a esquecerei e a ela dedico grande parte deste trabalho.

Finalmente, agradeço à memória do professor Sergio Vicente Motta, toda a paixão que tenho por Guimarães Rosa devo a ti, amado mestre.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Este trabalho lança luzes sobre a interpretação dos romances *Lazarillo de Tormes* (1554), anônimo, *Memórias de um Sargento de Milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, e do conto “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo” (1946), de João Guimarães Rosa. Em ordem cronológica de publicação, o primeiro romance, representação às avessas do herói da Idade Média, tem sua fábula contada com foco narrativo em primeira pessoa sob o prisma do anti-herói pícaro, Lázaro. Cerca de três séculos depois, no Brasil, surge o primeiro romance em que figura o malandro como personagem principal, mas, diferentemente do romance picaresco espanhol, ele é narrado em terceira pessoa, embora ostente no título a palavra “memórias”. Meio século depois, o conto de Guimarães Rosa traz novos elementos para o conceito de malandragem, como, principalmente, o de “personagem astuta, esperta, finóia”, que faz uso da linguagem como seu principal veículo de artimanha. Narrado em terceira pessoa, a grande quantidade de diálogos dá vazão à voz da personagem principal, Lalino Salãthiel. Lázaro conta sua falsa autobiografia, Leonardo tem um narrador que conta suas falsas memórias, pois são ficcionais, e Lalino tem seus traços biográficos contados por um narrador, ou seja, também nos deparamos com a ficcionalização de uma biografia. Do pícaro espanhol ao malandro brasileiro, o caminho percorrido neste trabalho passa pelo nascimento do anti-herói picaresco Lázaro, com o qual se confrontam Leonardo-Filho, o primeiro malandro brasileiro, e, depois, Lalino que, graças a seu desempenho com a linguagem, pode ser denominado “ladino”. Faremos um estudo sobre as origens do herói e do anti-herói, em seguida o desenvolvimento da literatura picaresca e da literatura malandra ou neopicaresca. Passaremos, então, ao contexto de cada romance, *Lazarillo de Tormes*, *Memórias de um sargento de milícias* e o conto “A volta do marido pródigo”, detendo-nos nas semelhanças e diferenças que as personagens apresentam no que diz respeito à categorização do malandro na literatura brasileira. Nesse percurso, muitos estudos já foram feitos sobre a personagem Lázaro e Leonardo, diversas comparações entre o pícaro e o malandro, motivo pelo qual nosso trabalho reúne o que está posto sobre essas duas obras e indaga quais seriam, então, as diferenças e/ou semelhanças de Lalino com relação aos outros dois protagonistas, supondo que, para a personagem rosiana, o manejo da linguagem seria o excesso que existe na sua malandragem.

Palavras-chave: anti-herói; pícaro; malandro; ladino.

ABSTRACT

This study casts light on the interpretation of the anonymous novels *Lazarillo de Tormes* (1554), *Memórias de um Sargento de Milícias* (*Memoirs of a Militia Sergeant*) (1854), by Manuel Antônio de Almeida, and the short story “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo” (“Lalino Salãthiel’s Biographical Features or The Return of the Prodigal Husband”) (1946), by João Guimarães Rosa. In chronological order of publication, the first novel, a reverse representation of the hero of the Middle Ages, has its fable told in a first-person narrative focus through the prism of the picaroon anti-hero, Lázaro. About three centuries later, in Brazil, we have the first novel in which the rascal is the main character, but, unlike the Spanish picaresque novel, it is narrated in the third person, although the word “memoirs” is in the title. Half a century later, Guimarães Rosa’s short story brings new elements to the concept of trickery, such as, above all, a “cunning, clever, finicky character”, who uses language as the main vehicle for artifice. Narrated in the third person, the large amount of dialogue gives voice to the main character, Lalino Salãthiel. Lázaro tells his false autobiography, Leonardo has a narrator who tells his false memories, because they are fictional, and Lalino has his biographical traits told by a narrator, or, in other terms, we are also faced with the fictionalization of a biography. From the Spanish picaroon to the Brazilian rascal, the path taken in this study passes through the birth of the picaresque anti-hero Lázaro, who is confronted by Leonardo-Filho, the first Brazilian rascal, and then by Lalino, who, thanks to his performance with language, can be called a “silver-tongued rascal”. We will explore the origins of the hero and the anti-hero, and subsequently observe the development of picaresque literature and rascal or neo-picaresque literature. We will then move on to the context of each novel, *Lazarillo de Tormes*, *Memórias de um Sargento de Milícias* and the short story “A volta do marido pródigo”, focusing on the similarities and differences that the characters present, addressing the categorization of the rascal in Brazilian literature. Many studies have already been carried out on the characters Lázaro and Leonardo, and there are several comparisons between the picaroon and the rascal, which is why our research brings together what has been highlighted about both novels and questions what Lalino’s differences and/or similarities might be in relation to the other two protagonists, assuming that, for Rosa’s character, the language skill would be the excess that exists in his trickery.

Keywords: anti-hero; picaroon; rascal; silver-tongued rascal.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. ESTUDOS SOBRE O ANTI-HERÓI.....	13
2.1. ORIGENS, DESENVOLVIMENTO E CARACTERIZAÇÃO DO ANTI-HERÓI	13
2.2. O PÍCARO	17
2.3. LITERATURA PICARESCA	20
2.4. A TRANSCENDÊNCIA DO PÍCARO E O SURGIMENTO DO MALANDRO ..	25
2.5. O MALANDRO	26
2.6. A LITERATURA NEOPICARESCA OU MALANDRA.....	28
2.7. AS NUANCES DO TERMO “NEOPICAESCA”	31
2.8. O LADINO	33
3. CARACTERIZAÇÃO DO CÓRPUS	38
3.1. <i>LAZARILLO DE TORMES</i> , DE AUTOR ANÔNIMO	38
3.1.1. Súmula da fábula	38
3.1.2. Autoria e contexto	39
3.1.3. Narrador e narração.....	40
3.1.4. A caracterização do protagonista.....	43
3.1.5. O percurso de Lázaro	48
3.2. <i>MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS</i> , MANUEL ANTÔNIO DE ALMEIDA	56
3.2.1. Súmula da fábula	56
3.2.2. Autoria e contexto	60
3.2.3. Narrador e narração.....	63
3.2.4. A caracterização do protagonista.....	65
3.2.5. O percurso de Leonardo	66
3.3. “A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA.....	84
3.3.1. Súmula da fábula	84
3.3.2. Autoria e contexto	87
3.3.3. Narrador e narração.....	88
3.3.4. A caracterização do protagonista.....	90
3.3.5. O percurso de Lalino.....	92
4. CONFLUÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS: LÁZARO, LEONARDO E LALINO	113
4.1. A TRAJETÓRIA DA VIDA	113
4.2. MANEIRAS DE VIVER: ASTÚCIAS E ARTIMANHAS	120
4.3. ORDEM E DESORDEM.....	122

4.4. SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE AS PERSONAGENS LÁZARO, LEONARDO-FILHO E LALINO	125
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
REFERÊNCIAS.....	136
ANEXO A – PARÁBOLA DO FILHO PRÓDIGO	141
ANEXO B – A FESTA NO CÉU.....	143
ANEXO C – PINTURA DE REMBRANDT VAN RJJN (1606-1669)	145

1. INTRODUÇÃO

Tratar de três grandes obras da literatura parece-nos, até certo ponto, desafiador. Os três textos, que analisaremos ao longo do presente trabalho, dois romances: *Lazarillo de Tormes* (1554, Anônimo), *Memórias de um sargento de milícias* (1853-1854, Manuel Antônio de Almeida), e um conto: “A volta do marido pródigo” (1946, *Sagarana*, João Guimarães Rosa), confluem e divergem quanto às características dos três protagonistas, respectivamente Lázaro, Leonardo e Lalino.

Inicialmente, acreditou-se que a personagem malandra era uma reprodução do pícaro espanhol. Anos depois, entenderíamos que embora o pícaro fosse um marco no Brasil, o malandro iniciaria uma nova linhagem, com muito mais diferenças do que semelhanças. Mais tarde, o ladino viria mostrar que inúmeras variantes desse gênero poderiam surgir, inclusive, com outras características.

No primeiro capítulo, conceituamos herói e anti-herói, a fim de relacionarmos o segundo termo ao nascimento do pícaro e discorrermos sobre sua comparação com as figuras do malandro e do ladino. Os principais teóricos utilizados para elaboração dos conceitos foram Martin Cezar Feijó (1984), Flávio Kothe (2000), Victor Brombert (2001) e Auerbach (2021), os quais retratam os modelos heroicos tradicionais e as tensões inquietantes refletidas em perspectivas anti-heroicas. Em seguida, adentraremos no universo da literatura espanhola do século XVI para compreensão da figura do pícaro, percorrendo o caminho do estudioso Mário González (1994), teórico que nomeou neopicaresca a literatura chamada malandra. A expansão do núcleo da picaresca clássica encontrou e refletiu novos contextos e linguagens, haveria, portanto, uma linha de união entre personagens picarescos, malandros e ladinos, como também inúmeros contrastes. Na literatura do século XIX, *Memórias de um sargento de milícias* constrói a personagem malandra com certa ingenuidade. E, na literatura do século XX, “A volta do marido pródigo” confere à personagem ladina uma capacidade especial de fazer uso da linguagem ao enganar as pessoas.

No segundo capítulo, faremos a caracterização do corpus das três obras, dando enfoque aos elementos de autoria e contexto, narrador e narração, caracterização do protagonista de cada obra e seu percurso, perfilando uma análise que seja capaz de demonstrar como as semelhanças e as diferenças aparecem em cada enredo. Trataremos do percurso literário destas personagens de maneira individual, pelo viés da picaresca, da malandragem e da ladinagem.

Percorrendo o itinerário das obras, em *Lazarillo* temos a inauguração de uma história em primeira pessoa ficcional configurada no universo de uma classe desfavorecida que almejava ascensão social. Caracterizaremos a personagem Lázaro por meio de uma sequência proposta por González (1994), a Infância, o Aprendizado, a Progressão e a Integração. O percurso baseia-se, principalmente, no teórico Defant (1975), o qual explora as experiências vitais da personagem: a violência física, a fome e a solidão.

Memórias denotam uma publicação incompreendida para a época, representativa da classe pobre, com uma linguagem coloquial e o ambiente periférico, a obra era a caracterização de um menino traquinas que alcançava o posto de sargento de milícias. A personagem faz um percurso bem analisado no artigo “A dialética da malandragem” (Candido, 2004) em que ordem e desordem constroem um sistema de relações de dois pêndulos, como em um relógio, permitindo a oscilação de todas as personagens, isentos de juízo de valor.

No conto “A volta”, Lalino é bem-humorado, analisado pelos críticos com “espírito de malandragem”, porém o próprio Rosa usava a palavra “ladino” para se referir à personagem. Buscamos entender como a narrativa constrói a ladinagem na caracterização de um protagonista que maneja a linguagem em benefício próprio, enganando pessoas e articulando situações. O marido pródigo parodia o filho pródigo (“Parábola do filho pródigo, *Bíblia Sagrada*), faremos uma extensa análise sobre esse percurso, comparando o filho e o marido, por meio do conceito de parábola (Sant’Anna, 2010) e da pintura de Rembrandt, de mesmo nome (Nouwen, 1997). Acrescentaremos a análise das fábulas e lendas, bem como de alguns aspectos teatrais, sem, no entanto, aprofundá-los.

Por conseguinte, no terceiro capítulo, analisaremos as confluências e divergências existentes entre as três personagens: Lázaro, Leonardo-Filho e Lalino. No primeiro quesito, a trajetória de vida, apontamos como a origem das personagens importa no seu desenvolvimento como pícaro, malandro e ladino, bem como o espaço que cada protagonista percorre. O segundo ponto é a maneira de viver impulsionada pela esperteza, as personagens têm motivações diferentes, Lázaro a necessidade, Leonardo o próprio gosto da malandragem, Lalino os desejos. O terceiro explora um pouco mais a dialética da ordem e da desordem, que explica o texto de Manuel Antônio de Almeida, mas que se encaixa bem no de Rosa.

No quarto e último ponto tratamos das semelhanças e diferenças das três obras, retomando várias características elencadas em outros momentos, mas afinando posturas essenciais de cada protagonista.

Durante a pesquisa encontramos inúmeros trabalhos referentes às obras *Lazarillo de Tormes* e *Memórias de um sargento de milícias* que analisam o pícaro e o malandro. A respeito do conto “A volta do marido pródigo” encontramos comparações com a parábola e a figura do malandro, nada que tratasse do conceito de ladino. Detectamos que personagens chamadas de finórias seriam ramos diferenciados do pícaro, seja o malandro, o ladino ou o velhaco. Conjecturamos a importância, para a literatura brasileira, da figura do malandro, que orientou caminhos para a estética da malandragem, com características específicas. Finalmente, a relevância dos estudos da personagem ladina, artífice da linguagem na construção do mundo ficcional.

2. ESTUDOS SOBRE O ANTI-HERÓI

Discorreremos neste primeiro capítulo sobre as origens do herói e o surgimento do anti-herói pícaro, suas características e percurso histórico-literário. Gênero muito particular na literatura da Espanha do século XVI–XVII, a literatura picaresca transforma-se na literatura chamada malandra, no Brasil, ou, segundo González (1994), neopicaresca.

2.1. ORIGENS, DESENVOLVIMENTO E CARACTERIZAÇÃO DO ANTI-HERÓI

O herói nasce do mito, resultado das crenças de um povo, de uma comunidade, de uma coletividade, e refletem um aspecto real desse mesmo povo. Feijó (1984) explana o mito como um consolo contra a história, enquanto o herói é um consolo contra a fraqueza humana. Tal afirmação explica como as sociedades primitivas buscavam em um tempo distante a verdade que julgavam ter perdido e, para tanto, envolviam ritos, cultos e lendas em busca do “eterno retorno”, ou seja, “o mito teria nascido da história real e o herói era o que restou de algum indivíduo destacado” (Feijó, 1984, p. 7). De acordo com a melhor explicação sobre o mito, a do filósofo grego Evêmero, século IV a.C., “os deuses e os heróis eram indivíduos reais, principalmente reis em suas comunidades, que, por suas virtudes, ganharam a simpatia de seus povos, e cujas qualidades, através das gerações, foram se ampliando até atingir a divinização” (Feijó, 1984, p. 7).

Machado (1962) remonta às divindades como a forma mais antiga de heroísmo, em uma condição que perdurará até o herói dar início à sua participação nas situações humanas e interferir no mundo. O mito é uma “narração cultural” porque constitui um culto, respeitado pela imaginação do homem e a ela vinculado. Em suma, “a mitologia foi [...] um modo de o homem primitivo entender o mundo” (p. 67).

O conceito de herói, proveniente da mitologia grega, implica um protagonista de obras narrativas ou dramáticas que compreende três grandes ciclos: em primeiro lugar, dos deuses originários; em seguida, dos deuses que venceram os originários e passaram a viver no Olimpo; e, por fim, dos semideuses, filhos de deuses com destacados mortais. Nos ciclos heroicos, havia o relacionamento entre deuses e homens: tanto os deuses tinham características humanas quanto os heróis apresentavam características divinas.

Separa-se o herói do mito com o surgimento da sociedade e com ela o Estado, instituições, cultura, o herói torna-se histórico, palpável, real: “no momento em que o herói abandonou o mito, dois foram os caminhos: a separação (fuga) ou a iniciação (aceitar o desafio). O herói literário aceitou o desafio” (Feijó, 1984, p. 25). Em outras palavras, a partir do mito, o herói sofre uma transformação através do poeta, que buscará a compreensão da essência humana. A primeira forma do herói na literatura foi o herói épico.

O herói da epopeia era a figura protegida dos deuses, um indivíduo notável por seus feitos guerreiros e filho de um deus com uma mortal.¹ Era a primeira representação do herói que se identificava com a nobreza. Segundo Arantes (2008), não havia representações de heróis do povo, camada menos favorecida, de origem humilde. Por esse motivo, na Idade Média era a nobreza que detinha o ideal de cavalaria, de forma hierárquica, militar e religiosa, como padrão de heroísmo, enquanto o povo apresentava um panorama diferente. Os heróis que se relacionavam com os deuses correspondiam a um arquétipo da coletividade e, embora mortais, tinham características divinas e poderes especiais. Brombert (2001) afirma que, se os heróis eram “[...] seres excepcionais inscritos na lenda, cantados na poesia épica, representados no teatro trágico” (p. 15), eles tinham a obrigação de serem exemplares, pois pairavam acima dos seres humanos comuns.

O herói trágico ou épico é considerado personagem de tipo elevado, oriundo dos honrados aristocratas do mundo, da classe alta. A narrativa épica tem um trajeto elevado, ela celebra grandes feitos envolvendo heróis audaciosos, representantes de qualidades de um povo ou de um país, fatos mitológicos, lendários e históricos. A narrativa trágica apresenta o destino da personagem central que, apesar de seus esforços e qualidades, tem um desfecho infeliz, ou seja, é a queda que desencadeia um sofrimento do herói e, por conseguinte, no público, fazendo resplandecer sua grandeza. O herói cômico é personagem de tipo inferior, que corresponde a escravos, pícaros e burgueses, habitantes de um mundo sem honra da classe baixa. Kothe (2000) trata o pícaro como um herói épico às avessas, pois é uma personagem de classe social baixa que se comporta como tal, mas que se eleva literariamente à

¹ Na mitologia, conhecem-se muitos heróis frutos de deuses masculinos que se relacionaram com humanas, como é o caso de Hércules, filho do deus Júpiter com a mulher Alcmena. Também houve o relacionamento de um deus feminino com um humano, como no caso de Eneias, filho da deusa Vênus com o troiano Anquises.

medida que se torna, como o herói, o direcionador da narrativa, centralizador das ações.

O herói épico, embora atinja apenas uma classe da sociedade, contempla um aspecto universal que ultrapassa essa realidade, ou seja, a figura do herói representa o desejo humano de superar seus limites. Além do que, o herói épico não é privilégio dos gregos, pois “podemos encontrá-lo entre os hindus, os hebreus, os persas, os romanos antigos, os árabes, assim como nos diversos reinos medievais da Europa” (Feijó, 1984, p. 28).

A partir dos séculos XV-XVI, com o desenvolvimento do comércio e crescimento das cidades, a individualidade artística e filosófica, o herói ganha autonomia, pois essa figura histórica passa a se confundir com a do rei. A degradação dos deuses e a desmitificação do herói fazem com que seres divinos e semidivinos apareçam cada vez menos, pois a importância dos deuses se dava na fundamentação de um mundo em processo, na necessidade de se explicar a criação. Arantes (2008) afirma que “é na criação literária, fruto da imaginação e conhecimento, que se encontra, agora, o herói em toda a sua plenitude e grandeza; figura única exemplar, cujo fado vai situá-lo no posto avançado da experiência humana” (p. 13).

Essa figura transformou-se ao longo dos tempos devido às mudanças na sociedade e conseqüentemente do indivíduo, portanto, não representavam mais o período anterior. Isso colocou em risco a crença depositada em grandes personagens, questionando os heróis que, ao serem humanizados, despertaram admiração por representarem fraquezas humanas, verdadeiras e latentes. As figuras divinizadas e nobres, sem angústias aparentes e voltadas para a coletividade deram lugar a um herói problemático, real, imperfeito, vinculado ao cotidiano.

Dessa maneira, o herói das epopeias torna-se uma figura que não mais representa o homem e seu período histórico. Na Idade Média, do coletivo ele passa para a esfera do individual, mostrando suas fraquezas e dificuldades. Feijó (1985) aponta que, “na mitologia, o herói é divino. Na poesia épica ele é unidade de sentimento e ação. Na história é separado da realidade. Na literatura, o destino do herói é sua iniciação: a descoberta de si mesmo” (p. 31). O anti-herói não vislumbra um tipo oposto ao herói clássico, mas um tipo que rompe com os padrões morais, éticos e sociais e a partir de certo momento ficará à margem da sociedade.

Segundo Freire (2022), os valores do anti-herói são distintos, ressignificando o bem e o mal, podendo ser positivos a partir de diferentes pontos de vista, onde existe

uma clara dicotomia entre o objetivo final do anti-herói e seus propósitos iniciais, como: egoísmo e vingança; mas também positivos e heroicos (mesmo que motivados por interesses próprios, como a busca da verdade ou de suas origens); e ainda neutros ou indiferentes (diante do que se considera o bem e o mal). Seus encantos e qualidades nunca vencem as imperfeições, podendo se assemelhar ao vilão e ao herói, configurando-se com defeitos e virtudes.

A figura do anti-herói gerou uma nova identificação, mais próxima do indivíduo. Ele sobrevivia à custa da esperteza, trapaceando, roubando e enganando. Questionador e subversivo, desce do pedestal do épico para o cotidiano, do semidivino para o indivíduo, o tipo que critica, denuncia, satiriza. Não é figura contestadora exclusiva da modernidade, pois aparece na obra de Petrónio Árbítrio, o *Satíricon*, mais ou menos no ano 60 d.C. Auerbach (1971), tratando do episódio do banquete de Trimalquião, de Petrónio, expõe uma importante peculiaridade da obra, sua aproximação “mais da moderna representação da realidade do que tudo o mais que ficou conservado da Antiguidade [...] sobretudo pela fixação exata, nada esquemática, do meio social” (p. 26). Configura-se como uma obra cômica e as pessoas que aparecem são mantidas “no mais baixo dos estilos, tanto na expressão linguística, quanto no tratamento [...]” (p. 27). A regra de separação dos estilos da epopeia e do cômico estão emoldurados na obra de Petrónio, pois à literatura antiga não era possível representar o cotidiano sério, problemático, com historicidade e condicionamento temporal. Em uma análise da Sagrada Escritura, será possível compreender como o baixo nível social de personagens como o apóstolo Pedro, “essencialmente realista, apresenta a mais profunda problematidade e tragicidade” (p. 35). A categorização do herói não deve ser, como vimos, estanque, pois a noção de herói parte da convivência dos aspectos sérios e cômicos.

Se, por um lado, os heróis clássicos estão preocupados com a coletividade, os anti-heróis valorizam o lado humano e seus conflitos, voltam-se muito mais para si mesmos. Próximos ambivalentemente do herói e do vilão, por consequência, o anti-herói não corresponde nem a estereótipos de heróis clássicos, nem de vilões tradicionais. Alertando para o fato de que esses protagonistas não são fracassados ou desprovidos de possibilidades heroicas, pois sua coragem está mais sintonizada com nossa época e necessidades, Brombert (2001) entende que: “Tais personagens podem cativar nossa imaginação e até chegar a parecer admiráveis, pela maneira como ajudam a esvaziar, subverter e contestar uma imagem ‘ideal’” (p. 19).

González aponta como “a novela de cavalaria deu lugar a duas formas de paródia: uma, a obra-prima de Cervantes; a outra se inicia antes do *Quixote* com o *Lazarillo de Tormes* e se continua nos demais romances picarescos” (1988, p. 60). Tanto Dom Quixote quanto Lázaro mantêm a coragem, o primeiro é a coragem por ela mesma, no pícaro ela é consequência do medo, ou seja, enquanto em um as ações se voltam para além do sujeito, no outro a ação serve em benefício próprio. A figura do pícaro é a instauração do anti-herói como protagonista e torna-se o eixo de toda a trama narrativa: “Lázaro é anti-heroico à luz dos heróis modelares [...] presentes na ficção da época” (González, 1994, p. 96).

Hutcheon (1985) conceitua paródia como um texto que é “duplicação textual (que unifica e reconcilia) e diferenciação (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e mundo)” (p. 129). *Lazarillo* representa as aventuras de um menino de classe baixa que salva a si mesmo, assemelhando-se às estruturas dos romances medievais de aventura, e opondo-se à nobreza desses cavaleiros e aos objetivos buscados por eles na coletividade. Os leitores reconheciam em Lázaro a figura anti-heroica daqueles que sobreviviam à custa da esperteza e enganação: a “paródia consegue inscrever continuidade, permitindo, ao mesmo tempo, distância crítica e mudança” (p. 130). Fruto, portanto, da evolução da humanidade, o herói nobre divide as honras com o herói às avessas, ou anti-herói, reconhecido e admirado por estar próximo das dificuldades e enfrentamentos humanos.

Lazarillo de Tormes foi a publicação de uma obra sobre a vida de ajudantes de cozinha, ou meninos que viviam na pobreza, enganando, roubando, mendigando, e que alcançaram uma situação confortável convivendo com nobres. O pícaro levou os leitores a se identificarem com a personagem, desejando sua felicidade, divertindo-se com as aventuras guarnecidas de trapagens e com as artimanhas a serviço de enganar, roubar ou se safar dos obstáculos que apareciam.

2.2. O PÍCARO

Nesse contexto literário e histórico, surge e estreia o pícaro Lázaro, personagem da obra anônima *Lazarillo de Tormes*, a primeira manifestação do desvio ideológico da sociedade vigente, a subversão e ridicularização do modelo clássico de herói, a exaltação da esperteza como meio de ascensão social, características

embrionárias do anti-herói. Segundo Reis e Lopes (1988, p. 192-193), a posição do anti-herói na estrutura da narrativa é idêntica à do herói, pois ele tem o papel de protagonista e centraliza as ações das personagens, o tempo e o espaço. Diferencia-se por sua desqualificação, sendo o protagonista uma figura banal, cheio de defeitos e limitações, angústias e frustrações, um herói às avessas, afirmado pela negatividade.

A subversão e ridicularização do modelo clássico do herói resulta na paródia do herói cavaleiresco, um modelo esgotado de representação em um contexto social que exigia novos modelos. Segundo Kothe (2000),

O pícaro pode ser visto como um herói a beirar o trágico e se assumindo como um herói épico às avessas. O pícaro é de extração social baixa e se comporta de modo pouco elevado, mas se elevava literariamente à medida que se torna o centro de toda a narrativa e conta até mesmo com a complacência e simpatia do leitor (p. 24).

O pícaro conquista o leitor a partir de um comportamento reverso ao dos heróis modelares, pois não tem como premissa zelar pela comunidade. Importando-se consigo mesmo e com suas próprias necessidades, a grandeza desse herói está na superação de seus obstáculos pessoais, e a identificação que o leitor passa a ter com ele relaciona-se com os sentimentos tão humanos quanto os de qualquer pessoa. Assim, entendendo que o anti-herói é o centro da narrativa, a obra era reconhecida literariamente à medida que se propagava. Não sendo o pícaro um herói de acordo com o modelo pré-estabelecido, passa a ser chamado de anti-herói.

González (1992)² concebe o pícaro literário a partir da denominação de rapazes que, em meados do séc. XVI europeu, ajudavam em trabalhos de cozinha, conceito que depois se estendeu a todo tipo de indivíduo desocupado ou subempregado que sobrevivia pela astúcia e facilmente chegava à delinquência. Arantes (1998, p. 38-39) busca a origem do termo pícaro e aponta para “vocábulos arábicos, como *bikaron* (madrugador), *bocaron* (mentiroso), *baycara* (vagabundo), *bacara* (arrancar), ou ao espanhol *bigaro* (vago, vicioso)”. Tal origem aponta para as características errantes desse pobre vagabundo, mentiroso, trapaceiro, viciado em bebidas e jogos. Segundo Ceia (2018), o verbete “romance picaresco”, define a figura do pícaro:

² GONZÁLES, M. M. Introdução. In: *Lazarillo de Tormes*. Trad. Pedro Câncio da Silva. São Paulo: Página Aberta; Brasília: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992, p. 11-24.

O pícaro é qualificado como uma personagem de condição social humilde, sem ocupação certa, vivendo de expedientes, a maioria dos quais escusos. Conforme González de Gambier aponta (s.d., p. 314), o pícaro – anti-herói por excelência – possui uma filosofia de vida assaz particular: é materialista, primitivo, desleal, manifestando inclinação para a fraude e a vadiagem. Estébanez Calderón (2006, p. 838), o principal guia na confecção deste verbete, traça do pícaro o seguinte retrato: abandonado por seus genitores, que, de ordinário, são de baixíssima estirpe, o pícaro fica entregue à sua própria sorte, o que o obriga a se valer de meios desonestos, como pequenos roubos, para sobreviver. Não é incomum ele se entregar à mendicância e servir a vários patrões, dos quais, também, recebe lições daquilo de que não se deve fazer para ganhar a vida. Entre os móveis de sua conduta, estão a fome, a miséria e a vontade de ascensão social, para o que, por sinal, submete-se a condições, às vezes, imorais e o seu tanto degradantes.³

Todas as definições apontam para um tipo que, desde sua origem humilde, não tinha uma condição de trabalho nobre nem favorável e que para sobreviver fazia uso de todas as artimanhas e trapaças possíveis, tornando-se mais articulado e rude a cada embate com as situações da vida.

Para Maravall (1986, *apud* González), que traça uma história social dos pícaros literários, essa personagem é pobre, carece de um bem desejado por todos, mas foge a esse bem, qual seja, o trabalho, considerado uma das funções sociais mais baixas. Por isso, ao mesmo tempo, almeja a riqueza, base da nobreza. Exemplificando com a primeira obra da picaresca, *Lazarillo de Tormes*, a personagem Lázaro, buscando um espaço próprio, torna-se criado de um cego e rompe com seu lugar de origem. Sem dinheiro, percebe o quanto a aparência é importante, pelo que aparenta possuir, não pelo que possui, e se afasta do trabalho, fingindo ser um ritualista que respeita as regras da sociedade, embora, na verdade, só lhe interessem seus objetivos.

A fortaleza e a resiliência são comuns tanto ao anti-herói contemporâneo quanto ao tradicional, segundo Freire (2002). Mesmo estando à margem da lei estabelecida, o primeiro alcança seus objetivos, independentemente dos meios para esse fim. Percebemos que o núcleo central do anti-herói pouco muda ao longo de sua trajetória, as características em cada história que é contada trazem a origem incerta ou desconhecida da personagem, o início da caminhada carrega um motivo de busca de identidade ou vingança, seus conflitos internos e imperfeições não são ocultados.

³ CEIA, C. “Romance picaresco”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. 2018. Disponível em: <http://www.edtl.fcsh.pt>. Acesso em 12 de dez de 2023.

Geralmente solitário, seu propósito individual se mescla com o da coletividade, o chamado “arco de redenção”, ou seja, a transformação da personagem é o percurso que resultará no desfecho favorável ao anti-herói. As três personagens elencadas no corpus deste trabalho compartilham essas características.

2.3. LITERATURA PICARESCA

González (1994) define o romance picaresco como:

a pseudoautobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista (p. 263).

O núcleo inicial da picaresca clássica corresponde aos textos: *A vida de Lazarilho de Tormes* (1554), *O Pícaro Guzmán de Alfarache* (1599), *Historia de la vida del Buscón*, reduzido a *El Buscón* (1626).

Nesse período, a Espanha contava com uma população rural, produção agrícola, intercâmbios restritos, tanto econômico como de deslocamento das pessoas, autossustentância, concentração de renda em favor da nobreza, coroa e clero. Os leitores eram a aristocracia, enquanto a população pobre não tinha acesso à literatura, restando, ao meio rural, o analfabetismo e distanciamento intelectual.

Com a nobreza mantendo no sistema monárquico espanhol os valores da Idade Média, propiciando pouca mobilidade social e, conseqüentemente, um atraso — ou mesmo inviabilidade — na estruturação de classes sociais na Espanha, tal sistema roubaria espaço vital para a gestação da burguesia, a qual já se desenvolvia em outros lugares da Europa. Se por um lado a figura do cavaleiro carregava a ideologia da reconquista, a recuperação de uma Espanha perdida — ideal humano que excluía essa nova classe —, por outro lado a consciência burguesa incluía tanto a rejeição do modelo aristocrático quanto a do proletariado. Mas o território de Castela não era favorável ao desenvolvimento da burguesia, conquanto alguns trabalhadores, chamados de burgueses, fossem considerados indivíduos com desvios negativos, seriam justamente eles objeto da sátira ou da paródia na literatura picaresca.

No contexto literário, a formação dos heróis nacionais em relatos épicos se fixaria na memória do povo de maneira fragmentária e em forma de romances. As

lutas internas entre cristãos serão as fontes para as narrativas com ações extraordinárias, em que os protagonistas arriscam interesses individuais em nome de um bem comum. Os livros de cavalaria categorizavam um herói modelar, cavaleiro andante, defensor dos fracos, das donzelas e da cristandade. O surgimento do romance picaresco trará seu protagonista como protótipo de um homem sem honra, subversão do herói idealizado das novelas de cavalaria (Arantes, 2008) que servirá de entretenimento para as classes privilegiadas. Para a expressão desses conceitos, emprega-se uma técnica realista em que, exposta à fragilidade, aproxima-se do cotidiano por meio de um “estilo vulgar” e de uma forma cômica.

Assim, a primeira literatura picaresca do século XVI convive com o cavaleiro medieval, à base de uma paródia dissonante, em que a censura mutilava o romance *Lazarillo de Tormes* e proibia o lançamento de sua segunda parte. As novelas de cavalaria vão sofrendo desgastes e, sendo transformadas, tomavam rumos como novela pastoril, novela mourisca, novela bizantina, teatro humanístico, teatro religioso. O romance picaresco, segundo González (1988), limitado à crítica social e denúncia de sintomas, jamais discordou do modelo imposto pelo sistema. Não obstante, chegará o momento em que a paródia do herói se tornará um modelo de exaltação nacional e de fuga aos caracteres da burguesia.

Rico (1990) nos alerta que uma narrativa como a de *Lazarillo de Tormes* era uma novidade sem precedentes e que os leitores tomaram o livro “ao pé da letra”, ou seja, existia um tal Lázaro de Tormes, de carne e osso, que contava essa história. Ao mesmo tempo que os leitores se frustraram com a possibilidade de a história não ser verdadeira, eles também não a davam por inverossímil, julgando-a como uma artimanha inteligente, o descobrimento de um espaço insólito para a ficção, o espaço da novela moderna. Os leitores tomavam o livro como verdade e acabavam encontrando uma mentira, um novo gênero de ficção. O contexto epistolar continha uma perfeita justificativa interna: o pedido de um superior para informar sobre um caso comentado e a reivindicação da veracidade por parte de quem sentia-se caluniado. Vemos que Lázaro não só contestou vossa Mercê sobre o caso, mas, também, comunicou a todos a resposta:

No habituados a leer como ficción una obra de semejante carácter, inducidos por el aspecto de carta, los primeros lectores del *Lazarillo* esperarían encontrar en el libro del relato de unos hechos reales escrito por un auténtico Lázaro de Tormes. Los

más cultos y sagaces entrarían pronto en sospechas: la admirable ensambladura jocosa de los materiales les haría pensar en una construcción artística mejor que en el fiel trasunto de una vida. Desde ese momento, proseguirían la lectura con cien ojos, decididos a inquirir si en alguna parte se traicionaba la presunción de realidad de acuerdo con la cual habían acometido la obra; y acabarían comprobando que en rigor, interpretando el texto al pie de la letra, nunca se traicionaba: todo fluía como si fuera verdad, por más que uno estuviera convencido de que no lo era. Al final de ese camino, habían descubierto un género de ficción inédito entonces y destinado a ser centro de gravedad de la literatura europea por más de tres siglos (Rico, 1990, p. 77).

Os leitores, induzidos pelo aspecto da carta, esperavam encontrar uma história real. Os mais espertos, porém, desconfiavam do estilo cômico e popular e tentavam encontrar algo que traísse a realidade na obra. Comprovavam, afinal, que tudo fluía como se fosse verdade e descobriram um gênero de ficção inédito destinado a ser o centro de toda literatura.

A publicação anônima, em 1554, da obra *Lazarillo de Tormes*, faz-nos pensar que o anonimato serviu de proteção para que o autor pudesse ficar livre de possíveis consequências da publicação de um texto que denunciava a corrupção social da época, em particular na própria Igreja. Somente em 1599, com a publicação de *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Aléman, é que nasce a noção de gênero picaresco, pois, a partir dessa obra, por comparação, entende-se a personagem pícara, suas características estruturais e literárias.

Na formação da literatura picaresca, destaca-se a relação entre três obras que, segundo González (1988), norteiam a definição dessa literatura: *Lazarillo de Tormes* (1554), obra anônima, *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, e *El Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo.

O romance *Lazarillo de Tormes*, considerado como germe literário da picaresca, representa a reforma interior do sistema, demonstrada na simplicidade da carta de Lázaro, um protagonista vítima das discrepâncias sociais que consegue a integração nessa mesma sociedade, contando a uma pessoa de alta posição, referida como "Vossa Mercê".

Guzmán de Alfarache, tido como o protótipo da picaresca e a obra que a consolida, faz uma complexa sátira ao sistema com muitas digressões e um pícaro baseado na mentira, que só aparentemente se encontra arrependido ao final. Essas duas primeiras obras delimitam o que chamamos de gênero picaresco.

E, por fim, *El Buscón*, que consiste numa distorção paródica da literatura picaresca, ou seja, há um rebuscamento barroco na obra que consagra o opressor, mostrando o pícaro como um delinquente irrecuperável.

A noção de gênero nasce quando o leitor de *Guzmán* percebe as semelhanças com *Lazarillo* e abre a possibilidade de uma nova denominação para uma literatura cuja expressão recobre uma espinha dorsal comum, a literatura picaresca e a ideia do protagonista pícaro. Considerando algumas diferenças entre as duas obras, podemos citar a maior extensão do relato em *Guzmán*, que transformou a curta andança de Lázaro numa longa viagem ao exterior por parte de sua personagem, com o propósito de ascensão social.

As digressões em *Guzmán* apresentam um tom moralizante, uma forte autocrítica e uma crítica social explícita. Enquanto Lázaro sobrevive com e entre o roubo e o adultério, *Guzmán* aprimora-se, diversificando os roubos como estelionato, falsa mendicância, jogo trapaceiro, inclusive o fato de ser o alcoviteiro que agencia os encontros sexuais da própria esposa. *Guzmán* categoriza a figura do pícaro e avança nas transgressões às normas de conduta social até se tornar delinquente. Nos primeiros estudos sobre a obra de Mateo Alemán, acreditava-se haver um sentido moralizante, coexistindo com um discurso religioso, em que o pícaro se autocondenava. Além disso, analisava-se o desfecho como uma transgressão quando ele se auto absolvía, sendo esse o motivo do sucesso da obra. Com o tempo, os estudiosos entenderam que as digressões causavam uma quebra na estrutura e o sentido moralizante poderia ser dispensado.

No século XX, um novo olhar nos fez entender que esse sentido não poderia ser ignorado, já que isso tornava a obra unitária. Nas divergências de interpretações acreditava-se que o texto defendia a doutrina da Contrarreforma; que era pedagógico e/ou voltado para a crítica social, sendo uma paródia da doutrina católica. Muitos críticos chamam a atenção para a atitude do protagonista, ao final da obra, pois ela não significava uma autêntica conversão.

El Buscón, a terceira obra da trilogia, expõe a distorção do gênero picaresco como uma síntese das outras duas, revela alguns traços comuns da primeira, *Lazarillo de Tormes*, por exemplo, a forma condensada, a ausência de digressões moralizantes, a redução do universo social aos estratos inferiores, com a diferença de que o protagonista de *El Buscón*, Pablo, teve um único amo, Dom Diego. De *Guzmán de Alfarache*, a segunda, herdou a figura do pícaro como membro de uma categoria

social específica, a plebe. Há uma originalidade na intenção desta terceira obra, que buscava o deleite do leitor e o louvor do escritor, sem compromisso com a realidade, sem digressões moralizantes, deparando-se com textos sem compromisso com a autobiografia. Pela primeira vez, na última das três obras, o narrador se apresenta como um pícaro desde o início da trama, o que desperta um ensinamento ao leitor para que não seja vítima de delinquentes. O protagonista Pablo passa por várias situações, por exemplo, a de não ter poder algum, vítima da necessidade de sobrevivência; depois, a de viver a experiência do poder; em seguida, ficar na miséria quando é roubado; e, por fim, retornar ao poder por meio de trapagens e roubos. A delinquência explícita tem uma condição não definitiva, uma estrutura circular que denuncia a aparência como traço fundamental da camada social desfavorecida.

