

# **MITOS HISPÂNICOS NO ROMANCE HISTÓRICO BRASILEIRO**

UMA LEITURA DE  
*O CHALAÇA* (1994) E DE  
*O FEITIÇO DA ILHA DO PAVÃO* (1997)

**STANIS DAVID LACOWICZ**

**MITOS HISPÂNICOS NO  
ROMANCE HISTÓRICO  
BRASILEIRO**

Conselho Editorial Acadêmico  
Responsável pela publicação desta obra

Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves

Dr<sup>a</sup> Cleide Antonia Rapucci

Dr. Benedito Antunes

STANIS DAVID LACOWICZ

MITOS HISPÂNICOS NO  
ROMANCE HISTÓRICO  
BRASILEIRO

UMA LEITURA DE  
*O CHALAÇA* (1994) E DE  
*O FEITIÇO DA ILHA DO PAVÃO* (1997)

CULTURA  
ACADÊMICA   
*Editora*

© 2013 Editora UNESP  
**Cultura Acadêmica**  
Praça da Sé, 108  
01001-900 – São Paulo – SP  
Tel.: (0xx11) 3242-7171  
Fax: (0xx11) 3242-7172  
www.editoraunesp.com.br  
feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na fonte  
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

---

L149m

Lacowicz, Stanis David

Mitos hispânicos no romance histórico brasileiro [recurso eletrônico] : uma leitura de *O Chalaça* (1994) e de *O feitiço da ilha do Pavão* (1997) / Stanis David Lacowicz. – [1. ed.] – São Paulo : Cultura Acadêmica, 2013.

recurso digital : il.

Formato: ePDF

Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-433-2 (recurso eletrônico)

1. Romance brasileiro. 2. Livros eletrônicos. I. Título : *O Chalaça*. II. Título : *O feitiço da ilha do Pavão*. III. Título.

13-06413

CDD: 869.93

CDU: 821.134.3(81)-3

---

Este livro é publicado pelo Programa de Publicações Digitais da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP)



Asociación de Editoriales Universitarias  
de América Latina y el Caribe



Associação Brasileira de  
Editoras Universitárias

*Dedico a Mirielly, Estanislau, Elceni e Ellis*



*Eu tenho por bem que coisas tão assinaladas, e  
porventura nunca ouvidas nem vistas, cheguem ao  
conhecimento de muitos e não se enterrem na sepultura do  
esquecimento, pois pode ser que alguém que as leia nelas  
encontre algo que lhe agrade, e àqueles que não se  
aprofundarem muito, que os deleite.*

Lazarillo de Tormes





# SUMÁRIO

Agradecimentos 11

Palavras iniciais 13

1. O jogo de máscaras do Chalaça 21

2. A ilha como palco 75

3. Confluências (mito e carnaval): a diluição das fronteiras  
em *O Chalaça* e *O feitiço da ilha do Pavão* 131

Considerações finais 187

Referências bibliográficas 193



# AGRADECIMENTOS

A Mirielly Ferraça, companheira de já um bom tempo, por apoiar-me incondicionalmente e estar sempre ao meu lado, mesmo nas dificuldades.

À família: pai, mãe e irmã. Pelo incentivo aos estudos e livros, apoio emocional e, quando necessário, financeiro.

Aos amigos assisenses: Marcos, Luana, Kátia, Henrique, André, Luiz.

Ao orientador, Antonio Roberto Esteves, por ter confiado em um forasteiro em terras unespianas, pela amizade, grande apoio moral e intelectual e enorme prontidão nas reuniões.

Aos professores integrantes da banca de qualificação: prof<sup>ª</sup> Maíra Pandolfi e prof<sup>ª</sup> Heloísa Costa Milton, pelas grandes contribuições para a finalização do trabalho.

Aos professores da Pós-Graduação da FCL de Assis, em especial dr. João Luís Ceccantini, dr. Odil José de Oliveira Filho, dr<sup>ª</sup> Sandra Aparecida Ferreira, pela importância do conhecimento que com eles pude apreender.

Aos amigos e colegas de graduação, Pedro, Alexandre, Ana Paula, pelo aprendizado conjunto e pela camaradagem, mesmo distante. E ao pessoal do grupo de literatura: Rafael, Robert, Filipe, por nossas discussões pseudocríticas e pelo bom tempo juntos. Ao

Juliano, amigo de longa data, com o qual se fomentou o pensamento crítico (e chato) e a música.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo financiamento da pesquisa de mestrado com bolsas de estudo, possibilitando a dedicação exclusiva ao projeto e a sua conclusão.

## PALAVRAS INICIAIS

Partindo de uma noção de discurso como heterogêneo e, consequentemente, do pressuposto de que toda obra literária se constrói a partir do diálogo entre vários textos, artísticos ou não, que se imbricam no processo de composição, nosso trabalho busca analisar a leitura ou apropriação que dois romances históricos brasileiros realizam dos mitos literários hispânicos do pícaro e de Dom Juan. Os romances constituintes de nosso *corpus* de pesquisa são *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), de José Roberto Torero, e *O feitiço da ilha do Pavão* (1997), de João Ubaldo Ribeiro, que serão lidos buscando uma aproximação a partir de zonas de confluência, o espaço de apropriação mítico-literária que compartilham.

O romance de Torero reescreve situações do Primeiro Império brasileiro e se constrói deslocando a perspectiva para Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, amigo de d. Pedro I, seu secretário particular e de alcova. A personagem histórica do Chalaça deteve grande poder político no Brasil, mas sua imagem foi rejeitada pela historiografia oficial, que o esqueceu ou rebaixou ao mero posto de alcoviteiro real. O romance, por sua vez, parte dessa marginalização da personagem efetuada no discurso histórico hegemônico e “finge” ser os verdadeiros diário e autobiografia de Francisco

Gomes, utilizando-se do recurso e também mito literário do “manuscrito perdido”, para justificar uma versão apócrifa dos textos. Para fomentar essa mistificação, o romance estabelece uma relação intertextual com o romance picaresco tradicional, engendrando uma série de motivos estruturais e organização textual que parodiavam o relato autobiográfico do pícaro.

O romance picaresco, cuja principal característica é a presença do anti-herói pícaro, surgiu na Espanha do século XVI a partir da obra *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo, e consolidou-se com os textos *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, e *Historia de la vida del Buscón*, de Quevedo. Com essas obras se estabeleceu o núcleo picaresco clássico. Esse gênero pode ser compreendido por meio de um tripé básico, conforme aponta Mario González: a presença do anti-herói pícaro, seu projeto de ascensão social pela trapaça, a sátira social exposta ao longo desse processo (1994, p.79). A esse tripé deve ser agregado o relato autobiográfico de um indivíduo às margens da sociedade e que não teria ninguém que lhe narrasse a história, a não ser ele mesmo (González, 1994, p.219).

A obra *Lazarillo de Tormes* é, aliás, evidenciada como parte do arcabouço de leituras da personagem literária do Chalaça, à qual ele recorre como entretenimento em momentos de crise. A relação entre esse romance histórico e a picaresca se dá, então, de texto para texto. De modo similar, a personagem d. Pedro acaba integrando algumas das características geralmente atribuídas ao mito de Dom Juan.

Em *O feitiço da ilha do Pavão*, a incorporação do mito de Dom Juan extrapola o âmbito literário, ou seja, o diálogo vai além do intertexto e se alça no imaginário cultural do Ocidente. Esse romance, cuja ação ocorre na imaginária ilha do Pavão, situada no Recôncavo Baiano, no período colonial, efetua uma concentração paródica da sociedade e conflitos dessa época, tendo como mote as tensões surgidas pela oposição entre o grupo principal de personagens (e seus ideais de liberdade e igualdade) e as instituições oficiais, como a Igreja e o Estado, que tentam mobilizar uma série de formas de dominação e opressão.

Dom Juan, como se sabe, aparece como personagem literária pela primeira vez na peça teatral *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, atribuída ao frei Tirso de Molina e situada no barroco espanhol. A personagem já nasce arte e no palco, e, desse modo, a encenação e o mascaramento marcam sua configuração, o jogo de enganos pelo qual ele burla as mulheres e suas famílias. Da personagem literária ao mito, Dom Juan ressurgem em uma série de outras obras, tanto em versões conhecidas, como a de Molière, Byron e a ópera de Mozart, quanto em textos de menor valor literário, que redefinem os sentidos da personagem de acordo com os posicionamentos ideológicos do autor e da época. Desprendido de qualquer texto literário específico, vagante entre a realidade e a ficção, Dom Juan torna-se um mito literário e cultural. Sua imagem é, assim, resgatável tanto nas esferas eruditas quanto nas populares, definindo-se como um bem espiritual de toda a nossa sociedade. É dessa maneira que ele pode ser visualizado no romance de Ubaldo Ribeiro, uma ideia ou espírito que permeia o imaginário da ilha do Pavão, que se reflete nos desejos e anseios de liberdade das personagens.

Tanto Dom Juan quanto a picaresca possuem traços que ressurtem em ambos os romances de nosso *corpus*. Contudo, em *O Chalaça*, o relato picaresco (e, em certa medida, o pícaro) se apresenta com mais força, e, em *O feitiço da ilha do Pavão*, o mito de Dom Juan é mais representativo. Nosso trabalho priorizará, portanto, esse recorte que os próprios textos autorizam, delimitando em cada romance a análise do mito que nele aparece com maior relevo.

O ponto inicial que aproxima os dois romances é serem caracterizados pela crítica como romances históricos contemporâneos. Eles releem a história brasileira por meio de uma perspectiva crítica, seja tratando de buscar a alma mítica brasileira a partir da conjugação de várias culturas, seja para dar espaço a vozes ex-cêntricas, utilizando-se, em geral, de recursos de linguagem, como a carnavalização, paródia, dialogismo, funcionais para subverter imagens discursivas cristalizadas.



Em combinação com os recursos da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, esses romances reiteram os mitos literários do pícaro e de Dom Juan. No caso de nosso trabalho, o mito literário poderia ser encarado, de início, como narrativas compostas em um sistema dinâmico de símbolos, organizadas por vezes em esquemas estruturais e arquétipos. Na literatura, o mito teria um processo semelhante ao do tema, ao mobilizar o relato em torno dele. Contudo, ao passo que o tema seria considerado uma ideia ampla, o mito poderia ser encarado, em algum sentido, como um agrupamento específico de diferentes relações temáticas e, no caso literário, um conjunto de motivos que engendram a construção narrativa.

No capítulo “Mito e individualismo”, da obra *Mitos do individualismo moderno*, Ian Watt (1997), partindo de Percy S. Cohen em sua fala “Theories of myth”, intenta encontrar o sentido mítico das histórias tratadas em seu estudo, como eles poderiam ser considerados mitos. Primeiro, eles certamente trariam algo de simbólico e se relacionam com a estrutura social, algo da própria concepção de Cohen; a ênfase estrutural de Lévi-Strauss também seria aceitável, uma vez que a recorrência de um modelo é verificada na releitura desses mitos, mesmo que para ser superada ou parodiada. A simplicidade de suas histórias permite sua modelagem a diferentes contextos, garantindo que eles se apresentem como uma imagem passada, ancorada na tradição, e ao mesmo tempo presente e atualizável (Watt, 1997, p.232). A relação com o real é enfatizada, seja por meio de correspondências (o mito para Durkheim ajudaria a descobrir conflitos ocultos da sociedade moderna), seja no sentido de estruturar simbolicamente o mundo. Watt reforça a realidade de fronteira desses mitos literário-culturais, seu caráter ontológico ambíguo, pois não seriam completamente reais ou históricos, apesar de o público lhes conferir certo grau de realidade (idem, p.233). Eles teriam, desse modo, uma capacidade especial de permanecer na memória e fazer parte de nós; nossa identificação com eles partiria do fato de se caracterizarem pela busca por ideais indefinidos e de sucesso incerto, trazendo esse sentido da modernidade como

oposição à perspectiva heroica e épica, referenciando o prosaísmo que marca o momento de surgimento do romance como gênero narrativo moderno.

A concepção de Watt, pela amplitude, assemelha-se à de Frye:

Sendo o mito uma estrutura centrípeta de sentido, podemos fazê-lo significar um número indefinido de coisas, e é mais frutuoso estudar o que de fato os mitos têm sido levados a significar. O vocábulo mito pode ter, e obviamente tem, diferentes sentidos em diferentes matérias. Esses sentidos são conciliáveis com o correr do tempo, mas a tarefa de conciliá-los está no futuro. Em crítica literária, mito significa em última análise *mythos*, um princípio organizador estrutural da forma literária. (Frye, 1973, p.333)

O mito é encarado como uma estrutura agregadora de significados, que lhe são atribuídos no decorrer do tempo e segundo o contexto da apropriação. Para a literatura, sobretudo, o mito serviria como princípio organizador, da matéria narrada e da perspectiva estético-filosófica construída pelo texto. No caso de nosso trabalho, o mito literário seria também o que a literatura transformou em mito, seja a partir de um modelo representacional da sociedade ou do comportamento humano, convertido em matéria literária.

Com relação à organização estrutural de nosso trabalho, no primeiro capítulo, intitulado “O jogo de máscaras do Chalaça”, focalizaremos o romance de José Roberto Torero, *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), e seu diálogo com a picaresca espanhola, em especial com o *Lazarillo de Tormes*. Aqui, trataremos de como o jogo de máscaras picaresco, reiterado n’O *Chalaça* a partir do encadeamento de níveis e vozes narrativas, propicia a discussão sobre a recriação histórica pela linguagem. Efetua-se, assim, certa aproximação entre os períodos da Espanha de Lázaro e o Brasil Império, visualizando suas condições sócio-históricas como equivalentes ou semelhantes (Guillén apud González, 1994, p.14). No Brasil, em vista de um

modo de produção escravista, percebem-se semelhantes dificuldades para o desenvolvimento de uma classe média, além de uma economia que dificultava o enriquecimento pelo trabalho e a ascensão social. *Grosso modo*, tais fatores referem-se à disparidade entre os ideais burgueses/liberais, importados da Europa, e a realidade social brasileira, calcada na escravidão e dividida, basicamente, entre latifundiários, escravos e homens livres, estes dependentes dos primeiros por relações de favor (Schwartz, 2000, p.12-8). Assinalaremos no romance de Torero, igualmente, motivos estruturais e composicionais característicos do *Lazarillo* que são apropriados pela narrativa d'*O Chalaça*, tais quais o processo de ascensão social, o pendor autobiográfico, a construção discursiva da aparência de homem de bem e a ironia em torno da própria escritura. O mito do pícaro surge nesse romance, como mostraremos, por meio da recorrência de uma estrutura narrativa, o relato picaresco, e de significados na configuração da personagem/narrador de Francisco Gomes da Silva.

No segundo capítulo, “A ilha como palco”, procederemos à análise do romance *O feitiço da ilha do Pavão*, a partir da leitura que nele se realiza do mito de Dom Juan. Esse mito se enleia com o próprio mito da ilha do Pavão, que emerge enquanto espaço entre o fictício e o real. Esse local, que estaria fixado no imaginário popular do recôncavo, reacende desejos e, com seus laços de sedução, busca envolver o leitor para que ele, relativizando-se no tempo e na própria identidade, consiga ultrapassar as imensas escarpas e redemoinhos que guardam a ilha e aporte em suas praias. Desse modo, a ilha do Pavão se constrói como um paraíso edênico e de constituição social utópica, no qual se percebe um diálogo tanto com *A utopia*, de Thomas Morus, quanto com as narrativas do real maravilhoso e do realismo mágico. Os eventos narrativos se encadeiam a partir de tensões, em especial entre dominantes e dominados, aqueles promovendo opressão e esses ansiando por manter a liberdade que a ilha propicia. Dom Juan surge, então, como afronta às regras da sociedade, criticando o jogo de aparências que rege as relações sociais.

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado “Confluências (mito e carnaval): a diluição das fronteiras em *O Chalaça* e *O feitiço da ilha do Pavão*”, buscaremos aproximar os romances de nosso *corpus*. Primeiro, apontaremos rapidamente para a construção dessas obras enquanto romances históricos contemporâneos, promovendo um processo de releitura crítica da história. Conforme analisaremos na sequência, essa releitura se dá principalmente por meio da carnavalização, que se alia à metaficção no sentido de romper com imagens cristalizadas acerca da história, do discurso literário e da própria representação da realidade pela linguagem. Tanto a carnavalização como a metaficção são recursos que projetam o leitor no texto e inserem a obra em uma zona de fronteira tal qual a do mito, entre a ficção e a realidade. Depois, procederemos a leituras cruzadas dos mitos nos romances, ou seja, tratando de Dom Juan n’*O Chalaça* e da picaresca n’*O feitiço da ilha do Pavão*. Desse modo, elencaremos elementos primordiais na configuração discursiva de tais obras que fomentam a releitura dos mitos hispânicos e os integram ao propósito desses romances.

Em seguida, aproximaremos os mitos de Dom Juan e do pícaro, tanto em seu contexto de surgimento, o barroco espanhol, quanto no período do romantismo. Essa aproximação visa entrever como e quais pontos de contato entre os mitos são perceptíveis nos dois romances e funcionam de modo a relacioná-los. Por fim, remeteremos à relação que as duas obras estabelecem com elementos do romantismo, como a vingança e a viagem, e como eles se relacionam com os dois mitos aqui trabalhados.

A construção de nosso estudo se deu, inicialmente, a partir da leitura dos romances em questão, à luz das teorias do romance histórico e da narratologia, procedendo a um estudo formal das obras. A pesquisa bibliográfica que guiou nosso trabalho envolveu também questões relacionadas à metaficção, à picaresca e ao mito de Dom Juan, conjugados no desenvolvimento de um trabalho comparado.



# 1

## O JOGO DE MÁSCARAS DO CHALAÇA

*O homem culminante do Primeiro Reinado não foi José Bonifácio. Também não foi o Marquês de Barbacena. O homem culminante do Primeiro Reinado foi o Chalaça. Ninguém conseguiu no Império, durante aqueles nove anos desordenados, uma influência tão alta e decisiva. D. Pedro teve para com esse grotesco dizedor de piadas, para com esse seu disparatadíssimo amigo, umas ternuras imperdoáveis. O Chalaça fascinou-o. Foi o seu fraco. Foi, talvez, a única afeição certa daquele incerto Bragança [...].*

Setúbal, 1947, p.118

Em 1927, o escritor Paulo Setúbal apresentava *As maluquices do imperador*, romance histórico construído como um conjunto de crônicas voltadas à ficcionalização de fatos concernentes ao nascimento do Império do Brasil, ligados à personagem de d. Pedro I. A focalização adotada pelo narrador era explicitamente a do homem de sua época, debruçado sobre uma variedade de obras acerca do período a ser resgatado, muitas escritas por aqueles que o viveriam. Dedicava-se a apresentar os eventos da história, tanto os amplamente conhecidos quanto os levemente apagados, desde a

chegada da família real portuguesa ao Brasil (1808) até a morte de d. Pedro (1834), narrando o desenvolvimento de questões políticas da nação, bem como aspectos da vida privada que acabavam inevitavelmente influenciando a atmosfera oficial. De um modo ou de outro, o texto parecia ter como objetivo ensinar história, ao trazer os eventos de acordo com a historiografia oficial, estabelecendo uma espécie de referência brasileira no que tange aos romances históricos ligados a uma vertente mais tradicional. Além disso, essa obra decorre, pela recorrência temática e devido ao sucesso editorial, de outro romance de Setúbal, *A marquesa de Santos*, de 1925, no qual narra a história de Domitila de Castro Canto e Melo, que viria a se tornar amante “oficial” de d. Pedro, agraciada com o título de marquesa em 1826. Em *As maluquices do imperador*, no entanto, como aponta Esteves (2010, p.7), apesar do tom oficialista dos romances de Setúbal, “a popularização e até mesmo a banalização da vida privada do primeiro imperador do Brasil ajudavam a dessacralizar os protagonistas da história oficial, humanizando-os e trazendo-os para mais perto da população”.

A despeito das questões ligadas à recepção ou à qualidade desse romance, sendo inegável tanto o sucesso com o público quanto a habilidade da escritura, destaca-se ao longo de *As maluquices do imperador* a referência a uma personagem já apontada na obra anterior de Setúbal, mas aqui realizada de tal modo que causaria certo estranhamento pelo relevo que teria desempenhado ao lado de d. Pedro. Trata-se de Francisco Gomes da Silva, conhecido como o Chalaça, cuja existência, praticamente esquecida dos manuais e livros escolares, e rechaçada do discurso oficial da história, é retomada no texto de Setúbal, o qual lhe dedica um capítulo e reconhece a força política que ele havia adquirido no Brasil.

Alguns anos mais tarde, na década de 1990, alguém decide pintar com novas tintas o “renegado” personagem, mas em vez de descrever alguns dos fatos de sua vida pela ótica heterodiegética (Genette, 1979, p.244), de fora e como coadjuvante, resolve adotar um procedimento diferente com os escritos historiográficos. José Roberto Torero, em seu livro de estreia, “dá voz” ao amigo do im-

perador d. Pedro I. Surgem, assim, as *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça*, romance vencedor do prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, como livro do ano de ficção, em 1995.<sup>1</sup> Ocorre, assim, uma alteração no que diz respeito ao “modo” da narrativa, sua focalização e perspectiva, estabelecendo na narrativa uma voz autodiegética (idem, p.244), pela qual o protagonista conta sua própria história. Além disso, pelo fato de o romance se apresentar em sua maior parte como um diário, faz-se mais tangível a diferença na distância entre o tempo da narração (tempo da enunciação) e o tempo da história narrada (ou da narrativa, tempo do enunciado), ou seja, entre os acontecimentos e seu registro pelo narrador, que nesse caso seria bastante próxima. Desse modo, eventos são reconstruídos pela linguagem a partir de tal motivação estrutural, garantindo certa autonomia à obra literária em relação aos discursos oficiais ou ordinários acerca de tais acontecimentos. Além disso, transforma personagens históricos em personagens literários, garantindo-lhes outra existência, apesar da confluência de sentidos entre elas.

Sendo uma narrativa autodiegética, o eixo principal do romance acompanha Francisco Gomes da Silva, amigo próximo que desenvolve uma relação de vassalagem para com aquele que foi o primeiro imperador do Brasil. Pelo modo como se conjuga a estrutura da narrativa desse romance a partir do relato autobiográfico, pelas múltiplas vozes que se articulam no texto e pela recorrência de certos motivos (como a vassalagem a um amo, a reivindicação de seu espaço em um ambiente discursivo que lhe é proibido), pode-se afirmar que o romance d’*O Chalaça* estabelece um diálogo intertextual com a picaresca espanhola, especialmente com o *Lazarillo de Tormes*. Nesse sentido, nossa análise do romance de Torero irá privilegiar como esse diálogo ocorre, enquanto paralelo de conteúdos e principalmente por meio da organização formal do texto.

---

1. De acordo com o site da Câmara Brasileira do Livro, disponível em <<http://www.cbl.org.br/jabuti/telas/edicoes-antiores/premio-1995.aspx>>. Acesso em 9/9/2011.



Alguns elementos do enredo, por sua vez, já indicam essa aproximação, que tentamos fazer emersa.

No início da obra, nosso “herói” se encontra na França, por volta de 1833, ainda vinculado a d. Pedro por uma bolsa anual que recebia dele. Impedido de dar o “golpe do baú” em uma senhora da alta sociedade francesa, aceita o pedido de seu amo para voltar a Portugal, de onde se distanciara devido à guerra que acometia o país, mas que agora parecia inclinar-se para um destino favorável. Enfrentavam-se, naquele conflito, os que apoiavam d. Pedro, constitucionais, e os que apoiavam seu irmão d. Miguel, absolutista tido como o usurpador do trono que pertenceria à filha daquele, Maria da Glória. Isso ocorrera após a morte de d. João VI, a coroação de d. Pedro como rei de Portugal e a consequente abdicação deste em prol da filha, pelo fato de não lhe ser permitido representar duas coroas. Era esperado que d. Miguel se casasse com a pequena rainha Maria da Glória, mas, em vez disso, resolveu dar o golpe de Estado. Com a vitória de d. Pedro em algumas batalhas e por seus planos de casamento ou herança terem malogrado, o Chaleça retorna a Portugal e, reencontrando amigos e lugares de seu passado, passa a rememorar sua origem e juventude, surgida nesse momento inicial do romance por meio de fragmentos inseridos na narração.

Conta, então, que era filho ilegítimo do visconde de Vila Nova da Rainha, a quem sua mãe se entregara almejando o casamento com o nobre, que, no entanto, opta por uma condessa para contrair núpcias. Ainda assim, a mulher consegue o amparo do visconde, que lhe arranja um marido, Antonio Gomes da Silva, oito mil cruzados e se encarrega da instrução do filho (Torero, 1994, p.35). O momento seguinte retratado de sua vida é a juventude no Seminário de Santarém, onde entra em contato com a cultura erudita (idem, p.37). Não muito depois, em 1808, com 18 anos e próximo de receber ordens sacerdotais, recebe carta de seu pai biológico alertando-o para fugir, pois as tropas napoleônicas estavam invadindo o país. Presencia, então, o caos em que se encontrava o porto naquele dia em que a corte portuguesa embarcou para o Brasil

(ibidem, p.44). Um dos temas da picaresca já se apresenta aqui: a ideia de unir-se aos homens de bem (os nobres), agregar-se a eles para, parecendo, tornar-se um deles; atitude que se reflete na vasalagem a d. Pedro e, além disso, aparece como herança familiar, aprendida pelo Chalaça com sua mãe. Esses procedimentos serviriam, portanto, à ascensão social, que na picaresca e para a personagem de Francisco Gomes não é apenas a manutenção financeira, mas agregar símbolos que os liguem à nobreza, como comportamento, vestimenta e, quando possível, títulos.

Essa parte inicial do romance alcança o capítulo 15, no qual o Chalaça discute a possibilidade de escrever sua história de modo mais sistemático, especialmente os eventos que o levaram a sua atual posição social. Desse modo, a partir do capítulo 16, começa a apresentar a narrativa de suas histórias, o seu passado, paralelamente ao que é relatado no diário, os eventos contemporâneos à escritura. Apresenta, de início, como conheceu d. Pedro em um bar, sendo que, no capítulo seguinte dessa suposta autobiografia, resgata a sua função junto ao então príncipe, como seu secretário pessoal e de alcova (Torero, 1994, cap.18, p.65). Relata também sua vida particular, seus relacionamentos casuais e os benefícios de frequentar a corte e estar próximo da realeza, além das regalias sociais que lhe eram proporcionadas (Torero, 1994, cap.21, 23, p.74-6, 82-4).

A consistência do romance, bem como o modo como a história surge, depende, sobretudo, da estrutura adotada, no caso intercalando as duas linhas narrativas. A organização dos textos se dá como se atendessem ao tempo da enunciação, ou seja, estariam apresentadas segundo a ordem em que foram escritas, o que também auxilia em certo diálogo entre elas; o narrador de cada uma das narrativas fala a partir do mesmo local e tempo de enunciação, durante o período em que escreve seu diário, ele também está escrevendo sua autobiografia. Os dois tipos de textos focalizam, entretanto, épocas diversas que eventualmente se integram, ao final do romance, quando são renarrados na biografia eventos do início da obra.

Contabilizando: dos 63 capítulos do romance, quarenta referem-se a um diário apócrifo do Chalaça, que apresenta eventos ocorridos por volta de 1833-1834, e dá início ao romance; 19 consistem na autobiografia, também apócrifa do mesmo Chalaça, que retoma eventos de 1808 até 1834, e é iniciada ao longo do texto (capítulos 16, 18, 21, 23, 26, 28, 30, 32, 34, 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52 e 58); e os quatro últimos capítulos tratam de correspondências, nas quais se comenta o destino das personagens (duas das cartas escritas pelos seus dois amigos, João Carlota e Rocha Pinto, outras duas escritas por Francisco Gomes). Na apresentação a seguir optamos, para fins didáticos, por tratar separadamente a matéria narrada em cada tipo de texto, apresentando primeiramente o diário, depois a autobiografia e em seguida as cartas.

Na narrativa do diário, logo após o início da autobiografia, ou seja, a partir do capítulo 17, fala-se das reuniões de guerra e, depois, da vinda a Portugal de dona Maria e de dona Amélia, respectivamente a filha e a esposa de d. Pedro, agora duque de Bragança, sendo narrada também a festa de recepção para as duas. O Chalaça escreve sobre suas investidas amorosas, o agravamento da saúde de d. Pedro e o receio de que ele morresse e Caetano Gamito ascendessem politicamente, pois, sendo secreto opositor da monarquia, seria, claramente, contrário ao grupo do Chalaça, agregados do regime. A guerra civil pende para a derrota de d. Miguel e consolida-se aos poucos a ideia de que Gamito ansiava por afastar d. Pedro do governo, bem como, se ele morresse, desposar dona Amélia. Sugere-se também certa atração do Chalaça por ela e chega-se, enfim, ao término da guerra civil, o que nos indica se tratar do ano de 1834. Depois, aumenta o receio de Francisco Gomes e seus colegas em relação a mudanças políticas que poderiam advir com a morte de d. Pedro, o qual, mesmo com a vitória, decide por um armistício com seu irmão, o que desagrade o povo. Em sua ida ao teatro, a indignação dos populares se faz mais evidente e, ao discursar, ele acaba se enfurecendo e passa mal. Piora sua saúde e, certo da morte próxima, d. Pedro pede para que o Chalaça e Amélia selem a amizade em sua memória. Com o falecimento do rei, os

receios por parte de Francisco Gomes sobre seu futuro no paço aumentam, principalmente quando se fazem mais claras as intenções de Gamito para com dona Amélia e seu anseio de afastar Francisco Gomes do governo. Esse, no entanto, descobre com Dedé, uma das garotas de uma requintada casa de meretrício, um segredo de seu inimigo, qual seja, que ele era pai da filha dela. O Chalaça planeja, então, que isso seja revelado na festa oferecida por Rocha Pinto em homenagem a d. Pedro; quando Caetano Gamito ia pedir em público a mão da viúva de d. Pedro, Dedé surge no local e o interrompe, trazendo consigo a filha de ambos, tornando público o segredo. O acontecimento mancha a imagem do homem, encerrando, portanto, suas chances com dona Amélia. Aqui termina o diário.

No que tange à autobiografia, O Chalaça retoma o período de sua estadia no Brasil, iniciado em 1808, e relata sua proximidade com o então príncipe, angariada em festas e por intermediar suas aventuras sexuais. Os eventos que narra englobam ao longo dos capítulos, por exemplo, uma importante viagem do príncipe e sua comitiva a São Paulo, para averiguar um possível levante contra o governo e apaziguar humores exaltados. Lá, d. Pedro conhece Domitila de Castro Canto e Melo, que viria a se tornar sua amante favorita. A comitiva resolve descer a Santos para visitar parentes de José Bonifácio e revisar algumas fortificações. Na volta, além de sofrer problemas intestinais, Pedro recebe uma carta das cortes de Lisboa destituindo-o do posto de príncipe regente e ameaçando-o, fator que faz com que proclame a independência do Brasil (Torero, 1994, cap.30, p.106).

Nos capítulos seguintes da autobiografia são narrados os eventos ligados à convocação da Assembleia Constituinte para o novo país, bem como sua subsequente dissolução pelo imperador, alegando que desejavam limitar seus poderes políticos. Tropas são mandadas para destituir os líderes da Assembleia e, em seguida, o Chalaça é incumbido de redigir a nova Constituição, baseada em modelos europeus. Os textos da autobiografia apresentam ainda: o casamento do Chalaça com a cigana Marianinha, obrigado que fora

pelos pais dela por ter engravidado a moça; os receios dos brasileiros em voltar à condição colonial pelo fato de o imperador ser português e viver cercado de homens da mesma origem; o nascimento da filha de d. Pedro com Domitila de Castro e a morte da imperatriz d. Leopoldina, primeira esposa do imperador (Torero, 1994, cap.40, 42, p.142-5, 149-50). Começava a busca, então, por uma nova imperatriz, projeto ao qual passa a se dedicar o marquês de Barbacena, a fim de se redimir ante o imperador (capítulos 44 e 46). Ele consegue arranjar a futura mulher de d. Pedro, e com a chegada dela e auxílio do marquês, o Chalaça é “expulso” do Brasil (capítulos 48, 50, 52). Em seguida, mostra-se como ele vingava-se do marquês de Barbacena, descobrindo excessos de gastos de dinheiro da Coroa e superfaturamento das notas, quando em sua passagem pela Europa para negociar a boda imperial. Por fim, em cartas, expõe-se o destino de cada um dos personagens, especialmente do protagonista, que sugere ter-se casado com a viúva de d. Pedro e com ela esperar um filho.

Ao compor-se enquanto narrativa de extração histórica, o romance entrecruza fatos ficcionais e históricos, mesclando em um mesmo evento a faceta documentável e a ficcional. Isso pode ocorrer pela opção de uma perspectiva diferente daquela tomada pela historiografia, privilegiando uma visão carnavalizada dos acontecimentos, pela omissão de determinados períodos ou direcionando-se segundo uma interpretação particular de determinadas situações, explorando lacunas e opiniões sobre como se deu esse ou aquele evento. Tais possibilidades se desenvolvem pelo tratamento legado ao material histórico por meio da construção textual, ou seja, a forma atuando significativamente no romance, e também pela tensão que é criada com relação ao discurso histórico oficial, constituído como intertexto. Voltaremos ainda a essa questão ao longo do texto, sendo antes necessário ter-se mais claro o funcionamento do romance.

Em *O Chalaça*, percebe-se a presença de personagens cuja existência é facilmente verificável em documentos ou livros de história, que interagem com seres surgidos pela criação ficcional.

Desse modo, a própria recriação de Francisco Gomes, d. Pedro e família, o marquês de Barbacena, a marquesa de Santos, dentre vários outros personagens históricos, se confunde com a criação de personagens como Lady Bloomfield, dona do prostíbulo de luxo, a baronesa de Lyon, o mendigo da “Bestofilosofia”, ou mesmo João Carlota, amigo do Chalaça, e outros tantos que, mesmo sem relatos históricos diretos, servem para preencher a representação das camadas sociais da época, expressando também a articulação desse narrador por entre elas. Colocando lado a lado personagens de procedência tão variada, o romance sugere o posicionamento crítico acerca da recriação ficcional de personagens históricos, bem como dos eventos que eles encenam, demonstrando o jogo dialógico de toda construção discursiva. Expõe por meio da literatura questões que se estendem a diversas outras formas de linguagem, apontando, inclusive, para a problemática pós-moderna da impossibilidade de reconstrução do passado que não seja pela via textual, pois “só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados” (Hutcheon, 1991, p.157).

Aqui, entra em pauta o problema da confusão que frequentemente causam personagens de extração histórica, ou seja, cujos nomes e caracteres correlacionam-se a seres de existência factual e documentada. Sua reconstrução pela linguagem, contudo, obedece aos princípios da ficção, embora muitas vezes se considere também o documento. Criam-se modelos de “tinta e papel” a partir de uma pretensa realidade, cujo sentido acaba sendo virtual, porque construído a partir dos textos que se põem a registrar seus movimentos. *Grosso modo*, a personagem literária Francisco Gomes é “real” em sua existência dentro do universo diegético do romance e das relações intertextuais que esse estabelece com diversos outros produtos de linguagem, dentre os quais se destacaria o historiográfico, por sua proeminência em nossa sociedade, seu caráter científico, bem como pelo evidente resgate histórico dessa obra. As correspondências entre as personagens do romance e as dos livros de história são mantidas na medida em que a literatura buscava fazer crer, criando pactos de verossimilhança, criando modelos do

mundo real, versões ficcionais de personagens históricos; mas, ainda assim, mantendo-se a diferença essencial entre personagem literário e personagem histórico. A literatura dá, nesse caso, ilusão de um real, a despeito do também caráter ficcional dos discursos historiográficos, inerente à sua natureza narrativa, conforme vem sendo discutido por historiadores e teóricos nos últimos tempos.

Como aponta Mário Vargas Llosa, a constituição da ficcionalidade não ocorre pelo enredo, mas pela forma particular usada pela literatura na conversão de fato em linguagem, quando mesmo a experiência se processa acompanhada pelas palavras, cercada pelos discursos que lhe determinam os caminhos.

Porque no es la anécdota lo que decide la verdad o la mentira de una ficción. Sino que ella sea escrita, no vivida, que esté hecha de palabras y no de experiencias concretas. Al traducirse en lenguaje, al ser contados, los hechos sufren una profunda modificación [...] *lo que describe se convierte en lo descrito.*<sup>2</sup> (Vargas Llosa, 2002, p.18, grifo do autor)

As palavras de Vargas Llosa se enleiam na problematização pós-moderna acerca da recriação historiográfica como também ficcional e, no nosso caso, servem para ressaltar que a releitura das personagens e eventos históricos já se faz parcial no momento em que se torna linguagem verbal.

A premissa do romance d'*O Chalaça*, construído como um texto híbrido de história e ficção, articula-se por esta problemática: é apresentado no prefácio (na verdade, a imagem de um prefácio, pois que já inserida no universo ficcional romanesco) que a obra reproduz documentos históricos, estimados pela comunidade his-

---

2. “Porque não é o enredo que decide a verdade ou a mentira em uma obra de ficção. Senão que ela seja escrita, não vivida, que seja feita de palavras, e não de experiências concretas. Ao traduzirem-se em linguagem, ao serem contados, os fatos sofrem uma profunda modificação [...] o que descreve se converte no descrito.”

toriadora, e desse modo encontrados por um José Roberto Torero que se inclui nesse grupo enquanto pesquisador que, então, conseguiu trazer à luz os textos de Francisco Gomes da Silva, como se coloca na capa do romance.

Quem fala no prefácio é um narrador que se faz passar por historiador, uma espécie de *alter ego* do escritor, que relata sua trajetória em busca dos documentos. Expõe que o plano de pesquisa inicial objetivava os documentos da filha do Chalaça, A. Francisca Stevenson, que havia se casado com um banqueiro e vivera nos Estados Unidos. A distância teria sido, então, um dos motivos que impossibilitaram a busca, além da negativa de uma bolsa de estudos, tratando ironicamente sobre o mundo acadêmico ou sobre a relativa confiabilidade de tal pesquisador. Os papéis que apresenta, ele os consegue, segundo afirma, com a tataraneta do filho bastardo de Francisco Gomes, no Brasil, tendo, no entanto, de pagar por eles, já que “a tetraneta do famoso Chalaça não cedeu gratuitamente os papéis para o bem da História” (Torero, 1994, p.10). Esse Torero, apócrifo, *alter ego* do autor, seria, então, uma espécie de editor, visível no prefácio e em notas de rodapé ao longo da obra, e se encontraria em um nível *extradieético* em relação à narrativa de Francisco Gomes, ou seja, fora da diegese. Tudo isso pertence, no entanto, ao âmbito ficcional, pois “não se confundirá o carácter extradieético com a existência histórica real, nem o carácter dieético (ou mesmo metadieético) com a ficção”, como é colocado por Genette (1979, p.228) sobre os níveis narrativos possíveis em uma obra.

Nesse processo de *mise en abyme*, são discutidas mistificações de tópicos como o do “documento perdido/encontrado” e a proposital equiparação entre aquele que seria o escritor, pessoa física, e uma projeção sua no âmbito literário, duplicação fomentada pela igualdade no nome (levando em consideração que a mistificação também atinge a capa do romance, pois o “prefácio” é assinado como “O Autor”). Isso parece funcionar, além de gatilho para verossimilhança, como motivo estruturador do texto, força-motriz



que guia a composição e se relaciona intimamente com o modo pelo qual a personagem Francisco Gomes dá a conhecer sua história e, concomitantemente, a história de d. Pedro e do Brasil daquele período. A ideia do manuscrito perdido dá-lhe também uma razão de ser, expondo como tais textos pretensamente históricos, e bastante pessoais, poderiam ter emergido em uma obra publicada. Os escritos de Francisco Gomes da Silva, certamente funcionais enquanto meio da narrativa, podem também ser considerados na possibilidade apontada por Genette acerca do diário como “elemento de intriga”, aceitável caso se considerem os documentos em sua condição de “manuscrito perdido” que movimenta a busca de historiadores, ideia transformada em um tópico da literatura (Eco, 1985, p.30), um mito literário recorrente em diversas literaturas. A busca dos textos do Chalaça se dá em um nível superior ao diegético em que os documentos, uma vez encontrados, congregariam sua própria existência enquanto textos divulgados, obra publicada, só assim passível de ser lida pelo público ordinário.

Há, portanto, uma diferença ontológica entre ambos os Torero, entre autor e narrador, mas cuja mescla é funcional para o desenvolvimento da leitura. Isto porque a “situação narrativa de ficção não se reduz nunca à sua situação de escrita” (Genette, 1979, p.213), o que não se dá apenas pelos conflitos de dados biográficos, mas pela clara inserção que se faz no universo romanesco de José Roberto Torero enquanto personagem de ficção, pesquisador e também trapaceiro em certa medida, pois admite inclusive a possibilidade de fraude nos textos. Ainda assim, ele possui existência fixada no romance, diferente de todo o caráter histórico e físico do autor José Roberto Torero, que “nasceu em Santos no dia 9 de outubro de 1963, uma quarta-feira. Formou-se em Letras e Jornalismo pela USP. Coursou mas não acabou a graduação em cinema e, depois, coerentemente, cursou e, não acabou, sua pós-graduação em roteiro”. Escritor, jornalista e roteirista para cinema e televisão, Torero possui diversos outros romances, como o *Terra Papagalli*, que também bebe nas águas da história brasileira, escrito em par-

ceria com Marcus Aurelius Pimenta, e se dedica avidamente a crônicas e colunas esportivas.<sup>3</sup>

As questões apontadas sobre o romance indicam de início um jogo de níveis narrativos pelo qual se constitui a obra, um jogo de máscaras tipicamente anti-heroico e que também permite, como afirma Umberto Eco, que o que é dito o seja por alguém autorizado, alguém da época e que tivesse vivenciado os acontecimentos, “protegendo” a verossimilhança a partir de níveis de encaixe narrativo (Eco, 1985, p.9-20). Apresentam-se, por meio desse recurso, camadas pelas quais o autor vai, mesmo que apenas em aparência, distanciando-se da matéria narrada: traveste-se de pesquisador de raridades históricas, criando um pacto de leitura com o leitor pelo qual a obra deve ser lida como os documentos de Francisco Gomes, dispersos em outras máscaras, a da autobiografia, a do diário e a das correspondências. Com relação a tal perspectiva, entra-se em confronto com a possibilidade expressa no “prefácio” de fraude nos documentos, explicitando pela metalinguagem o dialogismo inerente ao romance:

Por questões éticas e exigência do editor, devo advertir que pairam dúvidas sobre a autenticidade destes papéis. O professor Emanuel Rodrigues, da Faculdade de Letras de Lisboa, afirma que o vocabulário do diário traz expressões pouco frequentes nos textos da época em que pretensamente teria sido escrito, e o professor Segismundo Rocha, da Faculdade de História do Porto, notou alguns equívocos de datas e nomes. Porém, creio firmemente que a natureza informal que se imprime a um diário possa explicar a colocalidade e os eventuais erros históricos do texto. (Torero, 1994, p.10)

---

3. De acordo com o blog e o *site* do autor: <<http://blogdotorero.blogosfera.uol.com.br/sobre-o-autor/>> e <<http://jr.torero.vilabol.uol.com.br/>>. Acesso em 9/9/2011.

Ao possibilitar a confusão entre o autor real José Roberto Torero e seu correlato ficcional, bem como a ambiguidade na forma de se ler os documentos que é sugerida mesmo dentro do universo da ficção, o romance põe em cena a atitude trapaceira de sua composição, da qual nem mesmo os agradecimentos do romance são poupados: “Agradeço ao meu amigo Marcus Aurelius Pimenta, autor de tantos palpites e sugestões que, *fosse eu honesto*, lhe creditaria metade dessa obra” (Torero, 1994, p.7, grifo nosso). Desse modo, pode-se inferir que a personagem que buscou por esses textos seria apenas um caçador de “documentos” perdidos, que teve de pagar por eles, mas que espera “recuperar ao menos em parte com a publicação do livro” (Torero, 1994, p.10). Surge, portanto, como um narrador-editor:

Um dos papéis do editor é ser o responsável pela organização de um certo conjunto de textos. Normalmente, o editor expõe as razões da publicação em um prólogo, que funciona, então, como *instrumento de persuasão, à medida que pretende estabelecer com o leitor um jogo de verossimilhança*. (Santos & Oliveira, 2001, p.34, grifo nosso)

Essa caracterização serve ao romance de Torero, sendo que tal editor possibilita uma “[...] voz independente do enredo, uma reflexão que pode constituir uma outra história [...]” (Santos & Oliveira, 2001, p.35), questão confirmada nos comentários que o narrador Torero faz ao longo do texto por meio de notas de rodapé. O narrador-editor possibilita o desenvolvimento de uma linha narrativa metaficcional, paralela ao enredo, na qual a relação com o leitor é enfatizada. O pretense prefácio funcionaria, então, como instrumento de persuasão para manipular a recepção do texto. Desse modo, o posicionamento desse narrador extradiegético corrobora a criação de zonas ambíguas no romance a serem desbravadas pelo leitor. Por meio dessas zonas destila-se a ironia em torno do processo de reconstrução narrativa da história, atuando em prol

da “necessidade de problematizar, em uma história que se conta, a ação de narrar e o sujeito narrador” (Santos & Oliveira, 2001, p.36).

A personagem histórica do Chalaça, apesar de todo o prestígio conseguido no Brasil Império, teve muito do seu sucesso e apelo por acompanhar o membro da família real por entre situações tidas como pouco edificantes, como festejos em bares e bordéis. Este teria sido o possível motivo de ter-se obliterado sua imagem dos registros oficiais, repellido como mero alcoviteiro por receio de que manchasse as construções heroicas pretendidas nos discursos, apesar de ele ter sido detentor de vasta cultura e grande conhecedor de línguas. O romance de Torero apodera-se dessa imagem do Francisco Gomes da Silva histórico como personagem às margens dos discursos hegemônicos e põe em marcha um suposto processo de escritura engendrado por si próprio, projetando um aspecto da história no âmbito da ficção. Nesse intento subjaz sua reinserção nos grandes eventos da história, dos quais fora deixado de lado, movimento de reafirmação que se dá pela via textual, visando a enobrecer sua figura e possibilitando diferentes perspectivas, por baixo e por dentro, de eventos amplamente conhecidos da história brasileira.

O jogo de máscaras que se configura na narrativa d’*O Chalaça* se dá a partir do encaixe de níveis narrativos e da conjugação de diferentes vozes narrativas, administradas ao longo do texto a partir do diário, da autobiografia, das cartas e do prefácio (que nas obras picarescas é sempre “fingido”, ambíguo). Esse jogo é um dos principais componentes que permite aproximar o romance de Torero da picaresca espanhola clássica, pois ele se dá de maneira muito semelhante ao *Lazarillo de Tormes*, obra inaugural do gênero, no qual as máscaras envolvem o fingimento inerente à trajetória do pícaro e seu processo de usurpação de identidades fingindo ser algo que ele não é: um nobre.

O fingimento que distingue a picaresca, portanto, baseia-se em um jogo de máscaras projetado na estrutura narrativa como um todo, principalmente na formatação do narrador, o que se relaciona à proposital confusão entre esse narrador e o autor real. A narrativa

de *Lazarillo de Tormes* constrói-se sob a motivação de ser uma correspondência/resposta à solicitação sobre a situação presente do protagonista Lázaro (a partir de onde escreve, a situação de enunciação), cuja justificativa é dada por meio de seu relato autobiográfico. Essa é a motivação interna do texto, e que é explicitada logo após o prólogo, dando à obra *Lazarillo* um caráter confessional. Sua trajetória deveria, portanto, servir para justificar o seu atual lugar na sociedade e defendê-lo da desconfiança de um “triângulo amoroso” entre ele, sua mulher e o Arcipreste que lhes arranhou o casamento, além de conceder benefícios ao casal e ter a esposa de Lázaro lhe fazendo serviços de índole questionável. Ao instalar esse motivo no início e no final da obra, faz-se dela uma espécie de jogo, em que se defenderá a honra e ironicamente, por meio da narração do trajeto de Lázaro, culminará em denunciá-la como uma mera aparência que se conquista mediante o dinheiro. Desse modo, Lázaro narra sua história com um objetivo claro de ter um benefício com isso, no caso, não ter seu matrimônio associado a uma situação desonrosa. Seu discurso apresenta um esmero na construção da imagem de homem de bem: “a preocupação com o discurso bem elaborado e com caráter de verdade é uma constante nas obras picarescas”, já que a escritura é tida como uma forma elevada de resistência e luta, além de repositório da dignidade do pícaro, impossível de ser conquistada socialmente; isso faz da tomada do foco narrativo algo decisivo na mobilidade social (Milton, 1986, p.32). O fingimento cria a honra, valor basilar da nobreza, e isso ocorre pela escritura, assumindo a perspectiva da narração.

O anonimato do texto, por sua vez, contribui para que se foque a ilusão de que é o próprio Lázaro que narra sua história, apresentada pelo próprio narrador como de “grosero estilo” (Anônimo, 2005, p.23), o que na época era considerado o estilo das narrativas não ficcionais, ou seja, voltadas à realidade factual. O realce desses pontos é importante por conta da paródia que *Lazarillo* efetua das novelas de cavalaria, de conteúdo fantasioso e mágico, principalmente no que tange à forma: o romance picaresco recorre muitas vezes a uma linguagem arcaizante e o seu prólogo segue um

modelo utilizado em geral para iniciar narrativas de ações extraordinárias. O romance picaresco, entretanto, volvendo-se à realidade mais patente da sociedade, acabaria servindo também à denúncia social, ainda que disfarçada pela comicidade (González, 1994, p.95).

O discurso autodiegético propicia esse mascaramento: o jogo ambíguo com o leitor para se passar por nobre, tentando romper com as origens e criando discursivamente a honra de “homem de bem”. O prólogo do *Lazarillo* reafirma o fingimento para com o leitor, pois é nesse momento do texto que o narrador toma a postura de escritor e se dirige a um leitor virtual, antes de adentrar na narrativa de sua trajetória, que possui outro interlocutor, aquele que havia pedido a explicação. No romance de Torero, o prefácio, assim como os prólogos na picaresca, é fingido. O jogo de máscaras já se faz visível na capa, contracapa e na mistificação criada em torno do texto; ele seria considerado o diário verdadeiro de Francisco Gomes da Silva:

[...] a trapaça do pícaro atinge o leitor: o narrador se esforça para identificar-se com o autor implícito e assim aparecer como o autor real. Esse processo se constrói por meio de uma motivação realista do texto que conduz o leitor a sentir-se perante um documento e não perante um texto ficcional. (González, 1994, p.268)

A motivação realista, parodiada do *Lazarillo* em *O Chalaça*, conjuga-se com a atitude persuasiva do narrador no intento de legitimar a versão do Chalaça dos acontecimentos que narra, sua perspectiva acerca da história brasileira. A ambiguidade é instaurada no discurso das duas obras, pois, uma vez que o protagonista tem por objetivo enganar-se a si próprio, isto é transferido à sua ação como narrador e, por conseguinte, tentar-se-á incutir o engano no leitor. Este, contudo, deixa de ser um receptor passivo, construindo sentidos e, se necessário, revendo sua leitura. Como expõe González (1994, p.120): “Se quem narra é um pícaro, é fundamental que o leitor desconfie de suas informações e interpretações. Há

então, um espaço para a ambiguidade entre o narrador e o protagonista, que o leitor deve preencher criticamente”. A autobiografia, expressão simbólica da liberdade do pícaro-rebelde, altera a liberdade do leitor ao conduzir a sua percepção, selecionando os fatos que julga importantes para dar sentido à “tese” defendida (Milton, 1986, p.34). Nesse sentido, Milton também afirma que o texto, ao fingir um diálogo, conduz não só a montagem como a leitura de seu texto, e, por não haver vozes discordantes, acaba ocorrendo uma persuasão absoluta, ao menos durante a leitura (idem, p.35). A autobiografia é, então, a arma maior de mascaramento do pícaro para alçar-se a um espaço de prestígio; o pícaro usurpa o foco narrativo, canaliza a percepção do leitor virtual, inventa um leitor formal que lhe serve de suporte narrativo, conferindo estatuto de veracidade a sua narração (ibidem, p.36).

No romance de Torero, a conjunção do prefácio (equivalente ao prólogo picaresco) com três tipos de textos, a autobiografia, o diário e as cartas, que em um nível narrativo são encontrados por um pesquisador de raridades históricas, correlato ficcional do autor, ligado à presença majoritária do narrador autodiegético nesse romance, indica a relação com o mascaramento típico da picaresca. Não é caso, por certo, de tratar anacronicamente a obra de Torero como um romance picaresco, o que seria incorrer em um equívoco grosseiro, pois se trata de um gênero temporal e espacialmente bastante delimitado (século XVI e XVII), mas de trazer sua condição de obra de extração histórica, ricamente intertextual e que se liga a essa tradição literário-cultural.

No nível intradiegético, o Chalaça surge como protagonista e narrador, compondo e organizando o material existente. Por um lado, ele narra os fatos como vão acontecendo, criando um efeito de diário que é sustentado no prefácio; por outro, relembra seu passado, deslocando-se pelo menos quinze anos para compor o que seria sua biografia, referida desse modo por ele. Em certa medida, as duas composições acabam se confundindo, compondo todo o texto como registro da vida desse personagem, em uma mesma

obra e com a mesma encadernação, como se apresenta no “prefácio” do romance.

Nesse sentido, voltamo-nos ao artigo “Narrativa autobiográfica: um gênero literário?”, de Antonio Roberto Esteves e Ana Maria Carlos (2009), que expõe os posicionamentos teóricos de maior destaque no que concerne à autobiografia e sua existência enquanto texto literário. Resgatamos de início algumas questões propostas por Philippe Lejeune, que, além de defender a inclusão da autobiografia no sistema literário e seu estudo a partir da estética, criou a noção de “pacto autobiográfico”, que permeia seus estudos e consiste na identificação entre autor, narrador e personagem (Carlos & Esteves, 2009, p.11). Apesar de tratar do que chamariam de autobiografia verdadeira, tais pontos podem ser transpostos para o estudo do romance em questão na medida em que, no processo de leitura do texto, faz-se necessário que se “finja” o pacto autobiográfico dentro de um pacto de leitura que prevê, dentre outras questões, certa suspensão da descrença e entrega ao universo criado pelo discurso. Com isso, as palavras de Paul de Mann seriam mais eficientes para o nosso propósito, ao negar a autobiografia como gênero ou modalidade, mas afirmando-a como “uma figura de leitura que estaria presente, em certa medida, em todo e qualquer texto” (Carlos & Esteves, 2009, p.12). É realçado, portanto, o papel da recepção, do modo como o leitor virá a encarar os sucessos narrados, fundamental na construção de sentidos do romance e que, em um nível de leitura, deve aceitar a obra como textos escritos pelo Chalaça. Tal encenação, da qual o leitor faz parte, reitera a ironia com que a obra vem a tratar o material histórico, uma vez que expressa em vários níveis no romance seu caráter dialógico e sua ambiguidade, tida como característica da ironia (Brait, 1996, p.64).

Ainda com relação à autobiografia do Chalaça, além da diferença formal no corpo do romance por meio de um título para cada capítulo e do texto em itálico, há uma diferente expectativa com relação aos leitores, o que realça o tom de exaltação dos aconteci-



mentos. Nesses casos, o exagero e o caráter banal dos assuntos dá o tom sarcástico e irônico, ao lado de uma linguagem e títulos que soam como paródia das novelas de cavalaria ou crônicas historiográficas: “Onde se relata o inédito nascimento que teve Francisco Gomes e dos ensinamentos que se tiraram desse mesmo fato”; “Onde se conta como viveu no paço Francisco Gomes até que foi chamado a fazer parte de uma altíssima empresa”; “Que trata da mui justa dissolução da primeira Assembleia Constituinte brasileira, onde o destemido tenente Gomes da Silva ganhou a medalha da Cruz e Espada”. Intenta-se, assim, o enobrecimento, dando a entender que serão tratados grandes feitos heroicos, quando, na verdade, não passa de um recurso de linguagem do narrador para exaltar sua imagem. Lembrando que a picaresca é também uma paródia das novelas de cavalaria, temos aqui uma dupla relação paródica.

O diário, por sua vez, aparenta ser mais confessional, o que se dá não apenas pela incerteza de um futuro leitor dos textos (embora possível) ou de como esse seria (sua capacidade de perscrutar os sentidos do texto), mas também pela distância menor entre a narração e os acontecimentos nela narrados. Isto não impede de modo algum que, mesmo aqui, sua escrita não molde uma imagem mais polida e mascarada. Genette, ao comentar sobre o tempo da narração e sua posição relativa à história narrada, distância tida como a principal determinação temporal da narrativa (1979, p.215), expõe que a proximidade entre história e narração produziria um “efeito sutil de fricção” entre o ligeiro afastamento temporal e a simultaneidade na exposição dos acontecimentos:

O diário e a confidência epistolar aliam constantemente aquilo a que em linguagem radiofônica se chama o *directo e o diferido*, o *quase monólogo interior e o relato depois feito*. Aí, o narrador é ao mesmo tempo *ainda o herói e já outra pessoa*: os acontecimentos do dia são passado já, e o “ponto de vista” pode ter-se modificado; os sentimentos da noite ou do dia seguinte são plenamente do presente, e, nesse ponto, a focalização sobre o narrador é ao mesmo

tempo focalização sobre o herói. (Genette, 1979, p.217, grifo nosso)

Ao narrador nesse tipo de escritura é possível já uma reflexão sobre a narrativa, ainda que nela deixe-se entrever mais claramente pontos desse mecanismo de conversão do fato vivido em fato narrado, pois quem conta a história ainda está bastante próximo daquele que a viveu. O tom confessional, apenas relativo, é um modo a mais de construção discursiva da imagem, do jogo de enganos pelo qual se põe o narrador ao trazer sua história, mas problematizado pela proximidade dos acontecimentos que narra. A imagem dupla de si revela essa outra máscara, pois, no caso do Chalaça, a sinceridade (parcial) é apenas um modo, dentre muitos, de conquistar a confiança do leitor: admitem-se meias verdades, tira-se uma máscara, ao passo que o resto fica sugerido, em meio a lacunas. Sua “verdade” não surgiria face a face, como em espelho, mas em partes, fragmentada.