As três obras são representativas desse núcleo inicial espanhol de modo particular. O gênero picaresco traz uma profunda inovação em termos de modalidade narrativa, pois a narração do romance *Lazarillo de Tormes* consistia na imitação do discurso epistolar em que se lavrava uma carta de tom confessional e autobiográfico dirigida a um indivíduo de prestígio social: “Já que Vossa Mercê escreve solicitando que se lhe escreva para relatar o caso, julguei melhor não começar pelo meio, mas pelo princípio, para que se tenha completa informação da minha pessoa” (*Lazarillo*, 1992, p. 31). O autor anônimo inovou ao eliminar o narrador onisciente das novelas de cavalaria, bem como o seu idealismo, substituído pela ficcionalidade de um narrador-protagonista pícaro. González (1988) entendendo que o primeiro romance picaresco subverteu o que se denominava “autobiografia”, chamou-o de pseudoautobiografia. O narrador-personagem, encontrado no interior da experiência do próprio protagonista, retrata todo o seu universo existencial.

Para González (1988) não há um consenso sobre a definição do romance picaresco, já que existem muitas obras que se podem aproximar desse modelo. Como exemplo temos: *La pícara Justina* (1605-Espanha), *Peregrinação* (1614-Portugal), *Simplicius Simplicissimus* (1668-Alemanha), *Histoire de Gil Blas* (1715-1735-França). Para esse crítico, a picaresca se passa dentro de um processo histórico e as obras levam em conta elementos que se repetem, como o caráter itinerante, a presença do anti-herói, a origem social da personagem, astúcia e sagacidade.

Em uma possível conceituação do gênero picaresco é preciso considerar as três primeiras obras: *Lazarillo de Tormes* (1554), *Gusmáz de Alfarache* (1599) e *El Buscón* (1626) como núcleo inicial de valor literário maior. Há especificações no

gênero espanhol, mas não se nega o mesmo rótulo para outros textos que coincidem em aspectos genéricos. Para tanto, é necessário estabelecer o período e o espaço que permita a aplicação do conceito de picaresca em diversas obras. Fora da Espanha, o pícaro tem como modelo a burguesia emergente e será graças à predominância desta que a picaresca continuará existindo na evolução histórica do termo, com semelhanças e diferenças entre o pícaro e o malandro, na neopicaresca ou literatura malandra.

2.4. A TRANSCENDÊNCIA DO PÍCARO E O SURGIMENTO DO MALANDRO

A literatura picaresca espalhou-se pela Europa, principalmente Alemanha (1669), Inglaterra (1665-1671) e França (1715-1724-1735), chegando deste lado do oceano em 1842, no México, com *El periquillo sarniento*, obra de sucesso baseada no modelo da picaresca clássica espanhola, numa imitação de Guzmán. Seu escritor, Lizardi, leva às últimas consequências a intencionalidade didática do livro, com escrúpulos e sentimentos de um pícaro arrependido. Contempla aspectos básicos da picaresca espanhola: autobiografia, anti-herói, reflexões críticas, inserção de histórias, papel de criado, rejeição ao trabalho, o mito da aparência e o arrependimento. O modelo da obra era o “homem de bem” sem trabalhar. Porém, tal modelo torna-se impossível, pois o homem considerado de bem, ou seja, de aparência, não se vinculava à nobreza; por outro lado, a burguesia é oposta à aristocracia e à pobreza, ou seja, o tom moralizante do texto é o de uma classe marginal, que se configura em uma transgressão do modelo picaresco. Desta maneira, o texto carregará um tom moralizante em que o homem de bem tem aparência e deve aproveitar as oportunidades, sendo que a personagem atinge certa honra após o arrependimento. A originalidade da obra encontra-se não na crítica às classes de indivíduos, mas ao sistema colonial.

Memórias de um sargento de milícias, obra de 1853-54 não possui uma vinculação direta com a picaresca clássica como fonte, mas vai inaugurar a versão brasileira do neopícaro. González (1988) demonstra como Leonardo, protagonista das *Memórias*, inicialmente conceituado como pícaro, seria elevado à categoria de primeiro malandro da literatura brasileira no artigo “Dialética da Malandragem”, publicado em 1970 por Antônio Candido. O malandro é o neopícaro: “o que muda radicalmente na diferenciação da picaresca para a neopicaresca é a sociedade

enfrentada pelo pícaro. A sociedade diferente e o tipo de relacionamento que o malandro Leonardo guarda com ela [...]” (González, 1988, p. 52). Diante de sociedades díspares, aceitamos o fato de que em solo americano não se configura o gênero picaresco tal como foi concebido na Espanha, tratado aqui com suas características socioeconômicas e culturais específicas. As sociedades americanas, mesmo diante das condições de pobreza, havia algum acesso ao alimento e à leitura.

Motta (1988) analisa da seguinte maneira: “Antônio Candido [...] além de redimensionar toda a crítica das Memórias, reposiciona a própria crítica, enquanto metalinguagem da cultura e da literatura, ao estabelecer a conjunção da análise formal com a localização sociológica, através de uma linha de força inédita até então para a teoria, a linha da malandragem” (p. 284). Vislumbra-se o nascimento do gênero malandro, com características próprias, representando os admiráveis sobreviventes de uma parcela relegada culturalmente e de personagens retratadas que ganham a simpatia e admiração do leitor.

2.5. O MALANDRO

A partir do teórico Chandler (*The literature roguery*, 1907), elencaremos os seguintes aspectos do pícaro: anti-herói, escrita autobiográfica, falta de plano, presença de humor, pretexto para descrição da sociedade, narrador de suas próprias aventuras, protagonista com origem humilde, irregular, largado no mundo ou abandonado, sofrendo o choque áspero da realidade, mentiroso, dissimulado, ladrão, e ingênuo quando pequeno. Contudo, a brutalidade da vida o torna esperto e sem escrúpulos, um “criado” que enfrenta o problema da subsistência. Às vezes, é amável e risonho, espontâneo nos atos e aderente aos fatos, vive ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão, aprende com a experiência. Como narrador tem um sarcasmo ácido e um relativo pessimismo, termina na mediocridade ou mais miserável do que antes, no desengano e desilusão; tem apenas reflexos de ataque e defesa e sua meta é agradar os superiores.

O malandro, “como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores” (Cândido, 2004, p. 23). Definido da seguinte maneira por Cândido (2004): origem humilde, irregular e largado no mundo, caráter amável e risonho, submisso a uma causalidade externa e vida ao sabor da sorte. Conclui que “Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola;

mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil” (p. 22). Destaca-se que, embora não haja uma ligação da primeira obra malandra no Brasil com a picaresca espanhola, houve uma analogia no surgimento de um anti-herói na sociedade que ingressou na literatura como malandro, aproximando-se do pícaro por uma fórmula literária clássica atualizada em um certo contexto histórico. Pícaro e malandro significam, portanto, “a incorporação do astucioso da história popular ao texto erudito e sua consequente transformação” (González, 1994, p. 287). Leonardo nasce vadio e sempre o será, os universos da nobreza e do trabalho não existem, pois ele é um parasita de uma parte da sociedade que representa os homens pobres e livres.

González (1994) traçará as semelhanças e diferenças que definiriam esse anti-herói malandro da literatura brasileira a partir do pícaro. Discorrendo sobre as analogias, o autor delimitará o momento em que elas sofrem transformações, considerando que a figura do malandro é uma reinvenção do pícaro. Em resumo, eles cumprem as mesmas funções, como anti-heróis que se valem de recursos que a sociedade denuncia: artimanhas, jogos, trapagens, entre outros artifícios para enganar, levar vantagem, rejeitar o trabalho. Porém, devemos entender que, para o pícaro, o trabalho impede a ascensão social, enquanto para o malandro vale o esforço para ficar onde está, pois, nele, falta o conflito sócio existencial. O malandro tem seu itinerário de percurso reduzido, não necessita fingir ser outro, nem aparentar ser o que não é. A ascensão econômica de Leonardo acontece de maneira gratuita, porque recebe uma herança.

Dentre as semelhanças podemos elencar o fato de a obra *Lazarillo de Tormes* ter um caráter folhetinesco, tanto que em 1836 foi republicado no formato de folhetim no jornal “*La Presse*”, serviu como marco para o desenvolvimento do gênero e popularização da obra na Europa e no Brasil. *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, teve um processo inverso ao ser publicado em formato de folhetim e depois condensado em uma obra. Se o primeiro se opôs às novelas de cavalaria, o segundo quebrou o idealismo romântico, apontando para o realismo, tendência do romance de costumes. O universo do malandro é o de uma sociedade sintetizada entre a ordem e a desordem, em que se encontra a melhor sátira social que envolve malandros ou pícaros, onde a esperteza passa a ser o denominador comum.

O malandro Leonardo mostra-se incapaz de refletir sobre seus próprios atos e, por isso, não conseguiria produzir seu próprio discurso, o que corrobora uma narrativa em terceira pessoa. O protagonista tem, como descreve Candido (2004), uma “vocação de fantoche”, sendo ele mesmo incapaz de refletir, é o narrador quem faz as poucas reflexões morais. Se ele não reflete e mostra-se ingênuo, não há uma rejeição da sociedade frente ao seu comportamento, ele não sofre um conflito social, como o pícaro, pois os conflitos estão diluídos na ausência de valores absolutos.

Consequência dessa característica é a queda do maniqueísmo, pois, na picaresca, a ficção salva o bem do mal, mas bem e mal já não existem no malandro. Seu caráter amável, risonho e maleável é real, enquanto no pícaro é aparente, uma máscara. O malandro Leonardo não é um ser conflitivo do ponto de vista social, por isso não há nele um projeto básico de ascensão, ele é imediatista e seus projetos são mínimos. O pícaro vai se fazendo ao longo da história, enquanto Leonardo já nasce malandro feito. O primeiro aprende com as situações da vida, enquanto o segundo nada aprende, suas aventuras possuem um risco mínimo, não se mostra um jogador profissional e perde o autocontrole ao se declarar para Luisinha. O leitor, então, visualiza um romance de amor nas entrelinhas do romance malandro.

2.6. A LITERATURA NEOPICARESCA OU MALANDRA

Segundo González (1988), considera-se a expansão do núcleo da picaresca clássica pela Europa até o século XVIII, depois “já não podemos continuar a falar numa verdadeira continuidade da modalidade em questão” (p. 41). Desde então, o autor propõe o termo neopicaresca, cujas narrativas podem “ser lidas à luz do modelo clássico espanhol, mesmo sem guardar uma relação direta com o mesmo” (p. 41). O teórico esclarece “à medida que o contexto histórico e a linguagem narrativa foram evoluindo, o romance picaresco foi mudando a linguagem e refletindo os novos aspectos do contexto” (p. 266). A neopicaresca apresentou uma nova maneira de conduzir as tramas narrativas, porém, ela ampliou a definição sem desconsiderar o núcleo inicial.

Embora o primeiro romance picaresco considerasse importante o caráter autobiográfico do anti-herói pícaro, esta característica passa a não ser essencial quando os leitores incluem como parentes literários obras que não eram narradas em primeira pessoa. Em *El Buscón* há várias transgressões, “a presença de textos alheios

à autobiografia incorporados por outros narradores” (González, 1994, p. 189). Guzmán está cheio de histórias secundárias com narrador em terceira pessoa, como contos, fábulas, narrativas curtas, ou seja, o respeito à autobiografia não foi habitual, mas a importância da personagem pícara era fator fundamental para caracterizar o romance. A narrativa em primeira pessoa na obra *Lazarillo de Tormes* significa a transgressão do “historiador” onisciente das novelas de cavalaria, o narrador que testemunha uma realidade e deixa de ser o protagonista de uma história inverossímil. Ao longo do tempo, nas obras picarescas, esse narrador de primeira torna-se terceira pessoa.

A essência do núcleo modelar da literatura picaresca é a progressiva rejeição do trabalho por parte da personagem. O pícaro é um fingidor dentro da ficção; ser um homem de bem significa, na verdade, parecer sê-lo. A aventura é um estado permanente do protagonista, suas ações são pautadas pela astúcia e trapaça. Existe um jogo de mentiras que Lázaro ignora, Guzmán faz desse jogo um vício e Pablos, o protagonista de *El Buscón*, torna-se profissional. A sátira social destas obras parodia os mecanismos ascensionais de uma sociedade hipócrita que rejeita a burguesia, onde o parecer é mais importante que o ser. Os romances neopicarescos, sob outra perspectiva, não terão esse contexto ideológico de rejeição da burguesia, por isso eles parodiam mecanismos de ascensão social marginais.

A literatura chamada malandra ou neopicaresca é constituída por inúmeras vozes que, a partir de Leonardo-Filho, protagonista da obra *Memórias de um sargento de milícias* (Manuel Antônio de Almeida, 1854) foram lapidando o “herói sem nenhum caráter”, como bem colocou Mário de Andrade, em *Macunaíma*, no ano de 1928. Segundo a obra mestra de González, *A saga do anti-herói* (1994), neopicaresca não é a continuação da picaresca clássica, mas a utilização de uma fórmula literária clássica devidamente atualizada para representar um contexto histórico cujas condições socioeconômicas são equivalentes àquelas em que a picaresca clássica se manifestou. Sabe-se que a sátira recupera a figura do anti-herói, contudo o malandro brasileiro não é o pícaro de uma sociedade aristocrata, sem meios para transitar da servidão à nobreza, ele é um marginal ao que será chamado “pequena burguesia”, tentando firmar-se nela, estando ausentes os universos do trabalho e da nobreza.

Uma das características dominantes da obra *Memórias de um sargento de milícias* é a quebra do sistema maniqueísta da picaresca, que consiste no percurso do pícaro ora no bem, ora no mal, durante a narrativa, visto que o modelo desejado é

o bem e o poder, o “homem de bem” como aquele que vive de aparência. Em contrapartida, no romance malandro essas questões estão diluídas nos contrários, isto é, no mecanismo dialético da ordem e da desordem, manifestado nas relações entre as personagens. A ordem comunica-se com a desordem e esses polos positivo e negativo funcionam como dois ímãs que atraem a personagem principal, Leonardo-Filho, em uma oscilação entre os dois hemisférios.

Nota-se uma equivalência entre esses universos opostos, com a diferença de que, na obra, o malandro brasileiro apresenta “certa ausência de juízo moral e aceitação risonha do ‘homem como ele é’, mistura de cinismo e bonomia” (Candido, 2004, p. 33). O mecanismo dialético torna-se relativo, o anti-herói, socialmente marginalizado, retoma, em suas aventuras, um projeto pessoal em que a sociedade e seus mecanismos são satiricamente denunciados. Diferentemente do pícaro, o malandro se preserva, pois não vê a necessidade de investir no trabalho e renunciar a sua liberdade. Leonardinho é um parasita, ele não ambiciona a ascensão social.

A obra de Manuel Antônio de Almeida retrata a sociedade brasileira que não oferecia muitas possibilidades de ascensão extraclasse, havia uma rigidez socioeconômica: a aristocracia distante da população em geral, o escravo era a classe trabalhadora, correspondia ao “criado”, e a figura do malandro era o entremeio, os homens brancos, pobres e livres, sem chances de subir ou descer, movimentando-se espacial, mas não socialmente, e sem esforço se mantinha no trabalho, identificado por uma malandragem ingênua. O malandro será o representante de caminhos marginais como meio de sobrevivência, admirado pela astúcia e artimanhas eficazes para driblar as dificuldades.

A literatura malandra ou neopicaresca se desdobrará ao longo dos anos em novas personagens, com diferentes características, como é o caso de Lalino, no conto “A volta do marido pródigo”, de João Guimarães Rosa. A personagem faz uso de uma linguagem malandra, enganadora, maledicente, com artimanhas na maneira de falar que o tornam ladino, articulado, reflexivo e consciente das armas que usa para convencer e conquistar o que deseja. Como podemos perceber, ele terá tanto características do pícaro Lázaro quanto do malandro Leonardo. Do primeiro, guarda a maledicência, do segundo, o fato de não aprender com as situações da vida.

A literatura neopicaresca ou malandra ainda se desdobra na figura do velhaco, analisada por Coleone (2018) como a personagem que, na superfície, mantém as características do malandro, mas, na constituição do caráter, o velhaco possui uma

“má consciência que calcula, pondera, reflete e delibera a natureza de suas ações, [...] emerge de uma vida social segura, plena e realizada, tem boa formação e condição de classe favorável [...] (p. 15-16). A razão logratória, “tendência de usar a astúcia, a esperteza, o jeitinho e o engodo como instrumentos para a solução fácil de problemas” (p. 3), é utilizada sem consciência reflexiva pelo malandro, pois ele é uma personagem intuitiva, a malandragem acontece a partir de

práticas culturais codificadas e sobre as quais o malandro não raciocina e com as quais nunca entra em desacordo. Não há, pois, qualquer conflito entre consciência e escolha, entre ideia e ação [...] (p. 6).

O velhaco usa a razão logratória de maneira calculada, “em vista de uma consciência reflexiva” (p. 4) que justifica suas ações e práticas. Se, por seu lado, o malandro não é autônomo, não tem liberdade diante das estruturas sociais — pois choca-se com elas na dependência das pessoas que coadunam com sua maneira de ser e que são enganadas, ele vive de um modo articulado e engenhoso que vem, sem reflexão, da sabedoria popular — já o velhaco, por seu lado, tem consciência autônoma, reflexiva e “delibera, escolhe e age de acordo com um conjunto de ideias e interesses que aparecem em primeiro plano” (p. 8). Mais do que esperteza, ele desenvolve uma interioridade para a má-fé cuja subjetividade é o que o liga à natureza da pessoa.

O anti-herói representado nas três obras selecionadas para este trabalho contempla nuances históricas e literárias de cada período, o que contribui para que, apesar das diferenças e da passagem do tempo, constitua-se a percepção de uma mesma linha de semelhanças que se desdobra em ramos como o do pícaro, do malandro, do ladino e do velhaco, por exemplo. Assim, avulta a necessidade de delimitar as diferenças existentes na figura do pícaro Lázaro de Tormes, do malandro Leonardo-Filho e do ladino Lalino.

2.7. AS NUANCES DO TERMO “NEOPICARESÇA”

González (1994), na sua obra *A saga do anti-herói*, explica o uso do termo neopicaresca, justificando sua linha de pensamento de uma “picaresca à brasileira” (p. 282). Para tanto, levanta alguns pontos importantes, como o fato das

características do pícaro, utilizadas por Candido (1970), do teórico Chandler (1899), possivelmente estarem superadas, pois são baseadas numa somatória de características da personagem sem a observação dos pormenores da literatura picaresca. Tão somente por uma questão de nomenclatura, consideramos igualmente válidas e similares literatura neopicaresca e literatura malandra. Ressaltemos, de maneira clara, como o criador do termo neopicaresca visualiza as ideias de Candido. Se, ao invés de rejeitarmos o conceito da picaresca com base numa somatória de características, entrelaçássemos-las, enxergaríamos uma situação parecida com a da Espanha, no Brasil, ou seja, “provindo da tradição folclórica e correspondendo a uma atmosfera cômica e popularesca do seu tempo, um tipo anti-heroico identificável na sociedade ingressa na literatura” (González, 1994, p. 286).

Estabelece-se assim, o ponto comum dessa “espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores” (Candido, 2004, p. 23), não sendo, portanto, uma continuação da picaresca clássica, mas uma fórmula literária “atualizada para representar um contexto histórico cujas condições socioeconômicas são equivalentes” (González, 1994, p. 287). Não há uma descendência da picaresca, mas a incorporação do astucioso popular, tanto na literatura da Espanha do século XVII quanto na do Brasil do século XIX. Apontamos, dessa maneira, que a grande diferença não está no modo de agir e nas características das personagens pícaras e neopícaras ou malandras, mas no contexto socioeconômico com o qual elas se defrontam. Dessa visão emanará as características de cada personagem inserida no seu ambiente. Assim, se Lázaro ascende da pobreza para a nobreza, Leonardo mantém-se como parasita de uma classe de homens livres daquele período, reinventando o pícaro na figura do malandro, cumprindo funções equivalentes. Lalino, embora seja um típico malandro, parece distanciar-se dos recursos de enfrentamento do pícaro e do malandro Leonardo. Porém, a quebra do sistema maniqueísta é primordial para entendermos que o bem e o mal, estanques na obra que conta a história de Lázaro, vão ser diluídos no universo da ordem e da desordem na história de Leonardo e esse universo tornar-se-á fluído na história de Lalino.

A primeira personagem malandra, Leonardinho, representa uma classe social que não existia na Espanha do século XVII, “homens brancos, pobres e livres”, ele rejeita o trabalho, mas não pode ser criado/servo, pois nossa sociedade escravista reservava essa função aos escravos. Para o pícaro espanhol, a rejeição ao trabalho tem a função de elevá-lo socialmente; para o malandro Leonardo, funciona apenas

para que ele continue onde está. O itinerário dessa personagem é reduzido ao Rio de Janeiro, ele tem protetores em todo lugar, sua ascensão é gratuita, não necessita de embates sociais, não precisa agradar patrões, não é conflitivo, seus projetos são mínimos e imediatos. Resulta dessas características uma incapacidade crítica de narrar a si mesmo, por esse motivo, diz-se que tem “vocação de fantoche”, não se arrisca e a rejei o por parte da sociedade é nula.

Podemos dizer que a quebra do sistema maniqueísta é o maior ganho da neopicaresca, pois, nessa defini o de fronteiras entre o bem e o mal, o pícaro caminhava de um a outro polo demarcando a condena o de certos segmentos da sociedade, enquanto o malandro Leonardo desliza entre as esferas da ordem e da desordem, e os contrários são anulados, ou seja, não há defini o de fronteiras.

2.8. O LADINO

Abordemos, primeiramente, o significado da palavra “ladino” em alguns dicionários. No Houaiss (acesso em 2024), o termo “diz-se de ou indivíduo que revela inteligência, vivacidade de espírito; esperto; diz-se de ou indivíduo cheio de manhas e astúcias; espertalhão, finório”. Podemos destacar, também, que a palavra “ladino” se dizia do  ndio ou do escravo negro que já apresentava certo grau de acultura o. No dicionário Michaelis (acesso em 2024), há um exemplo interessante após a defini o do termo: “Diz-se de ou indivíduo que denota agudeza de espírito, inteligência; esperto, gaio: É um menino ladino, rápido nas respostas. Os examinadores tentaram confundir o rapaz, mas o ladino saiu-se sempre muito bem” (sublinhado nosso). Nessas defini es, visualizamos características que se parecem com as do malandro, mas com um toque linguístico: o menino   ladino porque   rápido nas respostas.

Acrescentemos a defini o que consta no Dicionário Etimológico (Nascentes, 1955), segundo o qual a palavra ladino, proveniente do latim *latinus* (latino), originalmente aplicada “ao mouro bilingue, e portanto, inteligente, que além do seu  rabe, ou berbere, falava o romano da península, que nos séculos VIII e IX se chamaria ainda latino, passou depois a designar tudo quanto era intelectualmente fino”.

Interessante observar que na Guatemala, um pequeno país da América Central, os ladinos são os mestiços que assumiram o espanhol como língua materna,

em um processo de mestiçagem cultural entre os indígenas e os espanhóis, fenômeno chamado de ladinização. Atualmente, é um grupo de identidade própria, mas, em sua origem, representava o mestiço que renunciara às suas raízes culturais, desejoso de tornar-se membro da classe média, não se configurava nem como indígena nem como membro da classe dominante.

Tais definições levam-nos a entender que o conceito, mais do que assemelhar o ladino ao malandro, pessoa esperta e astuta, relaciona o ladino com o manuseio da linguagem. Na Guatemala, ladinização é o termo para o mestiço que sofreu uma aculturação ao fazer parte da classe dominante. Algo muito parecido acontece no Brasil: em seu artigo, Reis (2016) discorre sobre a trajetória do africano Manoel Joaquim Ricardo, sua ascensão e sucesso como homem de negócios e boas relações, questionando o conceito de crioulação:

[...] sugiro o termo ladinização, que deriva de um conhecido vocábulo “nativo” e historicamente situado: ladino, o contraponto do negro novo ou boçal. Ladino é um termo melhor do que “crioulo atlântico”, por exemplo, para definir a complexa persona cultural que foi Ricardo e tantos outros africanos. Que chamassem a Manoel Joaquim Ricardo de “crioulo” durante sua vida, ele ficaria no mínimo perplexo: era ladino, africano que aprendera a entender e manipular muitos dos símbolos culturais, protocolos sociais e circuitos mercantis do Brasil escravista, que se tornou perito nos costumes e valores do homem branco, sem abandonar muitos dos costumes e valores africanos. (p. 62)

O termo, portanto, aprofunda a ideia do ladino, utilizado historicamente no Brasil para falar do mestiço, esperto, astuto, relacionando-se bem com a classe dominante, participando dos privilégios e ganhando confiança. Enquanto nas *Memórias de um Sargento de Milícias* encontramos o retrato de homens livres e pobres, dentre eles o malandro Leonardo, no conto “A volta do marido pródigo” encontramos o mestiço em meio à oligarquia rural, a fim de retratar uma personagem ladina no manuseio com a linguagem. Não vislumbramos suas origens, pois tornou-se “perito nos costumes e valores do homem branco” (p. 62). Analisando essas concepções elencadas, percebemos que o ladino tem uma relação com a língua e com o uso da linguagem. No caso do pícaro e do malandro, como analisamos nos tópicos 2.2. e 2.5., o manejo com a linguagem não é significativo para suas picardias e malandragens.

A título de exemplo, como anteriormente citado, o velhaco seria uma subcategoria emersa do nosso primeiro malandro. Como é o caso de Brás Cubas, personagem de Machado de Assis, bem-nascido, consciente de si e de seu lugar na sociedade, não mede esforços para dissimular, mentir e tirar vantagem em proveito próprio. A personagem ladina, diferentemente, articula situações por meio da linguagem de modo que não nos parece uma mentira, mas uma estratégia articulada, promovendo uma situação previsível e visando um objetivo maior, que inclui a comunidade na qual a personagem está inserida. Por outro lado, o velhaco calcula e reflete, sua má consciência pondera e “delibera a natureza de suas ações, ou seja, o velhaco racionaliza o logro de acordo com um conjunto de interesses bastante definidos, e nunca premido pelas circunstâncias ou adversidades” (Coleone, 2018, p. 6). Se o malandro é uma personagem plana, o velhaco constitui uma personagem redonda, bem como o ladino.

O natural e espontâneo plano operacional do malandro leva-o não somente a driblar as situações adversas com que se depara, como também a obter vantagens sem grandes projetos de conduta. O velhaco, personagem que compõe uma dessas categorias de personagens finórias, faz com que seu “conhecimento de causa e ações sociais artificialmente forjadas, pautadas pela solércia e até por certa perversidade” (Coleone, 2018, p. 19) cause uma oscilação entre a aprovação e a reprovação de sua conduta diante da sociedade, pois ele se vale de

uma maneira metódica e sagaz de conduzir as situações, que normalmente são criadas e tramadas por ele mesmo, manipulando pessoas ou forjando o desenrolar dos acontecimentos de acordo com seus interesses e propósitos de natureza particular: poder, notoriedade, posições sociais proeminentes, cargos destacados, dinheiro fácil, vantagens ilícitas [...]” (p. 20).

Assim, nem malandro, nem velhaco, o ladino tem – como num impasse – características que se afinam com ambos. Em comparação com o malandro, o ladino tem astúcia, esperteza, flexibilidade e naturalidade. Ele não age de antecipada má-fé e, mantidas as práticas culturais codificadas, não entra em desacordo com elas. O ladino não é bem-nascido, não se importa com seu lugar na sociedade, não tem crises de consciência e vive de uma malandragem intuitiva. Apesar de comungar todas essas características com o malandro, o ladino planeja, reflete e usa a linguagem como principal arma para ludibriar e buscar seus objetivos.

O ladino choca-se com as estruturas sociais: ele é o mestiço esperto e manipulador, canalha e malicioso, aquele que não é nem indígena, nem membro da classe dominante, vivo, esperto, astuto e finório. O ladino, como o malandro, tem uma simpatia que atrai, agrada e até mesmo gera confiança. Exemplificando com Lalino, personagem do conto “A volta do marido pródigo”, demonstraremos sua consciência reflexiva, quase ingênua, manifestada ao longo da narrativa e justificando suas práticas e ações. Lalino, em seu retorno ao Arraial, torna-se cabo eleitoral do Major Anacleto e leva o Nico, filho do seu Benigno, adversário político, para fazer serenata à Gininha, filha do Cesário, também opositor do Major. Este questiona Lalino sobre a estratégia amorosa, que tem a intenção de trazer Cesário para o lado do Major, causando rivalidade com o Benigno por meio da desonra da filha de Cesário. Lalino então explica seu plano, demonstrando pleno controle e raciocínio das artimanhas que engendra:

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 [...] (Rosa, 2001, p. 142).

O malandro caracteriza-se “por ações naturais e espontâneas de malandragem, demonstrando pouquíssima racionalização” (Coleone, 2018, p. 17), apenas dribla as situações que aparecem, como é próprio de Leonardo, mas não de Lalino, o qual reflete, arma as situações, racionaliza. O velhaco, com perversidade em seus planos, é consciente, metódico, sagaz e busca poder e notoriedade a qualquer custo.

Lalino vive de acordo com seus desejos, e usa as circunstâncias que aparecem em proveito próprio. Vai para o Rio de Janeiro porque queria conhecer as prostitutas e volta porque vê que elas não correspondiam às suas expectativas. Embora não pareça arrependido, deseja Ritinha, sua mulher, de volta, e aceita ser cabo eleitoral porque precisa de dinheiro. Como as mudanças que ocorrem em sua vida se dão por meio do trabalho, que se mescla com sua habilidade persuasória de falar e enganar, Lalino, finório e astuto, esperto e engenhoso, realiza seus próprios sonhos e desejos. A movimentação dessa personagem não nos parece, assim, tão aleatória e levada pelas circunstâncias quanto a de Leonardo.

Encontramos, portanto, tanto características do malandro quanto do velhaco no ladino, que, vivendo de acordo com seus desejos, planeja e reflete, mas não de uma forma racional e ímproba quanto a do velhaco. O ladino encontra-se preso às estruturas sociais, não é bem-nascido e nem tem uma posição social favorável. Apesar disso, com práticas e ações justificadas em vista de sua consciência reflexiva, é amável, risonho, espontâneo e maleável, características que nem de longe se aplicam ao velhaco.

3. CARACTERIZAÇÃO DO CÓRPUS

3.1. *LAZARILLO DE TORMES*, DE AUTOR ANÔNIMO

3.1.1. Súmula da fábula

Lázaro nasce à beira do Rio Tormes, filho de um moleiro ladrão que morre sem glória numa expedição militar. Sua mãe, já viúva, junta-se a um tratador de animais que rouba para sustentá-los. Ambos são punidos e ela entregará o filho a um cego para lhe servir de guia. Com o cego, Lázaro passa fome e recorre à astúcia para sobreviver à avareza do amo. As relações terminam com uma brutal vingança de Lázaro, que foge e se emprega como criado de um clérigo em Maqueda. Este é mais avaro que o cego. Depois de novas artimanhas e enganações, Lázaro leva uma surra e é despedido. Segue até Toledo onde, deslumbrado com a aparência fidalga de um escudeiro, passa a ser criado dele. Descobre que o amo nada tem além da roupa que veste. Passa fome, pede esmola e alimenta o próprio amo. Lázaro fica sozinho quando o escudeiro foge, acuado pelos credores.

O próximo amo será um frade das Mercês, do qual Lázaro se afasta dizendo não ter aguentado o “trote dele”. O quinto amo é um buleiro, atividade realizada por um funcionário a serviço da igreja para outorgar bulas (documento que absolvía as pessoas de qualquer pecado ou falta) em troca de dinheiro. Capaz das maiores trapagens, Lázaro já não passa fome e procura outro amo. Com o mestre de pintar pandeiros, diz ter sofrido “mil tormentos”, mas, como já era um rapaz, deixou-o por um capelão, que lhe cedeu um burro e quatro cântaros para distribuir água pela cidade, devendo entregar certa quantia ao amo, sendo que o que passasse da quantia, mais o que ele trabalhasse aos sábados, ficaria para Lázaro.

Com o que poupou em quatro anos, comprou uma roupa velha, uma espada e se viu em trajes de “homem de bem”. Devolveu o burro e passou a servir a um meirinho, encarregado de fazer cumprir ordens judiciais, porém abandonou o serviço por considerá-lo perigoso. Com a ajuda de amigos, alcançou o que procurava, um ofício real. Tornou-se pregoeiro, anunciando vinhos, delitos e sentenças dos condenados pela cidade. Conheceu um arcipreste cujo vinho apregoava e este casou

Lázaro com sua criada. O casamento não é senão a maneira de encobrir as relações clandestinas do arcipreste, embora Lázaro jure a inocência da esposa.

3.1.2. Autoria e contexto

Lazarillo de Tormes é uma obra anônima do século XVI, publicada em 1554. Suspeita-se que o anonimato previa as consequências da publicação de um texto que diferia dos romances cavaleirescos da época tanto na escrita quanto na temática. Além disso, escrito em primeira pessoa, supõe-se que quem conta a história é o próprio autor da obra. Em 1559 a obra foi censurada pela Inquisição, sofreu cortes e foi reeditada em 1573, como “*Lazarillo castigado*”. Depois disso, foram 275 anos sem a edição original, até o fim do Santo Ofício.

O contexto literário que promove a aparição da obra é o da construção de heróis, que são exaltados em suas ações extraordinárias e mitificados nas suas façanhas. O modelo do cavaleiro medieval representava a síntese do sistema feudal de acumulação de riquezas, em que não havia espaço para a transição na sociedade de um grupo para outro. Havia uma desqualificação do trabalho, pois ele estava relacionado com a pobreza, enquanto aos ricos era reservado o ócio. Concomitante a essa literatura cavaleiresca, existia a literatura religiosa de confissões, escrita em primeira pessoa, e a de coleções de cartas, fórmula perfeita para o nascimento de um gênero literário que parodiaria esse herói medieval e veicularia uma forte crítica à sociedade. Na escrita, a técnica realista adotaria um estilo vulgar e cômico para aproximar a obra do cotidiano dos leitores.

Em um primeiro momento, a obra *Lazarillo de Tormes* era uma nota dissonante, pois sua fórmula crítica não encontrava espaço para se manifestar. Em um segundo momento, a obra foi mutilada pela censura e sua segunda parte proibida. Quando Mateo Alemán, no século XVII, retoma o modelo crítico de Lázaro, a literatura picaresca passa a contrastar com o modelo anterior e a ser percebida como gênero, embora se limitasse à crítica social e “denúncia dos sintomas, sem se permitir jamais uma explícita discordância com o modelo imposto pelo sistema” (González, 1994, p. 65). O terceiro momento dessa literatura acompanha um conformismo de aceitação da Contra-Reforma, e a maior exceção é *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, uma grande paródia do herói e do sistema.

A obra picaresca significou um momento de profunda inovação para a literatura, pois abriu caminho para o romance, o que foi compreendido anos depois: o livro era um escrito dirigido a alguém como uma resposta a uma solicitação, ou seja, uma carta, uma epístola confessional falsa. Inscrevendo-se na ficção, os acontecimentos da obra fazem parte de um processo que só pode ser explicado “no universo existencial do protagonista” (González, 1994, p. 95). O universo de Lázaro de Tormes.

3.1.3. Narrador e narração

O romance picaresco *Lazarillo de Tormes* configura-se como uma história contada em primeira pessoa, mas chamada por González (1994) de “pseudoautobiografia de um anti-herói”. Isso se deve ao fato de o narrador protagonista Lázaro, embora se fizesse pensar ser o próprio autor, constituía-se como uma personagem de ficção. Porém, essa condição da narrativa contada em primeira pessoa, aos poucos deixou de ser primordial nas obras picarescas e, já no século XVII, encontramos romances picarescos escritos em terceira pessoa.

A obra marca, tematicamente, uma narrativa muito mais realista do que idealista, diferentemente do caso das novelas de cavalaria, e linguisticamente com um estilo rude e popular. Além de configurar, com a fusão da epístola e da autobiografia confessional, “uma das primeiras manifestações do gênero conhecido como romance e, dentro deste, é o primeiro romance picaresco” (González, 1992, p.11).

Retomando algumas dessas questões da picaresca, *Lazarillo* substituiu o narrador onisciente dos livros de cavalaria pelo narrador-protagonista, sendo que este representava o avesso do herói modelar. Criou-se um leitor moderno que “nos coloca no interior da experiência do próprio protagonista” (González, 1988, p. 9), uma personagem capaz de sofrer variações, pois o ângulo de percepção fixo e central nos permite viver o que acontece com ele. Além disso, o herói dá lugar ao anti-herói que o parodia: Lázaro é o protagonista de uma história de ficção que o leitor precisa decodificar os sentidos abertos de uma obra cuja estrutura é fechada.

Isso acontece porque o leitor deixa de ser um receptor passivo, como era o caso das novelas de cavalaria, e passa a deduzir, a interpretar o que o protagonista não desvela na história que está sendo contada. E, sendo o protagonista um pícaro, o leitor vai perceber que a astúcia também é utilizada para ludibriá-lo, exemplo disso

é que, ao chegar ao final da história, o leitor percebe que o autor implícito, o qual ele acredita ser Lázaro, disse ter escrito para ser honrado, mas não vê nada de honroso na história. Dessa maneira, o leitor desconfia que foi enganado.

Ao avançar, o leitor percebe, de um lado, uma ambiguidade entre o narrador e o protagonista; e, de outro, entre o leitor implícito, nós, e o leitor explícito, “Vuestra Merced”. A ambiguidade permite nos encontrarmos com o leitor moderno, pois, apesar de ser um narrador-protagonista, o leitor percebe o distanciamento ao enxergar percepções erradas desse narrador, ou seja, o leitor pode deduzir coisas que o protagonista não vê. Lázaro está enganando a si mesmo e transfere isso para o leitor. Para os leitores implícitos, é a interferência do narrador-intruso que faz antecipações no tempo e abre um distanciamento entre a leitura dele e a leitura de Vossa Mercê; ou seja, o pícaro vai sendo desmascarado por nós, leitores. Para nós, há uma denúncia, para Vossa Mercê, há uma explicação.

A fim de explicar melhor esse narrador-intruso, Leite (1987) explica que essa categoria adota um ponto de vista divino, além dos limites do tempo e espaço, podendo adotar várias posições diante dos acontecimentos e “seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, podem ou não estar entrosados com a história narrada” (p. 27). Dentre os exemplos desse narrador na literatura brasileira, não é coincidência que Manuel Antônio de Almeida esteja entre eles, levando em consideração algumas semelhanças entre o romance picaresco e o romance malandro.

O interessante é que o narrador-intruso pode agir como uma ruptura da verossimilhança. Dessa maneira, por exemplo, Machado de Assis não deixava seu leitor se esquecer de que estava diante de uma ficção. Podemos fazer uma analogia com o fato de a obra *Lazarillo de Tormes* ter sido inovadora no que concerne a um narrador-protagonista como ficção e ter lançado mão do narrador-intruso para revelar a ficcionalidade ao leitor.

A interferência desse narrador antecipa o presente da enunciação, que acontecerá ao final da história contada, ou seja, o pícaro é desmascarado para o leitor implícito antes de terminar a narrativa para Vossa Mercê: “a cena da enunciação é, ao mesmo tempo, a fundação ou a atualização de um já dito e a legitimação, a validação daquilo que funda ou atualiza” (Salgado, 2006, p. 126). A personagem pretende convencer por meio da enunciação, impondo seu discurso para Vossa Mercê, o “dito e o dizer se sustentam reciprocamente” (p. 126). González (1994)

aponta que o distanciamento vai sendo interposto entre os leitores à medida que nós percebemos a personagem enganando a si mesma e pretendendo transferir para nós esse engano.