A ambiguidade na narrativa de *Lazarillo*, a evolução social da personagem aliada à decadência moral e seu projeto de escritura autobiográfica ligam-se ao *leitmotiv* do “Cego”, o “não querer ver a si próprio” que se intensifica na trajetória do pícaro:

Não se enxergar constitui-se num dos maiores motivos estruturadores da narrativa, se lembrarmos que seu primeiro amo era um Cego – que, na verdade, parecia ver mais do que a maioria. Lázaro, embora tenha aprendido as lições do Cego, pareceria estar perdendo aos poucos sua capacidade de enxergar. E quando assume a função de narrador de sua história, parece não ver a si próprio. E isso se dá numa sociedade em que ele mesmo vem nos mostrando a falsidade das aparências. (González, 1994, p.116)

Essa perda do senso crítico seria a grande ironia do romance picaresco e de seu narrador, pois ele havia mostrado por meio de sua trajetória a importância da aparência nessa sociedade, bem como a falsidade dela. Assumindo a voz narrativa, ele incorpora

definitivamente a imagem de “homem de bem”, mesmo sabendo que ela já é motivo de riso. A personagem/narrador o Chalaça compartilha da referida ambiguidade, que surge no modo peculiar de sua composição, distorcendo a história por sua perspectiva. Na relação entre narrador e personagem, a ambiguidade pode ser vista nas inúmeras vezes em que se percebe a disjunção entre a conduta, o que afirma pensar e o que de fato pensaria. Isso ocorre já no primeiro capítulo do romance, no qual o Chalaça tenta convencer seu cocheiro Calimério, e principalmente a si próprio, de que as sexagenárias são melhores amantes do que as raparigas de vinte anos (Torero, 1994, p.11), e nos vários momentos em que procede com fingimento, como quando está namorando a baronesa de Lyon e, depois, no funeral da mesma:

Assim que percebi que o padre se dirigia ao salão principal com o objetivo de fazer a última prece por sua alma tive um pensamento brilhante: dirigi-me ao lado direito do esquife e pedi a palavra. [...] Eu fiz então um elogio a pessoa de Marie-Louise, afirmando que era o mais desventurado de todos quanto estavam naquele recinto, porque, dentre todos, era aquele que menos tempo tinha convivido com ela – não falei, naturalmente, do uso que fiz nesse tempo, porque seria matéria indecorosa para a ocasião – , e que para me penitenciar de tão grande infelicidade eu me propunha a fazer o pagamento de todas as despesas referentes a seu enterramento. Seu filho, comovido, aceitou e agradeceu em nome da família. (Torero, 1994, p.23)

Assim, acreditando que receberia uma boa quantia de herança da baronesa, o Chalaça sente-se à vontade para expressar uma falsa nobreza de espírito e solidariedade para com a família da falecida.

A autobiografia de Francisco Gomes inicia-se, no romance, pelo que ele avalia como seu nascimento metafísico, o momento a partir do qual considerava sua trajetória válida de ser transmitida: quando conhece d. Pedro, no Brasil. Desse ponto em diante, nos entremeios do diário, surge a história do Chalaça, ou melhor, sua

ascensão social, de simples barbeiro tocador de lundus para eminente membro da política brasileira, protegido pelo imperador, segundo ele se mostra, como um irmão. Narra, assim, suas atividades extraoficiais, arranjando encontros para d. Pedro com diversas mulheres, ironicamente se esforçando por fazer parecer mais digna aos olhos do leitor a sua função:

Quanto a mim, mais particularmente, coube-me a graça de ter sido escolhido como favorito do Príncipe d. Pedro no que diz respeito à intermediação de relações não espirituais com as filhas do belo sexo, serviço que as pessoas de menor instrução, na falta de conhecimentos mais sutis sobre essa arte, denominam alcoviteiro. (Torero, 1994, p.66)

O fragmento acima está presente no segundo capítulo da autobiografia, 18<sup>a</sup> do romance, intitulado “Onde se relata com muita propriedade a inauguração da leal e permanente amizade do príncipe d. Pedro e de seu fiel escudeiro Francisco Gomes da Silva” (idem, p.65). Narra aqui, então, sua infância, a partir da ideia de seu nascimento metafísico, ressaltando no começo do capítulo que, “acima de qualquer outro interesse pessoal, presente ou póstumo, a verdade deve pairar majestosa”, ou seja, traz a tentativa de discurso convincente para relatar a sua história, a sua verdade: “Fatos importantes aconteceram, e disso está repleta a história de um homem tão sobranceiro como o meu senhor, e eu poderia esconder-me atrás deles, enganando assim a posteridade sobre a minha verdadeira evolução no paço imperial” (ibidem, p.65). Ao colocar-se como narrador, o Chalaça impõe sua versão dos fatos e estabelece uma relação dialógica com os discursos da história oficial, adentrando em uma zona de embate explicitada nesse fragmento, no qual ele reafirma o seu lugar ao lado de d. Pedro para, desse modo, reafirmar o esquecido lugar de seu referente histórico ao lado do imperador brasileiro.

Lançando mão de um discurso irônico, esse fragmento no qual demarca a sua importância histórica encontra-se logo antes de o

Chalaça explicar e tentar enobrecer suas atividades como alcoviteiro, reiterando depois que, “nos dez anos que fui criado no paço, não era uma coisa incomum o ser convidado por d. Pedro para noitadas, e que era menos incomum ainda essas noitadas terminarem em alcovas de senhoras da sociedade” (Torero, 1994, p.66). Explica que o trabalho, por sua vez, não lhe fazia suar, pois a maioria das mulheres sentia-se honrada em dormir com o imperador, bem como os maridos em emprestar suas esposas para uso real; havia casos também em que os maridos ou os pais eram mais resistentes, mas, segundo ele, apenas para ganharem algum benefício, financeiro ou social. Com isso, o tratamento da privacidade do príncipe e da alcova como se fossem elementos da mais importante matéria histórica possibilita uma tensão de sentidos que subjaz à construção da imagem desse narrador, principalmente quando dá a entender que narrará o que em geral se concebe como “fatos importantes”. A tensão ocorre porque o narrador tenta glorificar, enobrecer sua função de um modo que, pela formalidade, acaba soando sarcástico, para consigo mesmo e para aqueles que ousaram apagar sua imagem na história brasileira. A ironia vem a propor que Francisco Gomes, exaltando sua função desonrosa, mesmo assim esteve ao lado de d. Pedro em eventos considerados heroicos, como narra em outras passagens do romance.

A autobiografia se encerra no capítulo 58 (Torero, 1994, p.204-6) com uma rápida remissão aos acontecimentos na França, sem aludir, certamente, ao insucesso do Chalaça em desposar a baronesa de Lyon, afirmando que ele voltara finalmente a Portugal, ao encontro de seu amo d. Pedro, por amor a sua nação (e não por estarem frustradas as alternativas, como relata no diário): “Os sucessos de d. Pedro fizeram reacender no meu peito as convicções políticas e o desejo de bater-me pelas instituições livres. [...] Troquei o conforto do amor e da riqueza pela luta por um mundo melhor para mim e para meus iguais” (idem, p.206). Finge, novamente, a atitude do cavaleiro medieval em sua luta pela comunidade, a despeito do interesse individual.

Nesse ponto, a temporalidade das memórias encontra a do início do romance e a correlação entre os diferentes fatos narrados em ambos os textos ressalta o dialogismo de sua escritura. Quando não se trata de semelhanças de eventos vividos pelo Chalaça em Portugal e no Brasil, há o cruzamento de informações, apresentadas de modos diferenciados. Faz-se evidente, desse modo, o caráter textual, passível de manipulação das informações segundo o interesse do narrador para com a imagem que será construída de si por aquele que vier a ler tal composição. Esse confronto, além do humor, revela a autorreferencialidade do romance contemporâneo e sua não linearidade na representação discursiva de diferentes períodos, pontos que estabelecem um pacto de leitura mais dinâmico, possibilitando um espaço amplo para o leitor se movimentar ante signos da história hegemônica. Cria-se, inclusive, um efeito de circularidade temporal a partir da recorrência de eventos semelhantes no diário e na autobiografia, bem como pela conexão entre o final do romance e o seu início. Esses pontos se aliam ao dialogismo e à metalinguagem, ao engendrar perspectivas diferenciadas de eventos históricos conhecidos e revelar o caráter maleável da linguagem na representação da realidade. De fato, a conclusão é que qualquer realidade só pode ser concebida, e de certo modo (re)criada, enquanto universo significativo, por meio da linguagem. Além disso, verifica-se a deglutição paródica do discurso alheio e de formas discursivas consagradas, como a histórica ou a bíblica, e também de textos literários, bem como a consequente subversão em um discurso basicamente carnavalizado e irônico.

Para expandir a compreensão acerca do romance de Torero, atentaremos à categoria narrativa da “voz”, voltada, segundo Genette (1979, p.212), às incidências ao nível “em que se conta”, às relações entre enunciados e a instância produtora do discurso narrativo, ou seja, a narração. Em se tratando de um diário, a narrativa de Francisco Gomes é, na maior parte do romance, segundo a nomenclatura de Genette, intercalada: “a narração pode, de alguma forma, fragmentar-se, para inserir-se entre os diversos momentos da história como uma espécie de reportagem mais ou menos ime-

diata” (Genette, 1979, p.216). A narrativa se dá nos intervalos da ação, provavelmente ao final do dia, e por vezes após alguns dias, quando a personagem passa à condição de narrador e revisita os acontecimentos, expressando opiniões e conclusões acerca dos eventos ocorridos, dando indícios de planejamentos futuros, demonstrando em sua escrita a ambiguidade entre o narrador e o “eu” narrado, no qual a equiparidade já não é possível, dadas a reflexão sobre os fatos, e mesmo a mudança de perspectiva causada na construção narrativa por efeito do caráter motivador do distanciamento temporal (idem, p.217). Com isso, a relativa menor distância temporal entre eventos e escritura, bem como o inerente caráter mais confessional dos textos que se pretendem “diário” (comparado com a autobiografia, que se projeta no tempo) fazem nele mais visíveis certas camadas da personagem, não apenas em suas contradições, mas em sua consciência ambígua dessas e da manutenção de um discurso convincente, devido também ao leve atrito entre “eu” narrador e “eu” narrado.

Nesse sentido, o narrador Francisco Gomes, tal qual o pícaro, transmite seu fingimento de personagem ao seu ato narrativo, o que se dá não raro pela apropriação de determinadas formas de linguagem, como a lírico-amorosa. Esta pode ser observada quando ele conversa com a baronesa de Lyon sobre deixarem algo um ao outro quando morrerem, ele tentando trazer o tema do testamento e instigá-la a lhe deixar algo. O Chalaça, sentimentalmente, afirma: “Para mim será uma coisa inútil. Se tu morreres, me mato!”, e em seguida, “De ti só quero amor. É toda a riqueza que um pobre como eu pode desejar”. Assim, resgata em sua fala uma atitude romântica e, ironicamente, disfarça a sua expressa falência financeira: “A Baronesa nada suspeita das enormes dívidas que fizemos para organizar o nosso pobre exército. Nem tampouco sabe que a minha pensão anual havia se convertido – oh, por que tenho que me lembrar disso? – em fundo para as despesas de guerra” (Torero, 1994, p.17). Não apenas nas palavras se dá a “atuação” de Francisco Gomes, mas também em seu corpo, exibindo toda uma teatralidade: “Eu, da minha parte, mantinha os meus olhos fixos nos dela,

afetando aquele tipo de expressão enlevada que precede a maioria dos beijos” (idem, p.18). Nesse momento, apresenta essa atitude, paródia não apenas discursiva de atitudes cavalheirescas, que ao leitor hodierno lembrariam inclusive cenas cinematográficas, das mais agrídoces, parte do acervo de referências que o romance projeta e ironiza. Por meio da paródia de recursos como teatralidade e melodrama, recorrentes em uma literatura de massa e nas produções românticas do século XIX, o Chalaça ficcional também resgata a produção da época de seu referente histórico e a satiriza, circunscreve-se em um período e, pelo modo que o faz, acaba por transcendê-lo.

Esse jogo entre esconder e revelar a si próprio é recorrente no diário, apontando uma série de camadas, nas quais a apropriação de formas discursivas variadas jaz no cerne da personagem, pois, mesmo no que seria um gênero mais confessional, o Chalaça não prescinde desse jogo de espelhos e lentes, não por incapacidade, mas provavelmente por exercício de sua burla, de suas piadas e da manutenção de autoimagem cômica:

Hoje não houve para mim o confortante calor do sol, nem a brisa da tarde me acalentou com seu sopro macio. Nenhum dia foi tão negro como esse desde a criação do mundo. Não, nem o dia em que d. João proibiu a minha entrada no palácio de São Cristóvão, nem o dia em que fui expulso do Brasil, nem o dia em que Pedro Cigano e seus amigos me cobriram de pauladas. (Torero, 1994, p.20)

Da mesma forma, com a morte da baronesa, Francisco Gomes adota o tom sentimental e romântico, cuja paródia leva ao humor pela oposição de acontecimentos elencados para comparar ao falecimento. Durante a leitura do testamento, ele age como havia se comportado durante o funeral da baronesa, fingindo uma tristeza emotiva e solicitude que não lhe eram verdadeiras; quando seu nome é mencionado, ele incorpora o mais imaculado dos cristãos: “Uma centena de olhos voltou-se para mim. Os meus estavam no



bico dos sapatos, mas logo desviei o olhar para uma imagem do Senhor Jesus. Todos se convenceram da minha piedade” (Torero, 1994, p.31).

O pícaro buscaria por meio de sua escritura desenvolver discursivamente a imagem de “homem de bem”, ou seja, de nobre, puro nas origens, lançando mão de um discurso persuasivo e não raro, como soía ocorrer no *Lazarillo*, parodiando formas discursivas enobrecidas, como a novela de cavalaria e sua linguagem arcaizante: “Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengán a noticia de muchos, y no se entierren en la sepultura del olvido [...]”<sup>4</sup> (Anônimo, 2005, p.18). O fragmento que inicia a obra é apontado por Mário González como paródia das novelas de cavalaria: nele, afirma que narrará acontecimentos extraordinários, quando na verdade focaliza uma realidade bastante palpável (González, 1994, p.95). A autobiografia é, segundo Heloísa Costa Milton, a estratégia narrativa que define o relato e permite a ruptura com a barreira do prestígio, ou seja, a única chance de um indigente social ocupar um espaço literário com as dimensões de um herói: “Como ninguém se dispusesse a tratar artisticamente da vida de um marginalizado, que se revelasse ele mesmo, por sua própria fala” (Milton, 1986, p.32).

Desse modo, o narrador autodiegético possui importância estrutural, pois, se nas novelas de cavalaria os feitos heroicos causavam tanto espanto e deslumbramento que motivavam a narração por outras pessoas, tal fascínio se perde na mesquinhez e no caráter desqualificado de Lázaro, tendo ele próprio que dar par de sua história. Segundo González (1994, p.265), “o pícaro narra em primeira pessoa como transgressão da fórmula do ‘historiador’ onisciente da novela de cavalaria. Ele é testemunha de uma realidade e já não mais o protagonista narrado dentro de uma história inverossímil”. O teor grosseiro de sua história faz com que tenha que

---

4. “Eu tenho por bem que coisas tão assinaladas, e porventura nunca ouvidas nem vistas, cheguem ao conhecimento de muitos e não se enterrem na sepultura do esquecimento [...]”

se mascarar, donde decorre a importância dada ao motivo da aparência, material e linguística, notada também na preocupação com a vestimenta, pois “a ‘virtude’ em que baseia a estima social é apenas uma aparência que se obtém mediante o dinheiro” (González, 1994, p.70). Essa preocupação surge na trajetória do pícaro, acompanhando sua aprendizagem e sua apreensão da ideologia da elite. Se a virtude é aparência, vestindo-se como um nobre, tornar-se-á um.

Francisco Gomes da Silva, tal qual o pícaro, tem por princípio a ascensão social, não apenas por alcançar e manter uma situação financeira estável, mas principalmente por receber um título de nobreza, o baronato. Isso já é verificável no início do romance, narrando em seu diário sua intenção de desposar a baronesa de Lyon. Por mais que lhe desagrade a situação, já que a idade da senhora não lhe oferecia a beleza geralmente por ele exigida, acomoda-se pelos benefícios possíveis desse matrimônio, jogando discursivamente com o convencimento, muitas vezes para consigo próprio: deitado com sua “amada”, desabotoa o roupão dela “até ver despontar diante dos meus olhos aqueles já conhecidos montes sarmentos que meu conceito de beleza normalmente desaprovava, mas que adquirem certa graça quando penso no agasalho que me podem propiciar” (Torero, 1994, p.18). Nesse fragmento, ele deixa claro que sua atitude se justifica pela fortuna e prestígio social que a senhora pode oferecer-lhe e apresenta o ocorrido de modo a deixar claro que ela não tem nada a perder com isso tampouco. Ainda assim, ele finge mesmo em seu diário, mascarando-se a si próprio para, talvez, mais facilmente proceder em seus projetos não tão nobres e fixando esse que é um de seus paradigmas: unir-se aos grandes para, parecendo, tornar-se um, tal qual Lázaro. O autofingimento também soa como uma tentativa de autoconvencimento para dar-se a tal trabalho e, do mesmo modo, pensando em um possível leitor. Enfim, o projeto do matrimônio é frustrado pela repentina morte da senhora, assim como a possibilidade de uma parte no testamento, o patrimônio, revela-se malograda. Ele havia de tal modo construído a imagem nobre, por ser conselheiro de

d. Pedro e falseando desinteresse para com os bens da “amada”, que a mulher lhe creditou apenas uma gargantilha de ouro, o primeiro presente que ele havia lhe dado, e de valor apenas simbólico. Financeiramente arruinado, pois havia convertido sua pensão para o fundo de guerra (em um ato inesperado e do qual se arrependera no dia seguinte, quando as contas chegaram), restava-lhe, portanto, voltar para Portugal e se unir ao seu amo d. Pedro, em uma vassalagem que lhe propiciava já um posto relativamente estável e superior em relação às “pessoas comuns”. Ademais, os projetos de Francisco Gomes e seus anseios de tornar-se um nobre configuraram-se como de origem familiar, percebido na tentativa de sua mãe de ligar-se a um nobre e no comentário que ele faz antes de relatar as suas origens, enquanto pensava nos seus planos frustrados: “Ela [sua mãe] nunca me perdoaria por ter deitado fora tamanha oportunidade de ficar rico e tornar-me um nobre./ Esse sempre foi, aliás, o sonho da pobrezita” (Torero, 1994, p.35).

Lázaro de Tormes é considerado anti-herói por sua relação opositiva ao altruísta cavaleiro medieval, protagonista das novelas de cavalaria e centro do contexto literário do surgimento da picaresca (González, 1994, p.60). Não possuindo origem nobre, sem conseguir, desse modo, fazer parte efetiva desse grupo social, o texto do *Lazarillo* seria, portanto, uma manifestação paralela aos caminhos da burguesia, devido ao individualismo que lhe marca a trajetória, surgido de sua necessidade de sobrevivência em meio a uma sociedade que lhe é hostil, rebelde para com a mesma, mas de modo alienado e individualista, ansioso pela integração no coletivo. O Chalaça surge por semelhantes caracteres: não quer apenas satisfação financeira, mas, como Lázaro, agregar símbolos da alta classe social (idem, p.72). Contudo, tratando-se de uma sociedade em que os meios ascensionais típicos (como o trabalho) foram frustrados, isso se deve realizar por meio da trapaça e de uma relação de proximidade e vassalagem com membros de classe mais alta, mesmo com seu mais baixo estrato.

No romance de Torero, pelo modo como a autobiografia se intercala com o diário, ela aparenta funcionar como uma série de

analepses, remissões a acontecimentos anteriores ao presente composicional do diário. No entanto, a constância dos textos e sua progressão temporal, bem como o fato de sua ocorrência se dar independente do diário, expressam tratar-se na verdade de uma linha narrativa diferenciada; como se, imaginando a linearidade da vida de Francisco Gomes, ela fosse dobrada e o passado, por meio do ato mnemônico, ancorado no presente, tal qual expõe em seu diário:

[...] à custa do sacrifício do meu futuro parisiense, o meu passado ressurgiu das cinzas, para fazer as vezes do presente. Por força dessas razões, tenho pensado que já passa da hora de eu empreender uma *perfeita* narração dos fatos passados, o que será de *proveito meu* e das gerações futuras. (Torero, 1994, p.55, grifo nosso)

Tal fator permite uma textualidade mais maleável, variando no tom da narrativa e jogando com as múltiplas forças que se aplicam à composição. Com isso, também se apresenta no romance uma motivação interna para o surgimento da autobiografia e se antecipa na construção do diário o início da escritura do outro texto, demonstrando o interesse para com tal projeto e estabelecendo alguns pontos como títulos e dedicatória. O fragmento citado, que evidencia pela metalinguagem o caráter discursivo do texto, é seguido da discussão sobre os procedimentos de composição das memórias, seleção dos fatos, omissão de personagens, enfim, da conduta diante do material narrado, onde se visualiza a preparação e manipulação textual que é efetuada pelo narrador Chalaça. Ele também realça que fará a “perfeita narração” dos fatos, a partir do que se infere que as outras narrativas sobre a história pecam em algum ponto, são imperfeitas ou incompletas.

A noção de ter algum proveito com a narrativa funciona ao molde da picaresca: no texto de *Lazarillo*, a composição era para defender-se da possível situação desonrosa e em algum sentido exaltar o valor do mérito, contrariamente ao do nascimento, daqueles para os quais a Fortuna foi contrária, tendo de lutar para

chegar a uma situação melhor. O Chalaça menciona que a narrativa será para seu proveito, embora não explicita qual será este, restando ao leitor conferir sentidos sobre essa questão, podendo conjecturar-se, segundo nossa leitura, que o proveito circunscreve-se ao meta-ficcional, uma espécie de intuição do narrador de que sua história será esquecida; nada mais que o Chalaça ficcional resgatando a problemática de seu referente histórico com relação ao discurso historiográfico.

Como mencionado, no primeiro capítulo da autobiografia, o Chalaça expõe seu “Nascimento metafísico”, quando conhece d. Pedro após uma briga em um bar carioca, passando a desfrutar dos benefícios da vida palaciana e da amizade com o membro da família real. Francisco Gomes explica o porquê desse recorte temporal: “Adotando esse procedimento, estou certo de que pouparei os meus futuros leitores de enfadonhos relatos sobre os meus primeiros passos, minhas notas no seminário, meu primeiro contato com uma mulher e outras coisas assim irrelevantes” (Torero, 1994, p.58-9). Ele intenta, portanto, romper com sua origem plebeia, ponto importante na construção de sua imagem aristocrática. Aqui, na autobiografia, mais do que possibilidade, a leitura futura se mostra como anseio; daí certo cuidado na seleção dos fatos e no rebuscamento da linguagem, o que, no entanto, é denunciado pelo tom comicamente exagerado e pelo diário, com cujas informações estabelece uma relação dialógica. Exemplo dessa relação dialógica pode ser verificado no seguinte excerto, parte do diário, quando ele recorda os tempos de seminarista:

Foram tempos duros aqueles, pois tive que conviver com muita coisa alheia à minha natureza [...]. Quanto a mim, faltaria com a verdade se dissesse que era um dos melhores alunos. Mentiria ainda se dissesse que fui um dos razoáveis. Os livros eram-me um fardo penoso, e só a custo de muita palmatória eu decorava aqueles pontos. (Idem, p.38)

Esse fragmento dialoga com o anterior mencionado, referente à autobiografia, em que o Chalaça justifica o corte na narração de sua história, iniciando-a pelo nascimento metafísico; o que lá era apenas a citação do que não se falaria, aqui é a confissão de sua trajetória. Na construção da imagem de homem de bem, ele tenta fundar-se em uma nova genealogia, que privilegia sua ascensão social e, implicitamente, seu ardil para conseguir unir-se aos “bons”.

Além dos pontos que temos elencado para aproximar o romance de Torero com a picaresca, a própria obra traz a referência direta ao romance picaresco como parte do acervo de leituras do Chalaça, obra a qual ele recorria para relaxar em momentos de tensão: “Eu relia um luxuoso volume de aventuras de Lazarillo de Tormes e me esforçava para não ser visto nos momentos em que uma risada me escapava” (Torero, 1994, p.90). Mais do que fazer explícito o diálogo, esse excerto permite perceber alguns aspectos da personagem de Francisco Gomes: as descrições e comentários que expressa durante a obra, sempre envolvidos pela burla, apontam um indivíduo extremamente observador, perspicaz em coletar conhecimento de índole variada, opiniões, ideias, e degluti-los em seu acervo discursivo. A isso se agrega a mencionada instrução especializada que havia tido no seminário e seu conhecimento de línguas (questão inferida da facilidade que possui em se relacionar em diversos países e da leitura de escritos estrangeiros), o que explicita sua condição centralizadora de textos, os quais são processados e assimilados.

O momento em que o Chalaça narra sua passagem pelo seminário, onde tem contato com a cultura erudita, assinala a tentativa de ascensão social por meio da agregação ao clero e aponta de modo paródico para o motivo picaresco da aprendizagem, ressaltado pelas diversas leituras que faz ou aparenta ter feito. Além disso, o conhecimento que apreendia no seminário era redefinido para sua vida pessoal, demonstrando um papel ativo e ardiloso, como coloca no capítulo 10 (idem, p.38-9):

*Trivium:*

- o Latim serve para afetar sabedoria e impressionar as criadas;
- a Retórica é útil para convencer as casadas, e
- a Argumentação é um conhecimento mui precioso na política e no comércio de cavalos.

*Quadrivium:*

- a Astronomia é bom assunto para iniciar conversa com as damas;
- a Aritmética é essencial para os negócios;
- a Música, um conhecimento indispensável para brilhar nos saraus, e
- é fundamental o aprendizado da Geometria para bem jogar o *eight ball*.

O modo como absorve o conhecimento demonstra certa comichidade na exposição, humor que surge a partir da deturpação do objetivo original da disciplina, que ele não conseguiu aprender no seminário, em prol de um caminho mais útil. Isso indica também a não alienação do personagem pelo conhecimento, o saber tirar proveito e aprendizado das situações, mesmo as mais controversas, pois afirma nesse mesmo capítulo que tinha certa aversão aos estudos. Mesmo assim, pelo esforço e pressão dos professores conseguiu aprender alguma coisa: “Todas essas sabedorias me foram de grande valia e tenho que admitir que se não fosse a dedicação do monsenhor Albino eu não teria chegado a tão altos postos. Talvez ainda fosse *barbeiro* ou *sangrador*” (Torero, 1994, p.39, grifo nosso). Ele admite que tal conhecimento lhe foi essencial no caminho de aproximar-se das pessoas da elite e para, ao lado de d. Pedro, ser mais do que apenas um companheiro de festas e alcoviteiro, mas seu secretário no que tange a questões do Estado. Desse modo, digamos que ele joga com uma fingida dificuldade para o aprendizado, comichidade que deixa entrever a expectativa de um leitor virtual que se deleitaria com tal momento de sua vida, pois se ele surgisse como um grande conhecedor ou sábio, a identificação com

o personagem seria mais difícil. Contudo, não se pode dizer que o Chalaça fosse ignorante em matéria de cultura erudita, pois sua trajetória demonstra seu conhecimento de línguas e o bom manejo da escrita, seja no esboço da primeira Constituição seja em artigos de jornal para defender o imperador.

É pelas letras que Lázaro, segundo Milton (1986, p.33), deixa o anonimato social, donde se infere também que ele teria tido acesso à universidade ou a algum tipo de instrução e ensino sistematizado. No caso do Chalaça, no sentido da construção do romance, é pelas letras que o Chalaça deixa seu (quase) anonimato histórico, impondo seu espaço dentro dos acontecimentos e da vida no Primeiro Império. Esse lado metaficcional imprime a marca do romance histórico contemporâneo em sua releitura crítica da história, na retomada de vozes marginalizadas. Desse modo, uma questão da imagem em torno da personagem histórica, seu apagamento dos discursos oficiais, é apropriada e organizada como fator interno ao romance, um motivo estruturador da narrativa que se mescla a estilemas próprios do modelo narrativo da picaresca. Ou o modelo da picaresca é deglutido pelo romance de Torero e, por meio do produto desse processo, abre-se uma possibilidade válida de trazer para a ficção a personagem histórica de Francisco Gomes da Silva.

A lembrança dos tempos de seminarista, da qual falamos antes, havia sido engatilhada, assim relata Gomes da Silva, pelo cheiro de esterco que entrava pela janela, que o fez lembrar estábulos, consequentemente, o nascimento de Cristo e, então, o Seminário de Santarém, onde havia estado na juventude. A atitude memorialista é satirizada no romance pelo caráter grotesco com que se processa, lembrando inclusive a “recordação involuntária” da canônica obra *Em busca do tempo perdido*, de Proust, mas redirecionada ao caráter cômico do texto “chalaciado”. O romance coloca em questão aqui um fator ligado à escatologia, seguindo a teoria bakhtiniana da carnavalização, em que imagens grotescas, como as fezes, sexo, morte, configuram-se ambigualmente, em uma via dupla de morte/renascimento: ao mesmo tempo em que o estábulo lembra a defecação



dos animais, ele também pode referir-se ao nascimento, o início do ciclo que desencadeará em morte, que fecunda a terra...

Isso também remete, em um nível mais profundo de leitura da obra, à apropriação que esse romance realiza de obras consagradas da literatura ocidental ao longo do texto. Dessas, mostra-se uma relação bastante íntima, ental, cujos diálogos intertextuais se explicitam por inúmeras e pequenas incorporações discursivo-formais como temos tentado demonstrar, com o *Lazarillo de Tormes*, citado como uma leitura do protagonista e dos quais toma alguns motivos estruturadores da conduta e da composição literária, relação apontada por Milton no artigo “O novo romance histórico brasileiro: *O Chalaça*, de José Roberto Torero” (1996). Vale lembrar que Pasqual (2006) trabalha também sobre as relações intertextuais que o romance de Torero realiza com a tradição literária e, em especial, com a sátira menipeia, trazendo em seu estudo aproximações d’*O Chalaça* com romances como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, e *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, escritor irlandês do século XVIII. Evidencia-se com esses estudos a intertextualidade do romance de Torero, o modo como se constrói por meio da apropriação e recontextualização do signo alheio, reafirmando as palavras de Umberto Eco de que “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (1985, p.20). A noção de intertextualidade, segundo Kristeva, a partir do dialogismo bakhtiniano, é de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (Kristeva, 1974, p.64), desmistificando as imagens cristalizadoras que são atribuídas a determinados produtos de linguagem, muitas vezes em decorrência de uma motivação social e política. *O Chalaça*, ao reforçar sua narrativa nesse sentido, realimenta seu caráter crítico e irônico, pois a intertextualidade apresenta a possibilidade em si própria de romper com paradigmas composicionais dos discursos hegemônicos e indicar a falácia em torno da autoridade, homogeneidade e caráter de verdade a eles atribuída.