Logo, o ponto de vista da narrativa está colocado no protagonista, porém, ele não é simultâneo ao tempo do enunciado, ele pertence ao tempo da enunciação, pois Lázaro encontra-se casado, não é inocente como no início da narração, também não é capaz de criticar e julgar porque evoluiu no grau de alienação durante o percurso de vida. Por isso, González (1994) elenca três tipos de frases que podem ser identificadas no discurso da obra.

O primeiro tipo são as frases do tempo do enunciado, relativas ao passado de Lázaro. Por exemplo: “Quando eu tinha oito anos, acusaram meu pai de certas sangrias malfeitas [...]” (Lazarillo, 1992, p. 33); também as frases com o *verbo dicendi* ou similares, introduzindo sequências simples: “[...] ela abençoou-me e disse: — Filho, sei que não verei mais você” (Lazarillo, 1992, p. 35).

O segundo tipo são citações do pensamento de Lázaro, parte do tempo do enunciado, permitindo ao protagonista refletir de maneira crítica, porém, à medida que o Lázaro protagonista se aproxima do Lázaro narrador, ele perde essa capacidade. Na edição utilizada para este trabalho, essas citações aparecem entre aspas: “Apesar de rapaz ainda, achei tudo isto uma graça e disse para mim mesmo: ‘Quantas destas devem fazer estes enganadores às pessoas inocentes!’” (Lazarillo, 1992, p. 101; sublinhado nosso). Esse trecho corresponde ao último pensamento crítico de Lázaro e faz referência ao Buleiro, que enganava as pessoas para que elas comprassem o documento.

O terceiro tipo são as frases que representam o tempo presente da enunciação, em que “aparecem as contradições que nos permitem separar a personagem literária do autor da suposta ‘carta’” (González, 1994, p. 122). Nesse caso, são frases que fazem parte do prólogo e outras ao longo da narrativa que darão pistas para que, ao final da narração, a contradição apareça nos pensamentos críticos de Lázaro, que deixam de existir conforme a história contada vai chegando ao momento final. Enquanto no Prólogo pensamos ter o autor de uma ficção, ao final da obra chegamos à conclusão de ter uma personagem literária. Exemplo:

Mas o prognóstico do cego não saiu tão errado e, de lá para cá, muitas vezes me lembro daquele homem que, sem dúvida, devia ter o dom

de profecia. Arrependo-me dos dissabores que lhe causei, apesar de os ter pagado caro, considerando que o que naquele dia me disse saiu tão certo como adiante Vossa Mercê ouvirá (*Lazarillo*, 1992, p. 47).

Esse é um dos trechos que insere na narrativa a dúvida no leitor entre o valor documental de uma carta e a construção de um romance ficcional, pois o cego profetiza que Lázaro será bem-aventurado em vinho. O fato, aparentemente documental, torna-se literatura ao percebermos a alienação da personagem. Essa alienação faz com que ele não se veja de maneira crítica, resultando em uma ascensão social inusitada para o imobilismo social da época, tornando-se, Lázaro, o protagonista que denuncia meios escusos dessa ascensão.

3.1.4. A caracterização do protagonista

O anti-herói pícaro, Lázaro de Tormes, caracteriza-se pela falta de virtudes e por projetar suas ações em benefício próprio, inclusive opondo-se ao valor fundamental da época: a honra. A obra é uma história desonrosa em vários aspectos e o protagonista rompe com os padrões morais ou ético-sociais de uma época. Sob a perspectiva da presença negativa do modelo subvertido ou ausente, segundo Brombert (2001), está posto em evidência uma personagem fraca, desonrada, insegura, humilhada. O herói negativo expõe seus conflitos individuais, deixa de lado a coletividade, e aparece mais humanizado que os heróis da epopeia ou os cavaleiros medievais, os quais evidenciavam o herói de ações extraordinárias, em que o interesse comum os levava a arriscar interesses individuais, “heróis condenados a vencer sempre e a serem perfeitos” (González, 1994, p. 59).

A exaltação da esperteza como um meio de ascender na sociedade resulta, como diz González (1992), na perda da capacidade da personagem Lázaro de formular um pensamento crítico, pois ele fica no mundo do “parecer” em detrimento do “ser”, justificando seu caráter fingido de homem de bem, mesmo que o poder e o bem se confundam. Muito mais do que o protagonista de uma história de ascensão social, ele é o “agente da denúncia do preço a ser pago por essa ascensão.” (p.23).

Dentre as críticas que estão claras na obra, a primeira é o fato de que, quando criança, a personagem consegue analisar os fatos, enquanto, com o passar do tempo, ela se torna incapaz de fazê-lo. A primeira reflexão é com relação ao

meio-irmão negro que se assusta com a cor de seu pai, também negro, fazendo Lázaro declarar: “Eu, embora jovem, notei aquelas palavras de meu irmãozinho e pensei: ‘Quantos devem existir no mundo que fogem dos outros porque não se veem a si mesmos!’” (*Lazarillo*, 1992, p. 33). A ironia dessa fala reside na identificação de Lázaro com ela, ao final da história, em uma completa alienação de sua condição social, não sendo mais capaz de se ver como membro desse universo que ele denunciou em sua infância. Isto é, ao ser integrado a esse mundo da aparência, fingido, Lázaro precisa silenciar sua capacidade crítica.

Vejam os que, em um outro momento, a personagem critica o furto do padraço, mas aceita ser mantido por um clérigo que desvia dinheiro, assim como os ataques aos membros da igreja não se sustentam com o fato de seu protetor ser um deles. Lázaro, como o escudeiro que ele criticava por representar aquilo que não era, fez o mesmo ao lutar para ser um “homem de bem”, um homem de aparências. Portanto, esse anti-herói ou herói às avessas será o eixo estrutural de uma história ficcional em que o protagonista tem uma genealogia, uma vivência e um desfecho desonrosos. A ascensão de Lázaro integra-o aos estratos inferiores da classe dominante, e ele salva o parecer, justificando um caráter fingido de “homem de bem”. Para além disso, ele perde sua capacidade de denunciar o universo corrompido ao qual ele faz parte agora.

A obra *Lazarillo de Tormes* tem uma estrutura em prólogo e tratados. O prólogo está bem delimitado pela explicação do motivo de se contar a história e aparecimento da Vossa Mercê, a quem Lázaro denota suas explicações. Os tratados, provavelmente, foram inseridos na primeira impressão da obra por um ajudante da gráfica, pois, ao que tudo indica, não havia divisões no texto original, visto que eles não faziam parte do gênero epistolar.

O Prólogo de *Lazarillo de Tormes*, ao que parece, também não constava de forma separada nos manuscritos, porém não há dúvida do corte entre ele e o restante da obra. Os motivos habituais dos prólogos, como despertar o interesse do público leitor e exaltar histórias extraordinárias, estão presentes e, com eles, a primeira contradição: não há nada de extraordinário. O que traria um duplo sentido para o contexto de uma sociedade hipócrita que seria denunciada ao longo da obra e não exaltada.

Esse duplo sentido é composto por uma leitura superficial e, portanto, de prazer e deleite; e outra leitura crítica, feita por aqueles que estão à procura das segundas intenções do texto. Eis a ironia posta na primeira frase do prólogo: “Eu tenho por bem

que coisas tão assinaladas e, porventura, nunca ouvidas nem vistas [...]” (*Lazarillo*, 1992, p. 31). Nesse exemplo, conhecedores da história de Lázaro, sabemos que não há nada de grandioso. Ao contrário, deparamo-nos com uma personagem marginalizada, passando fome, buscando a ascensão social por meio da trapaça e da desonra. Vemos as personagens que se relacionam com o protagonista sendo desmascaradas nas suas atitudes desonrosas enquanto aparentam honestidade, bondade, nobreza e inteligência.

E continua: “[...] porque pode ser que alguém, ao lê-las, encontre qualquer coisa que lhe agrade, e deleite aqueles que não as aprofundarem” (*Lazarillo*, 1992, p. 31), ou seja, alguns vão ler por prazer, e outros buscarão e entenderão aquilo que o escritor está propondo como denúncia, uma crítica à sociedade da época. Justifica a obra dizendo que nada pode ser desprezado e que, posto para todas as pessoas, pode-se render algum “fruto”. Ao citar Marco Túlio Cícero “A honra cria as artes”, liga-se o autor do prólogo com o narrador-protagonista que, embora sejam a mesma pessoa, posicionam-se de maneira diferente e, nesse trecho, “[...] vejam como vive um homem, vítima de tantas desgraças, perigos e adversidades” (*Lazarillo*, 1992, p. 31), sugere que a honra está relacionada ao desejo de ser elogiado, e será essa a motivação para contar ao público a história.

Conclui-se, para tanto, que se é preciso mostrar, é preciso assinar quem conta, Lázaro de Tormes, mas como ele poderia escrever para sua honra se sua vida toda é uma desonra? Desconfia-se, portanto, da afirmação de que a honra cria as artes. E uma segunda conclusão viria com a descoberta de uma história documental que está sendo contada não só para nós, leitores, mas também para “Vossa Mercê”, e nisso reside uma mudança de perspectiva, pois o texto “está dirigido a alguém como resposta a um pedido formulado por escrito” (González, 1994, p. 110), ou seja, é uma carta que contém, “além da história pessoal de quem a assina, um modo de ver e de entender a sociedade” (p. 110).

O prólogo contém, portanto, duas vozes, um discurso dirigido a todo público leitor e o outro dirigido a vossa Mercê. Finaliza falando sobre a divisão da sociedade entre aqueles que herdaram propriedades, a nobreza, e aqueles que com força e astúcia, remaram até chegar a bom porto, grupo esse a que Lázaro pertence. Como González alerta, cairemos na armadilha do narrador, achando que se trata de uma “carta autêntica”, quando, ao final, descobriremos que somos leitores de um romance,

pois o próprio Lázaro demonstra não enxergar aquilo que nós estamos vendo a seu respeito, mostrando a falsidade das aparências, não vê que ele mesmo não engana.

Isso significa que o protagonista e motivos estruturadores vão ser desmascarados ao final da história. Lázaro apresenta o desejo da honra no início e aparece desonrado ao final; em essência, ele está desonrado, mas sua aparência é de “homem de bem”. No início, a fortuna representa uma força superior, ao final, ela é sorte favorável; se o amancebamento da mãe é solução, a personagem aceita o de sua esposa, pois significará sua estabilidade no desfecho; o vinho, com o qual o cego cura suas feridas, será sua prosperidade no trabalho com o Arcipreste. Com os motivos que vão alinhavando a história, podemos compreender características de uma obra que não são mera sucessão de acontecimentos, como pensavam os primeiros estudiosos.

González (1994), entendendo que a divisão da obra em tratados gerou numerosos equívocos, em especial o de que seria uma história inacabada, propõe, tematicamente, uma divisão que nos permite ver a totalidade da obra, em que o protagonista evolui de uma completa passividade até o desenvolvimento do trabalho de pregoeiro, ou seja, das origens até a condição de homem de bem, honrado segundo os parâmetros fingidos da nobreza. Essa divisão comporta quatro sequências narrativas: Infância, Aprendizado, Progressão e Integração.

A Infância contempla desde o momento do nascimento do protagonista Lázaro, a prisão e morte do pai, o amancebamento da mãe, o nascimento do meio-irmão, a condenação da mãe e do padrasto até a entrega de Lázaro ao Cego. É o momento de maior passividade.

A segunda sequência, o Aprendizado, é marcada pela fome e compõe o maior ciclo. Com os três primeiros amos há um rompimento conflitivo: o Cego, o Clérigo de Maqueda e o Escudeiro. O drama da fome chega ao ponto máximo da personagem alimentar seu amo, ou seja, ela não é resolvida.

Na próxima sequência, a Progressão, haverá ausência da fome e evolução social com os próximos amos: o Frade das Mercês, o Buleiro, o Mestre de pintar pandeiros e o Capelão. Lázaro inicia a trajetória de ascensão social, o Frade das Mercês representa a maturidade no relacionamento com seus amos, pois é o primeiro de quem a personagem se desliga conscientemente. E o Capelão é o amo que faz dele um empregado, com certa autonomia, pertencente ao universo do trabalho e capaz de lhe proporcionar uma roupa de homem de bem e uma espada.

Na sequência chamada de Integração, Lázaro encontra-se vestido com sua roupa e espada na cintura, coloca-se a serviço de um meirinho e depois alcança o ofício de pregoeiro, um tanto envergonhado dessa baixa categoria, mas, ainda assim, sendo um ofício real que possibilitava relações com a nobreza. Casa-se com a criada do Arcipreste, a fim de encobrir o relacionamento amoroso dos dois.

O prólogo é uma das chaves de leitura, pois, nele, conforme analisamos, já se apresentam contradições irônicas. Antes de revelar o assunto da obra a vossa Mercê, Lázaro conta a história de sua vida, faz uso do tempo presente, mas sempre se reportando ao passado, ou seja, desloca-se temporalmente à infância e segue cronologicamente até o presente, um ciclo fechado em tempo presente. A visão crítica da personagem com relação à realidade em que vive é mais recorrente na infância e adolescência; e já não atinge o presente adulto. Os temas mais recorrentes dessa crítica são os religiosos, sociais e pessoais. Ao final, constatamos:

Assim, da mesma forma como o cego vivia de suas palavras, Lázaro, como pregoeiro, também vive delas; se o clérigo vivia da Igreja, ele a seu modo, também; se o escudeiro vivia ostentando uma realidade que não era a dele (e acreditava nela) a nossa personagem também; com relação ao buleiro, este também vivia de suas palavras, ou melhor, da mentira. Ele sabia falar e calar no momento certo, além de saber enganar as pessoas para proveito próprio, algo que a personagem também aprendeu (Oliveira, 2008, p. 74).

Ou seja, o Lázaro que protagoniza o “caso” a ser esclarecido – alvo das más línguas de que sua mulher é amante do Arcipreste, que tem uma honra a zelar – é um homem completamente integrado em um sistema social de aparências, parece ser um homem de bem, honrado, e defende sua esposa das acusações. Ele internalizou esse sistema social em que vive de tal forma que não é mais capaz de denunciá-lo, ele é protegido pelo Arcipreste e tem uma vida próspera. “Antes ele era um marginal que olhava de fora um sistema corrompido e o denunciava. Ao fazer parte desse sistema, Lázaro é tão corrompido quanto ele, e, portanto, incapaz de criticá-lo” (Oliveira, 2008, p. 89).

Passamos, dessa forma, a entender que no último tratado, em que narrador e personagem se conjugam, não há mais ideias contraditórias, mas, se observarmos com atenção, veremos “uma multiplicidade de sentidos que podem apontar para o ponto de vista do autor implícito” (Oliveira, 2008, p. 98). Vemos no discurso uma denúncia do adultério, por exemplo. É como se Lázaro defendesse o Arcipreste e sua

esposa, e a voz do autor implícito fosse a denúncia do adultério, ou seja, a personagem principal chega ao final do relato corrompida, incapaz de compreender sua própria realidade.

3.1.5. O percurso de Lázaro

No primeiro tratado, verificam-se a origem de Lázaro, seu lugar de nascimento, quem são seus pais e o motivo de seu sobrenome: “meu nascimento se deu dentro do rio Tormes [...]” (*Lazarillo*, 1992, p. 31). Esse é um motivo importante para a obra, pois designa a classe social do pícaro. O pai foi preso por roubo e morreu lutando na guerra, enquanto a mãe, vendo-se sozinha, “decidiu aproximar-se dos bons para ser um deles” (p. 33). Nos seus enleios irônicos e satíricos, a obra vai denunciando um mundo de aparência. A citação anterior sobre a mãe carrega dois sentidos: aproveitar-se de pessoas “bem-sucedidas” ou “aproximar-se de pessoas de boa índole”, a história mostrará que a mãe é acusada de roubo junto com o padrasto. Logo, a mãe aproxima para se aproveitar das pessoas, usufruir de algo que lhe interessa.

O narrador também diz que esperava que o pai estivesse na glória, “pois o Evangelho os chama bem-aventurados”. Essa afirmação subverte o discurso religioso, pois “bem-aventurados” são os recebedores privilegiados do favor divino, descreve as recompensas de um discípulo ideal, características que o pai não possui. Ao observar o irmãozinho, que não reconhece o pai negro porque a mãe e o irmão são brancos, Lázaro consegue formular um pensamento crítico que vai se perdendo no percurso da narrativa: “Quantos devem existir no mundo que fogem dos outros porque não se veem a si mesmos!” (*Lazarillo*, 1992, p. 33). O padrasto é descoberto furtando e, junto com sua mãe, sofrem as penalidades. Ela muda-se com os dois filhos para uma estalagem, onde trabalha servindo os hóspedes. Nesse lugar, aparece um cego e pede à mãe de Lázaro que o dê como guia. Cedendo o filho, ela faz as recomendações e, ironicamente, diz que o cego o recebe não como criado, mas como filho. Observando o ambiente hostil em que os dois ficaram imersos, podemos constatar que nenhum dos dois é fundamentalmente mau, o cego exercita seus maus-tratos como uma forma natural de adestrar Lázaro e este, como autodefesa, mente, engana, cria artimanhas e engenhosidades a fim de sobreviver.

O ensaio de Defant (1975) explora três núcleos temáticos a partir das experiências vitais do protagonista Lázaro: a violência física, a fome e a solidão, esclarecendo-nos: “quando o indivíduo alcança o limite de sua resistência, se revela contra o excesso de violência sofrida com outro excesso de violência” (p. 16). E a temática da violência transcende a conduta individual e alcança contornos universais, que seja, o homem e sua circunstância. A mãe de Lázaro deixa-o com as palavras: “Faça-se sozinho”. Temos dois marcos nesse primeiro tratado: na saída da cidade, o cego pede para que Lázaro encoste a cabeça no touro de pedra, então, faz-lhe batê-la com tanta força que permaneceu com dores durante três dias. O segundo marco é quando Lázaro abandona o cego fazendo-o bater com a cabeça no poste.

Inicia-se, com o cego, o percurso da fome, que abarcará os três primeiros anos de Lázaro. A cabeçada também trouxe uma consciência que despertou Lázaro da inocência: “Pareceu-me que, naquele momento, despertei da simplicidade em que, como menino, achava-me adormecido. Então pensei: ‘Ele tem razão, tenho que abrir os olhos e estar atento, porque sou sozinho, e devo pensar em como me defender” (Lazarillo, 1992, p. 35). O momento com o cego corresponde ao período de fome, perambulando pelas cidades, um mundo dinâmico de ruas, pousadas e caminhos.

O fardel do cego, que se fecha com argola, cadeado e chave, é feito de lona, como um saco de provisões para viagem, mas é fácil de abrir. O cego era como uma águia, segundo Lázaro, astuto e sagaz. À vossa Mercê ele relata: “com tudo que adquiria e possuía, jamais vi um homem tão avarento e mesquinho, tanto que me matava de fome, pois eu não comia nem metade do necessário” (Lazarillo, 1992, p. 37). A solução era enganá-lo com grandes trapagens, costurando e descosturando o fardel, pegando as moedas doadas antes do cego e escondendo-as na boca, apanhando o jarro de vinho com rapidez para beber e depois com uma palha de centeio, como a um canudo. Quando o cego percebeu as artimanhas, Lázaro passou a fazer um buraco no jarro e a tapar com cera. Descobrimos novamente o ardil, o cego esperou o momento certo para se vingar, e com tal violência bateu com o jarro sobre seu rosto que perdeu os sentidos, com os cacos enterrados na fronte e a perda de dentes.

O cego tratou-o com o próprio vinho, lavando as feridas e achando graça no castigo. Lázaro passou a nutrir grande ódio pelo amo e resolveu se livrar dele: “Só não o fiz imediatamente, para ter maior garantia e tirar melhor proveito” (Lazarillo, 1992, p. 41). Nesse trecho, vemos como o menino ingênuo e bom vai ficando rude

com os embates da vida e experiências de fome, violência física e psicológica, configurando-se em uma das características do pícaro. Também entrevemos nesse tratado o momento em que o cego prevê o futuro de Lázaro em seu casamento com a mulher do Arcipreste quando, pegando em um chifre, diz: “isto que tenho nas mãos um dia lhe dará mau almoço e pior jantar” (*Lazarillo*, 1992, p. 43).

Relatou a Vossa Mercê a última história de violência do cego, quando Lázaro vomitou a língua ao ter o amo cheirando sua boca. Por fim, sendo lavado novamente pelo vinho, outra previsão futura: “se um homem, no mundo, há de ser bem-aventurado em vinho, esse será você” (*Lazarillo*, 1992, p. 47). Fazendo menção ao futuro trabalho de Lázaro, pregoeiro de vinhos, acrescentou: “considerando que o que naquele dia me disse saiu tão certo como adiante Vossa Mercê ouvirá” (p. 47). Lázaro encerra o primeiro tratado vingando-se do cego: “bate com a cabeça no poste, que soou tão forte [...] e caiu para trás meio morto e com a cabeça rachada” (p. 49).

No segundo tratado, na sequência do aprendizado, Lázaro diz que sai do trovão para topar com o relâmpago, o clérigo de Maqueda. Nesse momento, a fome vai representar o mundo estático. Lázaro o ajudava nas missas e cuidava da casa, onde havia uma arca de madeira. Ela é um símbolo, assim como o fardel do cego, mas, nesse caso, de algo impenetrável, onde o amo avarento e mesquinho guardava sua comida fechada com chaves, a despeito de conseguir abri-la, pois, ainda que conseguisse, não poderia saciar sua fome. O amo oferecia a Lázaro, de quatro em quatro dias, uma cebola, que ficava trancada no alto da casa. Por fim, tanta era a fome que não parava em pé. Desejava que Deus matasse pessoas todos os dias, pois só assim se alimentaria, nos velórios:

se no dia em que enterrávamos alguém eu vivia, nos dias em que não morria ninguém, habituado à fartura, quando eu era obrigado a voltar à minha fome diária, mais eu sentia. De modo que em nada encontrava descanso, salvo na morte [...] (*Lazarillo*, 1992, p. 53).

O tema da morte que, juntamente com a fome, percorre esses três primeiros tratados indica, quando Lázaro está com o cego, as dificuldades que podem ser transpostas. Enquanto nesse segundo momento, com o clérigo, as dificuldades com a fome são intransponíveis, pois, apesar de abrir a arca, não podia comer o que tinha nela. E não deixava o clérigo por medo da fraqueza que sentia, bem como de

encontrar um amo pior e terminar na sepultura. O cego parecia mau, mas o clérigo era pior.

As pressões a que Lázaro é submetido faz com que ele deseje a morte de seus semelhantes, como quando está nos velórios e pode se alimentar, retrocedendo a um estado primitivo do ser humano. Todas as artimanhas para comer os pães da arca foram em vão: “a fome me inspirava, porque dizem que ela aguça a inteligência [...]” (Lazarillo, 1992, p. 59). Após pensar ser os ratos a fazerem os estragos na arca, o clérigo passou a achar que seria uma cobra. A má sina, ou seja, destino inevitável; fatalidade, sorte, predestinação, é uma ideia que percorre de maneira um pouco diferente as três obras.

Lázaro diz: “Quis minha triste sina (ou melhor dizendo, os meus pecados) [...]” (Lazarillo, 1992, p. 63) isto é, a personagem tem um destino triste devido aos pecados cometidos, por isso levou uma grande surra do clérigo ao ser pego com a chave-cópia da arca dentro da boca. A violência novamente é tamanha que a pancada na cabeça o deixa sem sentido por três dias: “Assim, pouco a pouco, depois de quinze dias, levantei e fiquei fora de perigo (mas não sem fome) e meio curado” (p. 65). Dessa vez, é o amo quem o dispensa.

No terceiro tratado, ainda na sequência do aprendizado, onde a fome é o principal aspecto, Lázaro chega em Toledo e, depois que está totalmente curado da pancada do clérigo, as pessoas dizem “Você é um velhaco e preguiçoso. Procure, procure um amo para servir” (Lazarillo, 1992, p. 65). O pícaro, segundo Botoso (2010), referia-se a um “adolescente ou rapaz, que fora abandonado pelos pais ou fugira deles. Esse indivíduo vivia pelas ruas entregue ao ócio, ao jogo, a expedientes como furto, esmola e atividades marginais, em função de sua sobrevivência” (p. 26) e foi justamente a ideia que a sociedade tinha do pícaro que nos proveu de um vasto material para o pícaro da literatura, o da ficção, pois, diante de tais condições de vida, só havia a solução de servir a um nobre ou clérigo.

Por outro lado, servir a um amo não lhe garantia comida e vida boa, a astúcia torna-se então sua arma de enfrentamento diante da marginalização, que expõe suas desonras e “manchas de origem”, gerando uma “transformação nas convenções literárias da época e, por consequência, nos heróis consagrados” (p. 28). Podemos entender, dessa maneira, o que significou a criação de uma personagem que é a representação dessa classe. A crença em Deus é ironizada: “Andando eu assim, de porta em porta, com muito pouco resultado, porque a caridade já voou ao céu, fez-me

Deus topar com um escudeiro [...]” (*Lazarillo*, 1992, p. 65). O escudeiro representará a fome e seu mundo moral, segundo Defant (1975), e possui como símbolo a casa desprovida de mobiliário, sem nada, a ausência de quase tudo, inclusive de alimentos.

A eliminação progressiva de elementos do cego para o clérigo e agora para o escudeiro enfatiza a profundidade e crise de experiência, a fome se apresenta em sua expressão imaterial. Todos os três amos são falsos símbolos benéficos. O tempo literário tece um tempo dramático, numa nota sombria que marca o viver e o morrer o tempo todo. O escudeiro encontra-se fora da realidade e Lázaro está faminto, consciente da mensagem da fome. A casa do escudeiro passa a ser um indício da compaixão: não havia alimentos nem a vista nem escondidos, não havia dinheiro, móveis ou objetos, é a impotência, a anulação, a negação do homem.

Lázaro precisará mendigar por ele e pelo amo: “A barreira social cai quando Lázaro vê no lugar do escudeiro uma criatura necessitada como ele mesmo [...]” (Defant, 1975, p. 29, trad. nossa). Descreve a casa: “Tudo o que eu havia visto eram paredes. Não havia nenhuma cadeira, nem mocho, nem banco, nem mesa, nem sequer uma arca como a de outrora” (*Lazarillo*, 1992, p. 67). E, ao escutar o amo dizer que às oito da manhã já havia almoçado, relata a Vossa Mercê, “quase me desesperei, não tanto de fome, mas por ver que a sorte era para mim totalmente adversa. [...] ali chorei minha sofrida vida passada e a minha, já próxima, futura morte” (p. 67). Lázaro fez uma comparação com os outros amos e concluiu que sua situação só piorava. Junto com o cego ainda tinha comida. Com o clérigo parecia um morto-vivo. Agora, ao se deparar com o escudeiro, acreditou que só poderia vir a morte.

A aparência de homem de bem está representada no escudeiro:

Quem encontrará aquele meu amo que não pense, pelo que aparenta, que ontem à noite jantou bem e dormiu em boa cama e, apesar de ainda ser de manhã, não julgue que vai muito bem almoçado? [...] Oh, Senhor, e quantos como este deve ter espalhados pelo mundo, que padecem por essa maldita honra [...] (*Lazarillo*, 1992, p. 73).

E será dessa maneira que Lázaro terminará sua história, padecendo para parecer um homem de bem, honrado e com uma roupa adequada às exigências da aristocracia. Já o escudeiro, alega falta de sorte com a casa e a necessidade de alimento compadece Lázaro: “Que Deus tenha tanta pena de mim como eu tinha dele, porque muitas vezes havia passado, e passava ainda, por semelhante situação”

(*Lazarillo*, 1992, p. 75). O escudeiro passava o dia fingindo enquanto Lázaro esmolava para que os dois pudessem ter o que comer. A ponto de Lázaro concluir:

Este – pensava eu – é pobre, e ninguém dá o que não tem. Já o avarento cego e o maldito e mesquinho clérigo me matavam de fome, mesmo recebendo ambos tudo de Deus, um de mão beijada e o outro de língua solta. É justo que àqueles não amasse e que deste tenha pena (*Lazarillo*, 1992, p. 77).

E termina reconhecendo toda sua má sorte quando é o próprio amo que o deixa, pois não tinha como pagar o aluguel da casa e do colchão que dormia.

A terceira e última experiência vital da qual trata o ensaio de Defant (1975) é a solidão desses três amos: o cego, o clérigo e o escudeiro: “Três ilhas de silêncio onde paira Lázaro por pouco tempo para ser arrastado novamente pela vida” (p. 31-32, trad. nossa). O cego é um solitário forçado, o clérigo é um autêntico solitário, tem uma aridez espiritual que vem da solidão interior, e o escudeiro é um solitário por ver frustradas suas ambições mundanas, sua solidão reflete sua fantasia. “Lázaro é o quarto solitário da novela. A partir do desgarramento familiar entra em solidão” (p. 35, trad. nossa). Como servo, Lázaro é deslocado para funções específicas, com o cego ele é útil e goza de reconhecimento, com o clero ele se fixa como ladrão de baú de comida e é repellido. Mas com o escudeiro não há fixação da presença, pois Lázaro simplesmente não existe para este amo: “só lhe peço que não diga que vive comigo, por causa da minha honra. Embora eu creia realmente que isto ficará em segredo, porque sou muito pouco conhecido nesta terra” (*Lazarillo*, 1992, p. 75).

Sobre o frade das Mercês, o protagonista não discorre muitas coisas. Sabemos que, a partir dele, dá início a sequência da progressão, o período da fome encerra-se e Lázaro é capaz de tomar decisões, como a de deixar esse amo. No quinto tratado, a serviço de um buleiro, é válido discorrermos sobre o último pensamento crítico de Lázaro e sobre seu posicionamento à margem do que acontece, agindo como espectador.

O buleiro era uma atividade profissional realizada por um funcionário a serviço da igreja católica durante a Idade Média para outorgar documentos, as bulas, em troca de dinheiro. Esse documento oficial era concedido por uma autoridade eclesiástica a fim de absolver uma pessoa de qualquer pecado ou falta. A crítica a essa prática é bem incisiva no texto, Lázaro diz que teve sorte de se pôr a serviço desse buleiro “o mais experiente e desavergonhado e o maior negociante de bulas que jamais vi [...]

pelas formas e maneiras especiais e sutis invenções que tinha e imaginava” (*Lazarillo*, 1992, p. 89). Assim, ele contará todas as artimanhas do buleiro, mentiras e trapanças, para a venda das bulas, dizendo ao final: “Quantas destas devem fazer estes enganadores às pessoas inocentes!” (p. 101). A crítica refere-se ao futuro de Lázaro, pois sabemos que o Arcipreste se constitui num desses enganadores, a quem o próprio Lázaro dá cobertura.

Em seguida, temos o mestre de pintar pandeiros, um desses amos rápidos, que logo foi deixado porque Lázaro se colocou a serviço de um capelão, o último amo dessa sequência. Do capelão, a personagem recebeu um burro, quatro cântaros e um chicote. Distribuindo água pela cidade, subiu o primeiro degrau para uma vida melhor. Depois de quatro anos conseguiu comprar uma roupa usada:

Comprei um gibão velho de fustão e um saio puído de manga trançada e com abertura, uma capa que outrora tivera pelo frisado [...]. Desde que me vi em roupas de homem de bem, disse ao meu amo que ficasse com seu burro, que eu não queria mais continuar naquele ofício (*Lazarillo*, 1992, p. 101).

Esse momento se constitui notório, pois os trajes foram importantes para que se iniciasse a integração da personagem no mundo da nobreza, ainda que seu trabalho fosse de baixa categoria.

E, no sétimo tratado, temos o oitavo amo, um meirinho, funcionário de tribunal judicial encarregado de fazer cumprir ordens judiciais, mas Lázaro considerou o ofício perigoso. Ironicamente, Lázaro relata:

Pensando num emprego do qual pudesse viver, descansar e ganhar alguma coisa para a velhice, quis Deus iluminar-me e mostrar-me o caminho e a maneira mais vantajosa. Com a ajuda que tive de amigos e senhores, todos os meus trabalhos e fadigas até então passados foram recompensados, quando alcancei o que procurava, que foi um ofício real, por ver que só progridem os que têm. Nesta ocupação vivo e estou hoje em dia a serviço de Deus e de Vossa Mercê. Tenho o cargo de apregoar os vinhos que nesta cidade se vendem, e em leilões, e anunciar as coisas perdidas, acompanhar os que sofrem perseguições da justiça e proclamar seus delitos: pregoeiro, falando claramente (p. 103).

Na fala da personagem, há um Deus que ensina o que é vantajoso, um emprego para o descanso e não para o trabalho. Não há mérito na conquista quando se conta com a ajuda de amigos. E o ofício real ao qual Lázaro se refere adquiriu-o

não por esforço, mas por artimanhas e compadrios, representa o progresso pelo cargo que se tem e não por esforço pessoal. O trabalho de pregoeiro é o mais baixo relacionado a aristocracia. Apregoando os vinhos do arcipreste de São Salvador, casou Lázaro com sua criada. Porém, as más línguas falaram que a mulher ia fazer a cama e cozinhar para o arcipreste. Lázaro, ao contar a história, lembra-se das previsões que o cego fazia enquanto segurava o chifre: “Cale-se, sobrinho, que isto que tenho nas mãos um dia lhe dará mau almoço e pior jantar” (*Lazarillo*, 1992, p. 43).

Defendendo a esposa, alegando estar próximo dos bons, jurou a ela que nunca mais mencionaria as histórias que havia escutado e que poderia entrar e sair da casa do arcipreste quando lhe conviesse: “Assim, ficamos satisfeitos os três” (p. 105).

Como diz Defant (1975), toda a potência da obra está projetada nas três primeiras aventuras. A partir do frade da mercê, momento que se inicia a progressão e que a fome é suprimida, Lázaro olhará para a vida atento ao mínimo de seguridade material que ele possa ter. E, por isso, sua participação nos acontecimentos será uma reação ao estímulo das circunstâncias. Ele aceita o princípio de ver e calar, inclusive a utilidade de calar a consciência. Ele deseja assegurar sua prosperidade econômica, não ter problemas de consciência e poder fingir que acredita na honra de sua união. Afinal, se o cego, o clérigo e o arcipreste eram solitários, Lázaro também o era. Se o casamento poderia tê-lo libertado da solidão, o contrato velado com o arcipreste fez com que não se modificasse a situação espiritual dele.

Esse plano utilitário da história subordina os valores gerais e a conduta das personagens, havendo uma exclusão do plano sentimental e até de um plano moral. Assim como o escudeiro, Lázaro refugia-se em um mundo aparente de pseudo-honra, pois “reconhecer a realidade é colocar em perigo a presente seguridade material alcançada depois de tantas penalidades” (Defant, 1975, p. 40). Tanto Lázaro quanto o escudeiro são dois homens castigados pela existência. *Lazarillo de Tormes* é a história de um menino ingênuo que termina como um homem quebrado interiormente, o qual negociou sua dignidade e trocou sua luta pela ascensão social diante de um meio corrompido.

3.2. *MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS*, MANUEL ANTÔNIO DE ALMEIDA

3.2.1. Súmula da fábula

Leonardo-Pataca veio de Lisboa para o Brasil em um navio, onde se encontrava também a Maria da Hortaliça. O namoro iniciou depois de uma declaração de amor costumeira em sua terra: Leonardo “assentou-lhe uma valente pisadela no pé direito” (Almeida, 1998, p. 12) e Maria pespegou-lhe “um tremendo beliscão nas costas da mão esquerda” (p. 12). Já no Brasil, desse relacionamento nasceu Leonardo-Filho, menino grande, gordo, cabeludo e chorão, que o narrador revela ser o herói dessa história. Para ser madrinha, chamaram a parteira, e, para ser padrinho, o barbeiro. Podemos dizer que o menino, crescendo, não desmentiu a que veio, pois chorava muito, era estranho, quebrava e rasgava o que alcançava. Além disso, era teimoso, guloso e nunca se importava com as surras que levava.

Leonardo-Pataca era um oficial de justiça, dito hoje meirinho, e certo dia, ao chegar de surpresa em casa, viu-se comprovada as suspeitas de traição, pelo quê, então, com ciúmes e raiva bateu em Maria. Depois, vendo naquele momento rasgadas pelo filho as folhas dos autos que tinha largado ao entrar em casa, ergueu-o pelas orelhas e deu-lhe um pontapé que o atirou longe. Maria foi embora com o capitão do navio e Leonardo abandonou o filho com o padrinho.

No início o menino comportou-se bem na casa do padrinho, mas logo se sentiu à vontade para recomeçar as travessuras, sob as cegas afeições que o padrinho mantinha por ele. Com o intuito de torná-lo padre, prontificou-se – o padrinho – a ensiná-lo a ler e escrever até que tivesse idade para ir à escola.

Leonardo-Pataca, após deixar o filho, envolveu-se com uma cigana, que logo o abandonou. Ele recorreu à feitiçaria (proibida naquela época) e no auge da cerimônia apareceu major Vidigal, o representante da lei, que invadiu a casa do feiticeiro e levou Leonardo preso. Este apela para a madrinha parteira, pedindo para que ela procure um certo tenente-coronel para soltá-lo da prisão.

O velho tenente-coronel, personagem procurada pela comadre a pedido de Leonardo-Pataca, deixou em Lisboa um filho que era muito fanfarrão e desonrou a filha de uma vendedora de verduras. Tendo pagado o dote e vindo para o Rio de

Janeiro, descobriu que a moça era a Maria da hortalíça. Como não teve tempo de ajudá-la, fez, então, o favor para Leonardo-Pataca, tirando-o da cadeia.

O menino Leonardo, havendo acompanhado uma Via-Sacra para farrear, não voltou para casa, pois fora a uma festa com dois meninos ciganos que conhecera. Retornando no dia seguinte, encontrou o padrinho prestes a avisar a polícia e alegou ter ido conhecer um oratório.

Nesse momento, dá-se a maior digressão da obra, o “arranjei-me do compadre”, que expõe a história de vida do padrinho. Ele aprendeu o ofício de barbeiro com o homem que o criara, mas saiu de casa porque se achava explorado. Recebeu o convite para viajar em um navio para a África como médico. Na volta para o Brasil, o capitão, em seu leito de morte, confia-lhe um baú de dinheiro para que entregasse à sua filha. O compadre fica com o dinheiro, continua em seu ofício de barbeiro, torna-se o padrinho de Leonardo-Filho, responsável pela criação do menino e sonha fazê-lo padre.

Leonardo-Filho aprendia a ler com sofreguidão, tinha aversão pelas coisas da igreja, mas nada fazia diminuir o amor do padrinho, embora a comadre se entristecesse com aquela situação. O padrinho o colocou na escola, que ele frequentou por dois anos. Ali ele era desobediente, malcriado, destruía e vendia as coisas. Às vezes, fugia da escola e ia à igreja somente para não ser encontrado e fazer algazarra. Ali arrumou um amigo sacristão e, quando saiu da escola, fez-se sacristão também, a fim de se juntarem e arrumarem maiores confusões.

Certa feita, resolveram os dois sacristãos vingarem-se da bronca que tinham levado do mestre-de-cerimônias. Para atrapalhá-lo, combinaram de comunicar-lhe o horário errado no dia da festa da igreja. Com isso, ele se atrasou, gerando grande desordem e dando a oportunidade de Leonardo citar, perto das outras pessoas, o nome da cigana, amante do mestre-de-cerimônias. Isso custou a Leonardinho a despedida do ofício de sacristão.

Leonardo-Pataca também queria vingança por ter sido trocado pelo padre. Sabendo que a cigana faria uma festa de aniversário e que o pároco estaria presente, contrata Chico-Juca, um baderneiro profissional, para causar algazarra. Deixa de sobreaviso o Major Vidigal, o qual invade a casa, encontra o mestre-de-cerimônias no quarto e o leva para a casa da guarda. Envergonhado e abatido, o padre abandona a cigana e deixa o caminho livre para que Leonardo-Pataca reate com ela.

O compadre passou a visitar, junto com o afilhado, a casa de D. Maria, velha amiga, mulher rica que gostava de contar suas histórias de demandas, enquanto o compadre falava do afilhado. Leonardo conhece a sobrinha de D. Maria, Luisinha, descrita a princípio como feia e desengonçada. No entanto, em um dos momentos de encontro, vendo fogos de artifício na Festa do Espírito Santo, Luisinha voltou de mãos dadas com Leonardo, conversando. O compadre viu que o afilhado demonstrou estar apaixonado pela menina, mas, em visitas posteriores, ela demonstra ter voltado ao seu estado de timidez, deixando Leonardo com raiva.

Interessado em Luisinha por causa da herança da moça, entra em cena José Manuel, adiantando-se nos galanteios. O compadre procurou a comadre para afastarem José Manuel, enquanto Leonardo tenta, em vão, reconquistar Luisinha declarando-se para ela.

Enquanto isso, Leonardo-Pataca, traído pela cigana, desistiu do relacionamento, juntou-se com a filha da comadre e tiveram uma filha. A comadre mostrou-se empenhada no amor de Leonardo com Luisinha e, aproveitando-se do caso da moça que fugira, acusou José Manuel do delito. Inconformado com a intriga, ele procurou o mestre-de-reza para ajudá-lo a desfazer a calúnia e conquistar Luisinha. Tempos depois a comadre foi desmascarada pelo mestre-de-reza sobre a fuga da moça com José Manuel, que ficou redimido diante de D. Maria e aproveitou para demonstrar interesse por Luisinha.

O compadre faleceu e Leonardo foi morar com o pai. A comadre, certa de que deveria ficar no lugar do padrinho, juntou-se à família – vale lembrar que a Chiquinha, esposa de Leonardo-Pataca, era filha da comadre⁴. A comadre continuou visitando D. Maria com Leonardo, e o casal de jovens estava cada vez mais ligado. As brigas de Leonardo com Chiquinha só aumentavam e não havia meios de apaziguar, até que, um dia, Leonardo-Pataca partiu para cima do filho com um espadim e este fugiu de casa.

⁴ No capítulo 16, surge a personagem sobrinha da comadre, e essa última nutria o desejo de casar a jovem com Leonardo-Pataca. No capítulo 23, “a comadre tinha conseguido o seu fim, pelo que diz respeito à sobrinha [...]” (Almeida, p. 65). A partir do que seria a segunda parte, na primeira versão da obra, no capítulo 24, a mesma personagem aparece como filha da comadre e seu nome também é dado nesse capítulo, Chiquinha. Acredita-se que a mudança foi feita pelo autor por um gosto pessoal e as publicações posteriores mantiveram o caráter original do que foi escrito no folhetim.

Andou longe Leonardo até parar diante de um grupo fazendo piquenique, e, dentre os presentes, reconheceu ali seu amigo sacristão e passou a morar com eles, na casa da rua da Vala, onde viviam duas viúvas quarentonas e seus seis filhos – três rapazes e três moças. Leonardo ficou encantado com Vidinha, aquela que tocava e cantava as modinhas. Mostra-se, nesse momento, inconformado em ter gostado de Luisinha, tão estranha e sem graça.

Leonardo agregou-se à casa das irmãs viúvas, que simpatizaram por ele, mas dois primos, interessados em Vidinha, passaram a ser seus rivais. Certo dia, numa discussão, que terminou em agressão, Leonardo preparava-se para ir embora, quando viu chegar a comadre. Intencionada em levar o afilhado embora, resolveu deixá-lo na casa das viúvas depois de uma conversa amigável que traria a comadre para outras visitas.

Os dois primos, que tinham ciúmes de Leonardo, procuraram o Major Vidigal para dizer que ele estava vivendo como intruso na casa, e tirando proveito das mulheres. Então, numa patuscada, o major Vidigal apareceu para prender Leonardo, mas ele consegue fugir, fato vergonhoso para o major, que promete vingança, dizendo que pegaria Leonardo sem a ajuda dos granadeiros.

A comadre arrumou um emprego para o afilhado no depósito de mantimentos do rei, a ucharia real. Aconteceu que Leonardo se engraçou com a mulher do toma-largura (um criado do rei), seu patrão, o qual, chegando um dia mais cedo, viu Leonardo tomando caldo com a moça, e o rapaz, então, é despedido.

Ao descobrir o motivo da demissão, Vidinha, levando Leonardo como companhia, resolveu visitar a ucharia a fim de conversar com o toma-largura. Lá chegando, antes de passar pelo portão, Leonardo foi capturado pelo major Vidigal. Vidinha fala desaforos para o toma-largura e sua esposa, e ele mostra-se encantado com ela. Deram falta de Leonardo somente chegando em casa, e suspeitaram que o major o tivesse detido. Ao amanhecer avisaram a comadre, mas não tiveram notícias. A família de Vidinha começou a sentir raiva e o toma-largura passou a fazer visitas à casa da família de Vidinha. Durante uma patuscada em que o toma-largura estava com eles, bebeu ele em excesso, arrumou confusão e fez algazarra. Surge, então, o major Vidigal com seus granadeiros e qual não foi a surpresa ao ver entre eles Leonardo. O toma-largura foi levado pelo Leonardo, porém, no meio do caminho, por causa da bebida, caiu na calçada e ninguém conseguiu carregá-lo.

Leonardo não parou de criar confusões, inclusive traindo a confiança do major quando, em vez de dar o sinal para desmontar certa festa, nela participou de uma brincadeira que representava e ridicularizava o major Vidigal. Embora não tenha sofrido retaliações, incorreu novamente no erro ao salvar Teotônio, que divertia as festas cantando, dançando, contando adivinhações, fingindo-se de aleijado e fazendo caretas, além de ser banqueiro de jogos. Ao descobrir a farsa, o major prendeu Leonardo no quartel.

Luisinha, depois de casada com José Manuel, viu sua vida tornar-se um suplício. D. Maria, vendo-se enganada, restabeleceu laços de amizade com a comadre, e as duas se empenharam na soltura de Leonardo.

A comadre e D. Maria pediram ajuda à Maria Regalada (antiga amante do Vidigal) para irem juntas à casa do Major, diante do qual gastaram até o último argumento, sem que ele nada cedesse a favor de Leonardo. Foi quando Maria Regalada lançou mão de uma conversa particular que, rapidamente, fez com que ele perdoasse Leonardo e ainda o promovesse na corporação.

Tendo José Manuel morrido repentinamente, depois do enterro, Leonardo foi ver Luisinha. Conversaram, reavivaram o passado e resolveram reatar o namoro, só viram empecilho no fato de Leonardo ser um soldado, pois não poderiam se casar. D. Maria e a comadre foram procurar Maria Regalada, que havia se mudado justamente para a casa do major. Ele, de modo muito pertinente resolveu a situação, tendo feito de Leonardo um sargento de milícias para que ele pudesse se casar.

Leonardo recebeu a herança do padrinho e casou-se com Luisinha, seguindo-se, por fim, as mortes de D. Maria e de Leonardo-Pataca.

3.2.2. Autoria e contexto

Memórias de um sargento de Milícias foi publicada originalmente em folhetim, sem autoria, no suplemento chamado Pacotilha, do Jornal Correio Mercantil, no ano de 1853. Em seguida veio a publicação, em dois volumes, em 1854 e 1855, assinada “Um Brasileiro”. Rebelo (1943) aponta que a aceitação foi relativa e com poucas tiragens, sendo que elas não se esgotaram, isso significa que não constituíram em livro um sucesso literário: “vinte anos depois Macedo ainda considerava as Memórias ‘um estudo ameno e preciso de antigos costumes do país e de coisas nele passadas’

[...]” (p. 38). Demorou para que reconhecessem que havia na obra uma coragem de romper com as convenções literárias para trazer algo novo que atravessava o excesso de sensibilidade romântica e o culto da forma; Manuel “escreve com simplicidade e despreocupação, sendo o primeiro a escrever aproximadamente como se fala no Brasil” (p. 42).

O período retratado na obra, no tempo do rei, corresponde ao desembarque da família real no Brasil em 1808, estabelecendo-se aqui até 1822, com D. João VI e toda a corte portuguesa. Do tempo do rei para o tempo da obra, são 44 anos em que pouca coisa havia mudado, o retrato de uma camada social que vivia nos interstícios da cidade, que sobrevivia dia a dia dos restos de quem tinha posses, trabalho e estudo, os chamados homens livres e pobres que trapaceavam, enganavam, divertiam, choravam, brigavam e resolviam suas pendengas fazendo sua própria lei, porque quem era da lei também se corrompia.

O termo utilizado para iniciar a obra – “Era no tempo do rei” (Almeida, 1998, p. 11) – faz referência ao “era uma vez dos contos da carochinha”, e nos remete a um faz de contas, quando há, nos liames da ficção, o contexto da própria sociedade fluminense. Os críticos acreditam que “Manuel Antônio de Almeida desloca a ação da obra no tempo apenas por uma questão de conveniência pessoal: evitar dissabores com políticos e literatos da época, uma vez que o tom crítico de seu livro poderia incomodar pelas inconveniências do conteúdo e da forma” (Silva, 2010, p. 17).

Ribeiro (2021) explica que, como repórter, Manuel Antônio de Almeida registrou paisagens e costumes do Rio de Janeiro e, como escritor, ele “pintou paisagens e tipos humanos literariamente, mas em outro momento histórico, com forte teor irônico para representar a sociedade” (p. 43). E será justamente o estilo irônico que o diferenciara das outras obras da época, os tipos sociais representados pelas camadas mais baixas, trabalhadores informais que constituirão “um espaço livre do peso da culpa e do pecado [...] em que se vaga entre a ordem e a desordem” (p. 49).

O contexto literário abarcará essa vida ilegítima em que tudo acaba em festa ou em briga e atrairá o herói para o universo da desordem, sendo um protagonista “ausente em mais de um capítulo, visto que o que importa é o acontecimento” (Ribeiro, 2021, p. 54). E nosso herói “só acabou endireitado por vontades e forças alheias” (p. 61). Além do mais,

A constante mescla entre ordem e desordem desdobra-se [...] na dicotomia aparência e essência: no plano da aparência encontra-se o que é da ordem – legal, oficial, institucional – e no da aparência, está a desordem – o ilegal, o extraoficial, o oriundo da malandragem (p. 189).

Sobre esse mundo extraoficial, Coleone (2018) acrescenta que na obra *Memórias de um sargento de milícias* o cidadão comum, o homem de fé e a autoridade legal vão partilhar do mesmo espírito de malandragem banhado por interesses próprios e benefícios pessoais. A malandragem seria um “elemento catalisador” dos interesses pessoais e das ações, sendo que a intenção nunca seria causar o mal, ou seja, a esperteza e a astúcia não são racionalizadas, a ingenuidade existente nela está subentendida. Por isso “todos acabam por compreender os gestos e comportamentos malandros porque estão, sob muitos aspectos, sujeitos às mesmas circunstâncias e às mesmas necessidades sociais [...]” (p. 51).

A ironia e o bom humor das *Memórias* têm a intenção de mostrar o instrumento de esperteza e astúcia no comportamento e nas ações das personagens, que representam os homens pobres, brancos e livres da sociedade. Outro exemplo seria as traições e trapaças retratadas na obra, enxergamos uma dinâmica social da volubilidade das paixões e desejos, sendo que o humor sugere

que o compromisso, a fidelidade ou a idealização amorosa, tão caros ao espírito romântico, ganhou outra roupagem, bem menos rigorosa e abstrata, quando nos aproximamos da vida comum de sujeitos igualmente comuns, distantes das nobrezas heroicas ou dos laivos aristocráticos que vigem no imaginário romântico mais geral (Coleone, 2018, p. 52).

Nas *Memórias*, temos malandros por todos os lados, enganando, ludibriando, se safando ou safando alguém, flutuando conforme as situações, aderindo às oportunidades em ações malandras, sempre em benefício próprio. Entendemos que o protagonista é só mais um dentre tantos, o que o torna diferente dos outros malandros da literatura brasileira,

que naturalmente se destacam em suas narrativas pelo contraste impactante e notadamente dissemelhante que suas ações lhe garantem, em relação às ações das outras personagens que povoam as suas histórias (Coleone, 2018, p. 58).

Exemplo dessa personagem que se destaca das outras pelo contraste dissemelhante de suas ações é Lalino, do conto “A volta do marido pródigo”. A personagem ladina é central, possui artimanhas e fintas que as outras personagens não conseguem articular.

Possato (1991), sobre as *Memórias*, acrescenta que a obra capta a contradição, causando uma quebra de expectativa, pois traz um mundo desencantado para o universo romântico e expõe “com singeleza a sociedade de homens livres e pobres do ‘tempo do rei’[...]” (p. 60). Concluimos, portanto, que o autor imprimiu sobre o contexto da obra um olhar inovador que só seria reconhecido anos mais tarde como o precursor da chamada literatura malandra no Brasil.

3.2.3. Narrador e narração

Para tratar do modo de narrar das *Memórias*, vamos lembrar que Candido (2004) prova que a obra não é nem romance de costume, nem romance picaresco, mas o primeiro romance malandro da literatura brasileira. Comparando com o primeiro romance picaresco, Candido pontua a forma de narrar como significativa para entendermos que a voz em primeira pessoa do pícaro “fecha a visão da realidade em torno do seu ângulo restrito” (p. 19) enquanto o narrador em terceira pessoa das *Memórias* não se identifica com o personagem principal e cria uma dinâmica do ângulo de visão e da narrativa. Por isso, se *Lazarillo de Tormes* é chamado pseudoautobiografia – por ser uma falsa autobiografia –, assim também podemos chamar as *Memórias* de pseudomemórias por serem falsas memórias. Segundo Ribeiro (2021), justamente “porque não temos nelas um narrador que faz parte da história e se limita a fatos ficticiamente vividos. [...] a palavra ‘memórias’ tem um sentido amplo que remete ao passado da cidade do RJ, mas com foco na biografia ficcional de uma personagem, Leonardo” (p. 38).

Galvão (1976) acrescenta que a presença do cronista Manuel Antônio de Almeida se manifesta na apresentação das personagens e nos comentários sobre as ações delas. Os olhos do narrador são exteriores e estranhos ao enredo, “mesmo quando devassa as intimidades psíquicas, atribuindo tal ou qual comportamento à hereditariedade ou ao temperamento [...]” (p. 27). Tais constatações demonstram o

quanto as duas obras, *Lazarillo* e *Memórias*, foram inovadoras, cada uma ao seu tempo, inclusive na maneira de contar as histórias.

A primeira inaugura o romance com um texto escrito em primeira pessoa ficcional, e a segunda inaugura o romance malandro com um texto em terceira pessoa e com a representação de determinados costumes – ambas com personagens planas e caracterização da classe baixa. No caso do herói pícaro, ele é o fio condutor da trama e, por isso, é central; não há episódio em que ele não esteja.

Por outro lado, o malandro não aparece em todos os capítulos, há uma estrutura ramificada que não se concentra no herói, embora ele seja o motivo da obra e personagem principal. O narrador em terceira pessoa delineia um quadro que se alternará com as ações das personagens. Segundo Galvão (1976, p. 28), o espaço se alternará com o tempo; o horizontal com o vertical, e será apenas na segunda parte da obra que o enredo tomará conta da história. A representação da sociedade, na obra de Manuel Antônio de Almeida, está carregada de ironia, em um mundo sem culpa, em que as pessoas desfilam na dialética da ordem e desordem.

Segundo Motta (1988), existem três planos na obra: a fábula, os usos e costumes do Rio joanino e as observações do narrador e de certos personagens; e eles têm uma correspondência com o mundo narrado, o mundo mostrado e o mundo comentado. No terceiro plano, encontramos a linguagem irônica engendrada com o primeiro plano, quando o narrador está no papel de contador de histórias e há uma intromissão do narrador em primeira pessoa, também acontece uma mudança de foco para o comentário irônico: “Como dissemos, ela havia tomado a peito a causa dos amores de Leonardo com Luisinha e jurado pôr José Manuel, o novo candidato, fora da chapa” (Almeida, 1998, p. 81). E quando fala de Leonardinho: “Entretanto vamos satisfazer ao leitor, que há de talvez ter curiosidade de saber onde se meteu o pequeno” (p. 27). E o comentário irônico por parte do narrador: “Enquanto o compadre, aflito, procura por toda parte o menino, sem que ninguém possa dar-lhe novas dele, vamos ver o que é feito do Leonardo, e em que novas alhadas está agora metido” (p. 22).

O segundo plano comporta as descrições das instituições, festejos, costumes e credences de uma época, o que, na linguagem inovadora do narrador, vai trazer o ritmo de vida daquela sociedade, presentificando as tensões também (Motta, 1988, p. 102). Exemplificaremos com o capítulo 19, o Domingo do Espírito Santo:

O primeiro anúncio da festa eram as Folias. [...] Durante os nove dias que precediam ao Espírito Santo [...] saía pelas ruas da cidade um rancho de meninos, [...] *caprichosamente* vestidos à *pastora*: sapatos de cor-de-rosa, meias brancas, calção da cor do sapato, faixas à cintura, camisa branca de longos e caídos colarinhos, chapéus de palha de abas largas, ou forrados de seda, tudo isto enfeitado com grinaldas de flores, e com uma quantidade prodigiosa de laços de fita encarnada. Cada um destes meninos levava um instrumento *pastoril* em que tocavam, pandeiro, machete e tamboril. Caminhavam formando um quadrado, no meio do qual ia o chamado imperador do Divino, acompanhados por uma música de barbeiros, e precedidos e cercados por uma chusma de *irmãos* de opa levando bandeiras encarnadas e outros emblemas, os quais tiravam esmolas enquanto eles cantavam e tocavam (Almeida, 1998, p. 67; *itálicos do autor*).

No terceiro plano, a ironia está inclusive na fala das personagens, o que significou uma inovação na nossa literatura, com um “vocabulário verossímil, aproximativo do nível sociolinguístico das personagens” (Motta, 1988, p. 120). Encontramos esse exemplo na fala do major Vidigal: “— Não tenham medo de mim, que não sou nenhum papa-crianças, nem eu venho desmanchar prazeres de ninguém. Quero só saber quem é aqui o amigo Leonardo” (Almeida, 1998, p. 112). E Vidinha, quando vai à ucharia tirar satisfações com a companheira do toma-largura, por ter tomado um caldo com Leonardo: “— Ora, quem me havia de trazer? respondeu Vidinha em tom de mofa [...] Qual!... eu vim só ver se podia tomar um *caldo!*...” (p. 125). A ironia dos trechos dá-se por meio da relação contextual, todas as descrições dos usos, costumes e lugares, muito mais do que um acervo documental é uma realidade que vai encontrar na linguagem coloquial o ritmo de vida daquela sociedade, ou seja, é a presentificação das tensões refletida na originalidade da linguagem.

3.2.4. A caracterização do protagonista

Caracterizemos o protagonista Leonardo-Filho, o Leonardinho, a partir do pontapé do pai, que dá início à trajetória de aventura como destino da personagem. Em um primeiro momento, passa a viver com o padrinho barbeiro e, logo que se vê à vontade dá início às mais inusitadas travessuras. Depois ganha as ruas com os ciganos, a escola, o posto de sacristão na igreja e isso lhe rende as vinganças e as artes desejadas. O primeiro percurso amoroso, quando conhece Vidinha, nosso memorando faz o papel de apaixonado e de vadio. O desfecho amoroso termina disfórico, e a vida de vadio, eufórico. Leonardo deixa Vidinha, o polo da desordem,

para juntar-se à Luisinha, no polo da ordem.

Na conclusão feliz, segundo Motta (1988) ordem e desordem estão no mesmo patamar. Depois do pontapé do pai, Leonardo é empurrado para a traquinagem, em seguida para a vadiagem, e esta o levará à malandragem. O mais inusitado é o código da ordem que premia as espertezas de Leonardo no plano da desordem, isto é, “[...] quanto mais a personagem trilha pelas veredas da desordem, maior é a ‘imunidade’ ou a recompensa no ambíguo código da ‘ordem’” (Motta, 1988, p. 262). E o final feliz premia os dois polos – da ordem e da desordem, o ser e o parecer, a malandragem –, conceito que traz uma linha de força inédita para a literatura. Embora sejam “os representantes da ordem que procuram movimentá-lo, manuseando os cordames da rede do código social” (p. 290), é sua fidelidade aos desaventurados e distância dos superiores que o colocam na desordem. O próprio Vidigal ilustra a convergência para a desordem. Leonardo-Pataca demonstra no seu percurso a formação da instituição familiar e Leonardinho é a desordem nativa para um novo “parâmetro de acomodação das classes sociais em formação [...] ao modo malandro” (Motta, 1988, p. 300). Nessa perspectiva, Leonardo seria um anti-pícaro, pois seu percurso amoroso e sentimentalismo coadunam com o ideal romântico, na ordem e no final feliz.

3.2.5. O percurso de Leonardo

A ironia da primeira frase que dá início às *Memórias de um sargento de milícias* – “Era no tempo do rei” –, faz referência ao reinado de D. João VI no Brasil (1808-1821) e abarca, além da descrição dos costumes, uma incrível ficcionalidade subjacente aos movimentos históricos e representativos do período. A “sombra caricata” dos meirinhos, se comparados aos do tempo do rei, logo se mostrarão iguais, de uma influência moral preocupante e de condições físicas e características tipificantes, descrevendo de maneira suntuosa as roupas e adereços dessa classe judiciária. Apresenta-nos Leonardo-Pataca e em um rápido *flashback*, como ele conhecera Maria da hortaliça no navio, vindo de Portugal, enamorados de uma pisadela e de um beliscão, saltando em terra já a sentir enjoos e nascendo, desse amor, nosso herói: Leonardo-Filho.

Um herói que, a princípio, não tem origem honrosa, fruto de uma pisadela e de um beliscão, de personalidade contundente, exemplificada pelo dia do batizado, em

que acompanhava toda a festa com choros e esperneios. E, para completar a demonstração de que o malandro já nasce malandro, entre o nascimento e seus sete anos, a descrição desse intercurso de tempo não nega a que veio o menino Leonardo: “atormetava a vizinhança com um choro sempre em oitava alta; era colérico; tinha ojeriza particular à madrinha, a quem não podia encarar, e era estranhão até não poder mais” (Almeida, 1998, p. 14).

Encontrando-se Leonardo com sete anos, no segundo capítulo, a saída do nosso herói se dá, da casa para a rua, por meio de um pontapé, símbolo máximo da presença do pai na vida do filho a partir de uma agressão, colocando-o no início de sua aventura. E, para não deixarmos de lado a última aparição da personagem Maria da hortaliça, passa-se uma cena em que a traição é descoberta pelo meirinho Leonardo-Pataca, que agride a mulher e é socorrida pelo compadre barbeiro. Podemos detectar um mundo destacado da aristocracia, a representação de uma classe em que honra e fidelidade não são importantes: “honra de meirinho é como fidelidade de saloia”, disse o compadre, ao tentar apaziguar a situação. Os xingamentos, interpolações, murros, ofensas, antes mesmo de culminarem com a fuga de Maria de volta à terra natal, fez a raiva do pai suspender o filho pelas orelhas e dar-lhe o pontapé que o atiraria sentado, distante o suficiente para que ele saísse pela porta e corresse à barbearia do padrinho, causando o transtorno de batizar o freguês com água de sabão.

Posta a situação maior da obra, o menino, embora largado pelos pais, não será abandonado pelo padrinho. O percurso do anti-herói ou herói malandro, espécie de aventureiro astucioso ou mesmo herói popular, traz a intemporalidade do “era no tempo do rei”, com as fadas madrinhas, como o padrinho e a madrinha, a “sina” do menino quando faz parecer, superficialmente na narrativa, que as coisas não dão certo para ele, personagens tipificadas por suas profissões e até paradigmas lendários, como o major Vidigal, “espécie de bicho-papão, devorador de gente alegre” (Candido, 2004, p. 24).

Representando a formação do malandro brasileiro, pai e filho simbolizam duas faces do *trickster*⁵, a tolice e a esperteza, “simplório é o pai e esperto é o filho”,

⁵ “*Trickster*” vem do inglês, que, por sua vez, deriva do francês antigo “triche”, que significa “trapaça”. No folclore e na mitologia, é uma figura comum em diversas culturas, representa uma personagem que se opõe à ordem estabelecida, quebra regras e desafia a moralidade. O termo *trickster* é utilizado por Antônio Candido em seu artigo “A dialética da malandragem” (2004) para designar o aventureiro esperto, típico dos folclores. A gratuidade

afinando-se com as produções cômicas e satíricas do período, temos o arsenal por tanto tempo desconhecido de uma obra enriquecida do universo brasileiro cultural, folclórico, histórico, picaresco, representativo, documental, e que, acima desse universo, Candido (2004) entendeu a dialética que confluía os elementos da realidade e da ficção. A malandragem de Leonardo, aqui destacada, em uma dimensão folclórica, de época e histórica, também reflete a alternância da ordem e da desordem como formato do romance e como regra de vida de um setor da sociedade: os homens livres que viviam nos interstícios da sociedade, parafraseando Schwarz (1987).

Inicia-se a aventura do nosso memorando, que esqueceu as surras da mãe, o pontapé do pai e passou a gozar de tamanha afeição do padrinho que “chegou ao extremo da amizade cega e apaixonada” (Almeida, 1998, p. 19). Ao abandonar “a casa fatal onde tinha sofrido tamanha infelicidade; nem mesmo passara mais por aquelas alturas” (p. 19). A partir desse momento, até as maiores malcriações tornaram-se engraçadas para o padrinho, consideradas ingênuas e frutos de um menino cheio de vida, um amor cego que logo fez o malandrinho entender que poderia fazer tudo o que lhe viesse à cabeça. Por esses exemplos, somos capazes de perceber que Leonardo não teve nenhum embate com a realidade para se tornar malandro, faltou-lhe o choque áspero que tornou o pícaro embrutecido diante da vida.

Comparados os dois nesse início da vida, Lázaro, deixado pela mãe com o cego, está realmente abandonado à sorte de cada dia, passará fome e terá que se arranjar sozinho. Leonardinho, abandonado pela mãe e pelo pai, terá o padrinho como protetor, não passará fome e terá sempre alguém a lhe estender a mão nas necessidades. O padrinho barbeiro pensa os melhores ofícios para o afilhado, concluindo que como clérigo estaria excelente e que precisaria, então, ensiná-lo a ler e escrever, “desasnando-o” para que com 12 ou 14 anos ele entrasse para a escola. A fim de cumprir esse propósito, chamou-o dando-lhe um ultimato: “Farte-se de travessuras por este resto da semana”, entendeu aquela ordem como “licença ampla para fazer tudo quanto de bom e de mau lhe lembrasse” (Almeida, 1998, p. 21). Assim, vemos como o problema da fome, tão sério para o pícaro, o levava a aprender cada vez mais artimanhas capazes de enganar seus patrões. Leonardo passa ao largo desse problema e suas traquinagens são puramente pelo gosto de fazê-las.

nas ações de Leonardo-Filho aproxima-o do *trickster* imemorial, com traços de heróis populares.

Segundo Galvão (1976), na picaresca o herói está presente em todos os episódios, ele é central, no caso das Memórias, de 48 capítulos, em 18 deles a personagem principal, Leonardo-filho, não aparece. Alguns desses capítulos são reflexos de suas ações, outros não. A autora do ensaio conclui brilhantemente: “Memórias são muito mais ‘romance’ que a novela picaresca, [...] conta com uma estrutura bem mais complexa e diferenciada, com vários esteios e ramificações, não necessitando concentrar-se exclusivamente no herói como fio condutor” (p. 28). A história vai perfilando a vida dos outros personagens, como Leonardo-Pataca, o pai de Leonardinho. Depois de ser abandonado pela Maria saloia, viu-se apaixonado pela cigana. O amor, não correspondido na fidelidade, é justificado pelo irônico narrador: “mas o homem era romântico, como se diz hoje, e babão, como se dizia naquele tempo” (Almeida, 1998, p. 23).

Leonardo-Pataca procurou um caboclo que “dava fortuna”, sujeitando-se a diversas provas e gastando seu dinheiro para ter a cigana de volta. Leonardo-Pataca é tido como romântico e babão e suas investidas para ter a cigana são tão ridículas quanto seus sentimentos, demonstrando o pêndulo da ordem e da desordem vivido por todas as personagens. No caso do pai do herói, de meirinho casado com Maria e pai de Leonardo, a amante de uma cigana e frequentador de casa de nigromancia. O universo do ser e do parecer em Lazarillo, o maniqueísmo do mundo, já não existem no romance malandro, são os universos da ordem e da desordem, transitáveis, que permitem às personagens isolarem o bem e o mal, pois eles agora não são estanques, há o perdão e o castigo, a reconciliação e a repulsa.

O major Vidigal, a princípio símbolo da ordem e do poder, vai sendo desvelado ao longo da história. No primeiro momento em que aparece é descrito como o rei absoluto da cidade, pois a polícia ainda não estava organizada, ele era o

[...] árbitro supremo [...] era o juiz que julgava e distribuía a pena [...] o guarda que dava caça aos criminosos; nas causas da sua imensa alçada não havia testemunhas, nem provas, nem razões, nem processo; ele resumia tudo em si; a sua justiça era infalível (Almeida, 1998, p. 24).

Pelas descrições entendemos como a justiça se dava, e, mesmo sendo o representante da ordem, o major está muito distante da categorização de DaMatta (1997)

o personagem oposto ao malandro, [que] é o ator das paradas militares e dos rituais da ordem: o caxias. Seu nome [...] demonstra o poder do domínio uniformizado e regular do qual saiu para ganhar popularidade numa sociedade também fascinada pela ordem e hierarquia (p. 264).

O major Vidigal causava medo e espanto cada vez que aparecia para ordenar alguma situação, mas, ao longo da história, cuida de “dar um jeitinho” no malandro Leonardo, aproveitando suas artimanhas, espertezas e capacidade de enganar trazendo-o para a corporação, tornando-o parte dos soldados granadeiros e depois, achando justo condecorá-lo como sargento de milícias para que pudesse se casar. Esses dois capítulos, “Fortuna” e “O Vidigal”, revelam, como analisa Coleone (2018),

que o cidadão comum, o homem de fé e a autoridade legalmente constituída partilham, no fim das contas, do mesmo espírito da malandragem, aplicado aos próprios interesses e com vistas ao benefício pessoal, seja para reconquistar a mulher amada, ganhar dinheiro explorando a boa-fé e a credence popular ou mesmo se divertir à custa daqueles que, do ponto de vista da lei, estão hierarquicamente submetidos à autoridade pública (p. 50-51)

Na cena em que Leonardo-Pataca paga ao caboclo pelos rituais vergonhosos para ter a cigana de volta, o major Vidigal aparece e se diverte às custas do “flagrante delito de nigromancia” fazendo os participantes dançarem até a exaustão. Ao final, quando Leonardo alega ser a cigana que o obriga a tais meios, major Vidigal ironiza: “Você há de ficar curado! Vamos para a casa da guarda” (Almeida, 1998, p. 26). Leonardo não só passa a noite na casa da guarda como vai para a cadeia, amargar a vergonha diante dos companheiros. Todas as personagens estão sujeitas às circunstâncias e necessidades sociais que exigem a malandragem, por isso, se entendem de modo que a ordem e a desordem vão se alternando.

Leonardo-Filho cresce juntando-se com os mais refinados velhacos, por exemplo, quando passa a noite fora de casa, antes de entrar para a escola, e isso acontece devido à amizade com dois meninos ciganos. Leonardinho participa a noite toda da festa na casa dos ciganos e, no dia seguinte, justifica ao padrinho dizendo que foi ver um oratório: “Não diz que eu hei de ser padre?!...” e o padrinho não resistiu ao ar de ingenuidade do menino. Como bem coloca Coleone (2018), o malandro nasce feito, parece um DNA da malandragem como “características inerentes e congênicas de comportamento social” (p. 34).

O capítulo dedicado à madrinha/comadre, embora a caracterize como beata e a maior “papa-missas” da cidade, também a descreve com imenso sincretismo religioso, pluridiversa em suas habilidades e socorro ao próximo. Uma personagem, pode-se dizer, malandra. Ao saber que o afilhado estava aos cuidados do compadre procurou-o “não se pense que não fosse a curiosidade, queria saber o caso com todos os menores detalhes; isso lhe dava longa matéria para a conversa na igreja, e para entreter as parturientes que se confiavam aos seus cuidados” (Almeida, 1998, p. 31). E estando com o compadre, logo deu sua opinião sobre o futuro do menino.

O compadre é uma personagem que parece, a princípio, aproximar-se de um padrão ideal, até chegarmos ao capítulo que representa o maior *flashback* da obra, “O arranjei-me do compadre”. O leitor toma nota de que o padrinho, não sabendo quem eram seus pais, foi criado por um barbeiro, que jamais explicou sua origem, “relegado às dificuldades do mundo e às durezas da vida, o que lhe assevera tintas do predecessor do malandro, o pícaro, que normalmente é lançado à sorte de uma vida sem proteções ou grandes expectativas” (Coleone, 2018, p. 47).

Na rua, com uma bacia de barbear, passou a médico de navio negreiro. Tendo conquistado a confiança do capitão, já prestes a morrer, coube ao compadre, em segredo, entregar a herança à filha, assim que chegasse em terra firme. Promessa que não cumpriu. Interessante notar que o passado condenatório do compadre não atinge nossa simpatia por ele, pois, no momento presente da história, ele cuida do Leonardo, o afilhado abandonado, com amor e zelo. Nisso consiste uma das questões da malandragem, ou seja, “o narrador expõe os momentos de ordem e de desordem, que acabam igualmente nivelados ante um leitor incapaz de julgar, porque o autor retirou qualquer escala necessária para isto” (Candido, 2004, p. 33). E mais,

o bom, o excelente padrinho, se ‘arranjou’ na vida perjurando, traindo a palavra dada a um moribundo, roubando aos herdeiros o ouro que o mesmo lhe confiara. Mas este ouro não serviu para ele se tornar um cidadão honesto e, sobretudo, prover Leonardo? (p. 38).

O compadre é um exemplo do “mundo sem culpa”, o qual nos descreve Candido, um mundo livre do pecado, do erro, da repressão. E mesmo tendo feito algo repudioso, é compensado com os cuidados louváveis que denota a Leonardo, portanto, se todos têm falhas, ninguém precisa ser censurado. E, para finalizar, o narrador só conta a maledicência do compadre depois de haver conquistado nossa

simpatia pela dedicação que ele tem ao afilhado, o que não o compromete aos nossos olhos, “tanto mais quanto o ouro mal adquirido nada tem de maldito e se torna uma das heranças que vão garantir a prosperidade de Leonardo” (Candido, 2004, p. 40).

A cada capítulo novas fintas, trapanças, engodos e favores são acrescentados pelas personagens. Vejamos que Leonardo-Pataca só consegue sair da cadeia por meio de uma rede de favores que possui relação com sua ex-mulher, a Maria da hortaliça, desonrada em Portugal pelo filho de um sargento, agora tenente, que, ao ser procurado pela comadre, cheio de remorsos, intercede pelo Leonardo para tirá-lo da cadeia. Leonardo-Pataca só não escapa dos risos, escárnios e troças dos companheiros.

O menino Leonardo tinha todas as aprovações do padrinho para atormentar a vizinhança com pedras no telhado, caretas, arremedos e malcriações. A escola só serviu para capacitá-lo mais e melhor no universo da malandragem. Percebendo regras rígidas e punição pelo mal comportamento, logo no primeiro dia estava declarada a guerra contra a escola. E durante dois anos foi desobediente o quanto pôde e não teve um só dia que não fosse castigado com bolos. Não lhe faltava nada:

nunca uma pasta, um tinteiro, uma lousa lhe durou mais de 15 dias: era tido na escola como o mais refinado velhaco; vendia aos colegas tudo que podia ter algum valor, fosse seu ou alheio [...] o dinheiro que apurava empregava sempre do pior modo que podia (Almeida, 1998, p. 46-47).

Diferentemente de Lázaro, Leonardo fez da escola um lugar de desenvolvimento de seus piores defeitos, tinha tudo o que era necessário e mais do que precisava. Não passou fome, não foi humilhado. Quando não estava na escola, desviava o curso para a igreja da Sé juntamente com um amigo, tão bom quanto ele na vida de traquinagem. A vontade era tamanha das aventuras na igreja que convenceu o padrinho a torná-lo sacristão também. Era capaz de articular as piores vinganças contra a vizinha, a fada agourenta, e levando uma “sarabanda” do mestre-de-cerimônias não só não se emendou como se juntou novamente com o amigo para uma vingança bem tramada. O ponto fraco, usado contra a própria vítima fez um grande estrago, mas nada que não pudesse ser esquecido e perdoado por todas as pessoas daquela comunidade. O mestre-de-cerimônias tinha um caso com a cigana e, vendo-se chegar o dia do sermão de uma das maiores festas da igreja, empenhou-se muito tempo recluso para corresponder às expectativas, três ou quatro

dias decorando a peça, sem sair de casa. Diz o narrador: “foi nesse ponto delicado que os dois meninos buscaram feri-lo [...]” (Almeida, 1998, p. 50), pois, avisando o mestre-de-cerimônias que o sermão seria uma hora mais tarde do que o habitual, fê-lo se atrasar enquanto outro pregador já se adiantara com a pregação. O padre, querendo castigar os meninos, foi pego pelos dizeres de Leonardo: “Eu disse às nove, sim senhor; pode perguntar à moça, que ela bem ouviu...” ao que retruca o Reverendo: “Que moça, menino, que moça?” E Leonardo: “Aquela moça cigana, lá onde V. Rev.^{ma} estava; ela ouviu, eu disse às nove” (Almeida, 1997, p. 52). Os fiéis ficaram embasbacados, mas cada um tinha a sua pendência, e, por fim, perdoados os dois lados, terminou dispensado o sacristão endiabrado.

E não só Leonardo-filho se achou vingado do mestre-de-cerimônias, mas Leonardo-Pataca, ao saber do relacionamento amoroso do clérigo com a cigana, armou uma estralada para o rival. A estralada seria armar uma confusão, uma desordem, de propósito, e para isso bastava pagar para um valentão, que vivia de dar pancada por dinheiro. Chico-Juca era o mais afamado e eficiente. Interessante notar a descrição do malandro Chico-Juca:

era um pardo, alto, corpulento, de olhos avermelhados, longa barba, cabelo cortado rente; trajava sempre jaqueta branca, calça muito larga nas pernas, chinelas pretas e um chapelinho branco muito à banda; ordinariamente era afável, gracejador, cheio de ditérios e chalaças [...] (Almeida, 1998, p. 55).

Lívia Barbosa (1992) escreveu sobre o jeitinho brasileiro como uma instituição paralegal em que o maior usuário dela é o malandro, descrevendo-o como o tipo que se localiza nos interstícios da sociedade, entre o honesto e o marginal, vivendo no mundo da improvisação, do sentimento e da criatividade, individualizado pelo modo de falar, andar e vestir-se, além de não ter um projeto de vida definido. Outra encarnação do jeitinho malandro seria o carioca, o qual muitas vezes aparece nos livros vestido com roupa típica: “calça branca e camisa listrada” (p. 46). Além disso, a autora elenca o jeitinho como um conceito de caráter universal e um sinônimo para ele seria malandragem, entendido como

uma forma ‘especial’ de se resolver algum problema ou situação difícil ou proibida; ou uma solução criativa para alguma emergência, seja sob a forma de burla a alguma regra ou norma estabelecida, seja sob a forma de conciliação, esperteza ou habilidade (p. 32).