Quanto a outros motivos picarescos que podem ser visualizados no romance d'*O Chalaça*, resgatamos a ideia da aversão ao esforço, ao trabalho manual, pois essa seria uma condição ligada aos servos e ao burguês e, portanto, contrária ao comportamento típico da aristocracia, mesmo diante da falência e miséria de muitos de seus membros. Desse modo, a atitude pícara se conduziria por desviar-se do burguês e de suas práticas, apesar de lhe ser paralela, e ao mesmo tempo parodiando a conduta do modelar cavaleiro medieval e seus símbolos (a espada, a vestimenta etc.) (González, 1994, p.28). Essa relação visa subverter esses mitos cristalizados de uma época em que a fidalguia já dava sinais claros de decadência, tornando-se um grupo social que constituía um vazio na economia espanhola. Assim, por meio da manha e do fingimento, o pícaro flui pelas frestas do sistema, manobrando por entre caminhos marginais para “subir na vida”.

Tais aspectos também podem ser visualizados no romance de Torero em diversas passagens, como naquela em que expressa sua opinião acerca do esforço, por exemplo, no campo de batalha, criando escusas para não arriscar-se na guerra: “[...] com a idade sinto cada vez menos entusiasmo com esse negócio de guerras e rumores de guerras” (Torero, 1994, p.15), ou sobre as guerras napoleônicas, justificando a vinda para o Brasil, em oposição aos que queriam ficar e lutar, “Como desde pequeno a pólvora fazia-me espirrar feito rapé, e como já não se podia mais lutar apenas com o sabre, contentei-me com a justificativa de que estávamos fazendo um recuo temporário para depois voltarmos e esganar Napoleão” (idem, p.45). Assim, no início do romance, temos o Chalaça se unindo novamente a seu amo d. Pedro, no diário, e paralelamente narrando na autobiografia o episódio em que o conheceu. A ideia de vassalagem a um amo indica a paródia que o romance de Torero realiza do pícaro, que, por sua vez, já é paródia do cavaleiro medieval e dos mecanismos de ascensão social frustrados na Espanha do século XVI. Torero efetua, desse modo, uma paródia da paródia, mas não tentando criticar ou ridicularizar o modelo picaresco em

si, mas trazendo essa força ridicularizadora para o modo como o narrador irá focalizar os acontecimentos que o Chalaça vivenciou.

Ainda no que tange à repulsa ao trabalho, de modo mais expressivo, pode-se resgatar o momento em Portugal, relatado no diário, em que Francisco Gomes e seus dois colegas conversam sobre o que ocorreria caso, depois da morte de d. Pedro, fossem expulsos da corte: “Rocha falou que poderíamos abrir uma barbearia em Setúbal. Carlota disse que tinha um amigo que nos poderia arranjar lugar de lanceiro nas touradas. As previsões nos colocaram um bom tempo em silêncio. Depois demos as mãos e rezamos um Salve-Rainha” (Torero, 1994, p.172). O clima era de angústia com a possibilidade de terem de trabalhar e serem afastados dos benefícios e *status* da corte, ainda que o modo como o receio é expresso busque causar riso no leitor. A questão da recusa ao trabalho, acerca da picaresca clássica espanhola, origina-se no fato histórico da dificuldade, ou quase impossibilidade, de ascensão por meio do trabalho na Espanha do século XV e XVI: o modelo econômico era o acúmulo de riqueza (ouro e/ou terras) por meio da conquista, atmosfera fortalecida pelo descobrimento da América. Atitudes típicas burguesas como lucro e especulação eram condenadas pela Igreja Católica, cuja ideologia se fortaleceu com a instauração do tribunal do Santo Ofício, em 1478. Sob a sombra do modelo social do conquistador, os fidalgos e portadores de títulos, expressivos em número, pretendiam “manter-se isolados do universo do trabalho, da produção e da especulação”, o que faz com que “caracterizem-se como uma massa sem função e sem recursos para manterem integrados na classe dominante”, fator prejudicial à economia e não raro satirizado pela literatura (González, 1994, p.32).

Em *Lazarillo de Tormes*, a atitude de aversão ao esforço é expressa pela recorrente condição de criado que Lázaro assume ao lado de seus amos, de preferência de estratos superiores, servindo-os em pequenos afazeres, muitas vezes ligados à esmola. O maior destaque nesse sentido, entretanto, se dá quando Lázaro, após trabalhar quatro anos como criado de um capelão, carregando água e

ficando com o excedente dos ganhos, consegue comprar roupas velhas e uma espada usada, artigos que o fazem parecer um nobre e, em consequência, evitar o trabalho:

Fuéme tan bien en el oficio que, al cabo de cuatro años que lo usé, con poner en la ganancia buen recaudo, ahorré para me vestir muy honradamente de la ropa vieja. De la cual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga tranzada y puerta, y una capa, que había sido frizada, y una espada, de las viejas de Cuéllar. Desde que me vi en hábito de hombre de bien, dije a mi amo se tomase su asno, que no quería seguir más aquel oficio.<sup>5</sup> (Anônimo, 2005, p.172)

A aversão ao trabalho é compreendida pela absorção da ideologia dominante realizada por meio da aparência, em seu sentido mais grosseiro. O cômico aparece também no tempo necessário para conseguir aquele dinheiro e na maneira relativamente ingênua de gastá-lo, pois poderia investir os ganhos, atitude que, no entanto, o aproximaria de um estrato social renegado, o do burguês. Esse momento aponta o início de sua “cegueira” e perda da capacidade crítica, pois começa a ficar igual ao seu antigo amo, o escudeiro, capaz de andar pelas ruas palitando os dentes enquanto morria de fome.

Temos aqui também o motivo da vestimenta, ligado à aparência, ou seja, vestir-se como um nobre para, parecendo, tornar-se um e evitar ser relacionado a outro grupo de pessoas, como os judeus ou os cristãos novos. No que diz respeito ao Chalaça, resgatamos um excerto no qual ele expõe sua crise para com o que vestir,

---

5. “Saí-me tão bem no ofício que, ao fim de quatro anos em que nele estive, controlando bem os ganhos, pude economizar para vestir-me mui honradamente com roupa usada. Comprei um gibão velho de fustão, um saio puído de manga trançada e com punhos, uma capa já sem pelo e uma espada muito antiga, das primeiras de Cuéllar. Desde que me vi em hábito de homem de bem, disse a meu amo que ficasse com seu burro, pois eu não queria mais continuar naquele ofício.”

pois iria a um baile no qual a esposa de d. Pedro estaria, e por não ter uma relação muito boa com ela, gostaria de fazer uma boa imagem:

O galo ainda não tinha cantado quando peguei na estante o excelente *Modos, Métodos e Maneiras do Bem Vestir*, de Honoré Bien-vêtu. Folheei com verdadeira ansiedade cada uma das suas cento e sessenta e cinco páginas e demorei-me particularmente no seu estudo sobre a evolução da indumentária a partir da maldição de Noé sobre Cam. [...] Desde as primeiras horas da manhã tenho feito dúzias de experiências com toda a sorte de roupas, levando quase à demência um pobre rapaz que mandei chamar na alfaiataria da rua quando era perto das dez horas. Vaidade? Quem dera fosse. Há dias que me atormento com a dúvida sobre como vestir-me para a recepção. (Torero, 1994, p.70)

Nota-se nesse fragmento o empenho da personagem em justificar sua preocupação excessiva, tentando torná-la mais meritória do que a mera vaidade, pois se liga à sua própria situação na sociedade, ou seja, o que realmente importa em sua vida. Em um nível extratextual, o nome do autor do livro também serviria ao humor, pois “*Bienvêtu*”, em francês, significa bem-vestido, embora se possa imaginar ao nível da diegese que o texto não passa de uma invenção do Chalaça para dar suporte a sua vaidade e exageros.

Algumas situações vivenciadas pelo Chalaça no Brasil mostram-se análogas a algumas vivenciadas por ele em Portugal, ou seja, aproxima-se a matéria do diário e da autobiografia. Trazemos algumas em que se faz mais evidente esse dialogismo, pelo qual a ironia é destilada e pelo qual se reitera o jogo de máscaras picaresco. Esse surge, como mencionado, pelas vozes narrativas, do prefácio e dos três gêneros constituintes do romance, e daquilo que emerge a partir do diálogo entre eles.

No capítulo 50, constitutivo da autobiografia, narra-se a chegada de dona Amélia ao Brasil para se casar com d. Pedro e suas

exigências: afastar a marquesa de Santos (a amante “oficial” de d. Pedro), e depois, sob a influência do marquês de Barbacena, expulsar o Chalaça e seus colegas do país. Isso porque se alegava serem esse e seus dois amigos, Rocha Pinto e João Carlota, uma mancha ligada ao absolutismo e a Portugal, opostos, portanto, aos anseios aparentemente liberais de brasileiros influentes no governo. No capítulo 51, no diário, por sua vez, narra-se a trégua amistosa entre o Chalaça e dona Amélia, imagem exatamente oposta à narrada no capítulo precedente. A situação centra-se em um d. Pedro moribundo que, em sua cama, fala a dona Amélia e ao Chalaça sobre o fim de suas forças, das dificuldades para ouvir e andar; confessa ainda, saudosamente, o orgulho de sua vida e da boa ventura com que sempre a conduziu. Por fim, ele nomeia sua esposa a tutora de seus filhos e o Chalaça o procurador e factótum dos negócios da curadoria. Pede, então, em prol de sua memória, que ambos unam-se na proteção de seus filhos, de modo que Francisco Gomes e dona Amélia estabelecem, então, uma relação realmente amistosa.

Ao passo que se narram na autobiografia a abdicação de d. Pedro ao trono brasileiro em prol do seu filho, a volta do ex-imperador para Portugal, o início da guerra contra d. Miguel e a mudança do Chalaça para Paris (capítulo 52), apresenta-se, no diário, a morte de d. Pedro (capítulo 53). Francisco Gomes acompanhara os últimos dias de seu amo: “Presenciei o entibiamiento do seu corpo, o desaparecimento de sua voz e o grande esforço que lhe custava assinar as missivas assim que eu terminava de as escrever” (Torero, 1994, p.188). Podemos associar os últimos momentos de d. Pedro à concepção do corpo grotesco, representada por meio da reintegração ao mundo que se dá pela morte. Segundo Bakhtin (1987, p.23), o corpo grotesco “não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites”. A morte corrobora esses significados, pois é por ela que o corpo realmente se integrará, enfim, à terra. A carnavalização permite, portanto, humanizar a imagem que se possui da personagem histórica de d. Pedro.

O relato feito pelo Chalaça sobre sua vingança contra Caetano Gamito, no final do romance e do diário, dialoga com a vingança contra o marquês de Barbacena, narrada no final da autobiografia. Com relação a este, o Chalaça, expulso do Brasil, mas ainda protegido de d. Pedro, descobre em Londres documentos que provavam que o seu desafeto, em missão diplomática pela Europa para conseguir uma noiva para d. Pedro e cuidar de questões referentes à sucessão do trono português, havia exagerado nos gastos que não constavam na prestação de contas:

Posso seguramente afirmar ter sido uma das maiores alegrias da minha vida quando, na consulta a esses papéis esquecidos em gavetas da nossa legação em Londres, deparei com tais despesas que nem a comissão de consciência mais elástica poderia aprovar.

Imediatamente enviei a d. Pedro uma pesadíssima correspondência contendo todos os recibos e ainda cartas em que alguns emigrados portugueses davam queixa do tratamento a eles dispensado pelo Marquês quando de sua estada na Europa [...]. (Torero, 1994, p.186).

O Chalaça, nos dois casos, descobre informações valiosas sobre seus contrários e consegue reverter a situação a seu favor. Os seus ardis surgem não como um mero proceder gratuito em benefício próprio, mas engatilhado por situações de atrito em que tal conduta era exigida para a sobrevivência social.

A constituição da obra em duas linhas narrativas propicia a coexistência de temporalidades diferentes, ou melhor, uma linha temporal fragmentada, pois o final da autobiografia liga-se ao início do diário. A organização do texto sobrepõe, desse modo, dois tempos históricos diferentes, produzindo no romance o efeito de circularidade temporal. Essa circularidade, correlata à primeira característica apontada por Menton (1993) sobre os novos romances históricos, acaba permeando a obra e sugerindo o caráter cíclico da história, apesar da possibilidade paradoxal de imprevistos. Apon-tamos, assim, outros eventos análogos na trama do romance: d.

Pedro colhe inimizades de forças opositoras ao governo, que querem realmente uma política mais voltada ao liberalismo, tanto em Portugal quanto no Brasil; o Chalaça enamora-se de várias mulheres, mas é da Mariana, do Brasil, que tem um filho, embora também engravide Inês de Portugal (empregada de Rocha Pinto); no Brasil, o marquês de Barbacena deseja que ele seja expulso do país e em Portugal é Caetano Gamito quem trabalha para que seja afastado da política e, se possível, da nação. O início da vassalagem do Chalaça a d. Pedro, narrado na autobiografia, assemelha-se ao reinício da relação amo-criado na composição do diário, quando ele volta para Portugal. Pode-se perceber, então, no romance, essa concepção de tempo circular, pela qual os eventos retornam, mas são conduzidos de outro modo por aqueles que os vivenciam.

As cartas ao final do romance apresentam informações que corroboram a ideia de circularidade, pela qual os comportamentos que circundam a atitude picaresca são continuados. Assim, no capítulo 61, em carta de João da Rocha Pinto a Francisco Gomes, o amigo do Chalaça relata que os tempos em Portugal estão bons, que fora nomeado “Assessor Especial para Assuntos Protocolares e Cerimoniais” pela rainha, dedicando-se, portanto, a organizar festas, sem deixar de celebrar a sua boa sorte e ascensão social: “É mais do que este pobre barbeiro poderia pedir ao bom Deus” (Torrero, 1994, p.216). No entanto, interessa-nos principalmente o seguimento da carta:

Antes que me esqueça, creio que tenho em casa uma segunda Nossa Senhora. Inês está de barriga e jura que não se deitou com homem nenhum. Sei que o problema não é teu e longe deste teu amigo insinuar coisa alguma, mas, se tiveres algum José para que a moça não perca seu bom nome, é mandá-lo daí. (Idem, p.216-7)

No trecho da carta, Rocha Pinto ironiza a suposta nova imaculada concepção, e ao recorrer a expressões como “longe deste teu amigo insinuar coisa alguma”, indica que o filho provavelmente



seria de Francisco Gomes, que não precisaria assumir a paternidade, mas poderia arranjar quem o fizesse.

A carta seguinte é de João Carlota para o Chalaça. Sobre o governo, relata que tudo ia pela “cartilha do diabo”, pois a rainha teria muitos conselheiros incompetentes, contudo, para ele as coisas estariam boas. Além disso, menciona que, conforme o Chalaça lhe pedira, arranjava um emprego na alfândega para seu anterior cocheiro, Calimério. Em seguida, comenta que o homem ainda lhe pedira certa quantia de dinheiro para os gastos do casamento com a criada do Rocha, ressaltando que achava muito, mas que cederia, ficando claro o favor que fizera pelo Chalaça. Temos, então, que Francisco Gomes arranjava Calimério para se casar com Inês e assumir o filho que ela esperava, conseguindo-lhe um emprego e “oito mil contos” para os gastos do casamento. Esse evento, ao final do romance, resgata a história da família do Chalaça, relatada no capítulo 9 (Torero, 1994, p.34): sua mãe havia engravidado do Visconde de Vila Nova da Rainha; ela achava que o filho poderia garantir uma futura união, mas ela não era nobre e o visconde acabou por casar-se com a condessa de Rezende; ainda assim, ele arranjou para a mãe do Chalaça um outro marido, o ourives Antônio da Silva, e recompensou-os com oito mil cruzados. O Chalaça demonstra estar ciente da história, possivelmente tendo contato com seu pai biológico, que teria também se responsabilizado por sua instrução quando jovem. Ao final do romance, aliado à nobreza, ele descarta a união com alguém de menor estrato social (só considerada se fosse expulso da corte), como teria feito seu pai e, tomando certa responsabilidade, encontra uma solução. O plano do casamento arranjado retoma o início do romance, a origem do Chalaça e, do mesmo modo, a trajetória de Lazarillo de Tormes, cujo casamento também fora arranjado. Reforçar-se-ia assim, pela figura de Calimério e dos acontecimentos acima apresentados, o diálogo com a picaresca espanhola.

Referente ao diário, nas passagens em que o Chalaça está estabelecendo os paradigmas iniciais de suas memórias, ele afirma sua admiração pelas encadernações em papelão com letras imitando o

ouro, pela aparência e destaque à luz (Torero, 1994, p.56), momento que remete ao prefácio, no qual o pesquisador-narrador-editor descreve os documentos que achara em um baú pertencente a Francisco Gomes e de posse de sua tataraneta, sendo compostos por “cartas, bilhetes, algumas anedotas rabiscadas e nada menos do que parte do diário, conservada sob um sólida encadernação de papelão, em cuja capa distinguem-se ainda algumas *letras que parecem ter tido a cor dourada*” (Torero, 1994, p.10, grifo nosso). Nota-se, portanto, a mescla entre autobiografia e diário, pois a capa é do primeiro, mas é proclamado como o segundo, o que se vincula ao caráter marginal dos textos, sua não oficialidade. Tanto em um quanto em outro não se prescinde do jogo de máscaras, do cuidado composicional, cujos atos falhos, exageros, omissões e ironias, bem como anacronismos, são as chaves para a compreensão da obra e da personagem e narrador Francisco Gomes da Silva.

Tais textos, todos apócrifos, cruzam-se, inevitavelmente, com dados da história do Brasil, narrando, portanto, eventos de conhecimento dos leitores, o que ocorre, entretanto, por uma ótica carnavalizante, trazendo personagens e situações para o âmbito do humano, no sentido de romper com as heroicas imagens cristalizadas dos discursos históricos; possibilita-se, assim, uma perspectiva interna aos fatos. Tal focalização é fomentada, como já se disse, por se tratar de um narrador autodiegético, o que influi diretamente no tratamento relegado à narração e organização de dados originalmente advindos do discurso historiográfico, no qual se privilegia o distanciamento pretensamente científico da objetividade e cuja preferência volve-se, portanto, a um narrador heterodiegético. A ficcionalização, ou, mais corretamente, a literarização do discurso oficial se dá por meio de uma versão acertadamente apócrifa, mas no sentido da subversão que o aspecto processual da forma romanesca permite. Por ter presenciado os acontecimentos, o Chalaça poderia expressar, de acordo com os pressupostos da historiografia positivista, a autoridade de sua fala: isso ocorre, por exemplo, quando relembra a confusão em que se encontrava o porto no dia em que se decidiu pela transferência da corte portuguesa para o Brasil, “[...]”

tal fato se deu, e isto não digo por ter ouvido contar, mas porque também eu estava no porto naquele dia” (Torero, 1994, p.45). Esse mote, que parece guiar o relato da vida do Chalaça por si mesmo, é fundamental no modo como o leitor se entrega à leitura de tais textos.

A matéria narrada no romance de Torero dialoga fortemente com a apresentada por Setúbal em seu *As maluquices do imperador*, embora privilegie o ponto de vista da personagem do Chalaça, direcionando-se segundo as implicações decorrentes dessa escolha. Contudo, possui certa fidelidade à versão da história oficial e à trazida por Setúbal, mais na imagem geral dos acontecimentos, seja a respeito da relação próxima que Francisco Gomes da Silva tinha com d. Pedro, sua importância no Império, os eventos marcadamente históricos que vivenciaram (como o Sete de Setembro) e os problemas políticos e com a imprensa com os quais tiveram de lidar. Apontaremos alguns momentos do romance em que, no entanto, o modo como os fatos históricos surgem na narrativa definem o caráter dessacralizador dessa construção, ou por meio da carnavalização, ou de omissões ou de distorções. O objetivo é expor, com isso, alguns aspectos que parecem caracterizar a narrativa do romance de Torero como um todo.

A respeito de possíveis omissões que Francisco Gomes realiza sobre sua história, a informação ocultada por vezes pode apenas ser verificada em outros textos, procedimento delicado que, contudo, pode ser justificado desde que se encontrem as marcas que engatilhem a inferência acerca do ponto omitido, escusando, portanto, a busca intertextual. Uma marca que possibilita verificar uma omissão se encontra no capítulo 4, em que o Chalaça descreve ironicamente sua desolação com a morte da baronesa de Lyon. Comenta, então: “Nenhum dia foi tão negro como esse desde a criação do mundo. Não, nem o dia em que d. João proibiu a minha entrada no palácio de São Cristóvão, nem o dia em que Pedro Cigano e seus amigos me cobriram de pauladas” (Torero, 1994, p.20).

Quanto ao fato de Pedro Cigano, narra-se mais tarde que a surra se deu porque ele era o pai de Marianinha, jovem cigana com

quem o Chalaça teve um caso e acabou engravidando, sendo forçado, portanto, a casar-se com ela (e com quem teve o filho a quem as memórias são dedicadas e cuja descendência ficou em posse dos documentos de Francisco Gomes). Contudo, sobre ser proibido de entrar no Palácio de São Cristóvão, nada mais é mencionado; tampouco se fala em qualquer outra passagem sobre a relação entre Francisco Gomes com d. João, o pai de d. Pedro; a relação próxima que alega ter com seu amo, inclusive, contraria em certo grau tal acontecimento. Isto se liga diretamente a outro ponto intrigante no romance, relacionado à data em que o Chalaça afirma ter conhecido seu amo, ou seja, seu “nascimento metafísico, que se deu no Império do Brasil, no ano da graça de 1809” (Torero, 1994, p.59). Considerando o nascimento do príncipe em 1798, o mesmo teria na época acima referida aproximadamente onze anos, tornando improvável ele estar naquele bar, naquela época.

No capítulo 18, o segundo da autobiografia, o Chalaça comenta: “Depois que Sua Majestade El-Rei d. João VI deixou o Brasil, no ano de 1820, fiquei um bom tempo circulando no paço sem ter absolutamente nada que fazer”. E logo em seguida expõe: “Nos dez anos que trabalhei no paço, a amizade e o favor do Príncipe nunca me faltaram” (idem, p.66). Comentando sua função junto a d. Pedro, e atentando-se às datas, nota-se uma lacuna em sua história ou, pelo menos, fica nebuloso o período entre 1809 e 1820. Nos capítulos finais da autobiografia, ao tratar de sua expulsão do Brasil (capítulos 48 e 52), infere-se que a data aproximada é 1830. Desse modo, tendo ficado no paço cerca de dez anos, sua amizade com o príncipe teria sido “fundada” por volta de 1820, época em que d. João já teria deixado o país. Disso pode-se entender, portanto, que talvez ele já frequentasse o paço antes de tornar-se amigo de d. Pedro no referido bar, mesmo a partir de 1809; estaria um acontecimento, quando conheceu seu amo, em uma época à qual não pertenceria. Isso reitera a omissão de fatos, no caso, ter sido proibido de entrar no Palácio de São Cristóvão. Desse modo, se já frequentava o paço anteriormente, também se pode in-

ferir que ele inicialmente fazia serviços para d. João, pois, quando El-Rei foi embora, acabou ficando sem ter o que fazer.

Interessante omissão ou apagamento também ocorre com relação a José Bonifácio de Andrada e Silva, popularmente conhecido como o “patrono da independência” e um dos grandes personagens mencionados nesses capítulos da história. No romance, contudo, é mencionado poucas vezes: quando se está narrando a chegada de d. Pedro à cidade de São Paulo (Torero, 1994, p.93), onde iriam verificar possíveis levantes contra o reino, passagem em que é referenciado como “o atrabiliário José Bonifácio”, ou seja, alguém colérico, e por isso talvez houvesse sido incumbido da tarefa de cuidar dos chefes da sedição que tumultuava a cidade. Ele também é lembrado em seguida, porque d. Pedro iria visitar seus parentes na cidade de Santos, o que sugere certa relação de maior intimidade entre o príncipe e José Bonifácio. Outra referência ao personagem se dá durante os eventos da Assembleia Constituinte, em que o Chalaça comenta que os “os três irmãos Andrada eram os únicos que tinham algum nascimento; o restante mal conseguia ler hinários e livros-caixas. Assim eram eles, com sua habilidade declamatória, os timoneiros da Constituinte” (idem, p.121). Além de rebaixar os outros membros da Assembleia, refere-se aos irmãos como sendo um só, impedindo o destaque individual de José Bonifácio e contrapondo suas boas qualidades ao comentar que aqueles “‘Marats’ da Assembleia queriam levar o Brasil a uma subversão geral”, referindo-se à limitação dos poderes do imperador que a Assembleia almejava.

Essas questões estão basicamente ligadas à construção da imagem da personagem literária de Francisco Gomes da Silva, privilegiando a sua presença nos acontecimentos, pondo de lado aqueles que poderiam ofuscá-lo em seu próprio relato. Na construção de uma narrativa em que se confrontam a versão oficial e a versão apócrifa, a ironia é utilizada como recurso narrativo que visa, por meio do dialogismo, problematizar a recriação histórica e o papel do historiador, cujos procedimentos são expostos como organização de documentos segundo a criação de sentidos preten-

dida, mais ou menos consciente. Ironia surge, então, no processo de enunciação, entre a construção de linguagem e a postura estético-filosófica (Brait, 1996, p.35).

O Chalaça enquanto narrador, é concebido pela conjunção de três máscaras, equivalentes a diferentes modalidades narrativas: narrador do diário, narrador de uma biografia e organizador de cartas. Cada qual possui suas particularidades de estilo, mas igualmente pendem para o lado cômico e irônico, sendo esse articulado pelos momentos de diálogo entre as duas narrativas principais. A adequação aos gêneros a que explicitamente se referem não é levada à risca, extrapolando os ditames de cada um em prol da história a ser contada; ainda que cada texto possa convencer enquanto diário ou autobiografia. Das quatro cartas, apenas duas são escritas por Francisco Gomes e as outras duas endereçadas a ele. Sua organização se dá como modo também de ressaltar a boa ventura do destino do “herói”: tanto na primeira correspondência, enviada ao marquês de Barbacena, quanto na segunda, a Caetano Gamito, o Chalaça faz piada com seus desafetos e canta a sua boa dita.

Nas cartas, ao escrever para Caetano Gamito, além dos gracejos irônicos, afirma que se encontra casado com a viúva de d. Pedro, dona Amélia, com a qual espera o primeiro filho. Aqui, ele anuncia que teria conseguido, enfim, completar sua ascensão social; por meio do matrimônio, ele sela a sua união com a aristocracia. Considerando que a picaresca se dá pelo fingimento, pelo jogo de máscaras, pela usurpação de identidades, o fato de estar casado com a viúva de seu ex-amor e ter um filho com ela seria como se Francisco Gomes ocupasse o lugar de d. Pedro. O relato seria, portanto, sua última fanfarronice.

O romance joga no sentido de legitimar essa ascensão e o desfecho de sua história, em que há conflito com a história oficial, já a partir do nível extradiegético: no “prefácio”, o narrador Torero afirma que almejava os documentos da filha de Francisco Gomes, A. Francisca Stevenson. O sobrenome dela viria do marido, o banqueiro norte-americano, ao passo que o primeiro nome fica claro apenas no final do romance, na referida carta endereçada a Gamito:

“Esperamos o herdeiro para daqui a um par de meses e até já escolhemos os nomes: se varão, Francisco Pedro; se donzela, *Amélia Francisca*” (Torero, 1994, p.221, grifo nosso). Ou seja, a filha mencionada no “prefácio” é fruto da relação de Francisco Gomes com dona Amélia, duquesa de Leuchtenberg e viúva de d. Pedro, sendo tanto a relação quanto a filha imagens ficcionais (e de fundamento histórico controverso). Por outro lado, como já dito, o pesquisador só consegue os documentos no espólio do filho do Chalaça, Francisco Garcia Gomes da Silva, ao qual alude como “filho bastardo do autor com Mariana Garcia” (idem, p.9). Entretanto, conforme a narrativa do romance, ele havia se casado com Mariana, logo seu filho não era bastardo, mas legítimo e assumido como tal, merecendo inclusive a dedicatória das memórias. Fica claro, então, que o narrador José Roberto Torero projeta o casamento europeu do Chalaça com uma aristocrata como suas núpcias oficiais, oblitando o matrimônio em terras brasileiras ou rebaixando-o como de menor importância. Levando em consideração que esse narrador-editor é também responsável por organizar as cartas no final do romance, como ele menciona em nota de rodapé no final do diário, deve-se inferir que ele se articula em conjunto com o jogo de máscaras picaresco do romance como um todo, sendo dele um incentivador. Desse modo, a versão apócrifa da história de Francisco Gomes, cujo desfecho é onde a criação ficcional toma as maiores liberdades, finge uma autoridade que não tem, mas que se fortalece no momento em que subverte mitos históricos; explicita o caráter discursivo da historiografia e problematiza a representação por meio da linguagem.

Da arquitetura dos três componentes textuais, o romance projeta a discussão sobre a retomada de um período histórico e sobre o trabalho do historiador, problematizando a relação do sujeito escrevente com a matéria de que escreve. A isso é somada a metalinguagem, surgida no prefácio, nos comentários em notas de rodapé que colocam em dúvida certas passagens e pela interposição de níveis narrativos a partir do recurso do manuscrito perdido. A ambiguidade narrativa engendra a ironia no romance, intensificada pelo

modo como se compõe o discurso em cada uma das formas narrativas, parodiando determinados gêneros consagrados.

No nível do conteúdo, o domínio da linguagem escrita serve para o Chalaça manter sua estima ao lado do príncipe e ser nomeado para diversos cargos no Império, que exigiriam habilidades em certas áreas do conhecimento e dominar recursos de retórica e composição, minimamente. Enquanto bom observador, ele demonstra a capacidade de apreender conhecimentos diversos, de todos os níveis, e degluti-los de acordo com seus propósitos particulares, o que ocorre também com relação às atitudes e ideais que absorve, como a voz de seu amo. Tal faceta dialoga com a própria construção do romance, na medida em que este se apresenta como uma colcha de retalhos oriundos da mais variada tessitura, estabelecendo referência a diversas obras literárias, em graus que, se fogem à apreensão espaçotemporal do personagem/narrador, reafirmam sua intertextualidade inerente. Esses pontos sinalizam o local do romance de Torero no contexto da literatura latino-americana, expressando aquilo que Silviano Santiago coloca como “assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga” (Santiago, 2000, p.20), a qual, por meio da consciente hibridiz, subverte conceitos de pureza e unidade atribuídos a certas formas de linguagem, como a historiográfica, cuja força se alia à legitimação das classes dominantes.

A diferença no cerne da semelhança na leitura do mito hispânico é fruto da já referida deglutição que a personagem realiza de diversas fontes textuais, questão que é reiterada no romance pela criação de um *alter ego* no qual Francisco Gomes projeta suas filosofias e conhecimentos: Calderón de Mejía, autor de *El hombre y las cosas tríplices*, geralmente lembrado como um texto filosófico de grande importância para dar peso aos seus argumentos, qualquer que fosse o assunto em discussão. Contudo, “Nem o autor nem o livro jamais existiram, mas eles [Rocha Pinto e João Carlota] não quiseram passar por ignorantes e deitaram muitos elogios ao espanhol. O Rocha asseverou que ‘foi o maior dos catalães’” (Torero, 1994, p.113).



Ao final do romance, Calderón de Mejía é novamente citado, na carta do Chalaça para Gamito, que havia fugido para a África depois que todos souberam de sua filha com Dedé. A citação é apresentada como um conselho, seguindo a ideia de três exemplos que o homem deveria imitar da natureza:

dos minerais deve aprender com a água, que obedece a forma do cálice que a contém;

entre os vegetais, deve ser como a orquídea, que cresce à sombra das grandes árvores;

e do mundo animal, deve espelhar-se na hiena, que segue os leões e não conhece a fome. (Torero, 1994, p.222)

Esses seriam os paradigmas do caminho seguido pelo Chalaça, sendo que no terceiro deles aparece mais claramente o processo de incorporação do discurso alheio, pois a ideia refere-se à “Bestofilosofia”, relatada por um mendigo no início do romance (idem, p.28). Essa filosofia dizia que os homens deveriam seguir o exemplo dos animais; o mendigo fazia como as hienas, ou seja, vivia à custa do que sobrava da caça de outros animais. Francisco Gomes toma para si o que o mendigo havia falado, mas, pela questão de aparência, atribui as “sábias palavras” ao seu fictício autor, nada mais que outra de suas máscaras. E explicitando os seus procedimentos e sua conduta, ele ainda complementa: “Assim deve ser o homem, meu Gamito: maleável como a água, prudente como as orquídeas e sábio como as hienas” (ibidem, p.222).

Calderón de Mejía, espécie de *alter ego* de Francisco Gomes, tal qual seu nome, é um *caldeirão* em que são depositadas teorias e filosofias vulgares, geralmente ouvidas em bares ou de mendigos e mesmo outros conhecimentos que pesca aleatoriamente de conversas ou de suas leituras, plasmando e remodelando-os, para serem atribuídos ao seu outro eu. Calderón de Mejía poderia ser considerado, como parte do jogo de máscaras, uma espécie de motivo interno do romance, refletindo esse

trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual. As obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define. (Jenny, 1979, p.10)

*As galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça*, enquanto obra de extração histórica (Trouche, 2006), por meio de mecanismos narrativos, possibilita um novo olhar sobre a história brasileira e, principalmente, os problemas ligados à recomposição histórica, seja a feita pela ficção, seja a feita pela historiografia. O diálogo intertextual é aqui fundamental a essa exposição do caráter discursivo de todo o texto, de sua não unicidade e cristalização, mas sua interpermeabilidade com outras formas de linguagem e perfil dinâmico na criação e recriação de sentidos. O romance volta-se à reconstrução da história brasileira a partir de uma perspectiva marginal, pela qual o anti-herói retoma seu olvidado espaço ante o desenvolvimento de uma nação, cuja expressão ficcional se justapõe, quando não se confunde, aos ditos da história, em sua aspiração científica.



## 2

### A ILHA COMO PALCO

*Repetidas veces se ha dicho y se ha escrito que Don Juan habría dejado de tener sentido en el siglo XX. Tal vez sí. Porque tal vez sea ya del XXI este Don Juan que nos pone ante la posibilidad de que ya no sólo él esté libre de culpas, sino de que toda la sociedad admita su todopoderosa seducción como el camino para el amor que redime al hombre no del pecado sino de su incapacidad de ver la realidad. Sin eternidades de ultratumba que castiguen o que premien, Don Juan De Marco hace posible que nos dejemos llevar por la existencia para convivir con los aspectos seductores que sepamos encontrar en ella en la medida en que de verdad aceptemos ejercer la seducción. Y seamos capaces de vestir la capa y el sombrero, ceñir la espada y usar el antifaz que nos permita ser Don Juan o la mujer amada, o sea, simplemente amar, para ser nosotros mismos.*

(González, 2001, p.214)<sup>1</sup>

---

1. “Repetidas vezes se disse e se escreveu que Dom Juan teria deixado de ter sentido no século XX. Talvez sim. Porque talvez já seja do século XXI este Dom

Lugares imaginários são recorrentes na tradição ocidental, enquanto projeções de sonhos, anseios, medos, projetos, ou lugares onde se guarda desde o mais íntimo desejo ao mais terrível segredo. Neverland (Terra do Nunca), Oz, Atlântida, ilha do Tesouro, Middle-Earth (Terra Média), Wonderland (País das Maravilhas), Jardim do Éden, El Dorado etc. São ambientes frutos da cultura popular, ligados a séculos de tradição, ou de criações literárias, sempre envolvendo a imaginação de pessoas que, hora ou outra, buscavam em nosso mundo esses espaços desafiadores do ordinário. Desse modo, lugares recém-descobertos se impregnavam de significados, insuflados com entes fantásticos ou interpretações maravilhosas que escapavam à lógica ou concepção de mundo tradicional. Muito disso ocorreu com a América desde o tempo do descobrimento e da colonização, em que o Novo Mundo emergia como promessa de um paraíso terrestre, chance de recomeço e possibilidade de sítios ainda não explorados; o mundo crescia e o desconhecido fervilhava no imaginário popular, incentivando aventureiros, pessoas em fuga, artistas e pessoas ávidas por exercer a dominação em prol de instituições como a Igreja e os estados coloniais.

Em 1516, no clima da descoberta da América, era publicada a obra *A Utopia*, de Thomas More, na qual é apresentado o “estado imaginário sem propriedade privada nem circulação de dinheiro, [que] situava-se na ilha chamada Utopia” (Bernd, 2001, p.115). Caracterizava-se pela idealização de um Estado perfeitamente organizado, que promoveria bem-estar e felicidade a todos os seus

---

Juan que nos coloca diante da possibilidade de que já não apenas ele esteja livre de culpas, mas que toda a sociedade admita sua todo-poderosa sedução como o caminho para o amor que redime o homem não do pecado mas de sua incapacidade de ver a realidade. Sem eternidades de além-túmulo que castiguem ou que premiem, Dom Juan De Marco faz possível que nos deixemos levar pela existência para conviver com os aspectos sedutores que saibamos encontrar nela, na medida em que verdadeiramente aceitemos exercer a sedução. E sejamos capazes de vestir a capa e o chapéu, cingir a espada e usar a máscara que nos permitam ser Dom Juan ou a mulher amada, ou seja, simplesmente amar, para sermos nós mesmos” (tradução nossa).

cidadãos, ainda que sob normas rígidas de arquitetura social. Essa felicidade estaria ligada, entretanto, a uma conceituação na qual o coletivo deveria ser privilegiado em detrimento do indivíduo, o que aponta, portanto, para a relatividade desses conceitos. Utopia se tornou, desse modo, um vocábulo de espectro semântico mais amplo, designando projetos fantasiosos, ambientes, regimes políticos e sociais ou planos que se conseguiria pôr em prática, deixando de ser um substantivo para tornar-se adjetivo: utópico. O romance de João Ubaldo Ribeiro, *O feitiço da ilha do Pavão* (1997), sobre o qual nos deteremos neste capítulo, dialoga com tal referencial, ao criar, no Recôncavo Baiano, a fictícia ilha do Pavão, na qual se projetam certos ideais de liberdade e constituição social contrastantes com a realidade sociopolítica da época do Brasil Colônia e, em certa medida, também com a nossa.

A ilha do Pavão, local de difícil acesso devido a uma série de defesas naturais, ambiente onde se desenvolve a narrativa do romance, cria íntima relação com os personagens protagonistas, que visam defendê-la da tirania do mundo exterior. Surgindo, então, como o elemento principal do romance, sua constituição vai sendo apresentada aos poucos, ao longo da obra, e ligada aos acontecimentos que se desenrolam, muitos deles relacionados à tensão criada entre ideais de liberdade e opressão efetivada pelas classes hegemônicas. Nessa ilha, Ubaldo Ribeiro efetua uma concentração paródica de um período da história brasileira, criando modelos em miniatura da sociedade de tal época para que, por meio dessa “mentira” estratégica, se destilem certas verdades que só poderiam ser ditas desse modo encoberto, disfarçadas do que não são (Vargas Llosa, 2002, p.16). Essa paródia engloba, portanto, representação das relações e conflitos entre os diferentes grupos étnico-culturais, como os índios e os brancos, matizando a diferença entre eles e configurando-os narrativamente para recriar um modelo do período.

Ao referenciar os grandes grupos étnicos formadores de nosso povo, como o negro, o índio, o europeu, ao denunciar a falsa homogeneidade de cada grupo e valorizar a mestiçagem, o autor “desenvolve seu projeto de busca da alma mítica do povo brasileiro,

através de uma mistura de gêneros que abrange também o romance de cavalaria e o romance picaresco, com fortes doses de intertextualidade, paródia e carnavalização” (Esteves, 1998, p.142). Esse projeto já se mostra bem delineado em outro romance do autor, *Viva o povo brasileiro*, de 1984, no qual propõe uma revisão crítica da história ao reivindicar para os vencidos o lugar protagonista da formação da cultura brasileira (Esteves, 2010, p.72).

Em *O feitiço da ilha do Pavão*, sem fixar uma data exata ou mencionar personagens históricos conhecidos, recriam-se movimentos sociais, crises e batalhas que representam analogicamente eventos da história brasileira, especificamente do período colonial e que, pelo viés ficcional da obra de arte, toma outros rumos, diferentes da trajetória histórica conhecida e tangendo o utópico. Além disso, João Ubaldo Ribeiro, ao se utilizar da temática da ilha, não como isolamento, mas conexão e encontro de vias marítimas, “estaria se alinhando à proposta dos autores antilhanos de relativizar os absolutos, de desconstruir engrenagens enferrujadas, através da ironia e da carnavalização, elementos que caracterizam sua escritura desde as primeiras publicações” (Bernd, 2001, p.117). A ilha seria o ponto estratégico de intersecção de diversas culturas, cujos elementos entram em confluência.

O espaço construído por João Ubaldo Ribeiro, além de reiterar o mito literário da ilha, o apresenta como uma espécie de palco de encenação de parte de nossa história e de uma imagem da alma mítica brasileira. Enfatiza-se, portanto, a imagem teatral do jogo de identidades e máscaras continuamente cambiantes, no qual os personagens são apresentados pelo revés do que tipicamente seriam. Nesse caso, também as culturas surgem como máscaras que as personagens trocam entre si ou que sobrepõem, jogando com as combinações que surgem do cruzamento entre elas. A ação, em um nível da narrativa, é privilegiada, em oposição à configuração psicológica das personagens, reforçando a construção dramática e também o tom de aventura. Nessa configuração discursiva da ilha do Pavão, já tomada como um valor mítico, são entrecruzados diversos mitos culturais e literários, seja na forma que as persona-

gens tomam ou nas ideias que conduzem a narrativa: o pícaro/malandro, o cavaleiro medieval, a feiticeira, o paraíso edênico, o conquistador etc. Dentre os mitos que podem ser percebidos no romance, privilegiaremos em nossa análise o mito de Dom Juan, pelo destaque que seus significados tomam no desenvolver do relato, conforme buscaremos constatar. O mito hispânico reafirma o aspecto desse universo em sua forma teatral, por caracterizar certa instabilidade e a transformação, a contínua busca pela nova conquista e a troca de identidade para efetua-la. O donjuanismo na ilha do Pavão se fortalece, por sua vez, por uma construção romanesca que dialoga com elementos do barroco e das vertentes narrativas do realismo mágico e maravilhoso.

Ao longo de seus quarenta capítulos, o romance não focaliza apenas um personagem, mas a aventura e os dilemas de um grupo marcado em alguma medida pela opressão de instituições políticas e religiosas, desejando proteger a ilha do Pavão da tirania do mundo exterior. O grupo que explicitamente detém esses propósitos é formado pelas seguintes personagens: o Capitão Cavallo; Ana Carocha, conhecida como a Degredada e tida como a feiticeira da ilha; o europeu Hans Flussufer, fugido de sua terra por ter sido acusado de bruxaria; e Crescência, negra de beleza marcante e que apresenta na obra crescimento intelectual e cultural, algo de certo modo apontado por seu nome. Relacionados ainda a esse grupo aparecem o índio Balduíno Galo Mau, sábio e amigo fiel, espécie de porta-voz de seu povo, produtor, conhecedor e consumidor de cachaças, e seu grande amigo Iô Pepeu, filho do Capitão Cavallo. Iô Pepeu faz parte, portanto, de uma conhecida família, mas não possui preconceitos para locomover-se por entre os vários grupos da sociedade, bem como pelas camas das mulheres. Pela constituição variada do grupo, alternando a focalização por seus integrantes, a relação entre os eventos é afrouxada. Entretanto, os acontecimentos tendem em certa medida a ser direcionados pela tensão entre dominação/liberdade, culminando ao final da narrativa no evento do “Grande Feitiço”. A seguir, trazemos alguns pontos do enredo, apresentando melhor as relações desenvolvidas entre as personagens.



No segundo capítulo do romance (Ribeiro, 1997, p.19), nos é apresentada a relação entre Iô Pepeu e Crescência. Ele possui uma vida tranquila, cuja única preocupação é levar as mulheres para a cama, atividade desempenhada com sucesso, fosse ela casada ou não, o que não importava muito, pois a garantia de benefícios agradava aos maridos. Ela, moça muito bonita, “alta e bem feita, de dentes alvos e pele sedosa” (Ribeiro, 1997, p.20), além de possuir uma personalidade forte, é a única que, em certa medida, nega-se a ele. Isso porque, mesmo gostando de Iô Pepeu e aceitando-o como parceiro, recusa-se a dizer certas palavras de que ele precisava para consumir o ato sexual, sem as quais se tornava impotente. Essa recusa faz com que ele desenvolva uma obsessão por ela, que passa a dominá-lo, ainda que inconscientemente, por meio desse recurso. A esperança para superar seu problema seria uma tisana prometida por seu amigo Balduino Galo Mau e que funcionaria como poderoso estimulante sexual.

No capítulo V (idem, p.49), temos conhecimento da trajetória de Hans Flussufer, que em sua terra, devido à inveja que alguns homens tinham de sua ascensão social por meio do trabalho, denunciaram-no ao Santo Ofício. Tendo conseguido fugir da prisão onde havia sido torturado e esperava pela morte, deambula pela Europa, chega a vender-se como escravo e, enfim, em Lisboa, alista-se em um galeão que vinha à América. Com o naufrágio do barco, ele põe-se a nadar com a ajuda de uma barrica quebrada até dar na praia de Beira da Mata, na ilha do Pavão, sendo encontrado por quatro índias, com as quais passa a viver. Constrói uma casa, que passa a dividir com os outros índios, mas a superlotação acaba exigindo que Hans erga diversas outras, todas iguais, muito apreciadas pelos nativos. Tem filhos com as índias e percebe que nunca mais gostaria de sair dali, mesclando sua crença com a dos índios e negros, sem ver contradição entre elas. Tece amizade com a Degredada e o Capitão Cavallo por compartilhar com eles o anseio de conservar a ilha do Pavão à parte de um mundo que os três já conheciam, protegendo-a das mazelas que outrora os afligiram. Após trazer sua história, a narrativa volta ao presente, onde Hans, indo para a

furna da Degredada, conhece Crescência, ao dividir com ela a montaria para chegar ao local.

Dentre os principais acontecimentos narrados no romance, está a “Batalha do Borra-Bota” ou “Sedição Silvícola”. Sua origem se dá pelo decreto oficial que estipulava a expulsão dos índios das vilas, alegando que eles espalhavam a imoralidade. Delimitava também o prazo em três dias para que saíssem passivamente, sendo que ao final do período haveria uma intervenção militar. Balduino Galo Mau, após planejar cuidadosamente seus procedimentos, consegue, com a ajuda de Iô Pepeu, diluir uma poção laxante nas reservas de água dos oficiais militares e de certas casas da Vila de São João, um dia antes do fim do prazo. Desse modo, os soldados são impossibilitados de lutar, sendo inclusive zombados pelos índios, que, após a humilhante derrota que infligem aos militares, resolvem voltar para os matos por receio da futura vingança. Balduino, certo de que ele seria o alvo principal da retaliação dos militares, pede que Iô Pepeu o acompanhe para pedir a ajuda do Capitão Cavallo, na fazenda Sossego Manso, onde residia. Para lá chegar, resolvem tomar um atalho pela mata do Quilombo, onde são surpreendidos por guerreiros do Reino do Quilombo e levados como prisioneiros.

Esse reino era um espaço autoritário, em que se pretendia vigerassem as leis da Coroa portuguesa, sendo a ideologia, portanto, monárquica e católica, mantendo-se inclusive a escravidão. Fundado por Afonso Jorge Nzomba, poderoso mercador negreiro que, tendo ficado na ilha do Pavão, acumulou riquezas e, devido às mudanças na ilha, como a libertação dos escravos incentivada pelo Capitão Cavallo, decidiu isolar-se com seus súditos naquela espécie de quilombo ao revés. Cria contra o Capitão, então, forte inimizade, herdada por seu sucessor, Afonso Jorge II. O novo rei, que como seu pai acreditava ser descendente dos reis do Congo, recebe os dois prisioneiros e não se contém de felicidade em saber que ali estava o filho de seu maior rival. Envia um mensageiro ao Capitão Cavallo mencionando o cativo dos dois e exigindo que, para que

eles vivessem, o Capitão devolvesse os escravos que haviam fugido do Quilombo para suas terras.

Para tentar resolver o assunto diplomaticamente, um grupo formado por Hans, pela Degredada e por Crescência é enviado ao Quilombo, ficando expresso pelo narrador que o Capitão Cavalo não aceitaria realizar a troca proposta por Afonso Jorge, porque era simplesmente injusta e porque os escravos fugidos, em suas terras, eram homens livres. Lá, entretanto, ao se deparar com Crescência, o rei fica em êxtase diante da beleza da moça e altera sua exigência: todos estariam livres, o índio e Iô Pepeu, se ela fosse tomada como sua esposa. Crescência, por gostar do filho do Capitão, aceita o sacrifício. Contudo, depois de discutirem sobre o que fariam, Balduíno elabora um plano: aceitariam a proposta do rei, mas, sabendo como ele era supersticioso, diriam que ela já havia sido prometida a um demônio pela Degredada e só poderia ser tocada na vindoura Lua Nova. Nesse dia, segundo ação arquitetada por Balduíno e posta em ação junto com homens do Capitão Cavalo, Hans e Iô Pepeu, eles resgatam Crescência, fazendo crer que isso era ação de demônios e espíritos errantes. Voltam ao Sossego Manso, onde é celebrada a vitória com três dias de festa, durante as quais Iô Pepeu mostra-se soturno, cada vez mais deprimido devido à negação de Crescência a dizer as palavras de que tanto precisava.

Enquanto isso, os líderes da Vila de São João estudavam modos de vingar-se dos índios e reestabelecer a antiga ordem aristocrática nas vilas. Primeiro, buscam pelo apoio do Capitão Cavalo, que recusa qualquer participação em assuntos políticos, quanto mais para fazer voltar práticas e a ordem dominadora das quais justamente ansiava ver a ilha livre. Com isso, o mestre de campo Borges Lustosa, liderança militar da Vila de São João, resolve pedir apoio a seu irmão, grão-senhor da Bahia, para que fosse enviada à ilha uma Mesa Visitadora que instituiria processos inquisitórios, ou seja, um braço do Santo Ofício. Como todos percebem depois, principalmente o mestre de campo, tal procedimento traria mais prejuízos que benefícios, pois não havia ninguém que escapasse de ter seus segredos sexuais, inclusive ele, ou de praticar atividades pouco

aconselháveis, como a aposta. O medo passa a predominar nas vilas, até que mesmo o encarregado da Mesa Visitadora, padre Tertuliano, ao descobrir algumas práticas sexuais de Borges Lustosa, propõe-lhe o relacionamento íntimo.

O grupo do Capitão Cavallo, por sua vez, sabendo por Balduino Galo Mau que o mestre de campo Borges Lustosa, em parceria com Tertuliano e possivelmente mesmo com o rei do Quilombo, daria um golpe para tomar o poder na ilha, resolve pôr em prática, finalmente, o “Grande Feitiço”. Isso consistia em utilizar um misterioso orbe que o Capitão havia encontrado no alto de uma montanha em suas terras, e que, segundo o que haviam tido estado, possibilitava parar o tempo e escolher o futuro para o qual a ilha seguiria. Enquanto isso se dava, a ilha suspendia-se fora do espaço-tempo normal. O aspecto sobrenatural da ilha, já aludido no primeiro capítulo do romance e pelo teor utópico das relações sociais no local, pela linguagem carnavalizante e irônica do narrador, emerge nesse momento da narrativa como um evento diegético. Esse funciona como uma transmutação metalinguística e metonímica de sentidos já veiculados pelo romance, como a relativização da noção de história.

Quanto aos aspectos estruturais, percebe-se que o narrador do romance estabelece uma relação heterodiegética (Genette, 1979, p.244) com a história narrada, ou seja, ele não corresponde a nenhuma personagem. Tal denominação é correlata à de narrador onisciente e ligada ao tipo de visão “por detrás”, segundo Jean Pouillion (1974), que possibilita ao narrador uma posição privilegiada no que tange ao poder de informações e capacidade de percorrer os diversos níveis da narrativa: “o narrador pode saber aquilo que passa no íntimo das personagens, como ter amplo conhecimento da trama” e possui considerável autoridade acerca da história que conta (Santos & Oliveira, 2001, p.5). Por ser o organizador principal da diegese, esse tipo de narrador não possuiria, em teoria, obstáculos para sua composição.

Contudo, o sucesso de sua narrativa dependeria, justamente, de sua capacidade de criar limites, de reter informação e de orga-

nizar a história que se coloca a narrar, variando, portanto, no tom e estilo adotado, navegando por entre diferentes níveis de contemplação da narrativa. A isso se vincularia a variação no modo da narrativa, ou seja, segundo Genette, a regulação da informação veiculada, alterando a distância e a perspectiva adotada pelo narrador. Com isso, procede-se à filtragem de informação baseada no efeito que se almeja a partir do conhecimento que as personagens possuem acerca do desenrolar da história (Genette, 1979, p.160). O que o narrador de Ubaldo Ribeiro faz, no romance em questão, é utilizar-se de uma série de recursos de linguagem e variação da perspectiva com que contempla os eventos, tecendo comentários ou se utilizando de “perguntas retóricas” como um modo de introduzir certos assuntos e aproximar-se do leitor, como se tais questionamentos fossem do receptor da história. Portanto, o estilo adotado, amalgamado a certo barroquismo, possibilita a cadência, o ritmo do narrador e, conseqüentemente, modalizando os sentidos expressos. Segundo Micali:

O narrador ubaldiano se porta de maneira dialógica na história que narra, pois, vinculando-se à consciência dos personagens, funciona como uma espécie de ponto, estabelecendo um diálogo entre eles e a mente criadora do autor, e também com o leitor (implícito). Nessa relação dialógica, e pelo discurso indireto livre, a voz narrativa indaga, questiona e responde ela mesma, ou seja, ao mesmo tempo em que os focaliza ironicamente no que tange às ocorrências sociais que os envolvem, a ponto de inserir a ironia (socrática) como mecanismo discursivo, enquanto arte de interrogar e responder. (Micali, 2008, p.52)

Desse modo, esse narrador permite-se adentrar no pensamento das personagens e não raro permite que a expressão delas se entremeie em sua narrativa em discurso indireto livre. O modo de pensar do personagem, ao se enlear pela fala do narrador, acarreta uma construção dialógica, pela qual se encarna uma nova perspectiva e é também por ela que se destila a ironia do narrador:

[...] a ironia da voz narrativa de *O feitiço da ilha do Pavão*, em discurso indireto livre intermitente, ao que parece, se expressa tanto na construção linguística quanto numa postura estético-filosófica do autor. Na verdade, esse estilo narrativo erudito contém elementos arcaicos de um português mais clássico, já em desuso, mas correto. Ou seja, enquanto faz uso da norma culta da língua, numa sintaxe trabalhada, esse narrador insere termos que servem à paródia da língua, usados assim, deslocadamente [...]. (Micali, 2008, p.54)

A paródia da língua pode ser visualizada ao lado do discurso indireto livre, sendo que o narrador incorpora os modos de expressão dos personagens que estão em cena. Esse procedimento pode ser verificado no fragmento abaixo, no qual se narram os preparativos militares para a intervenção armada no caso de os índios deixarem a Vila de São João. O narrador, por sua vez, incorpora a linguagem empolada dos discursos, a retórica superficial que é utilizada pelos políticos e militares da vila para encobrir a realidade de seus atos e maquiá-los de honrarias:

Reunidos seus capitães e tenentes, primeiramente o mestre de campo nomeou um secretário para registrar em ata, em papel escurpulosamente rubricado por todos os presentes, os sucessos que passavam a desenrolar-se a partir daquela data histórica. Como primeiro registro, ditou uma breve história da ilha do Pavão e alinhavou algumas palavras, em anástrofes graciosamente torneadas, assíndetos arrebatados, aliteraões extasiantes e demais recursos de que a língua provê os que a defendem da mesma forma intransigente com que guarnecem o torrão natal, sobre o heroísmo dos ancestrais, concluindo com algumas estrofes de sua lavra. (Ribeiro, 1997, p.61)

No campo do que é narrado, temos a preocupação das classes hegemônicas com o registro dos fatos, ancorando as ações que se desenrolariam naquilo que eles consideravam a correta continui-

dade histórica da ilha do Pavão, desfazendo-se de tudo o que prejudicaria as construções discursivas heroicas. Pela forma, o narrador incorpora em seu relato o modo de expressão das personagens, para ironizar a retórica deles e a pretensa representação fidedigna da realidade que creem produzir.

No que tange à estrutura da narrativa, ela é linear em seu sentido geral, possuindo dentro de si movimentos de analepse e prolepse que não contrariam o traço geral do texto, embora delineiem o seu estilo. O narrador onisciente, bem como a construção enobrecedora de personagens como o Capitão Cavallo, apontam também para um diálogo com as novelas de cavalaria e crônicas históricas. A remissão acaba sendo irônica pelo fato de que no romance serão privilegiadas perspectivas marginais da história, detendo-se do ponto de vista de excluídos socialmente, como os índios ou a “feiticeira”, ou focalizando facetas dessacralizadoras das classes dominantes, principalmente no que diz respeito às práticas sexuais.

Esse perfil do Capitão Cavallo como um altruísta cavaleiro medieval pode ser verificado no capítulo XVIII (Ribeiro, 1997, p.153), quando uma comissão formada pelas lideranças políticas e militares da Vila de São João, após a batalha do Borra-Bota, decidem ir até sua fazenda e pedir-lhe auxílio militar e político. Ele, por sua vez, aguardava preocupado pelo retorno do grupo enviado para negociar a liberdade de Iô Pepeu e Balduino no reino do Quilombo. Contudo, recebe a comitiva e ouve as falas elogiosas do mestre de campo Borges Lustosa e do intendente Dão Filipe Furtado, todos desejando que o Capitão governasse a vila, em nome da Coroa, da ordem e dos bons costumes. Lendo o memorial que continha as propostas da comitiva, perde aos poucos a paciência com as “propostas desmioladas” que traziam: “Começavam querendo expulsar os índios das vilas, agora queriam que ele se transformasse numa espécie de governador tirânico, cuja missão principal seria, sem dúvida alguma, atender aos interesses deles e estender-lhes todo tipo de favor e privilégio” (idem, p.154). Conjectura se os enxotaria grosseiramente, mas opta pela cortesia: primeiro, polida-

mente, agradece aos elogios e afirma que não os merece; depois comenta que, por concessão real havia recebido aquelas terras e não usou de seu apreço com o reino para contestar os direitos locais, pois não queria ser dono da ilha do Pavão. Depois questiona por que os índios não poderiam viver nas vilas, se estavam na ilha antes dos brancos e tinham a cultura deles, que deveria ser respeitada. Do mesmo modo, reitera a liberdade dos negros, pois era muito melhor ter homens livres e fiéis trabalhando com ele, além de que o comércio prosperava e todos viviam em liberdade. Ao final, o Capitão expõe ainda: “Vejo esta ilha livre, com todos misturados e podendo levar as vidas que desejarem, sem as intrigas, as misérias, as guerras, os morticínios, as perseguições e as maldades que tanto já testemunhei pelo mundo afora” (ibidem, p.157), contrapondo a comissão ao dizer que a cristandade na ilha não sofria, mas era vivida por completo, pelo amor e justiça e, portanto, se eles quisessem o governo que pretendiam, que o fizessem por conta própria, se conseguissem.