Assim posto, conseguimos visualizar o universo do malandro Chico-Juca, descrito com roupas típicas: a jaqueta branca, a calça larga, chinelos e chapéu branco de lado. Nos seus trejeitos era afável, gracejador, zombeteiro, sarcástico e debochado. Mais acentuado que Leonardo na caracterização, Gotto (1988) elenca esse episódio como o grau máximo de perturbação da ordem, mas ainda significa uma desordem “branda e festiva, aquela que não fere os comportamentos mais sancionados do hemisfério oficial” e que inclusive pode ser incorporada. “Traduz uma instância da ordem social, mas não sua desestruturação ou aquilo a que os Estados dão o nome de ‘ameaça à ordem estabelecida’” (p. 48). Isto é, sendo essa cena a maior perturbação da ordem que há na obra, o caráter cômico faz dela, de modo inversamente proporcional, a menor ameaça que pode haver à ordem estabelecida: “Mal tinha pronunciado estas palavras quando o Chico-Juca, arrancando-lhe a viola da mão, bateu-lhe com ela em cheio sobre a cabeça; o rapaz reagiu, e começou a confusão” (Almeida 1997, p. 56). E, ainda, para completar o efeito de comicidade, após a confusão, a revanche do Leonardo quando os soldados do major Vidigal encontraram o padre escondido no quarto da cigana:

o granadeiro trazendo pelo braço o Rev. mestre-de-cerimônias em ceroulas curtas e largas, de meias pretas, sapatos de fivela, e solidéu à cabeça. Apesar dos apuros em que se achavam, todos desataram a rir: só ele e a cigana choravam envergonhados (Almeida, 1998, p. 57).

Vê-se que, apesar de estarem sendo detidos, os convidados não deixaram de zombar da situação em que o padre e a cigana pecaminosamente se encontravam. A despeito disso, o major não levou o mestre-de-cerimônias para a cadeia, pois a festa, os dias na casa da guarda e os murmúrios de que perderia seu lugar na igreja da Sé foram suficientes para que ele se afastasse da cigana. Enquanto Leonardo-Pataca, satisfeito com a vingança, começou a rondar novamente a casa da amante, sofreu repreensões e caçoadas com o reate. A comadre queria casar sua sobrinha/filha, “que lhe pesava sofrivelmente sobre as costas” com Leonardo e por isso tentou convencê-lo. Detectamos nesses exemplos um jogo de interesses movendo as personagens sob a perspectiva da dialética da malandragem, que perpassa a vida de todas as personagens da obra.

Algumas questões distanciam as obras *Memórias* e *Lazarillo*, uma delas é a misoginia, certa aversão a mulheres. As obras picarescas são consideradas misóginas e as personagens femininas são escassas. O mesmo não acontece com *Memórias*, em que a quantidade e a diversidade dessas personagens abrem-nos um universo de autonomia e coragem. No capítulo que nos apresenta D. Maria, por exemplo, a personagem está caracterizada como sozinha, rica, de bom coração, devota e amiga dos pobres, seu defeito era a mania das demandas, as causas na justiça, pois era capaz de aborrecer quem estivesse por perto.

O capítulo sobre a personagem D. Maria insere também a descrição das procissões que, segundo DaMatta (1997), representa um dos discursos simbólicos e expressivos de posições dentro da estrutura social. Nesse triângulo de representações, temos o carnaval, nele, insere-se o malandro, representando a desordem; as paradas militares são representadas pelo caxias, a ordem; e as festas religiosas e procissões, em que peregrinos, religiosos e santos representam a neutralidade: “seria difícil, se não impossível, conceituar as procissões, que não seriam nem sagradas nem profanas, nem formais nem informais” (p. 66), parece-nos longe de serem neutras. Ribeiro (2021) analisa as procissões como uma grande confusão entre ordem e desordem que atinge, inclusive, a religião, e exemplifica com a mistura de crenças: “prática velada de cerimônias não cristãs, membros de ordens católicas contribuindo para intrigas e rixas, clérigos sucumbindo a desejos carnavais e até mesmo crimes praticados em um oratório” (p. 61).

E comprova-se, nesse caso, com a procissão dos ourives descrita, a miscelânea do desfile, o rancho das Baianas, que iam à frente da procissão e que, sem precisar descrevê-las, embora seja um dos modos de trajar mais bonitos, não é aconselhável para uma procissão religiosa, pois se todas as mulheres resolvessem adotá-lo, “seria uma terra de perdição e de pecados” (Almeida, 1998, p. 60). D. Maria é uma das únicas figuras que não integra as classes populares, “como era rica [...] as suas demandas eram o alimento da sua vida [...]” (p. 61), e, por isso, só vamos perceber algum traço malandro na personagem no momento em que ela se vê devedora de favores quando alguém lhe favorece nas demandas: “o empenho que empregava na mais insignificante questão judiciária [...] se poderá concluir a satisfação que teria ela no dia em que se achava vencedora, e como se não julgaria obrigada a quem lhe proporcionasse a vitória” (Almeida, 1998, p. 114). José Manuel, interessado em Luisinha, vence uma demanda que há muito tempo D. Maria brigava na justiça e foi

recompensado com a mão de Luisinha em casamento: “José Manuel aproveitou-se disto; e no dia em que veio ler a D. Maria a sentença final que resolvia a pendência em seu favor, pediu-lhe a mão da sobrinha, a qual lhe foi prometida sem grandes escrúpulos” (p. 114). De fato, concluímos que não há nenhuma personagem que não seja malandra na obra, que não troque favores ou obtenha vantagens sobre determinadas situações.

A partir do capítulo “Amores”, Leonardo, já rapaz, constitui-se em um completo vadio, sem estudo, sem ocupação, desinteressado de todos os projetos que porventura o compadre e outras pessoas teriam para ele. O compadre, juntamente com Leonardo, continuava a visitar D. Maria, a qual se tornara tutora da sobrinha após muitas lutas judiciais. Ao conhecê-la, riu-se das suas características físicas, mas mostrou-se apaixonado por Luisinha. E será a história de amor entre Leonardo e Luisinha que perpassará esse romance malandro. Primeiro o domingo do Espírito Santo, depois a ida ao campo para ver os fogos de artifício e comemorar a festa do divino, demonstram o quão apaixonado ele estava, mas logo o narrador nos coloca frente à realidade: “pela sorte de um pai se pode augurar a de um filho [...] principiou a roda a desandar-lhe em quase todos os sentidos” (Almeida, 1997, p. 72). Após as festas a menina volta ao seu estado taciturno e Leonardo fica com raiva. Aparece uma nova personagem que mudará o rumo do garoto, Sr. José Manuel, malandro dos grandes, olhando já se sabia que tinha “um lugar distinto na família dos velhacos de quilate” (p. 72). José Manuel será capaz de enganar D. Maria, interessado que estava na herança de Luisinha, sua maledicência vai escantear o malandro Leonardinho, ingênuo e inexperiente. Porém, o padrinho, sabendo de toda a fortuna que Luisinha herdaria, chamou a comadre e armaram um plano contra José Manuel, pretendendo afastá-lo de Luisinha. A mentira contada surtiu o efeito desejado, mas, embora o rival tenha sido afastado, a menina mostrava-se tão distante e indiferente que Leonardo resolveu declarar-se para ela. E esse trecho é mais uma demonstração da distância que há entre a picaresca e o romance malandro, pois o percurso amoroso é fundamental para a obra *Memórias*, principalmente na constituição da personagem, “o seu sentimentalismo compromete-o com o ideário romântico, no percurso da ordem, da declaração de amor à conclusão feliz” (Motta, 1988, p. 290).

Uma das personagens que caminha muito bem entre os polos da ordem e da desordem, empenhada nos ofícios da igreja e no trabalho de parteira, além de tomar para si causas importantes, como o amor de Leonardo e Luisinha, é a comadre. Quem

moveu a “intriga surdíssima” que surtiu o efeito desejado a fim de afastar José Manuel foi justamente ela. Malandramente, com o respeito de que dispunha na comunidade, eis que não foi difícil fazer D. Maria acreditar na ardilosa história inventada pela comadre. Pois não era melhor pessoa que a comadre o mestre-de-rezas, que também foi convocado a investigar a história inventada e defender José Manuel.

A malandragem é universalmente aceita e utilizada por quase todas as personagens, ela rege o mundo sem culpa em que vivem e se perdoam todos, pois esse “jeitinho” malandro relaciona-se com a experiência diária vivida pelas personagens e não com uma reflexão crítica e profunda sobre as instituições ou sobre elas mesmas. Em se tratando de uma obra ficcional, que carrega um substrato da representação de uma classe de homens livres e pobres do período joanino, concordamos com o que disse Barbosa (1992) sobre a aprovação e valorização do chamado “jeitinho brasileiro”, que pode ser tanto uma resposta criativa a uma situação emergencial quanto uma maneira de agilizar algo através da quebra da lei ou norma.

Sendo o “jeito” um “elemento universal dentro da sociedade brasileira” (Barbosa, 1992, p. 50), um discurso assumido, tido como válido, mais do que isso, é “uma forma alternativa de filiação não à sociedade brasileira, mas à condição humana” (Barbosa, 1992, p. 51). Daí entendermos a universalização de algo tão particular da sociedade brasileira, o “jeitinho”, lançado nas relações humanas da obra, que faz um movimento característico desses dois polos dialéticos da ordem e da desordem, arrastando a comadre e o mestre-de-rezas a adotarem um comportamento desonesto e intrigueiro para restabelecer uma ordem desejada, lê-se, interesses particulares de cada um. Dessa maneira, “assim como Leonardo tinha achado na comadre uma protetora à sua causa, também José Manuel achou um procurador para a sua” (Almeida, 1997, p. 87), o mestre-de-rezas, que veio em defesa do velhaco.

A partir do capítulo vinte e oito, os frequentes trechos descritivos dão lugar ao enredo tomando conta da história, “passando o pitoresco progressivamente para o segundo plano [...] os acontecimentos se concentram e se precipitam” (Galvão, 1976, p. 28). No capítulo, chamado “Transtorno”, o retrato da morte do compadre é irônico, chega à comicidade, chamado de antiliterário, justamente porque deveria ser chamado de tragédia: “E a cena toda é de pura comédia, entre risos e prantos altos; passa por alto as consequências interiores dessa morte para as personagens, só interessando as práticas – herança, mudança de casa, etc.” (Galvão, 1976, p. 31). E em se tratando dessas coisas, revelou a abertura do testamento ser Leonardo o

herdeiro universal do padrinho, logo Leonardo-Pataca se apresentou para cuidar do filho:

O pai é para o filho uma espécie de ímã às avessas: na distância, o atrai; na aproximação o repele. Em cada choque há a impulsão do Leonardo para o hemisfério da desordem: primeiro foi a traquinagem que o levou à vadiagem, agora esta é para levá-lo à malandragem (Motta, 1988, p. 249).

Estando na casa do pai, Leonardo logo se desentendeu com Chiquinha, a madrastra. E o estopim foi no dia em que, feito uma visita a D. Maria, juntamente com a madrinha, não viu Luisinha e voltou para casa mortificado. As provocações de Chiquinha foram tamanhas que Leonardo ficou enfurecido e avançou para cima dela “com os punhos cerrados e espumando de cólera” (Almeida, 1998, p. 94). Leonardo-Pataca acode ao barulho, busca o espadim e investe contra o filho, o qual tinha “um terror instintivo do pai depois daquele pontapé que nunca lhe saíra da memória” (p. 94) e por isso foge de casa.

Desde o momento em que Leonardinho sai da casa do pai, veremos a escola de lapidação da malandragem, pois, se Leonardo já não tinha o padrinho e muito menos o pai, encontrará outras pessoas que cuidarão dele e virão em sua defesa. Andou por um bom tempo até encontrar-se com o amigo sacristão, Tomás, e sua “gente”, como ele diz. Na turma, além da namorada de Tomás, estava Vidinha, uma mulata que tocava viola e que deixou Leonardo encantado.

A família era composta de duas irmãs viúvas, uma com três filhas e a outra com três filhos. Leonardo esqueceu-se completamente de Luisinha e José Manuel, agora só pensava em Vidinha: “admirava-se ele de como é que havia podido inclinar-se por um só instante a Luisinha, menina sensaborona e esquisita, quando havia no mundo mulheres como Vidinha. Decididamente estava apaixonado por esta última” (Almeida, 1998, p. 101). Vê-se que Vidinha era o oposto de Luisinha, desinibida, bonita e atraente, tocava viola e participava das patuscadas, reuniões de pessoas para beber e comer, festanças. Luisinha era tímida, esquisita, fazia renda e quase não saía de casa.

Leonardo passa a desempenhar o papel do apaixonado, ligado ao tema amoroso e ao papel de vadio, na sua segunda etapa da aprendizagem. Leonardo terminou, dentro do percurso amoroso, em disforia com Luisinha e euforia com

Vidinha. Veremos que haverá uma nova inversão. Leonardo foi considerado um agregado na casa das irmãs viúvas, e adquirira grande simpatia por parte delas.

Contrariando as ideias românticas, o narrador nos alerta que Vidinha recebeu as investidas de Leonardo, o qual já estava desembaraçado, pois o negócio com Luisinha o tinha “desasnado” e a paixão era mais forte, “embora esta última hipótese vá de encontro à opinião dos ultrarromânticos, que põem todos os bofes pela boca, pelo tal – primeiro amor [...]” (Almeida, 1998, p. 107). Segundo Elias (1979), essa passagem mostra-se paradoxal, conquanto o narrador tenha consciência do papel que exerce o primeiro amor para uma personagem romântica, deseja evitá-la, mas, ao final da obra, confirma o que havia sido negado (p. 15). Então, complementa: “como se publicava em capítulos ninguém poderia imaginar o final da obra – que confirma a tese romântica do primeiro amor [...] a união, pelo casamento, entre Leonardo e Luisinha” (p. 174-175).

Porém, antes do final esperado, veremos os laços entre Leonardo e Vidinha se estreitarem, os ciúmes dos primos aumentarem e a comadre, tendo encontrado o afilhado, vinha visitá-lo, bem como suas novas amigas, as viúvas donas da casa. “Leonardo passava a vida completa de vadio, metido em casa todo o santo dia, sem lhe dar o menor abalo o que se passava lá fora pelo mundo. O seu mundo consistia unicamente nos olhos, nos sorrisos e nos requebros de Vidinha” (Almeida, 1998, p. 111). Até o dia em que os primos armaram uma patuscada para que o major Vidigal pegasse Leonardo, alegando que justamente por ele não fazer nada é que seria levado. Leonardo calcula sua fuga, aproveitando-se de uma algazarra na rua, empurra um dos granadeiros e corre. Nesse trecho, o narrador cita por duas vezes o pontapé que o menino levava quando criança. Primeiro ao arquitetar a fuga:

Só havia na sua vida um transe a que assemelhava, aquele em que então se achava, era o que se havia passado, quando criança, naquele meio segundo que levava a percorrer o espaço nas asas do tremendo pontapé que lhe dera seu pai (Almeida, 1998, p. 116).

E após a fuga: “veio-lhe outra vez à lembrança o pontapé paterno: era o termo constante de comparação para todos os sofrimentos” (p. 116). O pontapé é capaz de empurrar Leonardo para a vadiagem e para a malandragem, ele é motivo inspirador para mantê-lo longe do pai. E essa fuga vai colocar o major Vidigal em alerta sobre o que seriam as qualidades de uma pessoa a favor da polícia: a capacidade de fugir,

esconder, ludibriar, a astúcia e a esperteza na representação do que seria a ordem na história, o major:

nunca um só garoto, a quem uma vez tivesse posto a mão, lhe havia podido escapar; e entretanto aquele lhe viera pôr sal na moleira; ofendê-lo em sua vaidade de bom comandante de polícia, e degradá-lo diante dos granadeiros (Almeida, 1998, p. 117).

Ainda complementa que, aquele que lhe pregava uma peça dessas, tinha sua proteção e estaria com ele em todas as ocasiões, mas, tendo Leonardo fugido, seria seu inimigo irreconciliável. Ironicamente, a história não transcorrerá da mesma maneira e o malandro virará o jogo com o major, mesmo tendo jurado pegar o malandro sem ajuda dos granadeiros e sem que fizesse cerco para isso.

A comadre ficou preocupada com o afilhado e, por isso, arranjou-lhe um emprego, pois pensar que ele pudesse se tornar soldado, naquele tempo, era a pior coisa que poderia acontecer a um jovem. Fê-lo, pois, servidor na ucharia real, o depósito de mantimentos do rei. O major, embora raivoso com a possibilidade de não se vingar, pensa: “ele não tem cara de quem nasceu para emendas”; ao que o narrador complementa: “O major tinha razão: o Leonardo não parecia ter nascido para emendas” (Almeida, 1998, p. 121). Dessa vez, teve Leonardo pena da moça que vivia em companhia de um certo funcionário da ucharia, o toma-largura, e resolveu levar uma tigela de caldo para ela. Não contava que o funcionário chegaria mais cedo e o caldo entornaria. A cena, muito cômica, tem a tonalidade de histórias populares:

O Leonardo correu precipitadamente pelo caminho mais curto que encontrou; sem dúvida em busca de outro caldo, uma vez que o primeiro se tinha entornado. O toma-largura corre-lhe também ao alcance, sem dúvida para pedir-lhe que trouxesse desta vez quantidade que chegasse para um terceiro.

O caso foi que daí a pouco ouviu-se lá por dentro barulho de pratos quebrados, de móveis atirados ao chão, gritos, alarido; viu-se depois o Leonardo atravessar o pátio da ucharia à carreira e o toma-largura voltar com os galões da farda arrancados, e esta com uma aba de menos.

No dia seguinte o Leonardo foi despedido da ucharia (Almeida, 1998, p.122).

Vemos o dinamismo das histórias folclóricas, a astúcia pela astúcia, mesmo para se safar de uma situação complicada como essa apresentada no exemplo do Leonardo com o toma-largura, é a esperteza que termina em desastre. A personagem

passará por várias condutas transgressivas até ser integrado ao polo da ordem. Nessa fase de sua vida, Leonardo está liberto dos projetos que o compadre e a comadre haviam traçado para seu futuro. O major, então, sente a ocasião propícia para ficar em alerta e consegue, dessa vez, pegá-lo.

Na casa de Vidinha, colocaram-se em polvorosa agitação, certos de que o major era o motivo do sumiço de Leonardo. Saíram à procura, mas não o encontraram na casa da guarda e nem a madrinha foi capaz de achá-lo, sendo que depois de muitos dias começaram a sentir raiva, diante da ingratidão e do amor ofendido de Vidinha. Tão ofendida estava que se envolveu com o toma-largura e foram, com toda a família, para uma patuscada fora da cidade. Tendo o toma-largura o costume de beber, ao encontrar-se em uma festa, terminava como “desordeiro e valentão”, o que resultou, nesse dia, numa “algazarra infernal”.

Não demorou a aparecer o major Vidigal e qual não foi a surpresa ao reconhecerem Leonardo entre os granadeiros. O toma-largura foi levado por ele, rumo à casa da guarda, porém, não concluíram o trajeto, dado o fato de o toma-largura ter caído embriagado e os soldados não conseguirem levantá-lo, deixando-o na calçada. Leonardo estava como granadeiro, soldado, pois o Vidigal imaginou ser ele valiosa aquisição. O narrador nos adianta que o malandro, esperto e vadio, poderia até conhecer as manhas do ofício, mas o que o impedia de realizar bons serviços eram os hábitos arraigados, que fazia com que o major tivesse que gastar tempo com ele, pois nem as leis disciplinares eram suficientes para detê-lo. Portanto, não foi sem motivo que Leonardo demorou a reaparecer, e já como granadeiro, junto ao major Vidigal.

O memorando Leonardinho não precisou de muito tempo para burlar as regras do major. Ele participou do fado “Papai lelê, *seculorum*” que representava o Vidigal morto, quando, na verdade, o plano seria Leonardo dar o sinal para que pegassem os baderneiros que participavam da cerimônia. Mesmo sendo pego em tal diabrura, nada lhe aconteceu: “o major dera daquele modo uma grande prova de desusada benevolência. Andou pois o Leonardo por alguns dias cabisbaixo e pensativo, como esmagado ao peso de grandes remorsos [...]” (Almeida, 1998, p. 133). No entanto, no próximo pedido do major, para que Leonardo vigiasse o artista Teotônio na casa de seu pai, durante o batizado da irmã, também com a ordem de pegar os baderneiros, não é que o malandro sentiu pena do outro malandro que estava animando a festa e entregou o plano do major, proporcionando uma maneira de fugir para Teotônio.

Leonardo só não contava que seria traído, e, dessa vez, foi preso. O fato dele ter se tornado granadeiro não mudou seu comportamento no quesito malandragem, pois ele não só continuou com suas peraltices como teve a chance de demonstrar sua lealdade com os desaventurados. Sabemos que isso também torna Leonardo um anti-pícaro, pois Lázaro agrada os superiores porque deseja uma ascensão, enquanto o malandro não tem esse desejo, pois não lhe falta nada e ele convive muito bem com todos.

A madrinha-comadre, sabendo da prisão de Leonardo, encaminha-se para a casa do major, intercedendo pelo afilhado, aquele mostra-se inflexível, diante dos acontecimentos e necessidade de correção. Mas para o jeitinho brasileiro, como bem analisa Barbosa (1992) não só caracteriza situações específicas, como é um elemento que define “nosso estilo de lidar com determinadas situações” (p. 16), como é o caso da comadre, que, não tendo poder suficiente para convencer o major, buscará o que deseja por meio de um jeitinho especial. Primeiro procura D. Maria, a qual terá um meio infalível para convencer o major: buscar a personagem Maria-Regalada. A partir desse momento a história vai nos mostrar como a ordem maior, o Vidigal, também se corrompe na desordem: “Já naquele tempo [...] o empenho, o compadresco, eram uma mola real de todo o movimento social” (Almeida, 1998, p. 142). O jeitinho será infalível, pois Maria-Regalada teve, no passado, um relacionamento com o major, imprescindível para a conquista do que a comadre almejava, salvar seu afilhado: “A estratégia utilizada é sempre envolver emocionalmente no ‘seu problema’ a pessoa de quem se depende naquele momento” (Barbosa, 1992, p. 42). Foi exatamente o que fez a comadre e depois D. Maria, ao levar Maria-Regalada, um antigo amor, não tão antigo assim, para convencer o major a soltar Leonardo.

O major Vidigal recebe em sua casa a comadre, D. Maria e Maria-Regalada. Pego de surpresa, ele vestia um rodaque de chita e tamancos, que é uma vestimenta e calçado informais. Supondo estar sendo mal-educado, vai até o quarto para colocar a farda. Devido à pressa, não completa o uniforme e retorna à sala “de farda, calças de enfiar, tamancos e um lenço de Alcobaça sobre o ombro” (Almeida, 1998, p. 145).

Tal cena configura-se em uma das mais representativas da obra, em que a dialética da ordem e da desordem está posta para o leitor de forma visível, cômica e muito singular, tanto pelas roupas do major, quanto pelo momento da história em que ele se mostra fragilizado com um amor do passado que se faz presente, a Maria-Regalada. A dialética da ordem e da desordem, segundo Candido (2004, p. 31)

manifesta-se como princípio estrutural das relações humanas no plano da obra. As relações das personagens mostram “a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados” (p. 31). Segundo Candido (2004),

Há um traço saboroso que funde no terreno do símbolo essas confusões de hemisférios e esta subversão final de valores [...] o Major aparece de chambre de chita e tamancos, num desmazelo que contradiz o seu aprumo durante o curso da narrativa. Atarantado com a visita [...] corre para dentro e volta envergando a casaca do uniforme, devidamente abotoada e luzindo em seus galões, mas com as calças domésticas e os mesmos tamancos batendo no assoalho. E assim temos o nosso ríspido dragão da ordem, a consciência ética do mundo, reduzido a imagem viva dos dois hemisférios, porque nesse momento em que transgredir as suas normas ante a sedução da antiga e talvez de novo amante, está realmente equiparado a qualquer dos malandros que perseguia [...] (p. 37).

Nesse momento as fronteiras se dissolvem, as condutas que fazem parte dos ramos da ordem e da desordem se equiparam, e a figura do Vidigal desmistifica os símbolos repressivos, pois ele converge para a desordem.

Tratemos de Luisinha, que havia se casado com José Manuel e levava uma vida tão infeliz quanto reclusa. Afinal, José Manuel morre, de modo indiferente e sem nenhum drama D. Maria, ao receber a notícia através de uma carta de Luisinha, mostrou-se “atrapalhada” e foi até a casa da sobrinha para tentar ajudar. Após a constatação de que era um caso perdido, comunicou à sobrinha que ela estava viúva: “Luisinha pôs-se a chorar, mas como choraria por qualquer vivente, porque tinha coração terno” (Almeida, 1998, p. 147). Seguido o enterro, Leonardo chegou à casa de D. Maria para ver Luisinha, compondo uma cena romântica, desde a representação feita um do outro ao se verem, perpassando uma conversa satisfatória e plena, como nunca acontecida em suas vidas, e culminando com um aperto de mão indicatório de algo mais.

O último capítulo aplacará os românticos com o amor sincero entre Leonardo e Luisinha, que os inspirava a buscar uma união legítima. Para além do romantismo, notamos a disposição dos negócios que os dois tinham, mostrando-nos uma pontinha da realidade da relação madura que se estabelece entre eles. Como um soldado de linha, Leonardo não poderia se casar, mas Luisinha dispôs-se a resolver o problema

apelando novamente para a tia, a fim de que chegasse até o major o pedido para que ele se tornasse sargento de milícias.

A ironia perpassa a obra em um movimento incessante, vemos nessa cena a confirmação do percurso romântico do casal e, ao mesmo tempo, a ironia de não poderem se casar por causa do trabalho de Leonardo. Inclusive um paralelismo no percurso amoroso. Primeiramente, há uma disforia em relação à Luisinha e euforia em relação à Vidinha, depois, há uma nova inversão em que Leonardo está disfórico em relação à Vidinha, que representa a desordem, e eufórico em relação à Luisinha, que representa a ordem: “rebaixando-se de cargo para a conclusão feliz: ordem e desordem unem-se no mesmo patamar” (Motta, 1988, p. 241). E não somente isso, mas a união do ser e do parecer, a trajetória amorosa com a do trabalho e a instauração da malandragem. Ainda encontramos, nas últimas linhas a ironia do narrador “daqui em diante aparece o reverso da medalha”, o final de feliz indicativo das tristezas que se seguirão e que os leitores serão poupados.

3.3. “A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”, DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

3.3.1. Súmula da fábula

O conto divide-se em nove partes, na primeira, o espaço é delimitado pela construção de um trecho da rodovia Belo Horizonte – São Paulo. Os animais e as pessoas trabalham, e seu Marra fiscaliza uma turma de trabalhadores braçais. Às dez da manhã, junto ao caminhão da empresa, chega Lalino Salãthiel, personagem principal. Embora atrasado, está sorridente e bem-arrumado, falando demais e justificando-se. Os colegas sabem que ele mente, mas acabam se deixando levar pela simpatia e pelos modos afetivos do ladino, que agrada a todos através do ponto fraco de cada um: Corrêia gosta de escutar elogios sobre sua terra; Generoso só precisa de um cigarro para se calar; e seu Marra encanta-se pelas histórias de teatro, desejoso de apresentar a história do Visconde Sedutor. Lalino está ensinando a mulher de seu Waldemar, o encarregado que dirige o caminhão, a tocar violão. E, no fim dessa primeira parte, o narrador diz que a cena se encerra “ao modo de um final de primeiro ato”, como no teatro.

Na segunda parte, Lalino, embrenhado em suas próprias palavras e mentiras, chega em casa, agrada Maria Rita, sua esposa, e inicia sua busca pelas revistas e almanaques velhos, a fim de encontrar as figuras e fotografias das mulheres que almeja conhecer. Resolve, então, pedir seu acerto de contas do trabalho, vender o carroção e o burrinho e, ao encontrar seu Ramiro, um espanhol, rodeando sua casa, enxerga a oportunidade de pedir-lhe dinheiro em troca de Maria Rita. Lalino deixa o arraial para se inserir no universo das festas, da prostituição e da vida sem trabalho no Rio de Janeiro.

Na terceira parte, Maria Rita reaparece morando na companhia do espanhol. Além disso, tendo terminado a construção daquele trecho da rodovia, os trabalhadores de outros lugares haviam ido embora, mas os espanhóis permaneciam ali, e todo o arraial dispensava total desdém e raiva a Lalino.

Na quarta parte, o narrador explica que bastaram seis meses para que Lalino, esgotado seu dinheiro, percebesse que sua aventura no Rio de Janeiro não valia a pena. Ainda assim, Lalino resiste ao retorno e só o faz para ver a reação das pessoas. Chega ao arraial amanhecendo: “pomposamente, terrivelmente feliz”.

Na quinta parte, Lalino visita a casa de Ramiro, alegando pagamento do que havia pedido emprestado, mesmo não tendo dinheiro algum para pagá-lo. O espanhol rejeita o pagamento, pois vive com Ritinha. Lalino diz que quer vê-la, mas, percebendo que ela não deseja encontrar-se com ele, pede apenas um violão e vai-se embora. No caminho, contempla a natureza, oportunidade em que o narrador conta a fábula de “A festa no céu”, com uma variante na qual ecoa a esperteza de Lalino, na ladinagem que engana até São Pedro. Nessa mesma ocasião, encontra seu Oscar, que lhe promete conversar com o pai, o major Anacleto, a fim de contratar Lalino para ajudar na campanha política.

Na sexta parte, seu Oscar pede o emprego para Lalino, alegando que é um “corisco de esperto, inventor de tretas” e que, por isso, poderia ser útil na campanha política. Com a interferência do tio Laudônio, irmão do major, este, enfim, cede à ideia. Na sétima parte, Eulálio de Souza Salâthiel, ladinamente, primeiro vai sondar a situação da política do arraial e só se apresenta ao major dias depois, contando todas as intrigas e traições que aconteciam. Foi quando o major deu dinheiro e emprestou para Lalino um capanga de confiança, o Estêvam.

Na oitava parte o major, diante do relatório de seu cabo eleitoral, entende que não pode ficar parado e passa uma semana em “excursão eleitoral”: visita o padre,

que, vendo sua fé e devoção, fala bem de Lalino; depois encontra com seu Ramiro, o qual se queixa não só das provocações de Lalino como também do beijo que este jogara para Ritinha, e completou acusando Lalino de envolvimento com o filho do adversário. Ao chegar em casa, o major despeja as acusações sobre o ladino, que se defende. Explica, primeiro, que se juntou com o filho do Benigno em uma artimanha que ele manteve em segredo, a fim de saber mais sobre a política; em seguida, exime-se das acusações de seu Ramiro, dizendo que, por um lado, dar vivas ao Brasil não significa ofender os espanhóis e, por outro, que foi sem querer o beijo mandado a Maria Rita, esquecido que estava de que ela já não era mais sua mulher. Conta os lugares que foi para conquistar votos, com todos os engenhos e artifícios de um ladino, fazendo uso sempre da palavra para conseguir o que deseja. Soltou ainda, ao final da conversa, uma isca para o major, dizendo que não teve tempo de gastar com os espanhóis, afinal de contas estrangeiro não tinha direito de voto em eleição.

Na nona e última parte, Lalino, em um instante de fraqueza, pediu ao seu Oscar que procurasse a Ritinha para advogar uma reaproximação a seu favor. Ao encontrar-se com ela, contudo, seu Oscar, sentindo-se atraído pelos olhos, pernas e cabelos dela, passou, então, a advogar em causa própria. Ao perceber as intenções de seu Oscar, Ritinha pede para que ele suma e ameaça chamar o marido Ramiro. Ainda confessa que gosta mesmo é do Laio, mesmo que ele não preste. Chegando em casa ressentido, Oscar diz a Lalino que ela gosta mesmo é do espanhol.

Major Anacleto recebe um telegrama do prefeito, com transcrição de outros telegramas que, por sua vez, eram anotações de um outro. Lalino chega e explica ao major como conseguiu a virada de Cesário para eles na política, pois o filho do Benigno havia desonrado a filha do Cesário e agora estava escondido. Lalino cria artimanhas tão bem-acabadas que já prevê o casamento, para que a moça não sofra. O major dispensa Lalino. Tio Laudônio noticia a passagem de um carro com um deputado da oposição e que seu Benigno já estava a postos. Chega Ritinha à casa do major, alegando que agora o espanhol começou a judiar dela por causa dos ciúmes que tem do ex-marido e, por isso, fugira para pedir proteção. Ao solicitar por Lalino, descobre que ele estava bebendo cachaça e conversando com o tal deputado.

Tio Laudônio acalma o major; ao escurecer, este vê um automóvel e fica enfurecido. O automóvel para e Lalino ajuda os três doutores a descerem. Descobre que não se trata da oposição, mas do Secretário do Interior. O major corre para recebê-los, esbaforido e honroso, com imensa hospitalidade. Elogiaram muito Lalino,

que pediu que o major o levasse a Belo Horizonte quando fosse. Depois que foram embora, o major chama Maria Rita para as pazes com Lalino, e os sapos no brejo em festa, exultam de alegria.

3.3.2. Autoria e contexto

A obra *Sagarana* foi publicada em 1946, porém, uma primeira versão havia sido premiada em 1937 com o título de *Contos*, obtendo o segundo lugar no prêmio Humberto de Campos. Guimarães Rosa confessa a João Condé que o livro foi escrito em sete meses e depois repousou sete anos, voltando a ser retrabalhado em “cinco meses de reflexão e de lucidez” (Lima, 2003, p. 12). A pedido do amigo, escreve sobre os contos da obra; acerca de “A volta do marido pródigo”, diz: foi “a menos ‘pensada’ das novelas de *Sagarana*, a única que foi pensada velozmente, na ponta do lápis. Também, quase não foi manipulada, em 1945” (Rosa, 2001, p. 26).

O crítico Álvaro Lins, no *Correio da Manhã*, em 1946, escreve que Guimarães Rosa não classificou *Sagarana* nem como livro de contos, nem como reunião de novelas, mas como um conjunto de histórias, unidas substancialmente como um panorama de uma região, mas com enredos particulares e independentes. O mundo regional apresenta-se com espírito universal de uma cultura requintada e intelectualizada. Acrescenta um comentário para cada conto e diz, sobre “A volta do marido pródigo”:

está construído num tom mais leve, exprimindo o espírito de malandragem do curioso personagem Lalino Salãthier [sic], com a oportunidade para o autor de empregar alguns dos seus dons de ironia e malícia, que são tipicamente mineiros.

Segundo Bosi (2006), o regionalismo sofreria uma metamorfose e seria colocado em cena novamente através da alquimia realizada por Rosa. Seu ato é estético e social, pois sua arte relaciona-se tanto com a tradição literária brasileira quanto com a universal. Haveria um paradoxo, portanto, entre um regionalismo que não é regionalismo e uma universalidade que é particular, desvendado como uma ficção que transcende o regionalismo e o realismo. Hansen (2012) afirma que o leitor experimenta a “unidade da liberdade da arte. A boa literatura sempre inventa mundos possíveis dotados da autonomia que falta aqui e agora” (p. 128). *Sagarana* é a obra

que vai revelar histórias surpreendentes pelo espaço e tempo escolhidos de maneira particular, mas que remontará ao mítico e universal, transcendendo esse aqui e agora.

A crítica logo percebe que a obra de Rosa representa “um desafio à narração convencional porque os seus processos mais constantes pertencem às esferas do poético e do mítico” (Bosi, 2006, p. 462). E completa: “impõe-se a procura do nexo dialético que desnuda a homologia entre as camadas inventivas da obra e os seus contextos de base. A invenção não é um dado autônomo, imotivado” (p. 463). E conclui lembrando que a materialidade da paisagem e do mito na linguagem é justamente o que continuará fascinando os leitores.

3.3.3. Narrador e narração

Hansen (2012) explica que, na obra de Rosa, há uma função representativa e outra avaliativa, a primeira ordenada textualmente como referência e a segunda produzida com procedimentos retóricos. Entre tais procedimentos elenca, além do comentário do narrador, que evidencia a ficcionalidade, a

comunicação da particularidade histórica das diversas matérias sociais que o autor seleciona e correlaciona na composição dos seus textos, relativizando, parodiando e esvaziando as verdades supostas nelas; [...] os vazios da significação produzidos e comunicados ao leitor nas inovações de suas formas; [e] a integração das referências sertanejas em níveis metafóricos ou alegóricos de significação em que elas passam a conotar referências filosóficas e literárias universais (Hansen, 2012, p.121).

Na função representativa, é preciso considerar que o sujeito da representação, autor e narrador enquanto ideia, “e a linguagem com que descrevem o objeto da representação são inerentes ao meio da representação” (Hansen, 2012, p. 124) e foram pensados por Rosa em sentido amplo, que ambicionou uma unidade sem adições supérfluas, uma parte dependendo da outra como um todo. A referencialidade do texto, embora encontre ecos no mundo, é perpassada pela linguagem, de modo que objeto e linguagem se dissolvam, mesmo assim, permaneçam uma unidade. Há uma precisão que faz com que o narrador pareça um cientista da história contada.

O narrador em terceira pessoa do conto constrói a passagem do tempo e mudança de espaço a partir do protagonista. Dentre os procedimentos retóricos

que Hansen fala, encontramos o comentário do narrador, evidenciando a ficcionalidade: “E, aí, a cena se encerra completa, ao modo de um final de primeiro ato” (Rosa, 2001, p. 110); “Todavia, convenientemente expurgadas, talvez mais tarde apareçam [as histórias], juntamente com a história daquela rã catacega [...]” (p. 118); “E a coisa viera vindo, do estilo dragocrático-mandológico-coactivo ao cabalístico-estatístico, daí para o messiânico-palimpséstico-parafrástico, depois para cozinhativo-compadresco-recordante [...]” (p. 140).

Dos três procedimentos retóricos, além do comentário do narrador, o primeiro configura-se nas particularidades históricas das matérias sociais e, nesse caso, podemos elencar a paródia da parábola do filho pródigo, fábulas e lendas que serão esvaziadas de seu contexto original e ressignificadas na história de Lalino. Exemplo: “— E se eu voltasse p’ra lá? É, volto! P’ra ver a cara que aquela gente vai fazer quando me ver...” (p. 118). Nesse caso, a decisão do marido exclui o pedido de perdão que o filho pródigo planejou fazer ao pai no seu retorno. Rosa também ressignificou o retorno indesejado da personagem, diferente da espera do pai pelo filho. A fábula da festa no céu também será modificada na narrativa: “E essa é que era a variante verdadeira da estória [...]” (p. 124).

A segunda função avaliativa é a inovação das formas, que inclui, além das questões lexicais, o que Hansen diz ser o instantâneo da transição, em que a forma se indetermina, porque não se adequa a modelos, “cada instantâneo descrito ou narrado se relaciona com seu instantâneo anterior e seguinte” (p. 129). Isso significa que cada instante construído na história está interrelacionado com o instante anterior e posterior, somente desse modo poderá ser interpretado.

A terceira perspectiva avaliativa podemos relacionar ao uso do diálogo, o qual chama a atenção do leitor para a cena da narração, integrando referências sertanejas em níveis metafóricos que, na verdade, são incorporações literárias universais. Exemplo: “— O-quê!? seu Laio!...Tu está de volta?!... Não é possível! / — “Terra com sede, criação com fome”, seu Oscar...” (Rosa, 2001, p. 124). O diálogo traz referências da fala do sertão mineiro, porém, incorporando metáforas de caráter universal. O provérbio “terra com sede, criação com fome”, faz uma analogia da natureza com o retorno de Lalino e suas necessidades, também faz uma relação com o provérbio bíblico: “Tem o teu inimigo fome? Dá-lhe de comer. Tem sede? Dá-lhe de beber” (Provérbios 25, 21), indicando que mesmo não gostando do retorno de Lalino, o bom cristão acolhe o inimigo.

A narração pega de surpresa um leitor

habituaado a ler literatura como representação que imita a realidade empírica, abstraído o simbólico dos atos de fingimento da ficção, tende a receber o efeito de fundo como se fosse algo anterior, algo essencial ou substancial fora do texto (Hansen, 2012, p. 123).