No que concerne à linguagem, Ubaldo Ribeiro parece ter um esmero particular em suas escolhas lexicais e sintáticas, administrando-as de acordo com a cena em questão, com as personagens que se expressam nela e os sentidos que evocariam. No sentido de remeter ao período histórico, podemos perceber o uso recorrente de formas arcaicas ou construções raras: a expressão “Vossa mercê”; o uso da mesóclise, “*Dir-se-ia* então que qualquer criatura de bom senso procura evitar a proximidade do quilombo [...]” (Ribeiro, 1997, p.95, grifo nosso); a reiteração de vocabulário culto, como ao comentar sobre as dificuldades históricas para se compreender a batalha do Borra-Bota: “*lide* espinhosa entre as que mais o forem, pois ambas contam com ardidos defensores e se amparam em *abilizadas perquirições*” (idem, p.59, grifo nosso); e durante a reunião dos líderes militares e políticos da vila antes da mesma batalha: “Algumas *impetrações* foram então apresentadas [...]” (ibidem, p.61, grifo nosso), sendo que, nos dois casos, a linguagem erudita é apresentada ironicamente, desvelando o ridículo das classes domi-



nantes e o patético da reconstrução histórica. Desse modo, a linguagem do narrador serve para remeter em certa medida ao ambiente histórico e molda-se de acordo com as personagens em cena, não raro servindo para problematizar o jogo de poder que se estabelece por meio do discurso, opondo a fala popular e a fala culta. Essas questões são exploradas no artigo “Deixe o povo falar: artifícios lexicais no discurso literário de João Ubaldo Ribeiro” (Santos, 2004), em que se trabalha como o autor proporciona, a partir da fala particular de determinados personagens, a discussão sobre relações de poder por meio da linguagem.

Em *O feitiço da ilha do Pavão*, não há referência temporal explícita; infere-se que a ação do romance provavelmente se passa no século XVII ou XVIII, pelo modo de vida dos habitantes, pelas relações sociais em jogo (aristocracia, senhores de terras, clero, além da presença de indígenas), por referências ao governo português e ao papa e menção ao contexto escravocrata. Contudo, peculiaridades podem ser percebidas nesse espaço, como o próprio narrador faz questão de ressaltar no que concerne à Vila de São João a partir do possível olhar de um forasteiro:

[..] Nada parece evidenciar na vila qualquer singularidade de monta. Observaria o visitante apressado que os joaninos são iguais a toda outra gente, ocupados em afazeres dos quais toda a gente se ocupa. Talvez lhe cause um pequeno espanto ver como homens, mulheres e crianças, brancos e negros, bem-postos e pobres, diferentemente de outras terras, abraçam o uso de tomar banhos de mar, às vezes durante toda manhã ou mesmo todo o dia [...] Possivelmente também estranhará ver negros calçando botas, sentando-se à mesa com brancos, tuteando-os com naturalidade e agindo em muitos casos como homens do melhor estofe e posição financeira [...]. (Ribeiro, 1997, p.17)

Dois pontos se ressaltam desse fragmento: o gosto por frequentes banhos de mar e a situação dos negros nessa sociedade. O

primeiro parece dialogar com a própria impressão que tiveram os portugueses ao chegar a terras americanas, sobre os hábitos dos indígenas, opostos aos europeus acerca da frequência dos banhos e dos banhos de mar. Isso também aponta para a questão de que os trópicos, ou seja, diferentes condições ambientais (fauna, flora, clima) exigem e produzem novos modos de vida, condizentes com o local. Nota-se, igualmente, um diálogo, ainda que indireto, com a carta de Pero Vaz de Caminha, primeiro documento histórico-literário, oficialmente tido como tal, a relatar a chegada oficial dos portugueses ao Brasil. Essa referência é novamente reiterada quando Crescência, já integrada ao grupo de Hans e Degredada, está pensando sobre o que seria o “Grande Feitiço”, cogitando que ele seria tirar a ilha do Pavão do mundo, mas “sem tirá-la do mar do Pavão, água onde mais peixe não pode haver, e das costas do recôncavo, terra de onde o sol e a brisa nunca se vão por muito tempo” (Ribeiro, 1997, p.106), fragmento que expressa a visão edênica para com a ilha. O segundo ponto ressaltado se refere aos negros: explica-se ao longo da narrativa que, em sua maioria, eles haviam sido libertados, a princípio, pelo Capitão Cavallo, que tinha alforriado seus cativos, primeiro, por já ter uma mentalidade mais humanista e fora do seu tempo, mas tendo sido impulsionado pela morte de sua esposa, que definhara ante a crueldade existente no mundo. A liberdade não significou aqui a expulsão, os negros poderiam manter-se nas terras trabalhando como assalariados, ou ir embora se quisessem, embora muitos nutrissem estima pelo Capitão, que lhes pagaria de acordo com os ganhos da fazenda (uma divisão igualitária). O procedimento foi, então, secundado em outros lugares, visto que muitos fugiam para as terras onde não seriam mais considerados cativos.

Essas questões, portanto, corroboram a construção da ilha como um espaço utópico, um espaço à parte de sua época, e indicam elementos mágicos e sobrenaturais que são empregados em sua configuração, que por um lado se apresenta como um microcosmo reflexo do Brasil colonial, estabelecendo uma relação meto-

nímica, e por outro alcança o imaginário popular brasileiro. Essa faceta da ilha é anunciada nas primeiras linhas do romance, nas quais ela é apresentada, pela ótica exterior, como uma existência mítica e atemporal:

De noite, se os ventos invernais estão açulando as ondas, as estrelas se extinguem, a Lua deixa de existir e o horizonte se encafua para sempre no ventre do negrume, as escarpas da ilha do Pavão por vezes assomam à proa das embarcações como uma aparição formidável, da qual não se conhece navegante que não haja fugido, dela passando a abrigar a mais acovardada das memórias. Logo que deparadas, essas falésias abrem redemoinhos por seus entrefolhos, a que nada é capaz de resistir. Mas, antes, lá do alto, um pavão colossal acende sua cauda em cores indizíveis e acredita-se que é imperioso sair dali enquanto ele lampeja, porque, depois de ela se apagar e transformar-se num ponto negro tão espesso que nem mesmo em torno se vê coisa alguma, já não haverá como. (Ribeiro, 1997, p.9)

Tida como espécie de tabu e assunto evitado por todos, a ilha surge de noite aos navegantes desavisados, os quais veem suas falésias emergirem no meio da escuridão. É relatado também que tal lenda proibida permeia os sonhos da gente do recôncavo. Para alguns é motivo de temor, pois creem lá encontrar bruxas, demônios, canibais: “Os que não conseguem suportar pensar nela creem, ou *sabem*, que lá encontrarão todos os seus medos materializados e empenhados em acozá-los como matilhas de cães enraivecidos” (idem, p.10, grifo nosso). Imagens grotescas, causadoras de medo e relacionadas, pela ótica cristã, ao castigo a ser infligido aos pecadores.

Na sequência, por meio de uma linguagem carnalizante que evoca o grotesco, são listados os demônios que os esperariam lá, bem como suas especialidades:

[...] o demônio Oriax, dos peidos sulfurosos [...], o demônio Agares, dos lancinantes padecimentos da inveja e do despeito, o demônio Cassiel, da entrega do corpo aos vícios e à dissipação, o demônio Mamon, da ganância e da avariza, o demônio Malquedama, da intolerância e do ódio, o demônio Nimorup, da mentira, hipocrisia e falso testemunho, o demônio Apolion, da discórdia, da blasfêmia e da coprolalia [...]. (Ribeiro, 1997, p.10)

Eram todos espíritos que visavam à danação das “inocentes criaturas de Deus”, buscando “contagiar espíritos de outra sorte puros, honestos e ordeiros” (idem, p.11), como apresenta ironicamente o narrador, querendo dizer que a inocência já não era mais uma característica atribuível às criaturas de Deus, os homens. Além dos demônios, haveria as feiticeiras, de todos os tipos, dentre as quais a Degredada seria a mais temível. Seus poderes eram provavelmente originados da mistura do que advinha do Congo, Guiné, Benim, Oió etc., elementos provenientes também da própria cultura europeia ancestral, legada a um plano negativo pela Igreja Católica e pelas culturas oficiais. As feitiçarias e práticas demoníacas eram ladeadas por todo tipo de libertinagem, justificando o temor para com a ilha do Pavão, terra onde “se cede às tentações e se desobedece aos ditames da boa consciência, do respeito aos de mais posição e do acato ao ensinamento da lei e dos homens de Deus [...]” (ibidem, p.11). Nesse trecho, o narrador, novamente, incorpora em sua construção a voz das elites para poder ironizá-la, podendo-se perceber que o grande problema das práticas não oficiais, as bruxarias, a liberdade sexual, estaria relacionado com a desierarquização que promoveriam da sociedade, rompendo com conceitos cristalizados, como “boa consciência” e “ensinamentos de Deus”. Como está apresentada, a descrição recobre um modo específico de se analisar e perceber determinada realidade sociocultural. O narrador apresenta o ponto de vista dos temerosos, nitidamente afeitos a uma ótica cristã, católica e etnocêntrica, e como encarariam uma cultura mestiça, originária da presença do índio e do negro. Enfim,

é colocada a dificuldade na aceitação do outro, ou sua aceitação enquanto valor negativo, deturpando imagens para que caibam em um determinado feixe de valores, em vez de aceitar a possibilidade de outros modos de dar sentido ao mundo. Evidencia-se, dessa maneira, o jogo de poder por meio da linguagem.

Por outro lado, há uma maneira diversa de conceber a ilha, conforme o narrador comenta: a perspectiva dos que são atraídos pelo lugar, que “não pressentem nela demônios, ou, se os pressentem, não lhes dão importância, [...] Tampouco devotam seu tempo a horrorizar-se com as práticas libertinas alheias, preferindo ocupar-se das próprias, ou não ocupar-se de nenhuma (Ribeiro, 1997, p.11-2). Os que têm a ilha como objeto de desejo, “sentem que nela há talvez uma existência que não viveram e ao mesmo tempo experimentam em suas almas – paisagens adivinhadas, sonhos aos quais dar vida, sensações apenas entrevistas, lembranças do que não se passou” (idem, p.12). Pessoas que sumiram podem muito bem estar lá, apesar de não se falar disso e nem se ouvir comentários. O aspecto simbólico parece refletir certos anseios da busca pela alma mítica do povo brasileiro, busca de identidade por meio de uma criação estética que visa dar espaço às variedades étnico-culturais constituintes desse povo, em sua heterogeneidade, como um grande mosaico. A ilha do Pavão se torna um mito agregador de outros tantos mitos e, ao mesmo tempo, por meio de sua temporalidade e carnavalização, dessacralizando-os e refundindo-os em uma nova perspectiva mitopoética.

Nesse universo carnavalizado da ilha do Pavão, o mito de Dom Juan surge pela veia utópica do local, da liberdade sexual angariada pelos habitantes. Símbolo do desejo a ser saciado e da insurgência contra as regras que lhe retalham os movimentos, os conflitos que envolvem esse mito hispânico são também percebidos no romance a partir da tensão surgida entre a liberdade que o grupo protagonista visa manter e os ensejos dominadores das elites, alicerçados na moral cristã e nas instituições políticas. Esse jogo de força, por sua vez, remete ao universo barroco, no qual esse mito surgiu, e

cuja elaboração contrastiva é realocada no romance contemporâneo e, no caso de nosso *corpus*, direcionando a releitura da história brasileira. A ilha envolve o povo do recôncavo, adentra em seus sonhos e lhes surge como a promessa de prazeres sem fim ou, simplesmente, um lugar tranquilo para viver. Seduzidos por essa imagem, passam a buscar incessantemente esse ambiente, no mundo ordinário apenas encontrável no entrecruzar de momentos ou nos entremeios de instantes. Viver a ilha do Pavão, aportar seu espírito em suas praias nem que seja apenas em sonhos e delírios, é muitas vezes tão só permitido ao vestir máscaras que revelam facetas obscuras das personalidades. Essas máscaras não apenas disfarçam quem as usa, mas também o mundo, que passa a ser percebido de uma nova perspectiva, virando-o de cabeça para baixo e revelando seus lados mais recônditos. Desse modo, o mito de Dom Juan se incorpora à imagem da ilha do Pavão, e somos tentados a nos mascarar como ele para poder atuar nesse palco que é a ilha.

O poder de Dom Juan se apoia na “ausencia de la noción de tiempo, ausencia propia del mito”<sup>2</sup> (González, 2001, p.212), atemporalidade que não seria o eterno, mas o absoluto oposto a ele que é o instante. Desse modo, carece de culpa, porque não liga para o passado e é destituído de relações emotivas com familiares, não possui projetos a longo prazo, pois não se importa com o futuro, a não ser a próxima burla. É um ideal que se destitui daquilo que o prenderia ao passado e o impediria do contínuo movimento em direção ao futuro. Com isso, “vive en una sucesión de instantes absolutos, y por eso, lejos de reprimir su existencia, vive plenamente cada instante con independencia de lo que precede o pueda seguir a cada uno de ellos”<sup>3</sup> (González, 2001, p.212). Nesse sentido, projetos como o matrimônio e valores humanos como o amor não ca-

---

2. “Ausência da noção de tempo, ausência própria do mito” (tradução nossa).

3. “Vive em uma sucessão de instantes absolutos e, por isso, longe de reprimir sua existência, vive plenamente cada instante independente do que preceda ou possa seguir a cada um deles” (tradução nossa).

beriam em sua dimensão atemporal (idem, p.213). Sua submissão a tais preceitos temporais faria desaparecer nele o mito, em sua feição mais tradicional, para dar lugar ao homem. Ao eximir-se da culpa e do matrimônio, o mito exerce oposição direta a valores fundamentais do cristianismo e, em certa medida, da sociedade burguesa. Seguindo a ideia de defender a todo custo a liberdade, o livre trânsito e a consumação dos desejos, exibindo a honra peculiar de quem se orgulha dessa condição, o donjuanismo é incorporado na constituição do romance de João Ubaldo Ribeiro. Por meio do grupo protagonista é reencarnado e colocado em ação, e a própria ilha se torna uma leitura de Dom Juan.

Nas duas possibilidades apresentadas anteriormente, acerca de como a ilha do Pavão seria percebida pela ótica externa, os elementos sobrenaturais surgem como modo peculiar de percepção da realidade e integram o imaginário de um povo, a partir de onde alcançam o real. Nota-se, portanto, já pelo título do romance e por seu capítulo introdutório, elementos pelo qual o texto dialoga com a forma narrativa do realismo mágico, do real maravilhoso e outras narrativas ligadas ao “insólito”. No primeiro capítulo, essa relação se apresenta a partir do momento em que se associam a faceta mítica de concepção da ilha e sua composição física, social e política, matizando a diferença entre os dois lados e trazendo-os não como contraditórios, mas complementares. Nesse sentido, cabe aproximar a construção da ilha do Pavão com as palavras de Irlemar Chiampi acerca do modo como o “desconhecido” e o “insólito” são compreendidos pelo realismo maravilhoso. Assim,

O insólito, em ótica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade. Os objetos, seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de duas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no pró-

prio âmbito da diegese e não apelam, portanto, à atividade de deciframento do leitor. (Chiampi, 2008, p.59)

Na apresentação da ilha do Pavão, o misterioso se agrega ao real, o sobrenatural se incorpora à realidade por meio do imaginário do povo, que sabe que a ilha existe, até que eles mesmos acabem adentrando em suas terras. A ambiguidade da existência da ilha toma fundamento no próprio enredo, enlaçada causalmente em seus acontecimentos. Durante o desenrolar da história, o lado sobrenatural da ilha parece ser deixado de lado, dando a entender que, ao atravessar suas barreiras mágicas (o próprio primeiro capítulo seria uma delas, como a conclusão), chega-se a um lugar basicamente igual a todos os outros; o elemento mágico aludido no início do romance paira como um direcionamento da própria leitura, emergindo quando o “Grande feitiço” é colocado em prática.

Do primeiro nível de definição do realismo maravilhoso, trabalhado por Alejo Carpentier, relativo ao modo peculiar de se perceber a realidade, passa-se para o segundo, acerca da relação entre o signo narrativo e o referente extralinguístico (Chiampi, 2008, p.37): a relação entre a obra e os constituintes maravilhosos da realidade americana. A isso se referiria a atribuição do maravilhoso como parte da realidade americana, questão primeiramente notada por Carpentier no Haiti, onde a própria vivência cotidiana se apresentava como o que chamaria real maravilhoso (Carpentier, 1989, p.9), conforme apresenta no prólogo ao seu romance *El reino de este mundo*. Seguindo esse nível de definição, ele comenta:

Y es que por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías.<sup>4</sup> (Carpentier, 1989, p.11)

4. “E é por conta da virgindade da paisagem, pela formação, pela ontologia, pela presença fáustica do índio e do negro, pela Revelação que constituiu seu re-



Pelas questões elencadas, em especial a intensa mestiçagem cultural e a difícil apreensão da realidade natural e sociocultural americana pelo colonizador europeu, a América surgiria, para Carpentier, como o campo por excelência do real maravilhoso. Contudo, esse ideal, como coloca Chiampi a partir da análise da perspectiva de Carpentier, seria discutível sob vários ângulos, a não ser que fosse compreendido como “linguagem metafórica e como parte de um processo imagético que tem caracterizado a reflexão americanista na ensaística hispano-americana” (Chiampi, 2008, p.37). Essa compreensão afirmada por Chiampi envolveria a inserção do mito na história; os acontecimentos se ligariam ao pensamento mítico das personagens e seriam criados por meio de uma perspectiva realista, que fornece causalidade e probabilidade interna aos acontecimentos prodigiosos, mesmo que o encadeamento seja nebuloso. Em *O feitiço da ilha do Pavão*, a inserção do mito na história e interferindo na concepção da realidade pode ser visualizado na referida listagem de demônios no primeiro capítulo, encarnações na realidade de um pensamento mítico específico. O romance de João Ubaldo, entretanto, apenas flerta com esses aspectos, pois, no decorrer do relato, aqueles demônios surgem somente no medo que, por exemplo, os habitantes do Reino do Quilombo, possuem daquelas entidades. Esse medo é utilizado no resgate de Crescência, aprisionada pelo rei do Quilombo, já que Balduino planeja que os voluntários para a missão, por uma série de artifícios, estivessem disfarçados de demônios, fantasmas e outros seres infernais, provocando terror naqueles responsáveis pelas defesas do local.

Como colocado, no primeiro capítulo, o narrador passa da visão mítica à visão material da ilha, sem haver rupturas entre essas duas modalidades de existência. O não-tempo da ilha do Pavão alça aos poucos a sua historicidade. Mesmo sendo assunto proibido, “todos

---

cente descobrimento, pela mestiçagem fecunda que propiciou, que a América está muito longe de ter esgotado sua torrente de mitologias” (tradução nossa).

sabem que a ilha existe, com sua história, sua gente, sua terra e seu próprio tempo, que é diverso dos outros tempos, embora ninguém saiba explicar de que maneira ou por que razão” (Ribeiro, 1997, p.12). Esse fragmento integra o sobrenatural ao real, ou espelha essa intersecção entre dois lados, a ilha existe e se encontra em um lugar específico, mas de maneira misteriosa.

Sobre a realidade física da ilha do Pavão, o narrador a descreve como uma barreira de granito, “amalgamada entre os contrafortes do recôncavo e os costados de Itaparica e vedando aos navegantes a entrada da baía e os acessos a seu interior” (Ribeiro, 1997, p.12). Praticamente no meio da baía de Todos os Santos, ela é apresentada como uma muralha, ao lado da qual inúmeros pilotos já teriam passado, nem todos conseguindo vê-la. Poucos foram ainda os que conseguiram aportar nela, ficando impreciso na narrativa se está referindo-se à ilha ou à cidade da Bahia. Do mesmo modo, alguns pilotos simplesmente não viam a ilha do Pavão, pois, “como se sabe, ela está ou não está, a depender de quem esteja ou não esteja” (idem, p.13). A entrada surgiria apenas para aqueles cujo espírito entrasse de algum modo em consonância com a ilha, que seria ainda uma espécie de proteção para o recôncavo. Seu caráter totêmico desenharia a construção das personagens e dos eventos narrados no romance. A ilha é um local para escolhidos, e isso já define parte de seu mistério e a relaciona com diversas outras ilhas do imaginário popular.

Aqui é reiterado o entendimento do mítico agregado a uma realidade delimitada e localizada. Essa crença, seguindo os paradigmas do realismo maravilhoso, visa reestabelecer um compromisso com a realidade, no caso a americana: “Defendendo um projeto de leitura do real, controlada pela razão, mas motivada pela fé, Carpentier invoca um novo compromisso para o escritor” (Chiampi, 2008, p.35). Desse modo, no sentido de desenhar a relação entre o literato e o surgimento da maravilha na realidade, Carpentier coloca que:

[...] lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”.<sup>5</sup> (Carpentier, 1989, p.7)

Ressalta-se o olhar diferenciado para a realidade, ampliando a noção acerca dela para, desse modo, adentrar em camadas não perceptíveis ao olhar viciado a uma única perspectiva. Essa revelação não seria um delírio ou um jogo de fantasia, mas a agregação à realidade de sentidos advindos de diferentes concepções de mundo, como a do mito, consciente de que não há percepção neutra do real, que qualquer olhar sobre ele já é trespassado por significados. Sobre essa configuração do realismo maravilhoso para Carpentier, Chiampi comenta que, para o autor cubano,

A intenção evidente é deslocar a busca imaginária do maravilhoso e avançar uma redefinição da sobre-realidade: esta deixa de ser um produto da fantasia – de um “*dépaysment*” que os jogos surrealistas perseguiam – para construir uma região anexada à realidade ordinária e empírica, mas *só apreensível por aquele que crê*. (Chiampi, 2008, p.36, grifo nosso)

Esse modo de compreender a ligação entre o real e o sobre-real é, como mencionado antes, possível de ser relacionada ao romance

---

5. “[...] o maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de uma iluminação inhabitual ou particularmente favorecedora das inadvertidas riquezas da realidade, de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de ‘estado limite’” (tradução nossa).

de João Ubaldo Ribeiro. Como mencionado, a ilha do Pavão está lá, enquanto espaço concreto, real para aqueles que conseguem vê-la, para algumas almas escolhidas, está e não está, a depender de quem esteja ou não esteja, podendo muito bem nem ser vista por quem passa ao seu lado. Essas questões servem também para o processo de leitura da obra, para o entendimento da ilha do Pavão como um mito que perpassa a história brasileira, uma imagem ideal do que ainda não se chegou a ser nessas terras. Assim, a noção de fé também alcança a recepção do texto e se processa em um pacto de leitura, não apenas suspensão da descrença, mas ampliação por parte do leitor da sua visão sobre o real, expandindo as escalas e categorias desse real. No nível diegético, a fé também se verifica no grupo protagonista em seu envolvimento com o “Grande Feitiço”, como um movimento da própria ilha em contato com os anseios daquelas personagens e a luta delas por defender seus ideais de liberdade. “Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, ni los que no son Quijotes meterse, en cuerpo, alma y bienes, en el mundo de Amadís de Gaula, o Tirante el Blanco”<sup>6</sup> (Carpentier, 1989, p.8). Sendo a ilha do Pavão um local que se vê sempre na iminência de um ataque exterior, ou de uma retomada do poder pelas instituições coloniais, a fé que move aquelas personagens, fé em seus ideais e na possibilidade de concretizá-los, é fundamental no desenvolvimento dos eventos narrados.

Após delinear a formação da ilha do Pavão e como ela se encaixa naquela porção de mar entre as outras ilhas e bloqueando a entrada da baía, o narrador começa a “deslizar” a focalização pela natureza do local: “Ao terreno pedregoso que franja os penhascos se sucede, *maravilhosamente*, uma mata cerrada em que somente índios e mateiros podem ter certeza de que não se perderão [...]”

---

6. “Para começar, a sensação do maravilhoso pressupõe uma fé. Os que não creem em santos não podem se curar com milagres de santos, nem os que não são Quixotes meter-se, em corpo, alma e bens, no mundo de Amadís de Gaula ou Tirante, o Branco” (tradução nossa).

(Ribeiro, 1997, p.13, grifo nosso). Também resgata, de modo extenuante, as plantas e animais que podem ser encontrados nesse percurso:

árvores altas como campanários – sucupiras, maçarandubas, jacarandás, paineiras, figueiras, ipês, jatobás [...] e bichos – macacos, onças, gatos-do-mato, guarás, raposas, preás, preguiças, tamanduás, tatus, borboletas de todos os matizes, besouros de todos os feitios, marimbondos de todas as índoles, beija-flores, sangues-de-boi, cardeais, sanhaços, jandaias, tucanos e o que mais voe ou se alvoroce pelo chão [...]. (Ribeiro, 1997, p.13)

Busca-se, desse modo, dar legitimidade à existência da ilha por meio da referência extensiva a sua fauna e flora. A enumeração de nomes pouco ou nada conhecidos, referentes à fauna e à flora brasileiras, visaria forçar a colocação dessa realidade em um universo do qual ela teria sido significativamente excluída. O estranhamento ante tais nomes também reitera o tom de maravilhas, de sobrenatural, seja em sentido bom ou ruim. Essas questões reafirmam o neobarroquismo do romance, acercando-se da ideia de *proliferação* de significantes, inserida na proposta estética de Alejo Carpentier, para descrever uma determinada realidade: “proliferar (nomear, descrever) não é mais dizer a realidade a secas ou documentá-la, mas sim homologar, na forma da expressão (o barroquismo verbal), a forma do conteúdo (o real maravilhoso americano)”, para, assim, “comunicar, tornar legível uma imagem (as coisas prodigiosas da América) mediante o barroquismo” (Chiampì, 1998, p.10).

Consolidando um pacto de leitura, o narrador guia o leitor para adentrar-se na obra e, do mesmo modo, na ilha, permitindo-lhe se adaptar a noções espaçotemporais mais amplas e não lineares. Desse modo, é projetada na ilha uma significação que permeará toda a narrativa, como um “feitiço” que relativiza concepções e subverte a obviedade com a qual se pode vir a entrever a realidade e, do mesmo modo, nosso conhecimento sobre o passado histórico. Aqui, visão sobrenatural e visão realista se combinam na compo-

sição da imagem acerca da ilha do Pavão, e desse dialogismo surge uma visão mais rica, atendendo tanto à sua existência material quanto espiritual, cabendo ao leitor jogar com esses dois caminhos. Munido, então, de dados históricos, das estruturas materiais e também da visão mítica, o leitor tem em mãos dois lados fundamentais no enveredar-se pela subversão dos signos da história pela produção artístico-literária: o passaporte para a viagem temporal que o romance histórico possibilitará, almejando uma visão crítica sobre a formação da cultura brasileira.

Essas questões retornariam ao ideal de fé como busca de uma perspectiva da América primigênia, “não contaminada pela reflexividade, como um universo de mitos primitivos, capaz, portanto, de efetivar o projeto de poetizar o real maravilhoso” (Chiampi, 2008, p.36). O tom mítico da ilha do Pavão faz dela uma espécie de espírito, uma ideia fixa, que permeia o recôncavo, que lhe define anseios e lhe constitui o imaginário cultural: com e naquele lugar se entretêm sonhos e medos de um povo. Daí também se articula o tom utópico da ilha e o processo de relativização de conceitos como verdade e mentira efetuados na construção narrativa do romance histórico contemporâneo:

Não se pode negar que a verdade é distinta para cada um e talvez estejam certos os que sustentam que este mundo não passa de miragem e, portanto, pode ser isto ou aquilo, segundo quem olha ou pensa. Mas, se alguma coisa mais existe, também existe por necessidade da ilha do Pavão e a única maneira de desmentir que ela existe é demonstrar que nada existe. (Ribeiro, 1997, p.12)

Desse modo, os fragmentos introdutórios do romance estabelecem a proposta de releitura da história que se manifesta na ilha do Pavão, ou seja, o questionamento sobre as “verdades absolutas”. No romance de Ubaldo Ribeiro, apesar da linearidade da narrativa, no entorno da obra, pela atmosfera mítica e sobrenatural que a envolve, permite-se que esse tempo incida sobre a leitura de outras

épocas de nossa história. Isso é reforçado pelo tema do ilhamento, não apenas físico, mas mágico, que é colocado em pauta durante o decorrer da ação do romance; o grupo protagonista da obra articula-se no intento de impedir que se reinstaure na ilha a dominação pelas forças opressoras do mundo exterior, como o Santo Ofício, buscando, se possível, separar a ilha no tempo e espaço, donde advém o evento do “Grande Feitiço” que se opera em certo momento da narrativa.

Tais questões são engendradas no romance a partir de uma postura frente à linguagem possível de se aproximar com a do realismo maravilhoso, evocada também no sentido inicial do termo, do estrangeiro/colonizador que se maravilha com uma fauna e flora peculiares da América. Não se trata de definir o romance *O feitiço da ilha do Pavão* segundo a categoria narrativa do realismo maravilhoso, questão que exigiria uma análise mais extensiva que fugiria de nosso objetivo. Entretanto, pelas colocações elencadas e recorte efetuado, nota-se que o romance de João Ubaldo Ribeiro circula por entre referências literárias e culturais, navegando pelas categorias do realismo mágico, do realismo maravilhoso, do fantástico, dentre outras, e deglutindo elementos e procedimentos ligados a eles, principalmente no que tange à distorção consciente de aspectos da realidade de acordo com a postura estética almejada e o posicionamento ideológico. Ao estabelecer esse diálogo, é fortalecido o intento de subverter imagens cristalizadas do passado; a intersecção do discurso histórico com o mito se agrega ao processo da literatura de extrapolar a perspectiva positivista firmada pelas elites e utilizada como dominação.

A construção das personagens que constituem o grupo protagonista merece também atenção, pois, igualmente, resgata posicionamentos ligados ao real maravilhoso, principalmente no que diz respeito à valorização da mestiçagem étnica e cultural, bem como o caráter mesclado e peculiar de cada um deles, fatores causadores de estranhamento a partir de uma ótica racionalista e eurocêntrica. Segundo Zila Bernd (2001, p.118), João Ubaldo se associa a uma ten-

dência literária conhecida como *crioulização*, presente na literatura antilhana francófona: a busca da identidade nacional prevendo a pluralidade de etnias, diversas culturas coexistindo em um espaço harmônico, sem haver pretensão à homogeneidade. Com isso, por meio de um caleidoscópio carnavalizante, cada personagem,

no contato com os demais, tornou-se outro, sem deixar de ser si próprio. O perfil das personagens é marcado por total imprevisibilidade, pois o estrangeiro (Hans) tem grande interesse pela cultura oral e mágica da Degredada, contrariando o estereótipo do desprezo da cultura popular pelos europeus; o índio, no contato com o mundo “civilizado” do branco, adquiriu inúmeros vícios como mentir e trapacear, estratégias que lhe garantem a sobrevivência; o proprietário rural, Capitão Cavalão, tem noção de justiça e equilíbrio e, antes mesmo da abolição ser decretada, liberta seus escravos. A figura mais surpreendente, porém, é a do líder quilombola. Os líderes quilombolas não têm lugar na literatura ou são representados como símbolos de revolta e do amor à liberdade. Aqui, contudo, o líder negro atua de modo arbitrário e prepotente, reestabelecendo, no espaço do quilombo, o regime escravocrata. (Bernd, 2001, p.119)

O aspecto dialógico das personagens, a carnavalização na construção deles, dissolve imagens fixas sobre a constituição cultural brasileira, dinamizando o que seriam construções estáticas acerca da formação de um país e de seu povo, visualizando as fronteiras entre história e literatura, entre as diferentes culturas, como interpermeáveis, porosas. Além disso, a construção étnico-cultural do Brasil é inserida no contexto maior da mestiçagem latino-americana, extrapolando as fronteiras nacionais, demonstrando que aqui também a mescla cultural promoveu um enriquecimento cultural ainda não explorado.

Desse modo, é possível atribuir à narrativa de João Ubaldo Ribeiro um processo de construção das personagens que dialoga



com o de Alejo Carpentier em seu romance *El reino de este mundo*. Segundo Carpentier, no prólogo do referido romance, “en él se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época, que no alcanza el lapso de una vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles”<sup>7</sup> (1989, p.11), ressaltando em seguida que a obra se estabelece sobre documentação rigorosa, respeitando a verdade histórica dos acontecimentos. Mas essa realidade é maravilhosa pela peculiar encruzilhada de certos personagens em determinado momento, que jamais poderia ocorrer na Europa, mas apenas na América, dada a variedade de caracteres culturais que apresenta. Conforme Chiampi, o realismo maravilhoso de Carpentier é traduzido pela “união de elementos díspares, procedentes de culturas heterogêneas, configura uma nova realidade histórica, que subverte os padrões convencionais da racionalidade ocidental” (2008, p.32). Essa união é percebida no romance de João Ubaldo Ribeiro, permitindo a aproximação de sua obra com o realismo maravilhoso. No romance *O feitiço da ilha do Pavão*, busca-se, tal qual em Carpentier, justamente superar tais enfoques redutores de entendimento das culturas, por meio da expressão de essências mágicas e dos prodígios, os quais não compreenderiam apenas coisas boas, mas também tirania e crueldade.

Nesse sentido da subversão de imagens cristalizadas acerca de etnias e grupos sociais, tanto Hans Flussufer quanto o Capitão Cavallo, este da classe dominante e ambos europeus, são personagens marcados pela itinerância, pelo movimento contínuo, um fugindo da Inquisição e o outro para desbravar novos lugares, levando a bandeira do governo português. Experimentam, portanto, os sofrimentos do mundo, o atrito com a realidade, e encontram na ilha do

---

7. “Nele se narra uma sucessão de feitos extraordinários, ocorridos na ilha de Santo Domingo, em determinada época, que não alcança o lapso de uma vida humana, permitindo-se que o maravilhoso flua livremente de uma realidade estrictamente seguida em todos os seus detalhes” (tradução nossa).

Pavão a promessa de um sítio tranquilo. Ali, interessam-se por e respeitam o conhecimento da Degredada, feiticeira que não seria nada mais que uma grande sábia, conhecedora de curas, de questões da natureza, das culturas e do saber humano. A negra Crescência, de origem congoleza, fora vendida junto com a mãe como escrava pelo avô. Alforriada pelo Capitão Cavalo, desperta a paixão de seu filho e expressa valores ligados a honra e autonomia. Sua trajetória aponta principalmente para o desenvolvimento intelectual, transformando sua infantil prepotência em força de vontade para aprender, exibindo coragem no desempenho de suas funções junto ao grupo protagonista, como quando se dispõe ao sacrifício por Iô Pepeu. O relacionamento da negra ex-escrava e do branco filho de família rica exhibe um “elogio à impureza”, segundo Zilá Bernd (2001, p.119), distanciando-se dos preceitos de pureza racial instituídos por personagens como o Mani Banto e as elites políticas da ilha.

O “Grande Feitiço”, que estaria sendo preparado pelo grupo da Degredada, é um dos pontos do romance que dialoga, no nível do relato, com as obras do realismo maravilhoso ou demais textos ligados ao insólito e sobrenatural. Concretizando-se apenas ao final da narrativa, apesar de preparado e aludido ao longo do relato, o “Grande Feitiço” era um meio de proteger a ilha do mundo exterior e da ascensão de uma estrutura social opressora, ideal compartilhado pelo grupo que se reunia para compartilhar conhecimentos, discutindo questões filosóficas e modos de pôr em prática seus projetos:

Arregimentavam gente que talvez pudesse ajudá-los, estudavam com certeza matérias mais profundas, mais tendo a ver com os maiores mistérios do mundo, do Sol, da Lua e das estrelas. Talvez o Grande Feitiço fosse encontrar um jeito de garantir que, na ilha do Pavão, jamais viessem a acontecer aquelas histórias horrendas, era deixar que os habitantes da ilha vivessem na liberdade e na santa paz, sem que ninguém tiranizasse ninguém. Era porventura tirar a ilha do Pavão do mundo sem tirá-la do mar do Pavão, água

onde mais peixe não pode haver, e das costas do Recôncavo, terra de onde o sol e a brisa nunca se vão por muito tempo. (Ribeiro, 1997, p.106)

A especulação expressada pelo narrador no fragmento anterior advém do ponto de vista da personagem Crescência, quando começa seus estudos com a Degredada e Hans, introduzindo-se nos mistérios da natureza, dos livros e da história do mundo. Depois de conhecer Hans, no caminho para a furna, é integrada ao grupo e descobre que o que faziam não eram bruxarias e tampouco feitiços, mas que conseguiam desenvolver curas e resolver problemas por meio do conhecimento, o entendimento da magia como um grande saber acerca da natureza. A personagem aprende a ler e desenvolve autonomia para buscar conhecimento, passando a ser peça fundamental naquele grupo, discutindo de igual para igual com os outros componentes. Aos poucos, começa a delinear-se seu papel principal como promessa do futuro do grupo, “o papel de herdeira, guardiã e transmissora do que descobrissem” (Ribeiro, 1997, p.289). Sobre o que descobrissem, alude-se ao misterioso orbe localizado no quase inacessível topo do maior morro da ilha do Pavão, esfera que concretizaria o “Grande Feitiço”.

O monte da Pedra Preta, no qual se encontrava a tal esfera, fazia parte das terras do Capitão Cavallo. Certa vez, percorrendo os caminhos mais desconhecidos de sua terra, ele sobe ao monte e percebe que na planície que constituía seu topo havia uma espécie de despenhadeiro separando a chapada de uma porção mais central. Com certo esforço para conseguir uma prancha, percorre algum tempo depois aquele caminho e descobre “com susto uma esfera flutuando no ar, apesar de ser difícil fixar a vista nela, pois desaparecia volta e meia, a qualquer movimento do rosto ou dos olhos dele” (idem, p.287). O Capitão Cavallo ainda tenta tocar naquele objeto opaco e sólido ao mesmo tempo, flutuando sem ser suspenso por nada, mas sua mão não encontrava superfície alguma sen-

sível ao toque, compreendendo então que aquilo poderia levar a algum lugar, como um portal.

A narração de como o Capitão Cavalo descobre o orbe ocorre apenas no capítulo 35 (ibidem, p.283). Até esse momento, ao leitor não é permitido adentrar nos assuntos tratados na furna da Degredada, tendo conhecimento apenas parcial e fragmentado dos planos discutidos pelo grupo. Ao final do capítulo 34, presenciamos o desabafo de Iô Pepeu para com Balduíno, comentando como Crescência se tornara cada vez mais distante, mudando na maneira de falar e ficando na maior parte do tempo dentro da furna da Degredada, onde ele não tinha acesso. A jovem já se integrara ao grupo e aos seus segredos e, aqui, o leitor fica ao lado de Iô Pepeu, sem saber ao certo o que ocorria: “Algo de extraordinário estava se passando e ele tinha certeza de que Crescência agora partilhava de segredos que sempre desconfiara serem mantidos entre seu pai, a Degredada e Hans e talvez alguns outros [...] (Ribeiro, 1997, p.278). Por vezes, enquanto ele estava em silêncio e deprimido, ela aparecia da furna, toda animada e com pressa, pois “precisava voltar correndo para a furna, muitas maravilhas estavam por acontecer. O grande feiti..., chegou a dizer, mas se conteve a tempo e não respondeu às perguntas dele sobre o que seriam aquelas maravilhas” (idem, p.279). Enquanto falava com Balduíno sobre essas questões e sobre como definhava perante a teimosia de Crescência em dizer as palavras que precisava, o índio começa também a ficar intrigado sobre as tais maravilhas, sobre o feitiço e os mistérios da amizade entre o Capitão, a Degredada e Hans: “Maravilhas? Grande Feitiço? Balduíno, subitamente meio inquieto, teve uma sucessão atabalhoada de pressentimentos, que não entendeu direito” (ibidem, p.281).

O leitor, compartilhando a perspectiva das duas personagens, fica em suspensão a respeito daquelas questões, intrigado e limitado em seu conhecimento. A reiteração de vocábulos como “maravilhas”, “feitiço”, e a falta de aprofundamento sobre do que se tratariam tais questões, propicia uma atmosfera sobrerreal, sobre-

naturalizando o real. Em certa medida, essa limitação de conhecimento compartilhada entre alguns personagens e o leitor pode sugerir uma interpretação ligada à literatura fantástica, com a qual o realismo maravilhoso possui diversos pontos de contato:

a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor e, razão de frequentes confusões da crítica literária, compartilham os mesmo motivos servidos pela tradição narrativa e cultural: aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo etc. (Chiampi, 2008, p.52-3)

O limite basilar de diferenciação, segundo Irlema Chiampi, estaria no princípio psicológico que garante a percepção do estético: “a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida)” (idem, p.53). Segundo a autora, o medo deveria ser entendido como “efeito discursivo” elaborado pelo narrador, suscitando a dúvida entre a explanação natural e a sobrenatural. Tal medo estaria ligado à ameaça de desestruturação das leis naturais do mundo, no que se incluiria também a convenção social e a coerência histórica com a época (ibidem, p.54). Todorov caracterizaria o fantástico pela ambiguidade instaurada por um acontecimento, uma dúvida que é incutida no leitor acerca da explicação do evento fantástico:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós. (Todorov, 2007, p.30)

O cerne do fantástico estaria na indecisão entre as explicações sobre um acontecimento que aparentemente se dá como sobrenatural, mas ainda restando espaço para que compreenda isso como fenômeno que apenas não pode ser explicado devido à insuficiência de conhecimento, por se tratar de algo que naquele momento foge à compreensão das personagens. O fantástico jogaria com esses códigos ligados à concepção das leis naturais e convenções sociais, relativizando o limite entre as normas do natural e do sobrenatural: “o efeito psicológico produzido no discurso fantástico é o temor do não-sentido: o leitor representado é a figuração da perplexidade diante de uma significação ausente” (Chiampi, 2008, p.55).

Em *O feitiço da ilha do Pavão*, não se focaliza a criação de dúvida acerca dos eventos, eles existem em certa medida, há incerteza, uma leve dúvida por parte dos personagens, mas eles não dão grande importância para isso. Iô Pepeu preocupa-se mais com a dificuldade de se relacionar com Crescência, por quem desenvolve um sentimento cada vez mais sublime. Balduíno parece expressar apenas um palpite, uma impressão pela qual sugere vislumbrar, mesmo que de modo súbito e fugaz, a complexidade e inacessibilidade do tal “Grande Feitiço”. No entanto, ele está mais atento à movimentação política das vilas e sua ascensão social, afetando apenas uma curiosidade e uma leve ansiedade para com tais questões. O clima de mistério levado pelo narrador não serviria, portanto, ao desenvolvimento discursivo do “medo” para com a ameaça às leis naturais, como ocorreria no fantástico, mas para jogar com as perspectivas encenadas pelas personagens acerca das “maravilhas” prometidas, não demonstrando dúvida sobre a existência ou não delas.

Ao chegar ao capítulo 35, nota-se que o grupo protagonista já está trabalhando no “Grande Feitiço” faz um tempo. Isso é evidenciado pelo início do referido capítulo, logo após a narrativa ter focalizado o ponto de vista de Iô Pepeu e de Balduíno no fim do capítulo anterior, mostrando que o que para uns era mistério, para outros já havia se tornado cotidiano:

A singular construção, no cimo do pico que se alça da cratera do monte da Pedra Preta, pareceu outra vez aflorar de repente, diante de Capitão Cavallo, Hans, a Degredada e Crescência. Já deviam estar acostumados a atravessar a mata cerrada em torno e topar com essa recém-completada figura de alvenaria [...] mas sempre seus corações palpitavam ao vê-la e palpitariam ainda mais fortemente, nessa noite de lua cheia em que, depois de tão longa espera e preparação tão laboriosa, Capitão Cavallo afinal ia cumprir o que determinara a si mesmo e entrar de corpo inteiro na bola misteriosa que aquelas paredes inexpugnáveis protegiam. (Ribeiro, 1997, p.283)

O narrador aborda um estado de coisas já desenvolvido ao longo da narrativa, mas menciona elementos ainda não compreensíveis ao leitor, como a “bola misteriosa” e a “singular construção”. Esses elementos estariam relacionados às reuniões, aos planos e ao grande feitiço, tudo ocorrido ao longo da temporalidade da narrativa, mas sem terem sido até aqui tratados de modo explícito pelo narrador. Na sequência do capítulo, é descrita a edificação em forma de cubo, cada qual das paredes internas com um triângulo equilátero desenhado, como aviso de que aquilo encerrava algo fora do comum aos que por ventura encontrassem o lugar, e fomentando a ideia da construção como um tipo de templo.

Descrito o local, o narrador apresenta como se chegou a tal ponto da história. Somente então é narrado como o Capitão Cavallo descobriu no topo do monte da Pedra Preta um precipício circular que encerrava um segundo monte onde, depois de construir uma prancha e fixá-la seguramente nas duas margens do abismo, descobre o misterioso orbe. Receoso de tentar atravessar a tal esfera sem ter companhia que o assistisse, ele decide voltar para casa para então contar aos seus companheiros sobre a descoberta. A natureza do fenômeno era totalmente desconhecida, por mais que filosofassem sobre as possibilidades que tal “objeto” projetaria ou fossem repetidamente analisá-lo. Percebem que aquilo “podia fazer parte dos segredos que tanto buscavam e tanto discutiam”, sendo Hans

quem recorda o que diziam antigos filósofos sobre “o que foi jamais poderia deixar de ter sido e, portanto continuava sempre a ser”, e que “o tempo podia existir, embora ninguém de fato soubesse defini-lo, mas aquilo podia ser a toca do tempo, o lugar em que tudo o que foi é e sempre será” (Ribeiro, 1997, p.288). Um experimento de Hans, enfim, reafirma tratar-se de algo ligado à noção de tempo, pois colocara o braço com os dedos abertos na esfera, abrindo-os lá dentro, mas quando retirava o membro eles estavam novamente fechados; os dedos expressavam, além disso, um comportamento estranho por alguns momentos após o experimento, abrindo-se e fechando como se tivessem vontade própria. Intrigado, Hans conclui que:

Passava-se outro tempo, do outro lado da esfera, não se passava tempo algum, passava-se qualquer tempo, passava-se um tempo diferente para quem estava fora dela, passava-se todo tipo de tempo jamais decorrido, existiam um ou vários outros universos do outro lado, mas, sim, não havia por que negar que talvez estivesse ali a toca do tempo, ou uma de suas muitas tocas, sabiam-se lá quantas no cosmo. (Ribeiro, 1997, p.289)

Nesse excerto é possível perceber a empolgação e perplexidade das personagens com a descoberta, crendo que de algum modo aquilo entrava em consonância com todos os seus desejos para com a ilha do Pavão. Decidem, a partir desse momento, depois de Hans quase se jogar dentro da esfera, que não deveria ser ele a realizar essa tarefa, visto que tinha mulheres e filhos, muito menos a Degredada, prestadora de serviços aos muitos que a buscavam. É estabelecido que o Capitão Cavallo se encarregaria de entrar na esfera, pois não teria mais o que o prendesse ao mundo, no caso de a aventura acabar mal. Aqui também Crescência é integrada aos segredos do grupo, pois, sendo “jovem, de confiança e capaz de ter filhos, desempenharia, se fosse necessário, o papel de herdeira, guardiã e transmissora do que descobrissem, numa espécie de dinastia já frequentando a mente de todos [...]” (idem, p.289). Quando o Capitão



Cavalo se despede de todos e entra, enfim, na esfera, encerra-se o capítulo.

A narração da sequência desses eventos continua apenas dois capítulos depois, recurso utilizado com frequência no romance para prender o leitor pelo suspense, enquanto passa a narrar outros acontecimentos para só depois continuar de onde havia parado. Aqui, então, o narrador informa ao leitor sobre como estava o ambiente quando o Capitão entrou na esfera: “A lua cheia clareava cada vez mais as terras do recôncavo, fazia rebrilhar a maré vaza nas coroas de Itaparica e todas as praias circundantes à vasta baía [...]” (Ribeiro, 1997, p.297). Naquele instante, entretanto, tudo mergulha na escuridão e numa borda do monte se materializa um vulto gigante: “O pêndulo do relógio estacou secamente e, em redor da ilha, não havia mais nada [...] era como se o mar tivesse permanecido, como se a ilha tivesse saído de seu espaço e agora existisse sozinha no mundo” (idem, p.298). O vulto que havia surgido se ilumina, então, em todas as cores, figurando como um “desmesurado pavão de cauda aberta, que ofuscava quem tentasse fitá-la de olhos inteiramente abertos” (ibidem, p.298). Parecendo que brilharia eternamente, a cauda do pavão se apaga e, estupefatos, começam a se questionar sobre o que havia ocorrido. Seria aquilo o “Grande Feitiço”, inquire Crescência, sobre o que é respondida por Hans: “Não sei se devo chamá-lo assim, nem costume acreditar em feitiços, mas não posso negar o que vimos e o que vimos, de fato, se contado, eu também não acreditava, acredito porque vi” (ibidem, p.298). Quando resolvem aproximar-se de onde estivera o pavão, contudo, a lua volta e eles se veem, de modo sobrenatural, na mesma posição em que estavam quando o pavão acendera, emergindo o Capitão Cavalo de dentro do orbe.

Fechando o cubo, voltam ao Sossego Manso para discutir os efeitos daqueles fenômenos, sem conseguir chegar a qualquer entendimento sobre “a penumbra, o pavão resplandecente, lembranças impossíveis, o tempo se detendo e não se detendo” (ibidem, p.299). Na falta de explicação, passam a testar a “toca do tempo”, entrar em grupos, analisar os efeitos do “feitiço” para os habitantes

da ilha, no caso, o esquecimento da imagem do pavão, estando, curiosamente, os membros do grupo imunes a tal efeito. Descubrem, com isso, a possibilidade de escolher possíveis “futuros”, de vislumbrá-los e decidir quais seriam mais adequados aos seus propósitos. A tarefa era, entretanto, muito difícil, pois, enquanto o presente parava, muitos futuros estariam sendo gestados, deveriam escolhê-los, mas não podiam misturá-los. Dos novos fenômenos notados, percebem que também poderiam viajar para o passado, e alterá-lo, atestando a existência também de muitos passados, superando concepções tradicionais sobre o tempo. Hans ainda tenta descobrir os porquês e causas do fenômeno, mas se rende à imprecisão e limites de sua ciência. Resolvem restringir-se a descobrir como se utilizar da esfera e de serem guardiões do achado, mantendo a ilha livre de ser alcançada pelo mundo, deixando que o conhecimento viesse aos poucos, conforme o necessário e o possível. Como ressalta o narrador, não era a dominação da ilha que planejavam, mas ter uma arma contra um futuro indesejável. Além disso, a figura do pavão é resgatada como símbolo da imagem carnalizada, percebida nas inúmeras cores de sua cauda, que, pelo movimento de leque que produz, acaba por simbolizar também a ideia de distensão temporal, desviando-se da linearidade.

Com essas questões inseridas no desfecho da narrativa, a discussão que se dá no enredo passa a dialogar com os próprios anseios dessa forma romanesca, que, no seu manejar crítico dos signos da história, acaba por problematizar as relações entre literatura, história e o modo pelo qual a memória se articula para compor realidades discursivas. No processo de leitura é estabelecida uma ligação entre os eventos da “toca do tempo” e o início da narrativa, no qual se apresenta a atmosfera misteriosa da ilha, o seu estar e não estar ao mesmo tempo, seu caráter de lenda para os habitantes do continente. A circularidade temporal também é destacada no romance quando o último parágrafo do texto espelha o primeiro.

A reescritura histórica do passado pela literatura, de acordo com a proposta do romance, seria algo próximo ao que o grupo do Capitão Cavallo conseguiu com o “feitiço”, ou seja, jogar com as

possibilidades do passado por meio da reconfiguração dos materiais de linguagem e, assim, apontar novas direções. A ilha do Pavão, em seu caráter espiritual, surge, portanto, não no sentido do isolamento, mas na acepção da trajetória e busca: por um passado que só podemos conhecer por meio de seus vestígios textualizados (Hutcheon, 1991, p.164), pela alma mítica do povo brasileiro. O tema da ilha como isolamento se converte no pensamento em arquipélago, a ilha enquanto múltiplos caminhos pelos quais navegar (Bernd, 2001, p.117), as veredas pelas quais trilhar no porvir: ficção histórica como apostas contra o futuro (Martínez, 1996). Não apenas a subversão das versões hegemônicas, mas apontando para a frente, o que não “significa certamente ter a intenção de se criar uma nova sociedade por meio do poder transformador da palavra escrita. Significa que se escreve apenas para forjar o leito de um rio pelo qual navegará o futuro no lugar dos desejos humanos” (Martínez, 1996)

Ao trazer para sua composição essas imagens, Ubaldo Ribeiro ressalta de um modo implicitamente metaficcional o projeto no qual seu romance acaba se inserindo, trazendo no relato uma multiplicidade de perspectivas que se alternam constantemente, como que movidas por um feitiço, na construção da imagem de um Brasil não apenas passado, mas passado, presente e futuro concomitantemente, desligado do tempo como a ilha do Pavão. Uma imagem do Brasil como que entrevista por um caleidoscópio, surgida da comunhão de diversas imagens fragmentadas, personagens ligados a diferentes culturas e em sua maioria ex-cêntricos, fora do núcleo hegemônico, cristalizado e totalizador, e a ele se opondo como as margens subversoras e multifacetadas.

A presença de elementos como a mestiçagem cultural, a confluência de línguas e as tensões surgidas entre anseios de liberdade e a opressão das classes dominantes, no nível do conteúdo, e a utilização de recursos de linguagem como a carnavalização, polifonia e heteroglossia, no nível formal, indicam o resgate da estética barroca pelo romance de João Ubaldo Ribeiro. Desse modo, *O feitiço da ilha do Pavão* se apresenta como um romance neobarroco, no qual

se percebe certa desconfiança para com os projetos de modernização, muitas vezes ligados à legitimação de condutas opressoras e de cerceamento da liberdade, forçando a homogeneização cultural a partir de concepções étnicas maniqueístas. O neobarroco estaria, então, no diálogo com o real maravilhoso e o realismo mágico, fazendo emergir no texto as diversas culturas participantes da narrativa, bem como suas misturas e relativizações, explorando linguagens particulares, ritos e perspectivas míticas da realidade, realçados por uma linguagem carnavalizante e irônica do narrador. Os entre-lugares, os espaços de assimilação e agressão, aprendizagem e reação, onde o elemento híbrido reina (Santiago, 2000, p.16), são os espaços em que de modo mais explícito se observa a retomada do barroco no romance de João Ubaldo Ribeiro, apropriando-se dessa estética pelo dialogismo presente na carnavalização, na paródia, na intertextualidade.

espacio de dialogismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica.<sup>8</sup> (Sarduy, 1972, p.175)

A carnavalização e a retomada da estética barroca permitem criar no romance um ambiente propício para a releitura do mito de Dom Juan, “paradigma da antropologia cultural do barroco” (Chiampi, 1998, p.XV), caracterizado pelo ávido conquistador, significando a eterna busca, a insatisfação, a incompletude, o anseio de liberdade e de movimento. Conforme já aludimos ao longo do texto, pode-se constatar a presença do mito de Dom Juan entremeadada na constituição do romance.

---

8. “Espaço de dialogismo, da polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, o barroco se apresentaria, pois, como uma rede de conexões, de sucessivas filigranas, cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica” (tradução nossa).

Dom Juan permeia a atmosfera da ilha, mormente no que concerne à liberdade sexual das personagens, seus desejos secretos e contrários às normas instituídas. Enquanto mito, a possibilidade de reencarnar em diferentes contextos está também relacionada ao fato de que ele se desenvolveu aos poucos, em diferentes obras, sendo, portanto, marcado por essa transitoriedade: “[...] o mito sofreu transformações estruturais profundas, nas quais se registram notáveis mudanças históricas e ideológicas. *Don Juan* é, assim, uma obra coletiva e frequentemente contraditória [...]” (Perrone-Moisés, 1988, p.129).

Perrone-Moisés ressalta o caráter de criação evolutiva do mito de Dom Juan, sendo que, quando se fala de alguma reencarnação desse mito, não se poderia confrontá-lo com nenhum modelo fixo ou estável. Desse modo, a partir do primeiro texto no qual aparece, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, atribuído a Tirso de Molina, a personagem Dom Juan presente nesse drama barroco desloca-se e é recontextualizada em diversas outras obras. O confronto entre as variantes, como deveriam se desenvolver os estudos desse mito, produz uma figura complexa e não raro contraditória, que passa a integrar o imaginário do público, passando do personagem literário ao mito literário.

Dom Juan também pode ser entrevisto n’*O feitiço da ilha do Pavão* na construção de uma personagem específica. Trata-se de Pedro Feitosa Cavallo, chamado de Iô Pepeu, filho do Capitão Cavallo e herdeiro, portanto, de suas terras e da força política e honra concatenada em seu pai. O jovem, entretanto, foge do perfil cavaleiresco, no sentido de, simplesmente, não se importar com essa questão. Seus objetivos não são políticos, mas sexuais: quer manter a imagem de maior amante da ilha. A personagem incorpora características de sedutor e a inconstância donjuanesca, movimentando-se sempre em busca de um novo envolvimento sexual, sem prender-se a mulher alguma. A personagem Crescência, por sua vez, torna-se sua obsessão. Ela era atraída por ele e havia consentido em terem relações sexuais, mas negava-se a dizer as palavras “mágicas” que precisava para engendrar o ato: “a ela sem pena”.

Essa frase teria marcado o jovem em sua primeira relação com uma mulher que trabalhava para seu pai, a qual repetia o mote incessantemente. A partir de então, Iô Pepeu precisaria reviver em cada nova relação sexual o seu ato de iniciação, sem o qual se tornava impotente.

A configuração da personagem traria, então, a projeção de uma essência barroca que se verificaria ainda na recriação de Dom Juan por Mozart, a tendência à imobilidade de uma imagem, a fixação em um momento que seria nada mais que a “imagem da iniciação erótica infinitamente repetida e infinitamente recomeçada” (Machado, 1981, p.16). N’*O feitiço da ilha do Pavão*, a iniciação do jovem Iô Pepeu ocorre de maneira carnalizada:

Que palavras, malditas palavras, cravadas em seu miolo tão indelévelmente, desde aquela tremenda primeira ocasião em que a negra Sansona, uma das preferidas de Capitão Cavalo e três vezes maior que Iô Pepeu, puxou-o para uma esteira e, com as feições assustadoramente transfiguradas e a voz parecendo lhe sair dos peitos enormíssimos, tirou-lhe a roupa, apalpou-o todo, mordeu-lhe o pescoço, alisou-lhe a bunda e abriu diante dele as coxas poderosas, gritando:

– A ela sem pena! (Ribeiro, 1997, p.33)

Pela ótica do menino Iô Pepeu, Sansona se transfigura em um ser de feições grotescas e formas monumentais, encarnando uma espécie de deusa progenitora que guia o jovem em algo como um ritual de passagem. Marcado, ele percebe que havia passado a ter medo das mulheres na hora do ato sexual, mas superava esse temor ao fazê-las dizer “A ela sem pena!”, o que, no entanto, fez com que ele se tornasse “para sempre escravo dessas palavras e, de certa forma, escravo da obsessão por Crescência, que tinha o poder de não dizê-las” (idem, p.34). Crescência detém poder sobre Iô Pepeu, mas antes disso, sobretudo, detém poder sobre seu próprio corpo, resolve se vai ou não para a cama com ele e não se submete a imposições que lhe são estranhas.