As várias tradições literárias eruditas sugeridas, citadas, entrelaçadas em uma unidade artística que está “datada e particularizada como cena, personagem e ação sertanejas é, ao mesmo tempo, uma unidade mitológica supra regional, imemorial e indeterminada [...]” (Hansen, 2012, p. 124). As relações intertextuais com paródia, lendas, teatro, cultura popular, sociedade, economia e política na história de Lalino vão além ao se dissolverem no próprio texto, “como unidade em que uma coisa naturalmente se desenvolve de outra porque está subordinada ao todo arquitetônico do texto” (Hansen, 2012, p. 124). Dessa maneira, o narrador cumpre as funções representativas e avaliativas como um cientista ironizado em sua própria ficção.

3.3.4. A caracterização do protagonista

A temática da malandragem é ressaltada no conto, ou novela, envergando tantos outros temas em conjunto: a parábola bíblica, o teatro, a cultura popular e folclórica, o público e o privado e, nesse veio, a política brasileira no interior do país. Ao percorrer os temas, importa-nos tratar a ladinagem de Lalino no que concerne aos seus ancestrais Lázaro de Tormes e Leonardo-Filho. A linguagem torna-se um diferencial em Lalino, tanto é assim que, dar voz à personagem por meio dos discursos diretos, faz com que a oratória seja colocada em destaque na história. Assim sendo, ele seria um malandro melhorado, com alguns diferenciais e, por isso, chamado de ladino. Segundo Farias (2012),

Eulálio de Souza Salãthiel, o Lalino, é falador, esperto e, quando convém, é bem oportuno para seus chefes e a sociedade. Tem parte com Deus ou com o diabo, de forma que seus quengos sempre têm êxito. Traz uma ideia e um plano traçado, que não é o do pícaro e nem a do malandro, e que se transforma no que chamaremos de seu grande triunfo, que consiste em vender a mulher e conseguiu-la de volta sem que seja necessário qualquer pagamento (p. 6).

Sobre a origem do nome, Santos (1971), em seu livro sobre os nomes de personagens rosianos, explica que Lalino vem do feminino Eulália, nome de uma santa que significa “de linguagem agradável”; seria o “protótipo do falador, que se tira de qualquer má situação arranjando tudo a seu modo e prazer por força de lábia” (Santos, 1971, p. 43). Roncari (2004) acrescenta que em um registro satírico seria o “proseador, loquaz, aquele que mais fala do que faz, e de cujas palavras temos sempre que desconfiar” (Roncari, 2004, p. 29). Lalino encanta pela espontaneidade e engana pelo modo de contar as histórias.

O nome Salãthiel, segundo Santos (1971), significa “supliquei a Deus” ou “aquele que eu pedi a Deus”. Para Roncari (2004), seria um nome com referência a Deus e ao diabo, porquanto o estranho acento em Salãthiel remete foneticamente a Satã, mas também a salam, que é a saudação muçulmana de paz. Sem o acento, Salathiel aparece na bíblia como “filho de Jeconias, o cativo, e pai de Zorobabel, elos intermediários na cadeia genealógica que liga Adão a Jesus e Deus (Marcos 3, 23- 38)” (Roncari, 2004, p. 29). Lalino Salãthiel teria um pouco de Deus e outro tanto do diabo, o que explica, em partes, a simpatia do leitor pela personagem malandra, que tanto mente quanto é sincera, tanto ajuda quanto prejudica, de uma maldade que almeja seu objetivo ao mesmo tempo sem querer prejudicar, um tanto ingênua, buscando a sobrevivência dos fracos.

Lalino foi criado como um tipo, o que significa dizer que “os seus traços, ao invés de o particularizarem e diferenciarem como um indivíduo, generalizam-no, transformando-o num representante *típico* de um grupo [...]” (Roncari, 2004, p. 32). O grupo dos “mulatos”, dos trabalhadores braçais, “os homens do povo”. Isso torna-se muito significativo para a obra a medida em que o nome confirma o tipo malandro na história representada, o conto tem características teatrais que representam a encenação do malandro Lalino em sua própria vida com a arte de enganar as outras personagens.

Os traços biográficos da personagem é a paródia de uma parábola bíblica, a “Parábola do filho pródigo”, texto que consta no Evangelho de São Lucas (15, 11-32), da *Bíblia Sagrada* (1988). O filho que abandona o pai está sendo parodiado; ele pega o dinheiro da herança e vai viver em terras distantes. Arrependido, retorna e recebe todas as honras de volta. Lalino abandona tudo e vai viver suas aventuras, mas não está arrependido e tampouco recebe o que havia perdido. Ele reconquista seu espaço com sua ladinagem.

A personagem roseana vive a transitoriedade da ordem, da desordem e do equilíbrio dessas vertentes. Há uma dignidade e honradez no início da história, mas uma monotonia que faz Eulálio desejar e buscar a desordem, a aventura, a “esbórnica”. A ideia fixa de ir embora e conhecer o Rio Janeiro só não é melhor que o retorno, pois ele descobre que seus pensamentos não correspondem à realidade. Orgulhoso, resiste, mas espertamente precisa apenas de metade do tempo, para chegar ao dobro da conclusão. Ferri (2016) pondera em seu artigo “Lalino nunca hesita frente a seus propósitos, não passando por nenhum questionamento dialético interior. Ele não sofre mudanças em sua personalidade [...]” (p. 50). Porém, entendemos que, assim como Leonardo-filho, ele não aprende com as experiências, mesmo deixando de ser um simples trabalhador da construção da estrada para ser um vagabundo e, finalmente, cabo eleitoral do major do arraial; não ascende socialmente, como aconteceu com o pícaro. Ele se dá conta da importância do que possuía quando retorna e usa de suas artimanhas e espertezas para ter lugar de destaque social.

3.3.5. O percurso de Lalino

Para tratar do percurso da personagem começamos pela cantiga e o trecho de uma história que se encontram antes do início da narrativa, duas epígrafes, pistas das características malandras do protagonista da história a ser contada. A cantiga de batuque, como analisa Farias (2012), tematiza duas personagens malandras, a negra Maria, e o negro Heitô: “Negra danada, siô, é Maria”; “Negro danado, siô, é Heitô”, ambos realizam tarefas extraordinárias, como lavar roupa na ventania, e ir ao inferno e voltar. Lembram, na história de Lalino, que ele também comete muitos feitos extraordinários, como chegar para trabalhar na hora do almoço e ganhar como os outros trabalhadores.

A segunda epígrafe, é o trecho de uma história, que se apresenta em forma de diálogo e cuja personagem pergunta para o Bicho-Cabaça se viu uma velhinha passar. Ele nega tê-la visto, mas, com astúcia, ordena que a “cabacinha” corra. Um dos significados desse trecho é o de que “a velhinha estivesse escondida na cabacinha e por isso, com astúcia, o Bicho-Cabaça diz que não lhe viu e ainda lhe dá fuga” (p. 3). Ambos os trechos colocam a malandragem em evidência unida ao folclore popular, remetendo-nos às cantigas e histórias do povo. Durante o conto, três momentos

fabulares se destacam para confirmar essas características: a história da rã catacega, a fábula do sapo e do cágado, e a história do sapo rei, os quais trataremos mais adiante.

Após as epígrafes, deparamos-nos com o título do conto: “A volta do marido pródigo”, o qual nos remete à “Parábola do filho pródigo” (*Bíblia Sagrada*, 1988). O filho pródigo é aquele que pede sua parte na herança do pai a fim de ir embora e gastá-la, “vivendo dissolutamente” (p. 1369). Quando acaba o dinheiro, sobrevêm a fome e o jovem percebe que seria melhor tratado pelo pai como empregado do que por pessoas daquela região desconhecida. Voltando para casa, o pai o recebe de braços abertos, pois era como uma ovelha desgarrada do rebanho, que fora resgatada. O filho mais velho questiona, pois o pai faz uma grande festa para o filho que retorna, enquanto ele jamais havia ganhado um novilho para festejar. O pai responde: “filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu; convinha, porém, fazermos festa, pois que este teu irmão estava morto e reviveu, tinha-se perdido e foi achado” (p. 1370).

Primeiramente, convém definirmos o termo paródia. Sant’Anna (2010) faz o percurso da palavra desde o Antigo Testamento até as parábolas modernas de Brecht,⁶ apontando as características que se mantiveram e aquelas que foram se modificando ao longo do tempo. O termo origina-se do nome “parabolé” e do verbo “paraballo”. “Pará”, em português, significa “ao lado de” e “ballo” significa “trazer, colocar” (Sant’Anna, 2010, p.16). Na língua grega, o sentido de uma palavra colocada ao lado de outra foi o caminho para o que chamamos de comparação, significado de relação, semelhança. Importante notar “no período clássico, mais precisamente na retórica, que a palavra parabolé ganhou esse significado mais abrangente de comparação, apontando para um tipo de literatura que procurava estabelecer relações, apresentar semelhanças entre elementos” (Sant’Anna, 2010, p. 19).

Esse tipo de comparação, usada para fundamentar uma argumentação, fazia parte de um processo de persuasão na retórica grega. De modo análogo, esse conceito chega na literatura latina quando Quintiliano chama de similitude toda comparação entre coisas semelhantes, correspondente à parábola grega. Para ele, a similitude se relaciona com a prova, ou seja, a comprovação de algo, e, a mais eficaz,

⁶ É possível encontrar alguns exemplos na obra do autor *Parables for the theater*. Londres: Penguin, 1998.

seria o “exemplo, isto é, a citação de um fato verdadeiro ou admitido como tal, levantado com o propósito de persuasão” (Sant’Anna, 2010, p. 30). Contudo, há uma diferença significativa, a literatura latina rejeita as formas ficcionais e, por isso, não desenvolve um raciocínio elaborado por meio de ilustrações. Portanto, “a correspondência entre a comparação latina e a parábola grega é o fato de ambas serem apresentadas com fins de argumentação em um discurso persuasivo” (Sant’Anna, 2010, p. 32).

Concernente ao antigo testamento, a palavra traduzida do grego “*parabolé*” tem correspondência no hebraico com a palavra “*mashal*”, que significa “similar” e é utilizada para comparações diretas ou indiretas; “é um dito que indica um tipo de declaração que tem algo por detrás de si” (Sant’Anna, 2010, p. 55). A tradução de “*mashal*” por “*parabolé*” justifica-se por uma ligação ao universo da linguagem figurada, qual seja, o elemento de comparação, e que exige um mecanismo elaborado de produção e recepção.

No mais antigo exemplo bíblico, a palavra “*mashal*” está traduzida como provérbio, pois “fazia parte da cultura popular de Israel a citação de provérbios, como acontece em muitas outras comunidades” (Sant’Anna, 2010, p.62). Também acontece da palavra “*mashal*” ser traduzida por “fábula”. O mais importante é que elas indicam a constituição da fala de um povo e, quando traduzida para o grego como “*parabolé*”, “se transforma em um gênero da literatura de sabedoria e passa por um rico desenvolvimento” (Sant’Anna, 2010, p. 64), resultando, inclusive, em uma forma poética de tradução, ou seja, o vocábulo “*mashal*” traduzido como “poema” e, em outros casos, como “sentença”. Tais variações impelem-nos a concluir que “o termo parábola não configura um gênero com características específicas e recorrentes” (Sant’Anna, 2010, p. 103). Entretanto, será no novo testamento que a parábola se constituirá como gênero literário, pressupondo, em essência, que ela tenha características narrativas. Massaud Moisés (*apud* Sant’Anna, 2010) acrescenta a característica dramática ao texto parabólico, o que parece intencional envolver o público-alvo na história que está sendo narrada. O autor complementa:

Esse aspecto, somado aos elementos já depreendidos tais como o estabelecimento de um identificável processo narrativo, caracterizado por uma extensão curta, de natureza alegórica que, de alguma forma, apresenta traços constitutivos da fábula e do apólogo, que têm um caráter didático, faz da parábola um gênero atraente que parece alcançar seus propósitos elementares (p. 155).

Acrescente-se a isso a audiência visível existente durante a narrativa e poderemos falar do épos, “gênero literário no qual o fundamento da apresentação é o autor ou menestrel como recitante oral, com um público diante dele, a ouvi-lo” (Frye, 1973, p. 360). Conclui-se, para tanto, que a parábola é curta e alegórica, porém, diferente da fábula e do apólogo, na medida em que os dois últimos tratam basicamente de animais e seres inanimados, e a parábola de seres humanos.

Diante de tantas questões, vê-se a parábola bem desenhada por Jesus, no Novo Testamento, fazendo uso de elementos comuns do dia a dia:

selecionava uma porção da vida, descrevia um incidente dentro dela e convidava o ouvinte, que já havia, assim, sido introduzido na situação, para refletir e decidir sobre o curso que sua própria existência estava tomando (Sant’Anna, 2010, p. 157-158).

Em suma, retornamos ao conceito primeiro, em toda parábola acontece uma comparação, pois ela é uma metáfora e opera na nossa imaginação de modo a comparar o que é falado com algo que é de domínio do leitor/ouvinte. Além disso, outra característica elencada é a linguagem vívida, isto é, Jesus faz uso de imagens fortes para fixá-las na mente das pessoas e envolvê-las como participantes, pedindo, a partir desse envolvimento, uma decisão por parte do interlocutor.

Definiu-se, tendo como modelo as parábolas do Novo Testamento, esse texto como sendo “uma forma narrativa, curta, alegórica, que desempenha funções específicas no interior de um discurso e que constitui uma forma de épos [...]” (Sant’Anna, 2010, p. 167). É uma narrativa, pois conta uma história. É curta em relação à extensão de outros gêneros. Há um amimetismo que caracteriza as personagens, o tempo e o espaço na narrativa parabólica. O conceito amimético é considerado a partir das reflexões de Rosenfeld (1996) sobre o romance moderno, primeiro supondo que, historicamente, exista “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato” (p. 75); segundo, considerando o fenômeno da “desrealização” que acontece na pintura, também nos remete a uma negação do realismo na literatura, o espaço e o tempo passam a ser relativos e subjetivos. Espacialmente, a parábola não reproduz a realidade sensível, não há localizações específicas nem o reconhecimento de lugares determinados.

O tempo amimético significa “um tempo não marcado, sem perspectivas

cronológicas e, portanto, sem correspondências históricas, mesmo que ficcionais.” (Sant’Anna, 2010, p. 207). Nota-se que os tempos do presente e do passado são os mais utilizados, sendo que os tempos do passado estão relacionados com a narração, enquanto o tempo presente relaciona-se com comentários, diálogos, conferências, ensaios, entre outros. Quanto às personagens, elas não são definidas com um nome próprio, processo chamado de tipificação e que caracteriza grupos sociais, religiosos, políticos, entre outros.

A parábola é um discurso alegórico porque “sempre está remetendo a aspectos outros que não aqueles apresentados literalmente em seu corpo narrativo.” (Sant’Anna, 2010, p. 222), a alegoria tem um aspecto alusivo que, na narrativa, elenca personagens que se movem em um tempo e espaço simbólicos. Dessa maneira, pode-se dizer que a parábola é alegórica nesse sentido simbólico, porém, sabe-se que o material entregue ao ouvinte derivava de seu cotidiano, e, por isso, ele não tinha dificuldade para compreender e assimilá-lo. Como eram os leigos que escutavam as parábolas, a novidade estava no tratamento pouco convencional dado às histórias contadas. A presença da alegoria relaciona-se com a cumplicidade entre o narrador e o ouvinte/leitor.

Com todas essas características, podemos observar que, mesmo sem intenção artística, as parábolas são construídas de um modo literário e acabam servindo a finalidades específicas. Para melhor explicar, Sant’Anna (2010) acrescenta que a alegoria atinge os afetos do público, a fim de captar melhor os ensinamentos. A brevidade da narrativa justifica-se como meio em sua estratégia de comunicação, impactando quem escuta. A característica amimética “imprime-lhe o caráter universal, já que as personagens não são identificadas pelo nome, o espaço não estabelece relações geográficas definidas e o tempo não é marcado cronologicamente” (Sant’Anna, 2010, p. 270).

Observamos que as construções literárias das parábolas não carregam apenas função pedagógica, mas metáforas poéticas. A parábola foi a fórmula ideal que Jesus encontrou para ser “transcendente e acessível no exercício de sua função de ensino” (Sant’Anna, 2010, p. 274). Essa parábola tradicional, de tom pedagógico e confrontativo, conduz aquele que escuta ou lê “ao aprendizado de um princípio universal ou ao reconhecimento de uma verdade sobre si mesmo” (Sant’Anna, 2010, p. 334). Haverá, portanto, um preceito generalizante que facilitará a incorporação do princípio.

Tais articulações não acontecem nas parábolas modernas: as narrativas não são tradicionais, elas não são curtas, as personagens mostram-se fragmentadas e o desfecho é aberto. Um diferencial importante é a intenção estética do autor, já que, embora a literariedade possa ser encontrada nas parábolas bíblicas, ela não é fator primordial do texto. Os estudiosos concluíram que as parábolas de Jesus representam um dos principais usos cristãos da metáfora. Todavia, as funções didática e confrontativa, ou seja, de repensar sua vida e fazer novas escolhas, são claras nas parábolas tradicionais, enquanto na modernidade transfere-se para os leitores a tarefa de desatar os “nós dialéticos” do texto.

A definição de parábola engendrada ao longo da história faz-nos entender como o conto “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa, parodiou uma conhecida parábola bíblica, a “Parábola do filho pródigo”. Apontaremos algumas questões sobre essa parábola. Dos três evangelhos, chamados sinóticos, em que as histórias se repetem com algumas diferenças na maneira de contar e nos detalhes, essa parábola somente aparece no Evangelho de Lucas e ela é analisada como a face do Deus misericordioso, o Pai que recebe o filho de volta, com compaixão e amor, depois de este ter andado pelo mundo no pecado, segundo os preceitos cristãos, e distante de Deus.

Santo Tomás de Aquino (2020), citando Santo Agostinho diz: é “pródigo o homem que vive a derramar ou espalhar os desejos que traz na alma sobre as pompas exteriores, levando assim uma vida esvaziada, e numa busca perpétua de novidades [...]” (p. 471) e acrescenta ser a fome a privação da Palavra de Deus. O filho pródigo, ao pensar que os servos do pai têm pão em abundância, cai em si, ou seja, “entrou em si no momento em que abandonou as coisas exteriores, agradáveis e sedutoras, voltando a atenção para o interior da própria consciência” (p. 475). O filho pródigo, arrependido, vai até o pai e confessa seus pecados. Mas o pai não se importa, recebe o filho que estava morto e voltou à vida, ou seja, saiu do pecado e voltou para Deus, o Pai de bondade e misericórdia que o aceita e o abraça como a uma ovelha perdida e resgatada.

Analisando a personagem do conto, Lalino é o marido semelhante ao filho da parábola na condição de esbanjar seu dinheiro e ficar sem nada, porém, ele não parece arrependido: Lalino conclui: “É, volto! P’ra ver a cara que aquela gente vai fazer quando me ver...” (Rosa, 2001, p. 118). O filho confessa para que sua alma seja salva, “quem se acusa a si mesmo alivia o peso do erro que carrega; ademais, o acusar-se

elimina a vergonha do pecado [...]” (Aquino, 2020). Diferentemente da parábola bíblica, o marido não confessa e nem se acusa para eliminar a vergonha, porque não sente vergonha do que fez e não volta para confessar seus erros: quando atravessa o arraial e chega à casa do espanhol “já estava cansado de inventar espírito, pois só com boas respostas é que ia podendo enfrentar as interpelações e as chufas do pessoal” (Rosa, 2001, p. 119).

Nós, leitores, fazemos a análise da tristeza e da saudade que Lalino sente ao se frustrar com as huris, ou seja, as prostitutas interesseiras que não gostavam de escutar histórias românticas, como se estivessem em diferentes realidades. Lalino conclui que aquilo não valia a pena, mas atribui os sentimentos ruins à inveja e pragas das pessoas do arraial, talvez até feitiços realizados por Ritinha. Por isso, volta disposto a reconquistar a mulher, no entanto, sem planos concretos: “(...) vamos ver como é que a abóbora alastra... e deixa o tiziu mudar as penas, p’ra depois cantar...” (p. 121).

Seu Oscar arruma-lhe um emprego como cabo eleitoral, justamente por suas características ladinas: “Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que esse-um é um Saci” (p. 129). A esperteza de Lalino é comparada a de um saci e pode ser aproveitada para as questões políticas, mentiras e tramoias ajudando Major Anacleto a vencer a disputa eleitoral. Essas são algumas questões que apontam para as diferenças entre a parábola bíblica e o conto de Rosa.

Podemos dizer que o título do conto, “A volta do marido pródigo” traz implícito, para o leitor, a ideia de um marido que sai de casa, falta-lhe o dinheiro e ele retorna. Pressupõe-se a traição, sabendo que a parábola indicia o afastamento do filho para viver de forma devassa e, quando retorna, o irmão mais velho o acusa de gastar o dinheiro do pai com prostitutas. O filho que dissipa os bens do pai, pródigo, corresponde à figura de Lalino, personagem malandra que vende a mulher para um espanhol, vai para o Rio de Janeiro conhecer as prostitutas, gasta todo o seu dinheiro e resolve voltar para casa, querendo reconquistar a esposa e o seu lugar na sociedade. Mas Lalino não é bem recebido, precisa criar artimanhas e utilizar a ladinagem para ser novamente aceito na comunidade. Seu final é a conquista daquilo que almejava e a confiança dos políticos do arraial. Diferentemente do filho pródigo, convertido, o marido mantém sua personalidade ladina.

Se a história de Lalino é construída a partir do recurso da paródia de uma parábola, deve-se considerar, segundo Alavarce (2009), uma definição de paródia

mais abrangente e menos comum em que, “distanciada da visão tradicional de ‘canto ridicularizador’ — funciona, ao contrário, como uma inscrição de continuidade histórico-literária [...]” (p. 66). Ainda que haja a provocação do riso por meio do reconhecimento de uma parábola modificada, algo que desvenda, já no título, o provável percurso do herói e o desfecho, entende-se que “o texto parodiado sempre será valorizado e perpetuado, mesmo quando está presente uma atitude notadamente trocista por parte do parodiador” (p. 69). Além disso, o percurso ladino da personagem desvela um marido sem arrependimento e tampouco humilde ao retornar.

Elencaremos as semelhanças e as diferenças entre o conto e a parábola no que concerne ao mundo da ordem e da desordem do filho e do marido pródigos. O primeiro movimento é o conhecimento e o desconhecimento do que se abandona nas duas histórias contadas. Araújo (2019) diz que Lalino rejeita a regularidade de sua vida e troca o amor fiel de Maria Rita por uma infinidade de amores individuais (p. 57), enquanto o filho pauta-se pela inocência, pois desconhece o verdadeiro valor do núcleo familiar. De fato, tanto a personagem bíblica quanto a rosiana têm um desejo de experimentar a vida mundana, e a decisão de retornar ocorre devido à desilusão diante da escassez financeira.

O filho é rebelde e desobediente, enquanto Lalino é bem-humorado e obediente apenas aos seus desejos. O filho dissipou toda a herança e, quando sobreveio a fome naquela região, ele começou a passar privações. O marido dissipou todo seu dinheiro do trabalho e, da venda da esposa, percebeu que as prostitutas não eram como ele pensava e viu o dinheiro faltando. O filho ainda se empregou com um habitante daquela região e foi proibido de comer a comida dos porcos; assim, caiu em si. Já o marido, ao perceber que as prostitutas eram interesseiras e que não valiam o esforço, primeiro pensa que devia ser inveja e praga do pessoal do arraial, e cai na estrepolia novamente, até que a tristeza e a saudade fizeram-no pensar no retorno, mas só faria isso para ver a reação das pessoas. O filho pensou que nem os empregados do pai passavam fome, humilhado e arrependido, retorna para pedir perdão ao pai e dizer que deveria ser tratado como um de seus empregados. O filho carrega um sentimento de culpa e uma submissão no seu retorno, Lalino, além da leveza de sentimentos, tem autoconfiança e liderança.

A situação inicial trazia um mundo ordenado para ambas as personagens, que foram atraídos para a desordem e fizeram um retorno para a ordem. Porém, de maneiras diferentes, o filho volta arrependido e é recebido com compaixão pelo pai.

Lalino volta terrivelmente feliz e não é bem recebido na sua comunidade, nem mesmo pela esposa. Se o filho aprende com a experiência e se restabelece, Lalino continua o mesmo, sua inserção na ordem requer esforços e perspectiva de mudança de trabalho, mas ele não deixa de ser ladino e de fazer uso de suas artimanhas.

Nouwen (1997) faz uma análise da parábola bíblica e da pintura de Rembrandt, de mesmo nome, que se encontra no museu Hermitage, em *St. Petersburg*, na Rússia (figura em anexo na página 144). Na pintura, vemos três figuras ao fundo, quase sem luz, e, mais a frente, sob a luz, o filho mais velho, à direita, com um manto vermelho. À esquerda, está o pai com as mãos sobre as costas do filho mais novo, que retornou. O Homem, de joelhos, abraça seu filho pródigo, que tem a roupa em farrapos, um pé calçado e o outro descalço.

O primeiro olhar é justamente sobre a partida: a maneira simples e direta com que é contada a parábola talvez não faça o leitor perceber o quanto é danoso e ofensivo o pedido da herança por parte do filho, pois a “maneira do filho partir é equivalente a desejar a morte de seu pai” (Nouwen, 1997, p. 40). A ruptura é tão grande que o filho vai para uma região longínqua, mudando sua maneira de viver, agir e pensar, “é uma traição aos valores cultuados pela família e pela comunidade” (p. 41). Deixar o filho partir é sinônimo do amor do pai, dando liberdade ao filho para abandonar o lar e trilhar seu caminho, mesmo sabendo que pode perdê-lo. Em comparação com o protagonista Lalino, este não tem herança, requer o dinheiro de seu trabalho para o patrão, negocia a esposa com o espanhol, traindo-a e abandonando o lar sem se despedir.

Na pintura de Rembrandt, a roupa do filho está velha e rasgada, demonstrando a condição de miséria em que ele se encontrava, o que se contrapõe ao vermelho do manto do pai. O abraço indica a beleza da fragilidade quando cercado pela compaixão. O filho retorna, portanto, com a cabeça raspada, as roupas em frangalhos mal cobrem seu corpo, ajoelhado e sem forças, tem as solas dos pés marcadas por longa jornada, “o único sinal de dignidade que resta é a pequena espada presa ao seu quadril” (Nouwen, 1997, p. 51), símbolo de que não havia se esquecido de quem era filho. De sua condição de semelhança com o pai, encontra-se numa situação inferiorizada. Em comparação com Lalino, que também retorna sem nenhum dinheiro, enquanto o filho pródigo está fragilizado, o marido pródigo está feliz e fingindo ter dinheiro, não será bem recebido pela esposa, nem pelos amigos, somente terá uma chance de trabalho por causa de suas habilidades ladinas e malandras.

Na parábola, o filho só entende o valor das coisas e das pessoas quando se encontra isolado, desprezado pelas pessoas à sua volta. Foi a solidão e a sensação de perda que o fizeram voltar atrás, refletir sobre seu comportamento, compreender que poderia morrer, já que não possuía mais nada. Continuava a ser filho de seu pai, por isso pediria seu perdão e que fosse tratado como um dos empregados dele, pois eles não passavam fome. A caminhada e o proceder do filho mais novo não podem ser separados, pelos presentes, do caráter e das atitudes do filho mais velho, daí que os rostos enigmáticos da pintura de Rembrandt são

olhares críticos de observadores não comprometidos. Eles acrescentam uma nota repressiva à pintura e impedem qualquer possibilidade de uma solução rápida e romântica para o tema da reconciliação espiritual (p. 65).

Se pensarmos na paródia, o marido só entende que deve voltar para o arraial quando tem seus desejos frustrados pelas prostitutas interesseiras, indiferentes e apressadas. A falta do dinheiro, a solidão e a saudade fizeram com que pensasse e concluísse que o retorno seria a decisão acertada. Sentia que continuava a fazer parte do lugar de onde saía, mas a volta não seria amigável e ele não pediria perdão a ninguém, queria, sim, era “ver a cara daquela gente” (Rosa, 2001, p. 119).

Pode-se dizer que o filho mais velho da pintura é o observador principal, sem alegria, com um grande espaço separando-o de seu pai, demonstrando tensão e quebrando o sentimentalismo do reencontro. Há uma luz que incide sobre ele e clareia as semelhanças dele com seu pai: o manto, a barba, a face. A luz que incide sobre o pai distribui-se pelo corpo a fim de inclinar-se e acolher o filho mais novo, com as mãos abertas para abençoar. Ao contrário das mãos e da figura do mais velho nas sombras, seu ressentimento e suas queixas fizeram com que o cumprimento de suas obrigações o tornasse, na verdade, infeliz e preso ao reconhecimento alheio. Assim é que o retorno do irmão não pode ser recebido com alegria, porque existe o ressentimento.

O pai é a luz e seu abraço, o símbolo da festa. O filho mais velho, chamado à luz, não pode ser obrigado a entrar no círculo de amor. A verdade é que nem a parábola e nem a pintura permite-nos falar sobre a decisão desse filho e muito menos pensarmos em um final feliz. O pai deseja, também, a volta do filho mais velho, que precisa ser conduzido. Podemos observar uma semelhança do filho mais velho com

o espanhol Ramiro, no conto de Rosa, pois ele é quem reclama de Lalino e é incapaz de perdoar seu retorno, por motivos justos: Lalino negociou a mulher com o espanhol por dinheiro e prometeu não voltar. Ressentido e com medo de ficar sem Maria Rita, o espanhol pede ao major que faça justiça, mas termina mesmo é ficando sem a esposa e sem as terras.

Logo no início do conto, o leitor percebe que a personagem Ramiro está de olho na esposa de Lalino, mas este não se deixa levar pelas intrigas e responde para Generoso: “Vem você com espanhol, espanhol!... Eu já estou farto dessa espanholaria toda...” (Rosa, 2001, p. 106). Em seguida, Lalino passa a discorrer sobre as mulheres bonitas do Rio Janeiro, e o narrador informa:

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” (p. 107).

O leitor já desconfiava, Lalino é ladino, contador de histórias, amante do mundo, cria e transforma as coisas ao seu redor, se não conhece, inventa. Os traços da personagem, do marido pródigo, vão se formando. Líder nato, Lalino é visto pelo superior, o fiscal seu Marra, com respeito e cuidado; o patrão é atraído pelas histórias de teatro que desejava representar e que são incitadas em sua mente pelo ladino.

As conversas sobre as mulheres da capital fazem com que Lalino amanheça buscando as fotografias e figuras de revistas: “os retratos, quem tinha era o Gestal guarda-freios: uma gorda... uma de pintinhas na cara” (Rosa, 2001, p. 111). Entende-se, afinal, Lalino não tem herança nenhuma para requerer e, antes de serem as lourinhas, francesas, “parecendo até moça-de-família... Pintadas que nem as de circo-de-cavalinho” (p. 107) que o faz partir para o Rio de Janeiro é, na verdade, suas próprias palavras, ideias, sua imaginação: “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” (Rosa, 2001, p. 112).

Disposto a deixar tudo, Lalino vai em busca do que não tem “em mãos”, mas que, com poucas palavras, terá com fartura: dinheiro. Se precisar, mente: “Vou p’ra o Belorizonte... Arranjezinho lá um lugar de guarda-civil...” (Rosa, 2001, p. 113). E seu Waldemar, como não é bobo nem nada, retruca: “Mentira pura, a mim tu não engana..., Mas deve de ir... Em qualquer parte que tu ‘teja tu’ tá em casa...” (Rosa,

2001, p. 113). Ladinagem reconhecida e aprovada, Lalino arruma o dinheiro que precisa, só falta deixar a mulher. Chegando perto de casa, vê o espanhol Ramiro “rabeando”, e, sabendo do seu dinheiro, acha uma oportunidade para pedir-lhe emprestado e completa: “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...” (Rosa, 2001, p. 114). Entendido o recado, seu Ramiro arruma o dinheiro, afinal de contas ficará com Maria Rita. Desta feita, a partida do marido lembra-nos a partida do filho da parábola, mas aquele nem deixa a mulher desamparada e nem se vai com dinheiro de herança, mas do trabalho e da malandragem, sonhando com “odaliscas veteranas [e] o amor: bom, barato e bonito, como o queriam os deuses” (Rosa, 2001, p. 116).

Na parábola, consta que o filho mais moço foi para um país distante, viveu “dissolutamente” e esbanjou sua fortuna: do mesmo modo, “as aventuras de Lalino Salãthiel na capital do país foram bonitas, mas só podem ser pensadas e não contadas, porque no meio houve demasia de imoralidade” (Rosa, 2001, p.117-118). Com isso, o narrador do conto resguarda as histórias da personagem nos seus detalhes, explicando as decepções e, bem como o filho pródigo, a falta de dinheiro para se manter. Primeiro: “as huris eram interesseiras [...] não prezavam discursos, não queriam saber de românticas histórias” (Rosa, 2001, p. 118). Segundo: “o dinheiro se fora. Rareavam os biscates. Veio uma espécie de princípio de tristeza” (p. 118). E ainda, entendemos, claramente, as reflexões do filho e do marido a que poderiam levar: “um indivíduo, de bom valor e alguma ideia, leva no máximo um ano, para se convencer de que a aventura, sucessiva e dispersa, aturde e acende, sem bastar” (p. 118). Assim os dois, “dados os dados”, concluíram que o melhor a fazer seria voltar:

É importante notar o peso da ironia no conto ao trazer um sujeito malandro para retomar uma narrativa que carrega o ideal de moralidade. O herói bíblico demonstra arrependimento de seus atos. Foi imaturo, mas aprendeu a lição diante da situação em que se encontrava [...]. Lalino, por sua vez, retorna de sua experiência tão malandro quanto antes. (Araújo, 2019, p. 59).

O filho, para não passar fome, aceitaria ser tratado como um dos empregados do pai. O marido voltaria para ver a reação das pessoas do arraial, feliz, orgulhoso e omitindo suas decepções. A diferença é que Lalino não teve humildade, e, como um bom ladino, sabia do poder de enganar a todos. Foi em busca da sua festa, da sua

vitória, pois se estava perdido e fora achado, não era bem-vindo no arraial, local de onde saía. Chegando na casa de Ramiro, disse ao espanhol que não tinha trato nenhum, ficando o dito pelo não dito. Pede para ver Ritinha e, quando percebe que, aparentemente, ela não queria vê-lo, pede apenas seu violão, símbolo de festa, e sai pensando numa maneira de ter a mulher de volta: “então vamos ver como é que a abóbora alastra... e deixa o tiziu mudar as penas, p’ra depois cantar...” (Rosa, 2001, p. 121). O ditado popular demonstra a paciência de Lalino e suas artimanhas para conseguir o que deseja.

Sequencialmente, após seu retorno, Lalino ganha a confiança de seu Oscar, filho do Major Anacleto, tido como intolerante e difícil de se deixar engambelar, mas dá o emprego ao mulatinho porque “é um corisco de esperto, inventor de tretas” (Rosa, 2001, p. 127) e que só assim, politicamente falando, é que a eleição estaria ganha. Tio Laudônio deu sua opinião: “– Um mulato desses pode valer ouros... a gente esquenta a cabeça dele, depois solta em cima dos tais, e sopra...” (p. 128). Com isso, Lalino ganha o lugar de cabo eleitoral do Major Anacleto, com direito a capanga e todo o respeito do povo. Ao contrário do filho mais velho da parábola, que reclama ao pai a festa dada ao filho pródigo, no conto, são os espanhóis, especialmente Ramiro, quem se queixam das provocações de Lalino, pois este é protegido do Major.

Lalino, ao final do conto, de posse da notícia de que o Secretário do Interior passaria por aquela região, intercepta-o a fim de levá-lo para a fazenda. O major, ao pensar que eram pessoas da oposição, sentiu-se enganado pelo ladino. Qual não foi sua surpresa ao saber que eram do governo e que Lalino ganhava aliados:

Ah, e explicava: tinha recebido o convite, para passar pela fazenda, e não pudera recusar. O senhor Eulálio [...] 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” (Rosa, 2001, p. 148).

Lalino faz as pazes com Maria Rita e o Major manda expulsar os espanhóis das terras. Dono das reclamações, feito o filho mais velho, ao espanhol Ramiro, não é permitido nem as terras onde mora, muito menos a participação na festa: “e, no brejo – friíssimo e em festa – os sapos continuavam a exultar” (Rosa, 2001, p. 150).

“A volta do marido pródigo” e a “Parábola do filho pródigo” nos dão a medida de uma estrutura interna que pode ser lida com os óculos da “Dialética da malandragem”, o artigo de Candido que trata a ordem e a desordem como os dois

polos refletores da constituição da narrativa. Os protagonistas, o filho e o marido, encontram-se numa situação inicial de ordem, o filho, então, pede a herança e o marido resolve viajar para a capital. A partir desse instante, ambos os protagonistas caminham na desordem, divertindo-se e gastando o dinheiro, até perceberem o engano, a ilusão desse lugar, e realizarem o caminho do retorno. Com as devidas diferenças apontadas, podemos dizer que a paródia é um recurso utilizado também nas obras *Lazarillo de Tormes* e *Memórias de um sargento de milícias*. A primeira constrói uma paródia dos romances de cavalaria, ou seja, ao herói modelar, corresponde a figura do anti-herói picaresco. Na segunda obra, há uma paródia das estruturas românticas, ou seja, ao herói romântico corresponde o herói malandro, gênero inovador para a época.

Além da questão da paródia, deparamo-nos com a inserção da fábula no conto. Segundo Câmara Cascudo (1978), os contos de animais “são as fábulas clássicas onde os animais vivem o exemplo dos homens” (p. 293). Todas essas “estórias” possuem um caráter educacional, embora não tenham um censo ético ou cristão, pois expõem “uma espécie de documentário da sabedoria arteira, da habilidade invencível com que os entes humildes e fracos devem, aos olhos primitivos, defender-se dos fortes, arrogantes e dominadores” (p. 294). No conto “A volta do marido pródigo”, a fábula “A festa no céu” é recontada e incorporada ao enredo de tal forma que ela passa a ser vivida por Lalino, personagem que vai ao Rio de Janeiro em busca de aventura. Tal é o poder de sua própria palavra de criar, enrolar e convencer as pessoas que ele mesmo termina persuadido por sua ladinagem.

A história do sapo e do cágado, que corresponde à fábula “Festa no céu” é descrita por Câmara Cascudo (2001) como uma festa que aconteceria no céu para todas as aves, fazendo inveja aos outros animais. O sapo, muito esperto, disse que iria, pois havia sido convidado. Ele faz uma visita à casa do urubu e, ao invés de ir embora, se esconde na viola. O urubu chega à festa, coloca a viola em um canto e, sem perceberem, o sapo sai. Na volta, se esconde novamente na viola, mas, dessa vez, o urubu percebe e emborca o instrumento, fazendo o sapo despencar para baixo, que bate nas pedras e fica em pedaços. Nossa Senhora, com pena, remenda-o.

A fábula possui muitas variantes, e ela configura-se como um elemento que reforça o caráter folclórico na obra e pode funcionar como paródia dentro da paródia. Isto é: dentro da parábola parodiada surge a paródia de uma fábula. A paródia da fábula é recontada paralelamente à história de Lalino, numa variante com o sapo e o

cágado, “que se esconderam, juntos, dentro da viola do urubu, para poderem ir à festa no céu” (Rosa, 2001, p. 123). Mas não tiveram tempo de entrar na viola para o retorno e São Pedro ameaça jogá-los para baixo. Jogando o cágado, ele se espatifa numa pedra e é remendado. O sapo acha graça e diz a São Pedro que sabe voar. Zangado, ele deseja jogar o sapo ou na água ou no fogo. Muito esperto, o animal responde que não aprendeu a nadar, e São Pedro conclui:

– 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!...” (Rosa, 2001, p. 124).

A fábula, feito a paródia, está modificada para justificar a personagem ladina, longe de sair perdendo nas suas empreitadas, como o sapo da história original, em que sua esperteza é condenada, Lalino acaba sendo o sapo de sua própria história, aquele que não é castigado: “E essa é que era a variante verdadeira da estória, mas Lalino Salãthiel nem mesmo sabia que era da grei dos sapos, e já estava cochilando, também” (Rosa, 2001, p. 124). A fábula está inserida no conto em uma relação direta com a personagem ladina, dando “jeitinho” em tudo para tirar vantagem das situações e atingir seus objetivos. A “estória” do sapo e do cágado antecipa o final de Lalino, que obterá sucesso na campanha do patrão e na reconciliação com a esposa.

O primeiro indício da fábula “Festa no céu” acontece quando Lalino resolve ir para o Rio de Janeiro: “[...] Bom, quem pensa, avessa! Vamos tocar violão...” (Rosa, 2001, p. 112), as aspas indicam os pensamentos da personagem: quem pensa inverte a ordem das coisas, muda de ideia, daí que a personagem vai tocar violão para não mudar seus planos de ir embora. O violão é um instrumento popular presente na fábula, remetendo ao aspecto de festa, folia, relacionado à vadiagem.

Em um segundo momento, Lalino conversa com Ramiro e negocia a esposa, o espanhol pergunta se ele não voltará nunca mais para o arraial. Na resposta, encontramos outra referência à fábula: “Ixe, já viu sapo não querer a água?!” (Rosa, 2001, p. 114), ou seja, o ambiente de Lalino era o Rio de Janeiro, a “vagabundagem inteirada”. A própria palavra “ixe” remete ao coxar dos sapos, o personagem vai se tornando, pouco a pouco, o sapo da fábula e o sapo de sua própria história. E, antes que termine a cena, ainda há outra referência: “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” (Rosa, 2001, p. 116). Nesse caso, paralelo ao sapo que vai para a “Festa no céu”, Lalino vai para o Rio de Janeiro, e a aquática discordância remete à categoria do coro no teatro grego,⁷ símbolo da consciência coletiva, Lalino não pode fraquejar em seu desejo, o desejo de ir à capital conhecer as mulheres.

Quando a personagem chega ao Rio de Janeiro, a segunda lenda é inserida no conto e promove a identificação com o momento de Lalino: a história da rã catacega, que trepou numa laje e, “vendo o areal rebrilhante à soalheira, gritou – ‘Eh, aguão!...’ – e pulou com gosto, e, queimando as patinhas, deu outro pulo depressa para trás” (Rosa, 2001, p. 118). O mulatinho queria discursar, era romântico, não esperava que as mulheres lindas da sua imaginação fossem frias, apressadas e interesseiras. Aventurou-se em uma ilusão e, feito a rã, terminou decepcionado, queimando as patinhas e dando um pulo para trás. Foi assim que Lalino retornou ao arraial, depois de perceber areia o que achou ser água.

Ao fazer o retorno para a sua comunidade, Lalino se depara com as dificuldades de ser aceito e reconhece, ao conversar com o espanhol Ramiro, que Ritinha não quer vê-lo:

depõe o violão e vai apanhar uma melancia [...] 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...*’ (Rosa, 2001, p. 123; *italico do autor*).

Novamente, a figura do sapo vem associada à música e ao seu ambiente de alegria ou tristeza; no primeiro verso não há artigo definido, refere-se a qualquer sapo triste, mas a cantiga popular, a toada, é outra, com o artigo definido – “como o sapo” – refere-se a ele mesmo e “água suja” ao ambiente em que ele se encontrava anteriormente no Rio de Janeiro. Embora Lalino não se arrependa, reconhece que “aquilo cansava, os ares. [...] Ah, ali não valia a pena” (Rosa, 2001, p. 118).

As peripécias e artimanhas de Lalino vão sendo reconhecidas pelo Major Anacleto, isso porque a construção do conto permite um ir e vir de confiança e

⁷ No teatro grego, o coro tinha a função de narrador e comentador da ação dramática, atuando como um grupo de personagens que expressavam opiniões, refletiam sobre os acontecimentos e conectavam os espectadores à peça.

desconfiança que vai se firmar ao final na confiabilidade e beneficiar a personagem: “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” (Rosa, 2001, p. 138). Está claro, nesse trecho, uma alusão às epopeias, histórias de heróis cantadas e rimadas que foram transcritas da oralidade e que tinham, também, um aspecto teatralizado. Esses elementos citados acentuam uma concepção greco-latina de teatro, uma forma primitiva, oral, popular, distante de palcos e gerando o riso da malandragem.

A terceira e última lenda é a do sapo-rei: “Principiou a escurecer. A gente já ouvia os coaxos iniciais da saparia no brejo” (Rosa, 2001, p. 146);

E, no brejo, os sapos coaxavam agora uma estória complicadíssima, de um sapo velho, sapo-rei de todos os sapos, morrendo e propondo o testamento à saparia maluca, enquanto que, como todo sapo nobre, ficava assentado, montando guarda ao próprio ventre (p.148-149).

A lenda representa a confiança que Major Anacleto, fazendeiro nobre, adquiriu em Lalino, especialmente depois que o Secretário do Interior passou pelo arraial e, encantado com o mulatinho, pediu para levá-lo à “Belorizonte [para] acabar de contar umas histórias, muito pândegas, da sua estada no Rio de Janeiro” (Rosa, 2001, p. 148). Lalino, não sendo nobre, mas dependendo da nobreza para sobreviver, sabe ser ladino o suficiente para reconquistar a esposa, a moral e o respeito das pessoas no arraial.

Ao final, o coro é chamado novamente a mostrar a consciência coletiva diante dos fatos por meio de uma cantiga popular: “*Depois do cabra na unha, / quero ver quem vem tomar!...*” (Rosa, 2001, p. 149). E mesmo os sapos, interrogativos respondem “em unanimidade atordoante: — Chico? — Nhô!? — Você vai? — Vou! / — Chico? — Nhô! — Cê vai? — Vou!...” (p. 149). As diferenças de “você” para “cê”, de um ponto de exclamação e um de interrogação para apenas o de exclamação remete-nos ao final infeliz de Ramiro, sem Ritinha e sendo expulso de suas terras, da “Festa no céu”, onde ele não fora chamado e, por isso, será excluído, feito o cágado da história que, não sendo esperto, espatifou-se nas pedras. Lalino, sim, “no brejo – friíssimo e em festa – os sapos continuavam a exultar” (Rosa, 2001, p. 150). A voz do sapo remete ao coro das tragédias gregas, que participa da ação, critica e previne o

protagonista, mas sem chegar a ser uma personagem; é a própria quebra da ilusão da narrativa, deixando transparecer o fazer ficcional do escritor. Essas vozes seriam uma projeção do leitor e do espectador, pensamento e voz que os ajudaria a formar um juízo sobre o que está em jogo.

As três lendas apresentadas: o sapo e o cágado, a rã catacega e o sapo-rei correspondem aos três momentos da história: Lalino trabalha para seu Marra e vive com Ritinha, vai para o Rio de Janeiro viver na esbórnica e, por fim, volta para o arraial e se torna cabo eleitoral do Major. Isso representa os três momentos importantes da dialética: vive na ordem, deseja e vive a desordem e retorna para a ordem.

Podemos traçar, além da paródia e da fábula, outra vertente para o conto: elementos de teatralidade. Minaes (1985) faz um estudo sobre a linguagem malandrina no conto, apontando elementos considerados teatrais na obra, especialmente na primeira parte. A frase: “Nove horas e trinta. Um cincerro tilinta” (Rosa, 2001, p. 99), além da marcação de tempo, o som sugerido se assemelha ao “sinal usado no teatro para anunciar a passagem do mundo real para o mundo da representação” (Minaes, 1985, p. 27). A predominância do tempo presente coloca o leitor num papel de “espectador-leitor” e os diálogos aproximam ao máximo o desenrolar da ação. Sendo esse conto o único com divisões em *Sagarana*, Guimarães Rosa faz uso desse recurso para fazer o leitor compreender momentos diferentes da vida da personagem, como se fossem atos. Ao final da primeira parte, encontramos uma alusão clara ao teatro: “E, aí, com a partida de *seu* Waldemar, a cena se encerra completa, ao modo de um final de primeiro ato” (Rosa, 2001, p. 110).

Outros recursos são encontrados como o primeiro momento, marcadamente monótono e mecânico, dado pela repetição daquilo que o burrinho faz: “É um burrinho, que vem sozinho, puxando o carroção. Patas em marcha matemática, andar consciencioso e macio [...]. Para, no lugar justo onde tem de parar, e fecha imediatamente os olhos” (Rosa, 2001, p. 99). Percebemos a rigidez do burrinho em oposição ao jeito faceiro de Lalino: “Mas, lá detrás, escorregando dos sacos e caixotes que vêm para o armazém, dependura o corpo para fora, oscila e pula, maneiro, Lalino Salãthiel” (p. 101), o qual aparecerá contrastando com as atitudes do burrinho e mudando a velocidade da narrativa: “Bem, buzinou. É o caminhão da empresa. Vem de voada” (Rosa, 2001, p. 100). Dessa maneira, torna-se possível perceber o desvio fundamental da personagem com relação a um padrão representado pela rotina do burrinho. Vemos uma comicidade caricatural na descrição das roupas da personagem:

“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” (Rosa, 2001, p. 101). Há a tentativa de assimilação para melhor da personagem com as vestimentas que servem para diferenciá-lo dos outros trabalhadores.

Lalino presentifica no texto suas características malandras, como se estivesse em um palco:

E logo comenta, risonho e burlão:
 — Xi, Corrêia!...
 — 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 chuvisco? (p. 103).

O adjetivo burlão vem de burla: ludibrioso, enganador, zombeteiro, qualidades presentes tanto nas atitudes da personagem quanto em seu discurso, ressalta-se também o trabalho com a sonoridade: “braço no braçal”, “pé-de-couve no chuvisco”, expressões que dispensam o real significado para soarem engraçadas.

Minaes (1985) entende que linguagem gestual já vem disposta no próprio nome Eulálio Salãthiel: “Eulálio é um composto de dois radicais de origem grega: eu (‘bem’) e *lalein* (‘falar, dizer’). Eulálio significa, pois, aquele que fala bem” (Minaes, 1985, p. 27). Sobre Salãthiel, existem duas possibilidades, um seria gesto, reverência a Deus; e a outra, aquilo que pedi a Deus. Minaes associa o gesto de reverência ao próprio jeito malandro e sua capacidade de persuasão, concluindo: “tudo indica que a linguagem gestual tende a assumir uma relativa importância no traçado do tipo malandro de Guimarães Rosa” (Minaes, 1985, p. 27).

As narrativas de Sagarana se aproximam do relato oral, unidas pelo fio condutor do narrador erudito, ou seja, a poesia popular está incorporada ao texto, “formando um todo coeso e inseparável” (Simões, 1991, p. 48). Em “A volta do marido pródigo”, o processo descritivo “está mais próximo das anotações breves, lembrando imagens de um quadro [...]” (Simões, 1991, p. 48) com uma “função fotográfica [...] onde se podem ler representações isoladas que compõem a imagem” (Simões, 1991, p. 49); para tanto, Simões (1991) cita o seguinte trecho: “Dez horas da manhã. A temperatura do ar prologa a do corpo. Só se sabe do vento no balanço dos ramos extremos do eucalipto. [...] E cheiro de mato-moço. Tudo muito bom” (Rosa, 2001, p.

100). Esse é um fragmento de frases curtas que formam um cenário “descrito à distância por um narrador que parece estar tomando notas que desenvolverá posteriormente” (Simões, 1991, p. 49).

A linguagem enxuta revelará um narrador que acompanha de longe as atitudes de Lalino, sua fala e registra seus gestos. Sobre o gesto, a autora explica:

O gesto representa o elemento descritivo, cuja imagem visual é preciso compor, pois o enunciado não vem “traduzido” no discurso do narrador conforme ocorre nos tradicionais processos descritivos. Nesse caso, o narrador toma a palavra e, dono da situação, descreve o objeto para o leitor. No texto de Guimarães Rosa, pinça-se o objeto que se apresenta emancipado aos olhos de quem o lê. Isto permite à narrativa estabelecer um dialogismo entre a palavra da personagem e a visão do narrador. Ao lado da “escritura corporal” que invade o texto e leva o leitor para o espaço cênico (Simões, 1991, p. 50).

A linguagem gestual faz parte, portanto, do elemento de composição da narrativa e sugere a dramatização do discurso: “Como em uma peça de teatro, comenta-se a cena do ponto de vista exterior, possibilitando a quem lê a visualização [...]” (Simões, 1991, p. 143). É por isso que em certos trechos do conto o texto desenvolve-se como em uma peça de teatro: “Além das ‘marcações’ do narrador, a alternância e/ou superposição de vozes sugere a ruptura (no sentido da narrativa linear), apresentando-se a estória como um enunciado-espetáculo” (Simões, 1991, p. 145). Um exemplo dessa superposição:

(Lá além, Generoso cotuca 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 nevralgia... Fiquei com cisma de apanhar friagem...
[...]
(Tercino apoia 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 cozinhando 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) (Rosa, 2001, p. 102)

Como em “Sarapalha”, “A volta do marido pródigo” centraliza seu foco na personagem principal, havendo um controle de tensão, num vai-e-vem de crença e descrença em Lalino por parte de seu patrão, o major Anacleto. Nas colocações de

Beigui (2000), cabe perfeitamente o presente dramático do conto, no qual Lalino, na tentativa de reconquistar seu espaço, vê-se numa “espécie de labirinto da linguagem”, que, nesse caso, representa o recurso que a personagem dispõe para alcançar seus desejos. A malandragem está inserida num processo de carnavalização que, segundo Luiz Cláudio de Oliveira (2000), relaciona-se com a concepção de teatro, não existe uma ideia de real original, “existe é o mundo à revelia, a inversão dos valores, a mudança constante” (Oliveira, 2000, p. 87). O artigo de Luiz Cláudio é uma raridade no que concerne à teatralidade: “o teatral do mundo, além de expresso pela permanente encenação da linguagem que nela se realiza, consiste também de referências explícitas ao teatro, ao jogo de cena, à equivalência entre teatro e mundo” (Oliveira, 2000, p. 87). E mais importante ainda por trazer referências ao conto:

Lalino Salãthiel é o criador de ilusões, é o contador e inventador de estórias, nas quais passa a acreditar e em que atua como personagem.

Da mesma forma que inventa as peripécias do drama e, por meio das palavras, constrói situações em que os outros personagens vão se enredar, Lalino Salãthiel também inventa a própria vida: o real é o que se diz ser o real (Oliveira, 2000, p. 87).

Lalino atua na história que ele inventa, conferindo características de parábolas, como discursos diretos e breves, trazendo certa “tensão e dramatismo, solicitando a presença mais imediata e a participação mais íntima do público” (Sant’ Anna, 2010, p.159). Faz-se necessário muito da imaginação para entender o que a parábola representa, isto é,

para o leitor sentir o impacto do filho pródigo precisa se colocar na situação que envolve a vida de um filho aventureiro, um pai transbordante de alegria e um filho cumpridor de seus deveres, apropriar-se da alegria desse pai de reencontrar seu filho perdido (p. 159).

E, portanto, também imaginar o malandro aventureiro que deixa sua casa, a esposa que fica, e ao final o desejo de um reate feliz com a esposa e com as pessoas do arraial. O casamento perfeito entre paródia e parábola que resultou na inserção das fábulas e elementos teatrais no conto.

4. CONFLUÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS: LÁZARO, LEONARDO E LALINO

4.1. A TRAJETÓRIA DA VIDA

Um primeiro aspecto importante é a origem da vida das personagens. Candido (2004) aponta para duas importantes semelhanças entre Lázaro e Leonardo-Filho: primeiramente, as duas personagens se aproximam por terem origem humilde e irregular, dado que o primeiro nasceu dentro do rio Tormes, à margem do qual estavam os pais na hora do parto; o segundo, por sua vez, “filho de uma pisadela e de um beliscão”, será cuidado pelo padrinho.

Além disso, largados no mundo, Lázaro pela mãe ao entregá-lo para ser ajudante de cego, e Leonardo pelos pais ao se separarem, com uma diferença significativa para o segundo: “mal os pais o deixam o destino lhe dá um pai muito melhor na pessoa do Compadre, o bom barbeiro que toma conta dele para o resto da vida [...]” (Candido, 2004, p. 19). Entende-se, contudo, que, na trajetória de vida das personagens, na passagem do pícaro espanhol para o malandro brasileiro, o existir desvincula-se do “choque áspero com a realidade que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo [...]” (Candido, 2004, p. 19), pois, se o pícaro Lázaro está sozinho na vida, contando somente com suas próprias forças, o malandro, Leonardo, por sua vez, tem a proteção do padrinho.

Na trajetória da vida de Lázaro, contada pelo próprio protagonista (o narrador autodiegético de G. Genette), a esperteza vai nascendo e amadurecendo diante dos embates que se sucedem a partir das dificuldades enfrentadas. Sua condição servil advém da “humildade da origem e o desamparo da sorte” (Candido, 2004, p. 20). E é justamente em decorrência dessa condição que ele se transfere de amo para amo, resultando no pícaro que “vai-se movendo, mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto” (Candido, 2004, p. 20). Lázaro não procura os rebuliços e as contendias, mas elas ocorrem, fruto de sua escalada social, pois essa personagem deseja melhorar de vida, ascender socialmente, buscando resultados nos amos que ele encontra e serve, motivo pelo qual aprende e, ao final, alcança a pretendida ascensão, mesmo que a altos custos, pagos com sua própria dignidade.

Para Candido (2004), Leonardo “nasce malandro feito, como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias”

(p. 20). Por meio dessa qualidade, entendemos como a personagem tem uma trajetória que resulta distante da condição servil, pois dispõe da proteção do padrinho e da liberdade de fazer parte das contendas, brigas, confusões e enganos que desejar. Com sua “vocação de fantoche”, justifica-se uma narrativa em terceira pessoa, pois “Leonardo nada conclui, nada aprende” (Candido, 2004, p. 21), demonstra não ter consciência das questões morais e sociais da sociedade em que vive, não poderia ele mesmo refletir sobre algo de que não toma consciência na narrativa.

A personagem caminha ao encontro das confusões, mas não deseja ascensão social, apenas “vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano ou reflexão” (Candido, 2004, p. 20). Leonardo nutre um sentimento sincero pela personagem Luisinha e termina casado com ela, reflexo de uma história otimista e com um final romântico, bem diferente do “relativo pessimismo dos romances picarescos” (Candido, 2004, p. 21) em que o casamento de Lázaro é o modo que o arcipreste tem de acobertar seu relacionamento amoroso proibido. Na vida de Leonardo, há um elemento a mais, a “sina”, o sentimento de que destino motiva a conduta da personagem “acumulando contratempos e desmanchando a cada instante as combina es favoráveis” (Candido, 2004, p. 20). Mais um pretexto para uma vida que flutua ao sabor da sorte, motivada por causalidades externas, resultando em uma personagem “esvaziada de lastro psicológico e caracterizada apenas pelos solavancos do enredo” (Candido, 2004, p. 20). A sina justifica os comportamentos inadequados de Leonardo, motivando uma explicação quando ele está em uma situação complicada.

Lalino é a única personagem cujas origens desconhecemos, se   irregular ou não, sua infância, juventude, ou mesmo como tenha conhecido sua esposa Ritinha. Para a narrativa rosiana essa questão não parece ser muito relevante e o motivo relaciona-se com sua capacidade de manipular a linguagem, o que só ocorre após alguns anos de amadurecimento, vivência e treino, ou seja, a personagem sabe trabalhar a linguagem como instrumento na busca de seus sonhos e desejos.

Comparativamente, era preciso conhecer a origem de Lázaro a fim de entendermos aonde essa personagem chegaria em seu percurso de vida, aprendizado e conseqüente ascensão social. Com relação ao Leonardo-Filho, era preciso conhecer sua origem irregular a fim de verificarmos a malandragem desde tenra idade, como uma característica intrínseca. Quanto a Lalino, independentemente de sua origem, seu percurso de vida   uma demonstração de sua capacidade de forjar a linguagem.

O deslocamento de Lalino à capital, Rio de Janeiro, e de retorno ao Arraial, onde morava, é um movimento representativo do que acontece na própria parábola a que o texto faz alusão, a parábola bíblica do filho pródigo. Em comparação com Lázaro e Leonardo, na história de Lalino verificamos o uso do discurso direto como estratégia para criar, no leitor, uma sensação de presença e diálogo em tempo real, tornando a narrativa mais dinâmica e envolvente, gerando identificação com a personagem por parte do leitor, em uma demonstração do manuseio que o protagonista faz da linguagem, apurado em suas artimanhas

— [...] 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. [...] Expliquei que, pela regra macha moderna do Foro, o valo velho não era valo nem nada, que era grota de enxurrada... E que o valo novo é que era velho... (Rosa, 2001, p. 136).

No trecho, somos capazes de verificar as armações de Lalino em sua busca pelos votos nas eleições a favor do major, para quem trabalha. Devemos acrescentar que o diálogo, além de elemento fundamental da narrativa literária, pois permite que as personagens expressem seus pensamentos e emoções, também cria uma experiência teatral na narrativa, remetendo à naturalidade e espontaneidade da personagem.

O desfecho da personagem Lázaro não atinge propriamente uma integração à sociedade, ele assume uma máscara frágil, apenas um leve verniz de sua nova condição. Pressupõe-se uma aprendizagem, pois o pícaro nasce ingênuo, torna-se esperto, aprende com a vida, tem capacidade de renunciar à sua consciência, acobertar um adultério para manter-se em um trabalho hierarquicamente nobre e casamento de mentira. O fato de estar sempre sozinho, com dificuldades de subsistência, faz com que mude de ambiente e aprenda a usar de artimanhas para atingir seus objetivos, sem se preocupar com a moral e o socialmente aceitável.

Vejamos alguns exemplos do percurso de Lázaro onde comprovamos sua transformação: “Vi-me claramente a caminho da sepultura [...]. Não tinha como usar das minhas artimanhas, porque não havia nada para deitar mão” (*Lazarillo*, 1992, p. 51); com o escudeiro “fui obrigado a tirar forças da minha fraqueza” (*Lazarillo*, 1992, p. 65); “naquele momento lembrei-me de todas as minhas canseiras e voltei a chorar por minhas dificuldades” (*Lazarillo*, 1992, p. 67); e com o frade das Mercês, um amo/patrão que passou rapidamente pela vida da personagem: “Foi ele quem me deu

os primeiros sapatos que rompi na minha vida; mas não me duraram oito dias, nem eu aguentei com o trote dele. Por isso, e por outras coisinhas que eu não conto, deixei-o” (*Lazarillo*, 1992, p. 89); e com o capelão: “Sendo eu já a esta altura um rapaz, entrando um dia na igreja matriz, um capelão recebeu-me a seu serviço. [...] Foi este o primeiro degrau que subi para chegar a ter uma boa vida [...]” (*Lazarillo*, 1992, p. 101). É possível compreender, por meio dos exemplos, como as mudanças de amos e de ambientes foram amadurecendo Lázaro, a ponto de ele adquirir a coragem de deixar o capelão: “Desde que me vi em roupas de homem de bem, disse ao meu amo que ficasse com seu burro, que eu não queria mais continuar naquele ofício” (*Lazarillo*, 1992, p. 101).

Compreendemos que a vivência do protagonista o deixa mais determinado e esperto para o seu objetivo final – ascender socialmente – mesmo que ele conquiste um emprego que esteja em último lugar na escala da nobreza, ou mesmo se case apenas para ocultar o relacionamento do padre. No momento em que o arcebispo deseja casá-lo, Lázaro vai se tornando oportunista e o seu interesse pessoal negligencia terceiros: “Como vi que de tal pessoa não podia receber senão bem e favor, concordei em fazê-lo” (*Lazarillo*, 1992, p. 103). A busca do pícaro pela ascensão social faz com que aproveite todas as oportunidades e, para isso, é levado a manter certa indiferença para com o próximo. Diante de uma sociedade estamental, como a Espanha desse período, em que mudanças de classe social não eram aceitas e bem-vistas, Lázaro termina resignado em um casamento de mentira.

Em *Memórias de um sargento de milícias*, todas as personagens fazem parte do universo da malandragem, isto é, de algum modo todas elas ocupam-se de artimanhas, astúcias, habilidades, perspicácias, gingas e tantas outras características dessa ambiência. O protagonista Leonardo-Filho nasce malandro e demonstra a que veio com seus choros perturbadores e sua infância repleta de travessuras. Protegido pelo padrinho, Leonardinho não precisa lutar por sua sobrevivência, possui casa, comida, roupa, escola, e suas artimanhas têm um caráter mais ingênuo. Sem a intenção de lesar outras pessoas, suas conquistas são gratuitas, em especial o posto de soldado e, depois, de sargento da polícia. A personagem não aprende com a vida, não amadurece, não muda. Candido (2004) nomeia o universo retratado na obra como “mundo sem culpa”, pois *Memórias de um sargento de milícias*

criam um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão, a não ser a repressão exterior que pesa o tempo todo por meio do Vidigal [...] (p. 40).

Nesse universo, a dialética da ordem e da desordem se instala, “uma espécie de balanceio entre o bem e o mal compensados a cada instante um pelo outro [...] De tudo desprende um ar de facilidade, uma visão folgada [...]” (p. 41).

Lalino, como Leonardo, é apadrinhado, e tal acontece a partir do início do trabalho como cabo eleitoral: “E, pelo que disse e pelo que não disse, *seu* Oscar teve pena do seu protegido, seriamente” (Rosa, 2001, p. 134). As artimanhas da personagem, ao contrário das de Lázaro, não lesam terceiros, e a prova disso é a cilada que ele arma para o filho do Benigno com a filha de Cesário, políticos da oposição: “— 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 [...]” (p. 142). As artimanhas de Lalino cumprem um papel pessoal, social e político na trama narrativa. Ele usa a ladinagem em proveito próprio, das pessoas do arraial onde mora, e, também, da política, expressão de seu trabalho, que cumpre com mérito e honrarias. Isso demonstra que, desde o início do conto, Lalino, bem como Leonardo-Filho, não se arrepende do que faz, é inconsequente, egoísta, não aprende com as experiências e mesmo quando retorna da capital frustrado com as mulheres, não tem humildade ou arrependimento em suas atitudes: “— Quero só ver a cara daquela gente, quando eles me enxergarem!...” (Rosa, 2001, p. 119).

Lazarillo de Tormes reflete uma sociedade feudal, com rigidez estamental imposta em que “não há caminhos explícitos para passar do grupo dos pobres para o dos ricos, a não ser a aventura do cavaleiro conquistador ou a sorte da minoria que consegue enriquecer por meios nem sempre tão limpos nem claros [...]” (González, 1994, p. 33). Literariamente, o modelo do cavaleiro cria um universo de fantasia com raízes na realidade, e Lázaro representa a paródia dessa literatura e será a primeira obra a manifestar um “desvio paralelo aos caminhos da ‘burguesia’, o exaltar a *maña* como meio de ascensão social [...]” (p. 60).

Jamais podendo discordar do modelo imposto pelo sistema, a obra poderia, sim, mostrar os desvios do pícaro e o papel do anti-herói, mas não apontar as falhas do modelo estamental. O pícaro é uma personagem que finge seguir as regras, mas

que, na verdade, despreza-as. Se seu comportamento é fácil de ser desmascarado, ele, no entanto, não chega a ser um rebelde, pois aceita os valores sociais estabelecidos, o que o caracteriza como o tipo inovador, “que assimila os objetivos, porém não as regras” (González, 1994, p. 71).

Enquanto Lázaro objetiva identificar-se com seus superiores, ostentando seus símbolos, Leonardo e Lalino não buscam posições sociais elevadas. Podemos pensar que a abstenção do trabalho ou o ócio talvez não seja desejável para nenhuma dessas duas personagens. Portanto, a dialética da ordem e da desordem que representa um caminho de flutuação dos valores morais, políticos e sociais não se aplicam à história de Lázaro, pois, mesmo usando a trapaça, a astúcia e a esperteza para ascender socialmente, ele segue condutas sociais e assimila o necessário para seu sucesso. Lázaro, portanto, enfrenta a vida e suas agruras absorvido pelo fascínio de tornar-se um “homem de bem”, representado pelo homem de aparência, detendo os valores da nobreza e os direitos ao ócio e ao dinheiro. Leonardo, por sua vez, tem um fascínio pela malandragem, levando-o a uma vida irregular e ilícita, contando com a sorte e sem muitas reflexões. Lalino é uma personagem fascinada por suas próprias histórias, planeja e reflete, está em busca de seus próprios desejos.

Quanto ao espaço percorrido, Lázaro é o que faz o percurso quantitativamente mais longo, pois passa por várias cidades, tendo ele se deparado com uma grande variedade de tipos humanos, como cegos, clérigos, escudeiros, frades, pintores, buleiros, meirinhos, capelães e arciprestes, o que o leva, conseqüentemente, a atravessar um amplo campo social. Como as experiências de Lázaro com todos esses tipos são, em sua maioria, sofridas, há, nesse protagonista, uma visão pessimista da vida que o faz enfrentar as dificuldades com as astúcias e artimanhas, aprende a lidar com ela de maneira esperta, como nos aponta Candido (2004) “criado de mendigo, criado de escudeiro pobre, criado de padre, o pequeno vagabundo percorre a sociedade, cujos tipos vão surgindo e se completando, de maneira a tornar o livro uma sondagem dos grupos sociais e seus costumes [...]” (p. 21-22).

Quanto a Leonardo-Filho, embora seu percurso seja menos extenso, qualitativamente encontra diversas personagens da mesma extração social, na cidade do Rio de Janeiro: o meirinho Leonardo-Pai, a portuguesa Maria da Hortaliça, o próprio Leonardo-Filho, menino malandro que se torna sargento de milícia, compadre, comadre, a sonsa Luisinha, o major Vidigal, a intensa Vidinha, D. Maria rica, Chico-Juca arruaceiro, Chiquinha, a Cigana, José Manuel, Teotônio, Tomás, as irmãs

viúvas com seus filhos e filhas, dentre outros. Afiguram-se como tipos na formação da trama narrativa.

Lalino, por sua vez, traça uma trajetória de deslocamento do seu lugar de origem, o chamado “arraial”, para a capital Rio de Janeiro. Seu campo social inclui as pessoas do lugar onde mora, patrões e empregados da construção, sua esposa, os estrangeiros – no caso os espanhóis – que também participam das obras, depois, os políticos e o padre com os quais a personagem entra em contato para as eleições no arraial. Embora nomeadas, as personagens também se afiguram como tipos, pois representam grupos sociais na narrativa e retratam ideias, comportamentos e profissões desses grupos.

Diferentemente dos outros dois protagonistas, Lalino tem a malandragem na linguagem e, por isso, é ladino, característica de quem articula as palavras mais persuasivas de acordo com seus desejos. Note-se que os truques e trapagens de Lalino colocam-no em um meio termo na escala de sobrevivência, pois não visam a uma ascensão social como os de Lázaro, mas também não são despretensiosas como as de Leonardo. Exemplo disso ocorre quando Lalino precisa justificar uma de suas artimanhas:

— Seu Major, escuta, pelo valor do relatar! Eu juntei com o filho do seu Benigno foi só p’ra ficar sabendo de mais coisas. P’ra 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... (Rosa, 2001, p. 134).

Do pícaro para o malandro e do malandro para o ladino, as histórias de vida das três personagens, Lázaro, Leonardo e Lalino são regidas, respectivamente, pela necessidade, gosto pela malandragem e desejo, características de um modo de viver articulado entre astúcias e artimanhas. Se o pícaro, por um lado, vê a necessidade dos artifícios porque busca a ascensão social, o malandro, por outro, vive sem planos, reflexões ou ambição de ascensão social; já o ladino articula especialmente a linguagem para fins transitórios, sem projeções de futuro ou interesse em elevação na escala social. Há uma medida de simpatia nos três protagonistas, sendo que gradativamente essa simpatia aumenta de Lázaro para Leonardo e destes para Lalino.

Se Lázaro se prende a um papel social e se presta a encobrir os ilícitos de um presbítero superior, os dois últimos possuem aspecto libertário, pois atuam com ínfima esperança de troca, que conflui para uma subsistência algo folgada. Leonardo e Lalino

não se ajustam, até certo momento, às regras sociais de trabalho, sendo valorizados tanto pelo major Vidigal e major Anacleto quanto pela sociedade por suas finórias habilidades malandras e ladinas.

4.2. MANEIRAS DE VIVER: ASTÚCIAS E ARTIMANHAS

Vivendo de maneira a transgredir as regras sociais e morais da sociedade, cada protagonista faz uso de determinadas artimanhas para conquistar o que deseja: Lázaro nasce ingênuo, no entanto, com os sofrimentos da vida, torna-se mentiroso, cada vez mais astuto com o passar dos anos e termina em uma vida confortável, casado com a criada do arcipreste. Leonardo não passa fome, levando a vida na malandragem. Desde pequeno, é o infortúnio dos vizinhos, e, para superar os imbróglios em que se envolvia, continuamente obtém a ajuda de várias personagens. Leonardo casa-se com Luisinha, torna-se um sargento de milícias e recebe várias heranças. Lalino, aderente às situações, adapta-se tão facilmente que não hesita nas suas escolhas, sem se importar com as possíveis consequências. No final, ele atua como cabo eleitoral do major do arraial e volta a viver com sua esposa Ritinha, a qual deixara quando foi morar no Rio de Janeiro, com a finalidade de conhecer as prostitutas.

Tanto o pícaro espanhol quanto o malandro e o ladino brasileiros seriam espécies “de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores” (Candido, 2004, p. 23). Os dois últimos praticariam “a astúcia pela astúcia [...] manifestando um amor pelo jogo-em-si” (p. 23). O pícaro afetaria outras pessoas com suas atitudes, pois estas teriam um propósito concreto. Contudo, o malandro e o ladino, por sua vez, possuiriam um aspecto lúdico mais próximo do *trickster* imemorial e suas “encarnações zoomórficas – macaco, raposa, jabuti” (p. 23), aproximando-se da criação de um herói popular.

A fábula da festa no céu é recontada paralelamente à história de Lalino, numa variante com o sapo e o cágado. Há elementos da fábula e de lendas por todo o conto, até uma cisão ao final. O elemento folclórico reforça a figura do malandro e do ladino, pois, como nas histórias de animais, o essencial é o processo que justifica o sucesso, a maneira com que os elementos são articulados para derrubar o mais forte e, já que o equilíbrio de forças é impossível, valem a malícia, a chantagem e qualquer outro recurso para vencer. Embora se entenda que a fábula seja precursora do aspecto

malandro, a personagem Lalino não se remete à fábula original: ela é esperta como o sapo de sua própria história. Para Lalino, as regras que ele cria são as que valem e, como o sapo, ele faz o que deseja. Isto é, apesar de ser mais propositivo do que Leonardo, Lalino também faz suas malandragens por um prazer maior, que é o valor da astúcia e do seu percurso, malandragem e ladinagem que se justificam por si mesmas.

Outra analogia entre *Memórias de um sargento de milícias* com “A volta do marido pródigo” seria a dualidade de etapas. Na primeira, a malandragem de Leonardo está integrada às outras personagens, como travessuras de um menino; na segunda há uma predominância da personagem na dinâmica de suas malandragens, isto é, há autonomia. Ora, com relação à dualidade na história de Lalino, constatamos que essa autonomia na ladinagem é constante, desde o início, mas se acentuará ao se tornar cabo eleitoral. A primeira parte consistiria na sua ida ao Rio de Janeiro, e a frustração de suas expectativas relativa à viagem faz com que ele retorne, iniciando um segundo momento, encadeado por situações de confiança e desconfiança por parte do major diante das articulações ladinas da personagem.

Lalino manipula a linguagem de maneira essencial para sua sobrevivência, o que é reconhecida pelas outras personagens: “[Seu Oscar] — [...] Eu só pensei, porque o mulatinho é um corisco de esperto, inventor de tretas” (Rosa, 2001, p. 127). Nesse exemplo, Lalino possui uma característica considerada positiva, inventar tretas, ou seja, manipular as pessoas para obter vantagem. Para isso, Seu Oscar quer contratá-lo, bem como Tio Laudônio, que também reconhece tais virtudes, como se pode observar em:

[Tio Laudônio] — Um mulato desses pode valer ouros... [...] É uma raça de criaturas diferentes, que os outros não podem entender... Gente que pendura o chapéu em asa de corvo [...]. Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que esse-um é o Saci (Rosa, 2001, p. 128-129).

No que se refere a Leonardo, essa personagem configura-se como um indivíduo que pensa com o corpo, mais pelo impulso do que pela reflexão: “O Leonardo que fugia por um lado e a comadre que entrava por outro, pois estivera ausente durante toda a cena” (Almeida, 1998, p. 95). Quando, nesse momento, Leonardo-Pataca discute com o filho e ameaça agredi-lo, Leonardo só vê uma saída: fugir. Em outro exemplo:

Já se vê pois que as fortunas do Leonardo redundavam-lhe sempre em mal; era realmente um mal naquele tempo ter por inimigo o major Vidigal, principalmente quando se tinha, como o Leonardo, uma vida tão *regular e lícita* (Almeida, 1998, p. 117; itálico do autor).

Vimos que Leonardo fazia peraltices capazes de prejudicá-lo, como o fato de ter se tornado inimigo do Major. Na ironia do autor, pois a personagem não tinha vida nem regular e nem lícita, como sabemos, percebe-se nas fugas de Leonardo uma necessidade de manter sua vida malandra.

Lázaro, por sua vez, vai se manter na linha da necessidade de sobrevivência e todas as suas atitudes se justificam em vista dessa necessidade até vislumbrar a possibilidade de ascensão social, seu maior desejo.

4.3. ORDEM E DESORDEM

Haveria, nas duas obras da literatura brasileira, dois estratos universalizadores, apontados por Candido (2004). Um deles seria o dos “arquétipos válidos para a imaginação de um amplo ciclo de cultura”; nesse caso, encontram-se personagens folclóricos e mitológicos; o outro estrato seria aquele “de cunho mais restrito, onde se encontram representações da vida capazes de estimular a imaginação de um universo menor dentro deste ciclo: o brasileiro” (p. 31), composto pelas personagens malandra e ladina.

O primeiro estrato é ressignificado nas obras de modo a encontrarmos concepções de mundo em um pequeno lugar, ou seja, o universal no particular, fazendo com que esses dois mundos se toquem continuamente. No segundo estrato brasileiro deparamo-nos com a dialética da ordem e da desordem, que denota as relações humanas tanto em *Memórias de um sargento de milícias* quanto em “A volta do marido pródigo”; torna-se importante como “modo de existência”, pois os protagonistas – Leonardinho e Lalino – participam dos dois mundos, estando isentos de julgamentos e conquistando a empatia dos leitores.

Na dialética, teríamos como tese a ordem, a cultura erudita e o herói tradicional; a antítese seria composta pela desordem, a cultura popular e o anti-herói; já a síntese seria a figura do malandro e do ladino na literatura, personagens às quais é permitido oscilar. Porém, não se deve esquecer que ambos, tanto Leonardo quanto Lalino, são

absorvidos pelo polo da ordem, o que corrobora a tendência ideológica das obras. Ambos terminam felizes; o primeiro, sem planejar, porque reencontra Luisinha viúva; o segundo, conforme seus planos, volta para o arraial a fim de reatar com Maria Rita e refazer sua vida.

Dessa forma, a oscilação entre os polos da ordem e da desordem representa dois mundos reversíveis, podendo conviver harmoniosamente, já que “os extremos se anulam e a moral dos fatos é tão equilibrada quanto as relações dos homens [...]”. O remorso não existe, pois a avaliação das ações é feita segundo a sua eficácia” (Candido, 2004, p. 41). A oscilação entre os dois polos representa um modo de vida peculiar e atraente, mediada pelas transgressões das personagens, isentas de juízo moral e articulando o bem e o mal. Visto que a ordem e a desordem se tornam relativas e se tocam, o leitor passa a enxergar um fio narrativo mais profundo e percebe que, longe de ser capaz de julgar as personagens, ao contrário, ele se torna cúmplice delas.

As personagens Major Vidigal e Major Anacleto são símbolos da ordem que se corrompem por meio da palavra não cumprida. Eles correspondem a falsos elementos de ordem, a relação entre essência e aparência. Major Vidigal, representante da ordem, revela-se, em sua essência pessoal, um homem desordenado, como visto no primeiro encontro com Maria Regalada. No caso do Major Anacleto, percebemos tal desordem pelo fato de ele aceitar, em benefício próprio, as traquinagens de Lalino na política. Constatamos a “linha da malandragem” como sustentáculo das duas obras, em que o lícito e o ilícito, o bem e o mal, o sonho e a realidade convivem de modo harmônico e complementar.

Nas *Memórias*, o pontapé do pai, Leonardo-Pataca, dará início às aventuras do filho Leonardinho: a visita ao acampamento dos ciganos, a escola, o posto de sacristão na igreja. Em seguida, vemos o protagonista desempenhando o papel de apaixonado e de vadio. O papel de apaixonado é composto pelos hemisférios da ordem e da desordem, pois Leonardinho primeiro termina em disforia com Luisinha e euforia com Vidinha.

Porém, esses estados se inverterão na próxima sequência, isto é, ele entrará em disjunção com Vidinha e em conjunção com Luisinha. Leonardo é preso pelo major, mas no momento da fuga o anti-herói revela a prova de sua esperteza no hemisfério da desordem. O major reconhece a astúcia do rapaz quando o prende novamente a fim de treiná-lo para ser granadeiro. Depois, ele recebe novo posto “para o final feliz: a união do percurso amoroso com o percurso do trabalho, a união da

ordem e da desordem do ser e do parecer, a instauração da malandragem” (Motta, 1988, p. 265).

Nesse caso, está em jogo sua própria evolução, seu percurso como malandro, visto que a personagem integra “um universo social em formação, através do confronto de um estado cultural em estruturação (desorganizado), com outro, impositivo e organizado” (Motta, 1988, p. 289). Atentando para a história de Lalino, de forma análoga à situação inicial encontra-se ordenada até o momento em que ele resolve conhecer as prostitutas na capital, Rio de Janeiro. O movimento considerado ilícito, desordenado, de poucos relatos, termina quando a personagem retorna ao arraial, reordena sua vida na comunidade e reata com a esposa Ritinha.

Ora, se na construção do enredo das obras *Memórias* e “A volta” há uma equivalência entre esses dois universos, entre o bem e o mal, nivelados pelo narrador, sem escala de julgamento, tal movimento não se dá na obra *Lazarillo*. Na picaresca, bem e mal relacionam-se com aparência versus essência, ou seja, Lázaro busca a aparência do “homem de bem” e isso exclui a essência humana e verdadeira. Enquanto Lázaro aprende o mecanismo de ascensão manipulando o ser e o parecer, passando da ingenuidade à esperteza, Leonardo é movido pelas rupturas de uma sociedade que lhe oferece o parecer, mas que através dela descobrirá o nível do ser, a malandragem (Motta, 1988, p. 223). E Lalino é movido por seus desejos e buscas pessoais no nível da ladinagem.

Segundo Motta (1988), *Lazarillo de Tormes* reflete uma estrutura social de tensão do sistema feudal que ruía, inaugura a literatura picaresca; enquanto *Memórias de um sargento de milícias*, com uma estruturação mais complexa de união forma e conteúdo, reflete uma camada marginal de homens livres e inaugura a literatura malandra. Em *Lazarillo*, temos uma ironia mais exposta no plano discursivo, porém menos profunda no plano estrutural, pois o que está em jogo é a questão da honra e, portanto, da aparência: “Sinto satisfação em contar a Vossa Mercê estas ninharias, para mostrar quanta virtude há nos homens que sabem subir, vindo do nada, e quanto vício em deixar-se rebaixar do alto” (Lazarillo, 1992, p. 37).

Sabemos que não há virtude, tampouco honra na maneira como a personagem Lázaro conquista seu trabalho, a esposa e o casamento, ser um “homem de bem” significa tão somente aparentá-lo diante da sociedade. O “mecanismo de inversão que nasce do estilo irônico” (Motta, 1988, p. 307) denotará a malandragem em Leonardo e a picardia em Lázaro transformando-os em malandro brasileiro e pícaro espanhol.

Do mesmo modo, a inversão levará à ladinagem em Lalino, transformando-o em ladino.

4.4. SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS ENTRE AS PERSONAGENS LÁZARO, LEONARDO-FILHO E LALINO

Discorrendo, novamente, sobre algumas semelhanças já elencadas entre Lázaro e Leonardo-Filho, personagens das obras *Lazarillo de Tormes* e *Memórias de um sargento de milícias* – origem humilde e irregular, largadas no mundo, amáveis e risonhas, espontâneas nos atos e aderentes aos fatos –, entendemos que essas características são motivações circunstanciais das personagens, por isso, só pensam e agem conforme as dificuldades aparecem; isto é, transpõem os obstáculos somente quando estão diante deles. As experiências difíceis serão capazes de moldar Lázaro, mas não Leonardo. Por esse motivo é que Lázaro é um desamparado da sorte, enquanto Leonardo vive ao sabor de uma sina; nenhum dos dois planeja ou reflete, porém, o segundo vive amparado pelo padrinho e seu dinheiro, enquanto o primeiro só conta consigo mesmo.

Contrapondo a personagem Lalino, embora amável, risonho e adaptável aos fatos que surgem em sua vida, apresenta-se com uma diferença significativa: pensa, reflete, articula, calcula seus desejos, não é refém de nenhuma sina ou desamparo da sorte, as consequências de suas ações são pensadas conforme seus propósitos. Não obstante possua semelhanças com o pícaro e o malandro, Lalino representa uma nova categoria na escala de personagens finórias que se desdobraram na literatura: ele é ladino.

Como já dito anteriormente, sua ladinagem torna descartável o conhecimento de sua origem e a caminhada de vida até o momento do tempo da trama narrativa. É uma personagem que se caracteriza pelo desenvolvimento da linguagem nas artimanhas e estratégias de convencimento, na vida amorosa, no trabalho e no relacionamento social. Sendo um anti-herói por não ter as virtudes do herói tradicional, tornou-se, por outro lado, independente e seguro de si nos seus desejos, decisões e ações.

Dentre as diferenças das três obras estudadas, *Lazarillo de Tormes*, escrito em primeira pessoa, constitui uma pseudoautobiografia, diferenciando-se das cartas ou confissões por se inscrever na ficção. Em *Memórias de um sargento de milícias*, o

termo “memórias”, que está no título, desmente que a história deveria ser contada pela própria personagem. Conta-se, assim, em terceira pessoa, a história do menino Leonardo, personagem principal, mas que nem sempre aparece como central na narrativa, o que acontece, segundo Galvão (1976), porque “conta com uma estrutura bem mais complexa e diferenciada, com vários esteios e ramificações, não necessitando concentrar-se exclusivamente no herói como fio condutor” (p. 28).

Enquanto o pícaro nasce ingênuo e vai se tornando esperto e sem escrúpulos diante da brutalidade da vida – “Com a ajuda que tive de amigos e senhores, todos os meus trabalhos e fadigas até então passados foram recompensados, quando alcancei o que procurava, que foi um ofício real [...]” (*Lazarillo*, 1992, p. 103) –, o malandro Leonardo já nasce com essa qualidade:

o menino não desmentiu aquilo que anunciara desde que nasceu: atormentava a vizinhança com um choro sempre em oitava alta; era colérico; tinha ojeriza particular à madrinha, a quem não podia encarar, e era estranhão até não poder mais (Almeida, 1998, p. 14).

Em “A volta do marido pródigo”, que também é uma história narrada em terceira pessoa, encontramos um diferencial: os discursos diretos. Eles dão um ar teatral para esse conto, em que Lalino, além de central, conduz sua própria história na intersecção com o folclore (na fábula “A festa no céu”) e o contexto bíblico (na Parábola do filho pródigo).

Se por um lado a humildade da origem e o desamparo da sorte tornam servil o pícaro, por outro lado Leonardo encontra-se tão distante desta condição servil que nem existe para ele o problema da subsistência. As mesmas características, por vezes, geram motivações diferentes, pois humildade de origem e desamparo da sorte fazem com que as mudanças de ambiente, o encontro com tipos diferentes de personagens e a sociedade vista de modo mais amplo sejam motivados exclusivamente pelas condições econômicas de Lázaro e Leonardo.

O pícaro aprende com a experiência, termina como “homem de bem”, isto é, integrado na aparência fingida da nobreza, esquecido de sua condição inicial, a aprendizagem o amadurece e o faz recapitular a vida. Se Leonardo nada aprende, nada conclui e finaliza sua história de maneira eufórica, porque tem pessoas a seu favor – nesse caso, até o major Vidigal, detentor da ordem e do poder.

Enquanto o pícaro carrega relativo pessimismo, pois termina resignado, aceita as condições medíocres e indignas para se encaixar na sociedade; não tem sentimentos, apenas reflexos de ataque e defesa. Ele trai os amigos, engana os patrões, não ama ninguém e desfrutará de um pseudocasamento, baseado em interesses amorosos e sociais. Já o malandro Leonardo carrega sentimentos sinceros e, mesmo não sendo modelo de conduta virtuosa, ele é leal, além de que, se é verdade que não agrada os superiores, sua história, na verdade, também é a história de amor com Luisinha. E Lalino finaliza seu retorno como marido pródigo, faz tabula rasa de seu passado, restabelece a harmonia com Ritinha e seus superiores. Em suma, encerra sua jornada em paz com todos e assegurado em um bom trabalho.

Retomemos, mais uma vez, a questão do espaço físico e social, pois o pícaro, personagem que tem muitos patrões, anda por muitos lugares e entra em contato com diversos grupos e camadas sociais. A apresentação dessa diversidade de grupos torna a obra um modelo de ficção realista. Em *Lazarillo de Tormes*, olham-se as classes de baixo para cima, da inferior à superior, em razão da ascensão do pícaro, que acontece devido sua condição servil, passando de amo a amo, circunstância em que ele vai ascendendo socialmente.

Comparativamente, em *Memórias*, embora o espaço físico percorrido pareça menor nessa obra, por se tratar do Rio de Janeiro central, com poucos momentos na periferia, o contato social é variado. Enquanto o pícaro se movimenta na sociedade porque busca sua própria sobrevivência, configurando-se em uma condição servil, Leonardinho movimenta-se por um dinamismo próprio da malandragem que o leva a praticá-la pelo gosto do jogo em si. Para a representação desse universo, suprimiu-se o escravo para realização de trabalho e suprimiu-se as classes dirigentes para supressão dos controles do mando (Candido, 2004, p. 38).

A obra é a representação de uma esfera de homens livres e brancos que viviam, no universo literário, “o contorno de uma terra sem males definitivos ou irremediáveis, regida por uma encantadora neutralidade moral. Lá não se trabalha, não se passa necessidade, tudo se remedeia” (Candido, 2004, p. 45-46). A ordem não se impõe, nem se mantém, cercada por uma desordem contundente, “sociedade na qual uns poucos livres trabalhavam e os outros flauteavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências, da sorte ou do roubo miúdo” (p. 38).

Bem como o Leonardo de *Memórias*, em “A volta do marido pródigo”, Lalino não vive em uma condição servil, e o Brasil oligárquico, representado na obra, permite um olhar horizontal dos grupos sociais postos em tela. Quanto às personagens femininas, embora estejam representadas em número menor, as prostitutas são importantes no deslocamento da personagem, pois é o que Lalino pensa sobre elas – isto é, que elas são interessadas nas pessoas e em suas histórias – que o levará ao Rio de Janeiro.

Além disso, a figura da esposa Ritinha, submissa e apaixonada, é fator importante para suas decisões: permitirá, por exemplo, que o protagonista resgate seu casamento. As relações com as pessoas, diferentemente da condição servil ou malandra, podem ser chamadas de ladinhas, pois Lalino tem uma autonomia pessoal que se relaciona com o manuseio da linguagem. E o faz de tal maneira que, embora crie inúmeras artimanhas, não lesa terceiros, como é o caso da personagem Nico, que desonrou a Gininha, instigado por Lalino, para que houvesse desavença entre os pais – o que, politicamente, era conveniente para os planos de Lalino. Este, porém, promete fazer o casório depois das eleições, porque, com o amor ninguém pode, segundo ele. É o que podemos comprovar em:

[Major]

— Pois o senhor fez muito mal. Pode dar e pode não dar certo... se o rapaz casa com a moça, tudo ainda fica pior...

[...]

— 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 [...] (Rosa, 2001, p. 142).

Quanto às camadas sociais – em ampla mistura –, encontram-se personagens de variadas ordens, como a do major, do vigário, do secretário do governo e dos elementos da classe trabalhadora, e quase todos se rendem aos encantos da boa lábia da personagem, exceto os espanhóis.

González (1994) sintetiza a característica diferencial dos neopícaros ou malandros brasileiros, qual seja, “a quebra do sistema maniqueísta da picaresca” (p. 294): para o pícaro, o bem e o mal são estanques e, embora essa personagem vá do bem ao mal e do mal ao bem, é preciso ser “homem de bem”, de aparência, pois o bem está no modelo de poder. Isso não acontece com o malandro e o ladino, que têm a diluição dos contrários no sistema ordem versus desordem. Ao protetor de

Leonardinho, o padrinho, corresponde um protetor para Lalino na figura do tio Laudônio e do Major Anacleto.

Contudo, embora Lalino não disponha das certezas financeiras do malandro Leonardo, nem por isso deixa de ter certa tranquilidade. Os ambientes diferentes não influem na qualidade essencial, a malandragem e a ladinagem dos heróis, pois ambos provêm de classe humilde, havendo apenas uma diferença de direção, já que Leonardo sai de um bairro em formação e vai ao periférico, enquanto Lalino sai do ambiente rural, e vai ao Rio de Janeiro. Detectamos uma diferença de motivação quando Lalino abandona sua família em busca de aventura e retorna ao perceber que o dinheiro acabou, para, então, viver à sombra do poderoso major Anacleto. Leonardo, por sua vez, tem motivação gratuita para mudança de ambiente e retorna por força das circunstâncias, sua inserção como soldado da polícia.

Quanto ao planejamento de vida, Leonardo, bem como o pícaro, vive ao sabor da sorte, sem projetos nem reflexões, enquanto Lalino planeja, reflete⁸ e entende que “Agora não tem outro jeito. Mas Lalino não se aperta: há atualmente nos seus miolos uma circunvoluçãozinha qualquer, com vapor solto e freios frouxos, e tanto melhor” (Rosa, 2001, p. 108). O exemplo demonstra como a personagem, mesmo numa situação inesperada, não se surpreende porque está sempre pensando nos seus atos. Noutro caso, vemos: “[Seu Oscar] — E você fica aí, de papo p’ra riba? / [Lalino] — Esperando sem pensar em nada, p’ra ver se alguma ideia vem...” (Rosa, 2001, p. 125). Ou seja, mesmo não pensando em algo específico, Lalino fica esperando as ideias surgirem, dando conta, como o filho pródigo, de que é preciso retornar, pois está lhe faltando dinheiro, e a tristeza e a saudade começam a apertar:

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

Porém, os romances picarescos tendem ao real, com certa acidez e pessimismo, ao contrário da história de Leonardo e Lalino, que rumam para o ideal, o

⁸ Minaes (1985) confere o traço “vida ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão” (p. 26) aos dois personagens, porém, levando-se em consideração que as ações de Lalino são desencadeadas por um desejo, o que gera uma busca, torna-se pertinente afirmar que sua vida caminha, de alguma maneira, ao sabor de suas vontades, planos e reflexões.

primeiro casando-se com sua amada Luisinha, e o segundo em um final feliz, restaurando sua relação com a esposa Maria Rita e a confiança do patrão.

Em resumo, as semelhanças e diferenças entre os heróis organizam-se da seguinte forma:

Herói pícaro Lázaro	Herói malandro Leonardo	Herói ladino Lalino
Vive de acordo com as circunstâncias.	Vive de acordo com as circunstâncias.	Vive de acordo com seus desejos.
Vive ao sabor da sorte.	Vive ao sabor da sorte.	Vive com planejamento e reflexão.
Aprende com a experiência.	Não aprende com a experiência.	Não aprende com a experiência.
Tendência para o real.	Tendência para o ideal.	Tendência para o ideal.
Contato com diversos grupos e camadas sociais	Contato com diversos grupos	Contato com diversos grupos e camadas sociais
Amável, risonho, espontâneo e maleável aos fatos (aparência)	Amável, risonho, espontâneo e maleável aos fatos (essência)	Amável, risonho, espontâneo, maleável aos fatos e dissimulado (essência)

O pícaro passa por várias experiências servis ao longo da vida, devido aos ambientes que percorre, e seu aprendizado se dá de forma muito dura. Quanto a Leonardo e Lalino, mesmo não podendo negar que aprendem, com certeza isso ocorre de modo menos doloroso. Diferentemente de heróis como Lazarillo, que não têm sentimentos afetivos, “apenas reflexos de ataque e defesa” (Candido, 1993, p. 24), Leonardo gosta de Luisinha, casa-se com ela, e Lalino, mesmo vendendo a mulher para viver uma aventura, regressa ao arraial com o intuito de reconquistá-la. Lazarillo passa por diversos lugares, mudando de camadas sociais e melhorando sua vida. O marido pródigo vai ao Rio de Janeiro conhecer as prostitutas, mas esse momento não é contado em detalhes: “As aventuras de Lalino Salãthiel na capital do país foram bonitas, mas só podem ser pensadas e não contadas, porque no meio houve demasia de imoralidade” (Rosa, 2001, p. 117-118). Lalino retorna a sua casa em condição desvantajosa, porém disposto a mudar sua situação. Por isso, não demonstra falta de dinheiro, assume a função de cabo eleitoral do Major Anacleto,

invertendo a hierarquia patrão/empregado ao fazer toda a campanha de acordo com suas leis e propósitos.

Lazarillo de Tormes consagrou o pícaro como um anti-herói com características próprias de um período histórico e literário, chamado literatura picaresca. *Memórias de um sargento de milícias* consagra o primeiro malandro da literatura brasileira, que possui atributos como: o amor pela malandragem em si, a astúcia pela astúcia, o sentimento de amor por uma mulher, os planos da ordem e da desordem, em que as personagens oscilam. De maneira adversa, o pícaro ascende de classe, mudando de ambiente no trajeto de sua história. Lalino, por sua vez, diferencia-se de Leonardo principalmente na maneira como as malandragens se processam e a história se desenrola. Lalino é mais do que um malandro, é um ladino, um manipulador consciente do uso da linguagem.

O malandro foi tomando forma como personagem, com seu caráter e modo de agir, contaminando os personagens a sua volta e seu sistema de relações, inclusive o narrador “pelo amoralismo e pela flutuação de seus pontos de vista” (Gotto, 1988, p. 30). O protagonista sabe, se necessário, usar da simpatia, das artimanhas e estratégias, sua ação é ponderada e seu caminho aberto por outras personagens. Da dimensão humana do malandro, emana o aspecto libertário (liberdade de se realizar atos sem valor de troca), a figura do desocupado que gera a simpatia das pessoas pelo valor do jogo, da brincadeira, do movimento corporal e do empenho da mente, o que passa a não ser nada além de “pura representação, em que o ator engana ludicamente uma plateia, cujo prazer está em se deixar iludir ludicamente” (p. 107-108).

Assis Brasil (1969) aponta que Guimarães Rosa

como que se despojou de toda uma parafernália ficcional, como que se depurou de todo um “universo” rico e diversificado para situar o mínimo, a miniatura, numa síntese criadora de todas as suas intenções de ficcionista renovador. [...] E dessa “miniaturização” do novo processo técnico [...] ele tira o mesmo “universo” e a mesma riqueza [...] (Assis Brasil, 1969, p. 71).

Guardadas as devidas diferenças, podemos conceituar o mesmo raciocínio para a anônima obra *Lazarillo de Tormes*, que, de maneira encantadora, despojou-se dos modelos de heróis medievais para pôr em foco a vida de um delinquente, o pícaro Lázaro, renovando todo um movimento literário no século XVII. O percurso

desse anti-herói desvelou um universo ficcional rico e inovador. Assim acontece com Leonardo, a obra despojou-se dos modelos românticos, inovou com o primeiro anti-herói malandro, situou sua ficção em um grupo que se formava de homens brancos, pobres, “sociedade parasitária e indolente, que era a dos homens livres do Brasil de então” (Candido, 2004, p. 46), os quais viviam em certa informalidade, tanto linguística quanto social e, espacialmente, extraindo dessa camada seu universo máximo de riqueza. Lalino, por sua vez, figura situada no universo mínimo de um arraial sertanejo, transformada no universo máximo da linguagem, articulada nas ciladas linguísticas.

É a riqueza do popular consagrada no erudito, três personagens em um mesmo fio condutor, o modo de viver articulado, trapaceiro, perspicaz, mentiroso, reinventando histórias de cavalaria, histórias românticas e parábolas modernas, falando de pícaros, malandros e ladinos, contando enredos inovadores de modo fascinante.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *O herói de mil faces*, Campbell (1997) formula o herói como o “homem da submissão autoconquistada” (p. 12), pois o “homem ou a mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais” (p. 13) foram os que alcançaram formas válidas e humanas. O surgimento da sociedade trouxe o herói histórico, separando o herói do mito. Doravante, ele passa a ser questionado e as transformações históricas o limita ao tempo e à cultura. Na literatura, o herói passa a ser a personagem, modelo de virtude e desejo humano de superar seus limites nessa figura. Segundo Feijó (1984), os heróis na cultura brasileira aparecem como dois tipos: os da ordem (caxias) e dos da desordem (malandros), estes chamados também de anti-heróis.

Tratamos do herói apenas para chegar na figura do anti-herói, atraente porque questionador e de caráter subversivo, não é um fracassado, ele corporifica tipos de coragem sintonizados com nossa época, fiel à dimensão humana. Por isso, somente as tradições conhecedoras do herói são capazes de buscar o anti-herói, ansiosas por novas significações. Interessou-nos deixar claro que o anti-herói picaresco, sobre o qual faríamos uma extensa análise, carregava o caráter subversivo de um certo período histórico-literário, a Espanha dos séculos XVI – XVII, literatura medieval, cavaleiros andantes e donzelas desprotegidas; nesse caso, os mitos da heroicidade seriam questionados e derrubados por um protagonista que é eixo estrutural de uma narrativa e “anti-heroico à luz dos heróis modelares” (González, 1994, p. 96).

Nosso primeiro anti-herói a ser analisado era o negativo dos cavaleiros medievais, desprovido de honra, pensando apenas em si mesmo, enganando e trapaceando para alcançar o objetivo de ascensão social: Lázaro de Tormes. Sobre essa personagem, convém salientar o percurso da violência física, fome e solidão, nenhuma outra personagem teve as dificuldades e embates desta, percebemos uma trama engendrada nas durezas das circunstâncias de um menino que se fez homem sozinho, por suas próprias forças e capacidades, tendo como companhia a fome. Lázaro aprende as artimanhas e se depura, progride e, depois, integra-se em um ofício relacionado a aristocracia. A personagem, das três que tratamos, é a única que aprende com as experiências e, por isso, o desfecho da história tem uma tendência para o real. Por fim, a natureza estanque do bem e do mal faz com que a dialética da ordem e desordem não possa ser pensada acerca dessa obra, pois aparência e

essência divergem quanto ao “homem de bem”, modelo para aqueles que viviam de aparência.

De anti-herói picaresco para anti-herói malandro, saltamos trezentos anos até Leonardo-Filho e veremos que as articulações dessa personagem se diferenciam em muitos aspectos do pícaro. O contexto da malandragem não é violento nem solitário, a fome não é problema e ascensão social não é almejada. Posto isto, Leonardo não aprende com as experiências e seu desfecho tende para o ideal, o casamento feliz e conveniente com Luisinha, seu primeiro amor. Seguimos a análise de Candido (2004), a dialética da ordem e desordem, como importante ponto de vista na diferenciação da obra com a picaresca espanhola; o mundo flutuante das personagens denota a quebra do sistema maniqueísta, pois bem e mal tornam-se relativos – todas as personagens estão imersas nesse mundo dialético como em um pêndulo.

Leonardo leva a vida ao sabor da sorte, suas dificuldades são resolvidas ou pelos artifícios da malandragem, ou por outras personagens que simpatizam com ele, é ingênuo moralmente e suas peripécias não prejudicam terceiros. Interessante notar a análise de Motta (1988) sobre os três planos da obra: a fábula sendo o mundo narrado; os usos e costumes, o mundo mostrado; e as observações do narrador (e certos personagens), o mundo comentado. Exatamente nas observações do narrador que encontramos a linguagem irônica e o efeito de humor encontrado no texto de Manuel Antônio de Almeida.

Do malandro Leonardo para Lalino, transpomos noventa e dois anos, deparamo-nos com uma personagem finória, versada nos imbróglios da língua, a qual chamamos de ladino por motivos justos, o trabalho com a linguagem é o principal deles, também pela falta de ingenuidade, por seu planejamento e reflexão na busca por seus desejos. A trama narrativa costura outras histórias como a paródia do filho pródigo e a fábula “A festa no céu”, além da lenda do sapo-rei e da rã catacega. Dentre todas essas estruturas textuais, o próprio título confirma a paródia da parábola como força motriz do conto.

A paródia esvazia a parábola original para que a nova história seja tecida, mas também para que se valorize a primeira. O filho e o marido são pródigos ao esbanjarem o dinheiro que têm, envolvendo-se com prostitutas, ao ponto de, estando na miséria, pensarem no retorno. Podemos associar o percurso de ida à capital e o retorno da personagem à dialética da ordem e desordem, Lalino vive relativamente

ordenado à sua volta, ordem desfeita pelo desejo de conhecer o amor bom, bonito e barato, em uma vida desregrada, desordenada.

Retornando ao arraial, recupera aparente ordem social, reatando com a esposa e sendo empregado como cabo eleitoral. Dizemos aparente ordem, pois a dialética é concebida como uma ordem cercada por uma desordem, comunicando-se o tempo todo, tornando o mundo da personagem fluído, expandido em seus artifícios. A despeito disso, não deixa de retratar certa ordem no início da narrativa e, também, quando retorna ao arraial, em comparação com a vida caótica no Rio de Janeiro. Seu desfecho tende para o ideal, o final feliz, porém, sem aprender nada com suas experiências, sem arrependimentos, continua ladino, pois vive de sua capacidade de enganar através da linguagem.

Lalino difere do filho pródigo porque não se arrepende e não é bem recebido em seu retorno, semelhante ao sapo não da história original, mas da variante que foi contada, semelhante ao sapo-rei e à rã catacega, fábulas que criam uma analogia com a trama da personagem. Além disso, sinalizamos em nossa análise alguns elementos de teatralidade no conto, como o tema tratado tanto pelo narrador – “a cena se encerra completa, ao modo de um final de primeiro ato” (Rosa, 2001, p. 110) – quanto pelo protagonista – “eu me alembrei hoje cedo de outro teatrinho, que a companhia levou, lá no Bagre: é o drama do ‘Visconde Sedutor’...” (Rosa, 2001, p. 102) –; bem como a linguagem gestual e dramatização do discurso da personagem.

O panorama das três obras levanta-nos muitos questionamentos, também é uma resposta para tantos outros que foram feitos ao longo do caminho. Lázaro foi essencial para o conceito de anti-herói na literatura ocidental e continua sendo para a modernidade, afinal, somente entendemos Leonardo em razão da figura picaresca. O malandro tornou-se um anti-herói mais leve, ingênuo, maleável, despreocupado, folgado e feliz. Acreditamos ser a maior contribuição deste trabalho o conceito de anti-herói ladino, termo que justifica o caráter essencial da personagem, o manuseio com a linguagem, a fim de manipular situações, outras personagens e a própria trama narrativa ao abranger outros gêneros como a parábola, a fábula, as lendas e o teatro. Finalmente, cada obra a seu tempo e modo foi inovadora diante de modelos literários consagrados, nos presenteando com pícaros, malandros e ladinos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, M. A. de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Martins, 1941.
- ANDRADE, J. de. *Étimo dos nomes próprios*. São Paulo: Thirê, 1994.
- ANTUNES, L. Z. Atualidade do Lazarilho. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 21, p. 75-79, 1981.
- ARANTES, A. C. *O estatuto do anti-herói: estudo da origem e representação, em análise crítica do Satyricon, de Petrônio e Dom Quixote, de Cervantes*. 2008, 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008.
- ARAÚJO, A. M. *Cultura popular brasileira*. 3. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- ARAÚJO, R.; SOUZA, W. R. de. Entre o pródigo e o malandro: um estudo de personagem em “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa. *O Eixo e a Roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, n. 28, p. 49, 2019.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARBOSA, L. *O jeitinho brasileiro*. Rio de Janeiro: Campus, 1992.
- BENEDETTI, N. M. *Sagarana: o Brasil de Guimarães Rosa*. 2008, 291f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- Centro Bíblico Católico. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ave Maria, 1988.
- BLUTEAU, R. *Vocabulário portuguez, e latino, áulico, anatomico, architectonico, bellico, botânico*: autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses e latinos; e oferecido a El Rey de Portugal Dom João V. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus; Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1712-1728. 8 v. 2 supl.
- BOTOSO, A. *Do pícaro ao malandro: uma poética da rebeldia*. Bauru: Canal6, 2010.
- BRASIL, F. de A. A. *Guimarães Rosa: ensaio*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1969.
- CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: CÂNDIDO, A. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.
- CANDIDO, A. O homem dos avessos. In: CANDIDO, A. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002.

CARRETER, F. L. *Lazarillo de Tormes em la picaresca*. Barcelona: Ariel, 1972.

CEIA, C. "Romance picaresco", E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. 2018. Disponível em: <http://www.edtl.fcsh.pt>. Acesso em 12 de dez de 2023.

CHARTIER, R. A construção estética da realidade: vagabundos e pícaros na idade moderna. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 33-51, 2004.

COLEONE, E. *Crítica da razão logratória: da malandragem à velhacaria*. 2018, 192 f. Tese (Doutorado em Letras) - 2018. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 2018.

COUTINHO, E. A. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v. 6).

DAMATTA, R. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANIEL, M. L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968. (Coleção Documentos Brasileiros).

DEFANT, A. Lázaro de Tormes y su experiencia humana. In: DEFANT, A. *Cuatro enfoques en la novela: ensayos*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1975. p. 11-40 (Cuadernos de Humanitas, n. 46).

ELIAS, Z. *A ironia em Memórias de um sargento de milícias: de Manuel Antônio de Almeida*. 1979, 214 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 1979.

FACÓ, A. *Guimarães Rosa: do ícone ao símbolo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

FAORO, R. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. Porto Alegre: Globo, 1976. 2 v.

FARIAS, A.; BARBOSA, M. A reescritura do "pródigo" em um conto de Guimarães Rosa: leitura comparativa diferencial. In: XIII ENCONTRO DA ABRALIC, 13., 10 a 12 outubro 2012, Campina Grande. *Internacionalização do Regional*. UEPB/UFCG: Campina Grande, 2012, p. 1-8.

FEIJÓ, M.C. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERRI, D. As peregrinações de Lalino Salãthiel: constituição do espaço narrativo. *Contexto*, Vitória, n. 30, p. 31-55, 2016/2.

FERRI, D. *Textualidade e intertextualidade em contos de Sagarana*. 2002, 198f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2002.

FREIRE, A.; VIDAL-MESTRE, M. El concepto de antihéroe o antihéroína em las narrativas audiovisuales transmedia. *Cuadernos Info*, Santiago, n. 52, p. 246-265, 2022.

FREITAS, M. de C. “Memórias de um Sargento de Milícias”: peculiaridades e controvérsias de uma fortuna crítica. *Mafuá*, Florianópolis, n. 3, Ensaios, 2005.

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

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

GONZÁLEZ, M. M. Introdução. In: LAZARILLO de Tormes. Trad. Pedro Cândia da Silva. São Paulo: Página Aberta; Brasília: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992. p. 11-24.

GONZÁLEZ, M. M. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988.

GONZÁLEZ, M. M. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GOTTO, R. *Malandragem revisitada*: uma leitura ideológica de “Dialética da malandragem”. Campinas: Pontes, 1988.

GUIMARAES, C. S. A. *Guimarães Rosa e o primeiro modernismo*: uma leitura de Sagarana. 2014, 140f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

HANSEN, J. A. Guimarães Rosa e a crítica literária. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p.120-130, abr./jun. 2020.

KOTHE, F.R. *O herói*. São Paulo: Ática, 2000.

LAZARILLO DE TORMES. Trad. Pedro Cândia da Silva. São Paulo: Página Aberta; Brasília: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1992.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1987.

LIMA, S. M. van D. *Guimarães Rosa*: escritura de Sagarana. São Paulo: Navegar, 2003.

LINS, A. Uma grande estreia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 abril 1946, edição 15779.

MACHADO, L. T. *O herói, o mito e a epopeia*. São Paulo: Alba, 1962.

MARTINS, J. M. *Guimarães Rosa*: o alquimista do coração. Petrópolis: Vozes, 1994.

MATTA, R. da. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

MELLER, L. De como Lalino Salãthiel, neopícaro, não logra sua conversão, ou Guimarães Rosa à luz de Plotino. *Anuário de Literatura*, São Carlos, n. 4, p. 65-80, 1996.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

MOTTA, S.V. *Dois momentos históricos da ironia: Lazarillo de Tormes e Memórias de um sargento de milícias*. 1998, 248f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 1998.

NASCENTES, A. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica; Livraria São José; Livraria Francisco Alves; Livros de Portugal, 1955.

NASCIMENTO, E. M. F. dos S. *João Guimarães Rosa: homem plural, escritor singular*. São Paulo: Atual, 1988.

NASCIMENTO, M. A. B. do. *Análise intertextual do conto “A volta do marido pródigo”, do Guimarães Rosa, com a parábola O filho pródigo*. 2010, 124f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2010.

PINTO, L.M. da S. *Diccionario da língua brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva, 1832.

POSSATO, M. C. G. *O narratário em Memórias de um sargento de milícias*. 1991, 189f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 1991.

QUEIROZ, A. O. de. *Do Lazarillo de Tormes a Macunaína: notas sobre a picardia e a malandragem*. *Jornada: revista online do Cedap*, Sergipe, ano II, n.2, abril 2010.

QUEVEDO, F. de. *O gatuno*. São Paulo: Global, 1985.

REBELO, M. *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1943. (Coleção B3. Biografia I).

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS, J. J. De escravo a rico liberto: a trajetória do africano Manoel Joaquim Ricardo na Bahia oitocentista. *Revista de História*, São Paulo, n.174, p. 15-68, jan./jun. 2016.

RICO, F. Introdução à obra *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 1990.

RIBEIRO, G. de M. S. C. *Direito, justiça e literatura: das Memórias de um sargento de milícias às Memórias do cárcere*. 2021, 213f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2021.

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

ROSA, J. G. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

RUBIO, C. J. S. Teoría del antihéroe. aproximación y análisis descriptivo de un concepto transversal para la narrativa policiaca contemporánea. <https://www.researchgate.net/publication/285153006>. Conference X Congreso de Novela y Cine Negro, Universidad Loyola, May 2014.

SALGADO, L. Resenha de Maingueneau. *Revista Delta*, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 125-129, 2008.

SANOKI, K. Parábola: um gênero literário. *Revista Eletrônica Espaço Teológico*, São Paulo, v. 7, n. 12, p. 102-112, jul./dez. 2013.

SANTOS, J. C. F. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

SCHNAIDERMAN, B. Paródia e “Mundo do Riso”. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 36, p. 12-20, jul./dez. 2020.

SCHWARZ, R. As ideias fora do lugar. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SCHWARZ, R. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da Malandragem’”. In: SCHWARZ, R. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, A. de M; BLUTEAU, R. *Diccionario da lingua portuguesa*: composto pelo padre D. Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro. Lisboa: Simão Tadeu Ferreira, 1789.

SILVA, A. M. M. da. Aspectos peculiares da poética rosiana: os nomes próprios. *Revista Graphos*, João Pessoa, v. 9, n. 2, p. 113-123, 2007.

SIMONETTE, L. Ecos da escravidão: malandragem e trabalho em “A volta do marido pródigo”, de João Guimarães Rosa. *Literatura Brasileira em tempos de Crise*. Revista eletrônica Darandina, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p. 1-16, jun-dez 2021.

SPERBER, S. F. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

SPERBER, S. F. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

ANEXO A – PARÁBOLA DO FILHO PRÓDIGO

11 Disse também: Um homem tinha dois filhos.

12 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.

13 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.

14 Depois de ter esbanjado tudo, sobreveio àquela região uma grande fome e ele começou a passar penúria.

15 Foi pôr-se ao serviço de um dos habitantes daquela região, que o mandou para os seus campos guardar os porcos.

16 Desejava ele fartar-se das vagens que os porcos comiam, mas ninguém lho dava.

17 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!

18 Levantar-me-ei e irei a meu pai, e dir-lhe-ei: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti;

19 já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como a um dos teus empregados.

20 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.

21 O filho lhe disse, então: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho.

22 Mas o pai falou aos servos: Trazei-me depressa a melhor veste e vesti-lha, e ponde-lhe um anel no dedo e calçado nos pés.

23 Trazei também um novilho gordo e matai-o; comamos e façamos uma festa.

24 Este meu filho estava morto, e reviveu; tinha se perdido, e foi achado. E começaram a festa.

25 O filho mais velho estava no campo. Ao voltar e aproximar-se da casa, ouviu a música e as danças.

26 Chamou um servo e perguntou-lhe o que havia.

27 Ele lhe explicou: Voltou teu irmão. E teu pai mandou matar um novilho gordo, porque o reencontrou são e salvo.

28 Encolerizou-se ele e não queria entrar, mas seu pai saiu e insistiu com ele.

29 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.

30 E agora, que voltou este teu filho, que gastou os teus bens com as meretrizes, logo lhe mandaste matar um novilho gordo!

31 Explicou-lhe o pai: Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu.

32 Convinha, porém, fazermos festa, pois este teu irmão estava morto, e reviveu; tinha se perdido, e foi achado.

BÍBLIA. Bíblia Ave Maria: São Lucas, capítulo 15. Edição online. São Paulo: Paulus, 2000. Disponível em: <https://www.bibliacatolica.com.br/biblia-ave-maria/sao-lucas/15/>. Acesso em: 11 outubro 2024.

ANEXO B – A FESTA NO CÉU

(Conto tradicional do Brasil)

Luís Câmara Cascudo

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

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

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

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

O Urubu respondeu:

— Você vai mesmo?

— Se vou? Até lá, sem falta!

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

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

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

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

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

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

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

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

— Béu-Béu!

Se desta eu escapar,

Nunca mais bodas no céu!...

E vendo as serras lá embaixo:

— Arreda pedra, senão eu te rebento!

Bateu em cima das pedras como um jenipapo, espapaçando-se todo. Ficou em pedaços. Nossa Senhora, com pena do Sapo, juntou todos os pedaços e o Sapo voltou à vida de novo.

Por isso o Sapo tem o couro todo cheio de remendos.

ATELIÊ FESTA NO CÉU. A festa no céu. In: *Página Inicial*. [2012?]. Disponível em: <https://atelifestanoceu.webnode.page/>. Acesso em: 11 outubro 2024.

ANEXO C – PINTURA DE REMBRANDT VAN RJJN (1606-1669)**A volta do filho pródigo, museu Hermitage****St. Petersburg (Rússia)**