O donjuanismo em *Iô Pepeu* contempla a transição do sedutor para o seduzido, processo que se faz mais visível quando, no desenvolvimento do mito, a conquista passa a se fixar em uma dama específica, ideia que atinge seu ápice nas produções do romantismo. O método de conquista com relação a Pedro Feitosa é simples, sem explicitar-se qualquer jogo de burla ou sedução a partir de discursos lírico-amorosos, sem verificar-se nenhuma grande dificuldade para estabelecer seu contato sexual, mesmo com mulheres casadas: “[...] desde os catorze anos tivera todas as mulheres da quinta, da Casa dos Degraus e da fazenda Sossego Manso, numa sucessão tão infrene que até mesmo seu pai, também notado pelo vigor, se espantou e pediu o testemunho das mulheres para acreditar” (ibidem, p.33). Só escapavam as velhas, meninas ainda sem peito e a índia Celestina, que não gostava de homens. Além do fulgor e fôlego da personagem, nota-se o ambiente propício da ilha para suas ações, uma atmosfera de permissão, ainda que velada, mas bastante explorada, aos mais variados tipos de relacionamentos que as vontades exigissem.

Contudo, na sequência de conquistas, ele encontra um obstáculo que se lhe contrapõe em força e o subjuga: Crescência. Com ela não consegue reviver o seu ritual de iniciação, o que, por um lado, permite o adiamento e a continuidade dessa imagem. A jovem exerce poder sobre essa iniciação repetida, tal qual as outras mulheres, mas de modo mais expressivo, porque era capaz de dominá-las, não dizê-las e, por meio delas, enfeitiçar *Iô Pepeu*. A iniciação se torna palavra-chave do jogo de sedução, no qual a “mulher deixa de ser banal objeto do desejo facilmente controlável [...] tornando-se fonte de sentimento e de ideia contraditórios e transfiguradores na sua própria essência mítica” (Machado, 1981, p.17).

A primeira cena em que Crescência aparece já alude ao fato de ela ter se negado a dizer as palavras, sendo criticada pelas cozinheiras por não pensar em seu futuro e tirar proveito da situação, como muitas mulheres faziam com o rapaz, que lhes dava todo tipo de regalia. No capítulo III é esclarecida a situação e se narra mais um encontro dos dois: Crescência é receptiva em tudo ao seu

amante, envolve-se nele já nua, dando a entender que não é a primeira vez que estão juntos; mas ela nega-se novamente a dizer as “palavras mágicas”, alegando que ela cumpria a parte dela e que ele deveria cumprir a dele. Ela deixa o quarto aos poucos e ele, inconsolável, permanece no aposento. Contrariado, Iô Pepeu acredita que a tisana preparada por Balduino iria solucionar seus problemas sexuais e poderia assim, vingar sua ofendida dignidade. Entra em cena, então, o motivo da honra, pela perspectiva da personagem projetada na narrativa:

Sim, dessa forma vingaria o pundonor tão afrontado, mas, apesar de a alegria não o desertar, vinha afeada por uma nódoa às vezes pequena a ponto de mal ser percebida, às vezes alastrada como os sargaços no verão. Vida irônica, vida cruel, logo ele, que aspirava *reputar-se como o garanhão Confiado*, de memória e descendência perenes em toda a ilha do Pavão, não se registrando égua ou mula que, pisando seu território, tivesse escapado de havê-lo aos quartos. (Ribeiro, 1997, p.32, grifo nosso)

A preocupação com a fama de conquistador e, mais do que isso, como promove o discurso carnavalizado do romance, a fama de grande procriador da ilha do Pavão, sinal máximo da virilidade, caracteriza a personagem. A isso se integra a negação do casamento e, claramente, das instituições que com ele se relacionam, sobre o que resgatamos um fragmento do romance no qual Iô Pepeu expressa seu posicionamento, ainda que, devido ao sentimento rebelde e *donjuanesco*, sobre a ideia de casar-se com Crescência. O tema do matrimônio havia surgido como uma possibilidade de, ou fazer a jovem dizer as palavras, ou acabar com a necessidade dele para com elas. No andamento do romance, isso se situa no último dia de festa para comemorar o bem-sucedido resgate de Crescência do Reino do Quilombo. Iô Pepeu, taciturno e visivelmente infeliz, chama a atenção de Sansona, a sua iniciadora sexual, já em idade mais avançada e demonstrando que mantinha uma relação ami-



gável com a família Feitosa. Ela sugere, então, a ideia do casamento, sobre o que ele responde contrafeito:

Eu não estou entendendo nada disso e agora só vem essa conversa de casamento para cá e casamento para lá, não tem nada de casamento, isso eu resolvo com a tisana de Balduino, eu sei que ela tem efeito e muito bom efeito, depois eu te conto, depois ela mesma te conta. Eu vou continuar como sempre fui, fazendo as mesmas coisas que sempre fiz, com as mesmas mulheres que sempre tive, sem casamento nem muita mancebia. (Ribeiro, 1997, p.220)

A citada tisana era uma poção preparada por Balduino e que servia de estimulante sexual, solução do problema contraposta à possibilidade do matrimônio. Em uma ocasião anterior ele já havia tomado a beberagem, mas, por tê-lo feito em excesso, contrariando as advertências de Balduino, não conseguia se segurar e levou para a cama toda mulher que aparecesse, até que ao final do dia, ainda insatisfeito, acabou por saciar-se com uma mula. Esses traços relacionam Iô Pepeu a elementos da forma clássica de Dom Juan, mas estabelecendo o contato de um modo carnavalizado. É fortalecida a questão da honra como aparência, quando o decorrer da obra mostra que ele havia de fato desenvolvido um sentimento mais profundo para com Crescência, para além da fugacidade de seus outros casos, embora se negasse a aceitar que pudesse estar apaixonado. Nota-se aqui, além da consciência da rebeldia, um tom igual de teimosia em manter-se no caminho que seguia anteriormente, vislumbrando-se já um ou outro anseio de uma conduta diferente. O poder por meio da palavra também indica o caráter mítico e mágico da situação e mesmo a força que o discurso possui para apreender e dominar o outro, como um feitiço.

A honra donjuanesca, a fama de grande conquistador e amante, é problematizada com Iô Pepeu pelo fato de que mesmo suas mulheres mais frequentes não lhe eram fiéis: “[...] nas casas de todas elas dormiam homens, em algumas um hoje, outro amanhã. E os homens não cuidavam de estabelecer se punham chifres a Iô Pepeu

ou era este que os punha a eles, eis que só queriam saber que vida melhor não podiam almejar [...]” (Ribeiro, 1997, p.28). Havia então outros personagens na ilha a burlar Iô Pepeu e tirar proveito das situações, sem dar importância para questões ligadas à traição e sem temer a imagem pública de “corno”. Crescência, no segundo capítulo, ao chegar à Casa dos Degraus, notando a balbúrdia que Iô Pepeu fazia com a negra Vitória nos quartos de cima, comenta que o marido desta estava feito na vida, sugerindo que todos sabiam do que ocorria. Depois ainda complementa: “[...] corno não é eles, eles tão é no proveito e ainda papando as mulheres. Corno é Iô Pepeu, que pensa que as mulheres é só dele e ainda dá sustento a elas. Casa de chão de lajota e telhado amouriscado não é todo mundo que tem, não” (idem, p.21). Com as mulheres, o jovem satisfazia seus desejos e seu ego, enquanto os maridos delas jogavam com a imagem da honra que ele almejava, invertendo os papéis de burlado e burlador, traído e traidor.

A aceitação sobre Iô Pepeu possuir um sentimento mais nobre para com Crescência traz uma variação da imagem clássica do mito dialogando com as vertentes românticas, como o *Don Juan Tenório*, de José Zorilla, em que há a remissão dos pecados e redenção pelo amor. Mas diferentemente da salvação romântica, a culpa não existe em Iô Pepeu, seguindo, portanto, uma linha de desenvolvimento diferenciada. Aqui, apesar da transformação, não há do que se redimir, ninguém se incomoda com as práticas sexuais do jovem e muitas vezes as incentivam. Muito menos o narrador se envolve em discursos religiosos para julgar suas personagens, pois a ideia da ilha do Pavão é que vivam da melhor maneira possível, sem ter de se preocupar com regras ou punições, desde que não interfiram na vida do outro. No caso do filho do Capitão Cavalo, a partir de certo momento do desenvolvimento de sua personagem, continuar com aquela conduta conquistadora seria apenas preocupar-se com uma imagem exterior que acreditava valer-lhe algo, ou seja, a imagem de grande amante da ilha do Pavão. Desse modo, ele estaria limitado por normas criadas por si próprio e pelo que esperava que os outros achassem de si, questões condicionadas socialmente e

que, em um mundo carnavalizado, não teria o mesmo sentido de insurgência de outros contextos, como o do barroco espanhol de Tirso de Molina. A personagem de Crescência pode ser encarada como a “estátua de pedra” da peça de Tirso, imponente figura que causa a mudança no comportamento do “Dom Juan” Iô Pepeu, fazendo-o sexualmente impotente.

Alguns motivos ligados ao donjuanismo também estão presentes na ilha do Pavão quando é apresentada a crítica ao universo de aparências, denunciando a falácia da falsa honra e expondo o conflito entre normas sociais e desejos individuais. Esses pontos se revelam com a chegada da Mesa Visitadora, deixando todos temerosos de terem seus segredos descobertos ou denunciados. Enquanto se instalavam os processos inquisitoriais para “limpar” a ilha do Pavão de todo tipo de perversidade, o narrador comenta que, se não fosse o infortúnio de Iô Pepeu, a beleza do dia propiciaria uma povoação feliz e livre de cuidados, seguindo suas atividades e prazeres cotidianos. Contudo, algo impedia essa serenidade:

Mas não era bem assim, pois se ultimavam os trabalhos de instalação da Mesa Visitadora e pavores excruciantes assediavam os corações de um número inestimável de joaninos. Nunca se viram tantas velas acesas em nichos, edículas, oratórios e capelas, tantas imagens, medalhas e bentinhos beijados a cada instante, tantas preces fervorosa e prolongadamente sussurradas aos pés dos altares, nunca tantos santos normalmente deslembreados foram recordados. (Ribeiro, 1997, p.246)

Os habitantes recorriam a qualquer santo, mesmo desconhecido, que pudesse ajudar, lista enumerada pelo narrador que, em seguida, menciona as histórias que começavam a circular sobre as terríveis ações do Santo Ofício. Todos estavam temerosos, sem saber ao certo o que poderia ser considerado pecado mortal ou não, mas de modo unânime receosos: “Deus do céu, já intimavam os primeiros depoentes, já circulavam rumores de acusações seriís-

simas, já toda a vila se preparava para a antevisão terrrificante do Juízo Final” (idem, p.248).

A noção de honra é um dos grandes temas do teatro espanhol barroco e em torno do qual giravam as regras de sua sociedade (Watt, 1997, p.115). No *Burlador de Sevilha*, ela aparece explicitada inicialmente pelo desejo de Dom Juan em roubar a honra das mulheres, na qual estaria depositada a honra marital e da família. Essa honra, contudo, sabe Dom Juan muito bem, é constituída principalmente pela aparência. Ele quer, portanto, expor o lado mais oculto dessas mulheres, que, na construção da peça de Molina, mesmo as nobres já apresentam um papel diferente na relação, mais maleáveis com relação ao sexo (Watt, 1997, p.114), do mesmo modo que as duas damas de origem mais humilde com quem Dom Juan se relaciona admitem privilegiar os próprios desejos carnavais.

O burlador, por sua vez, quer realizar suas vontades e quer que sua imagem seja glorificada de acordo com seu poder para fazer o que quiser; nesse trajeto, indubitavelmente, acaba chocando-se com o aparato social, não necessariamente suas regras, mas a hipocrisia em torno da imagem falaciosa de que tais diretrizes são seguidas. Portanto, acaba, mesmo que não seja a sua intenção, denunciando essa sociedade, já que não há ninguém com força moral suficiente para se lhe contrapor: “Dom Juan diverte-se com os resultados de suas trapaças; mas o fato é que ele habita um mundo no qual, como em quase todos os outros, a aceitação dos códigos morais, sociais e religiosos é puro fingimento” (idem, 1997). Esse modelo social de conduta assemelha-se em muito ao visto na ilha do Pavão, cujas aparências começam a ser desmontadas particularmente nos momentos em que se marca uma atitude opressora. Assim ocorre com a expulsão dos índios das vilas e na chegada da Mesa Visitadora, não apenas como algo que um narrador onisciente seria capaz de trazer ao leitor, mas como assuntos expostos socialmente, conhecidos pelos personagens; temas comentados pelo povo e assim incorporados na narrativa.

Uma das características provenientes do Dom Juan de Tirso de Molina é que ele “manipula o código de honra no seu próprio interesse, tão astutamente quanto o faz com os códigos da lealdade familiar e do amor cortês” (ibidem, p.15). Esse apelo à manipulação discursiva parece extrapolar o âmbito literário da primeira obra e constituir-se como uma parte essencial do mito de Dom Juan. Mas esse jogo é realizado por todos na sociedade, sendo ele apenas o mais astuto a realizá-lo. N’*O feitiço da ilha do Pavão*, a manipulação de um determinado código de conduta, mesmo por aqueles que defendem as normas do “bom costume” e da “moral cristã”, pode ser vista de certo modo nos pensamentos do mestre de campo. Tendo esses pensamentos expostos pelo narrador, a partir do discurso indireto livre, ele expressa que havia, sim, tido relações com os milicianos Domitilo e Cosme, mas como homem, jamais lhes virando o traseiro ou tocando-lhes o sexo. A ironia vem justamente nesse jogo dialógico de buscar atenuar a sua “falta” aos olhos da sociedade e de si mesmo, maquiando o ato para não comprometer sua masculinidade e colocando os outros dois homens como pecadores piores. Ao considerar conversar com os dois, novamente Borges Lustosa busca proteger para si mesmo sua masculinidade e sua honra de bom cristão:

Sim, talvez fosse bom falar-lhes, mostrar-lhes que ele, em seu papel de homem, não fizera senão sua obrigação para com dois que não se negaram e sofreria, no máximo, uma leve reprimenda e uma penitência de uns dez pais-nossos. Quanto a eles, que se deixaram penetrar como mulheres desqualificadas, não podia nem descrever o que os esperava. (Ribeiro, 1997, p.231)

O excerto mostra bem a ambiguidade de seus pensamentos, o choque entre seus anseios e a voz social (enquanto normas e opinião pública). O discurso da honra trespassa o seu próprio discurso, em que se debatem opiniões contraditórias. A cena joga com o humor, que surge da disjunção entre atitude pública e privada. O ponto importante aqui é estar dentro da mesma pessoa aquele que

tem anseios contrários às normas e aquele que se escandaliza com essa ação, o desejo e a repressão. Borges Lustosa encena essa ambiguidade, trazendo essa voz social, que inclusive defende, e suas vontades mais carnavais e, por isso, mais sinceras.

O receio para com a Mesa Visitadora era geral na Vila de São João. O mestre de escola temia que descobrissem que costumava fazer certas brincadeiras com alguns de seus alunos em ocasiões especiais, que se resumiam em “trocas de chibatadas”: ele desenvolvia séries de pretextos para, aos poucos, fazer seus alunos abaixarem as calças e dar-lhes chibatadas de leve; com o tempo, pedia a retribuição, então com força. Algumas gerações de alunos já haviam passado por isso, alguns inclusive voltavam, mesmo depois de casados e senhores e senhoras de família. “Falariam, falariam?/ Saberiam? Saberiam?”, assim o narrador traz as dúvidas que assolavam também a mulher do mestre-escola, que se relacionava com um bonito negro, cego, surdo e mudo de nascença, mas que reconhecia a mulher que o seduzira, pois o marido dela estava sempre ocupado com clássicos, musas e chibatadas. E deste modo é fechado o capítulo:

E, assim, saberiam-contariam, saberiam-contariam, saberiam-contariam eram os revérberos, com pequenas variantes, dos pensamentos de quase todos os habitantes da vila, nessa noite prenhe, antecedente ao arrebol em que chegaria até eles a mão implacável da Justiça. Tremia padre Boanerges mesmo enroscado com a mulher do almotacel, ainda mais se se contasse, como todos sabiam, que os dois filhos dela não eram do marido, mas dele. Tremia o intendente Felipe de Melo Furtado, pelo muito que prevaricava e furtara do dinheiro alheio, tremia sua mulher, Dona Felicidade, pelo muito que mentia, intrigava e surrupiava do marido e pelas dezenas de promessas não cumpridas. Tremia Faninho, filho deles deitado entre duas índias. Tremia o padre Virgílio, evitando conversar com as ursulinas, tremiam as ursulinas. Tremia, enfim, toda a assinalada Vila de São João Esmoler do Mar do Pavão. (Ribeiro, 1997, p. 233-4)

Tremia a Vila de São João ante seus próprios desejos secretos. Essa luta interna de cada habitante, somada à luta de fato efetuada pelo grupo protagonista em prol da proteção da ilha, dentre todo o caráter utópico do projeto, incorpora na atmosfera mítica do romance o espírito *donjuanesco*. Claramente, há uma expansão de certos sentidos, como a possibilidade de cada personagem trazer em si o conflito entre Dom Juan e o convidado de pedra. Essa tensão entre salvação e condenação da alma é, entretanto, o lado mais afetado com a mudança de perspectiva diante da religião católica ao longo dos séculos, que deixa o sentido de cosmovisão e verdade absoluta para apenas o de instituição e convenção social, ainda que hegemônica e ligada à estrutura sociopolítica dominadora. Poder tornar-se um Dom Juan, eximir-se da culpa e destemido tornar-se um amante invejável, são questões tentadoras, que a ilha do Pavão apresenta; todos querem ser Dom Juans, mas poucos conseguem.

N’*O feitiço da ilha do Pavão* há uma deglutição do mito, ou uma tentativa de cercar-se dos diversos reflexos fragmentados que se formaram a partir do texto de Tirso de Molina, e deles extrair essa imagem, ainda um pouco confusa, paradoxal, que calhou tornar-se o mito em nossa época. Alguns sentidos básicos ainda são perceptíveis nesse caleidoscópio que se torna Dom Juan a partir de suas releituras, não apenas a superficial, embora tentadora, imagem do sedutor e amante infatigável, mas a do conflito entre indivíduo e sociedade:

Dom Juan parece apenas travar mais irrefletidamente do que todos os outros a guerra silenciosa, porém universal, contra as normas da sociedade; e mesmo que isso não o ajude, é indiscutível que lhe proporciona uma certa quantidade de inveja e admiração. (Watt, 1997, p.111)

O seu drama, bem como sua astúcia, formam em outras épocas um modelo a ser seguido, como a afirmação do “eu” individual durante o romantismo, por exemplo, intensificando seu caráter trá-

gico, remodelando a sua trajetória e partes de sua estrutura de acordo com a atualização pretendida em diferentes épocas. De símbolo do desejo a ser suprido passa a encarnar a rebeldia contra todas as regras que poderiam lhe retaliar os movimentos. Sua relação íntima com os discursos religiosos e com o universo cristão, e a opressão que esses exercem sobre o indivíduo parece ser ainda marcante: “muito do que a civilização ocidental arrastou consigo de trágico desde o começo da era cristã se cristaliza no mito de Don Juan” (Machado, 1981, p.10). Essa eterna busca do mito, a insatisfação e avidez pelo novo, expõe a relação essencial entre esse mito e a civilização ocidental, tomada como “[...] terreno de sedimentação cultural em que a marca da incompletude tudo contaminou. Uma incompletude bem ocidental, incompletude de algo que o Ocidente triunfante deixou no oriente longínquo sem nunca querer reconhecê-lo [...]” (idem, p.11).

O apagamento da imagem da justiça divina expressada na vitória do comendador, representado na estátua de pedra, assinala na opinião de alguns críticos a decadência do mito até o seu desaparecimento. A dimensão metafísica se apagaria, ponto verificável em um nível superficial pelo prosaísmo; Dom Juan se torna um “comportamento”, o sedutor aburguesado cuja trajetória acaba na velhice e na doença (Sauvage, 1981, p.62). Esse prosaísmo se procederia na redução do mito a um tipo:

Um tipo é um abstracto real, o herói mítico um irreal concreto; tipificar é separar a partir dos indivíduos observáveis um certo número de traços representativos de uma categoria. O mito morre quando os sonhos dos homens, ao deixarem de se dirigir do imaginário para o real, se orientam inversamente do real para o imaginário. E o sonhador encontra-se com toda a realidade, a inesgotável realidade nos braços. (Idem, p.62-3)

Micheline Sauvage, em “O caso Don Juan” (1981), advoga pela morte do mito como um processo natural devido ao desenvolvimento que se dá com relação ao seu conflito metafísico. A morte



significaria, de fato, desmistificação, que se processa à medida que a crença em Deus e nos aportes da religião começa a ser problematizada e entrevista como mecanismos políticos.

A estátua de pedra, por sua vez, associada à cosmovisão católica, possui um gradual despedaçar com o desenvolvimento do mito ao longo de suas inúmeras reapresentações. O esfacelamento da “rocha” reage dialeticamente ao processo de modificação na conduta em relação à religião e o poder dela sobre a sociedade, operada no processo de desenvolvimento do individualismo, enquanto resistência aos ditos oficiais e seus anseios de homogeneizar a sociedade e estagnar seus movimentos. Contudo, não se pode dizer de todo que ela desapareceu, seus fragmentos ainda se fazem presentes, espalhados, diluídos, disfarçados, mesmo como uma simples, porém incômoda, pedra no sapato. Dom Juan havia encontrado uma pedra no meio de seu caminho e não se pode dizer que não nos debatemos por vezes em percalços semelhantes, em conflitos mal resolvidos, seja na religião, no conflito entre gerações e na ruptura com normas preestabelecidas. O olhar para o passado faz esse incômodo mais evidente, mostrando a não superação do convidado de Pedra, e certa pertinência ainda do mito de Dom Juan.

Na leitura do romance de João Ubaldo Ribeiro, a reencarnação do mito donjuanesco extrapola os limites do literário, dialogando com o imaginário do leitor. A ilha do Pavão nos seduz com suas maravilhas e em sua atemporalidade, convidando-nos a adentrar em seus espaços e tempo próprios, envolvendo-nos na possibilidade de proteção de ideais de liberdade, como a resistência à dominação e a efetiva escolha do futuro a partir das condições apresentadas no presente, ultrapassando a submissão a normas arbitrárias de proceder instituídas pela ideologia dominante. Do mesmo modo que invejaríamos Dom Juan, sua astúcia e seu poder, teríamos no peito o desejo ardente de nos encontrarmos na ilha do Pavão.

Tal sedução serve, enfim, para diluir fronteiras, conduzindo-se por maneiras e caminhos misteriosos, rompendo limites, entre o eu

e o outro, entre culto e popular, civilizado e bárbaro, homem e mulher, apenas para citar algumas dicotomias tipicamente cristalizadas, as quais são continuamente revertidas, fazendo-as encarar a si próprias, incitando os entre-lugares. A obra tentaria convencer o leitor da realidade da ilha do Pavão, incutindo-lhe a possibilidade de existência que se justificaria principalmente em sua inexistência, pois ela estaria lá para aqueles que têm olhos para vê-la e que têm o estado de espírito certo para poder aportar em suas praias ou fazê-la emergir em sua própria vida. Se não a encontrar é porque talvez estejam tentando protegê-la de algum perigo, utilizando a toca do tempo. Assemelhando-se ao Dom Juan, a ilha existiria em uma zona de fronteira, entre a ficção e a realidade, entre o mito e a história, e esse movimento só se faz completo a partir do contato com o leitor. Renato Janine Ribeiro, comentando sobre Dom Juan enquanto conquistador apaixonado, explora o aspecto trabalhado nas páginas anteriores, de uma maneira que poderia certamente ser estendida à ilha do Pavão:

Podemos também supor que é esta mais uma, última porém principal, das suas seduções: a de seu público; a mais real de suas conquistas: porque, se ele [Dom Juan] só existe na literatura, a sua verdadeira sedução não é a das mulheres, que como ele são personagens – e sim a nossa, dos que excedemos o texto e lhe damos vida. (Ribeiro, 1988, p.9)

Pensamos que ele pode ser real e pensamos que poderíamos sê-lo, pensamos que a ilha poderia ser real e que poderíamos alcançá-la. Esse talvez fosse o “Grande Feitiço” da ilha do Pavão sinalizado durante o romance e indicado em seu título: enfeitiçar o leitor, colocá-lo em encantamento. Chega-se, então, a um nível de leitura no qual a visão do real se confunde com a ficção e as figuras do imaginário do leitor entram em consonância com as imagens evocadas pelo texto.



### 3

## CONFLUÊNCIAS (MITO E CARNAVAL): A DILUIÇÃO DAS FRONTEIRAS EM *O CHALAÇA E O FEITIÇO DA ILHA DO PAVÃO*

*Assim, a cena do carnaval, onde a ribalta e a “plateia” não existem, é cena e vida, jogo e sonho, discurso e espetáculo; é, ao mesmo tempo, a proposição do único espaço em que a linguagem escapa à linearidade (à lei), para ser vivida em três dimensões, enquanto drama; o que, mais profundamente, significa também o contrário, a saber, que o drama se instala na linguagem. Isto exterioriza um princípio maior: todo discurso poético é uma dramatização, uma permutação (no sentido matemático do termo) dramática de palavras.*

Kristeva, 1974, p.78

Nos dois primeiros capítulos, apresentamos as relações que os romances *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes*, *o Chalaça e O feitiço da ilha do Pavão* estabelecem com os mitos hispânicos do pícaro e do Dom Juan, respectivamente. Ao trazer para o centro da ação a história de um marginalizado do discurso histórico, o romance de Torero dialoga metodicamente com o relato picaresco e com o *Lazarillo de Tormes*, parodiando a sua estrutura pretensamente autobiográfica e incor-

porando seus sentidos na construção da personagem/narradora. Com João Ubaldo Ribeiro, ao redesenhar um período da história brasileira a partir de uma perspectiva múltipla e ex-cêntrica, exibindo a valorização da mestiçagem cultural, Dom Juan ressurge em sua configuração mítica, como uma ideia que se consolidou no imaginário literário-cultural, e não tanto como um diálogo entre textos. O mito se agrega ao espírito da ilha do Pavão, estando ambos na fronteira entre o natural e o sobrenatural, o real e o ficcional.

Pensando na rede de co-incidências que se procede entre textos literários, buscaremos neste capítulo aproximar os dois romances, não enquanto relação direta, mas mútua leitura da tradição literária ocidental, em específico dos mitos literários hispânicos do pícaro e de Dom Juan. Nesse sentido, discutiremos como os próprios mitos relidos se assemelham e estabelecem relações que ecoam nos romances de nosso *corpus*. Os dois romances compartilham, então, esse espaço de apropriação mítico-literária, relacionado aos objetivos e procedimentos da obra de arte no fim do século XX, como mirar o passado para construir o futuro, revisar o conhecimento sobre a história, problematizar a relação entre linguagem e realidade e, sobretudo, proceder com ironia e desconfiança sobre a sua própria atividade.

O primeiro ponto de contato entre os textos de Torero e de Ubaldo Ribeiro é ambos serem definidos pela crítica literária como romances históricos contemporâneos, cuja composição se orienta por uma perspectiva crítica da história oficial do Brasil. *O Chalaça* focaliza o período a partir da vinda da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, e atravessa o primeiro reinado do Brasil (1822-1831), até pouco depois da morte de d. Pedro, em Portugal. Ao construir-se como um relato autobiográfico apócrifo de Francisco Gomes da Silva, amigo e secretário pessoal do imperador d. Pedro I, o romance busca reinserir a personagem em uma historiografia da qual fora excluída. Tal apagamento dos registros oficiais estaria relacionado ao fato de que o Chalaça acompanhava o imperador em atividades extraoficiais, possibilitando-lhe os prazeres de uma vida plebeia, fora da formalidade da corte. Para uma historiografia tra-

dicional, voltada ao enaltecimento dos grandes vultos da história, admitir o poder que tal personagem adquiriu no Primeiro Reinado seria admitir a propensão de d. Pedro a cercar-se de tipos rufiões e velhacos, dando-lhes proteção política e financeira em troca de serviços de alcova e companhia em festejos e prostíbulos. Manter-se-ia, portanto, uma mancha que, nesse sentido, atrapalharia construções discursivas heroizantes. A narrativa autodiegética também rompe com um dos paradigmas narrativos da história, o distanciamento objetivo, permitindo perscrutar uma perspectiva diferente da história brasileira, por dentro e com certo humor.

No romance de João Ubaldo Ribeiro, por sua vez, procede-se à releitura do período colonial brasileiro, a qual se faz pela concentração paródica deste na imaginária ilha do Pavão, situada no Recôncavo Baiano e remetendo aos séculos XVII-XVIII. O romance alia a perspectiva histórica à mítica, permitindo que os preceitos ligados àquela (como a linearidade temporal, objetividade, racionalismo) sejam relativizados, donde advém o caráter crítico dessa obra enquanto romance histórico contemporâneo. Ao longo do romance, diversos acontecimentos tomam espaço na narrativa, focalizando diferentes personagens, manejando histórias paralelas e narrando eventos cujos núcleos, entretanto, vão se somando e se agregando a uma trama maior, que seria o “Grande Feitiço”. O grupo protagonista é representado como constituinte da formação da alma mítica do povo brasileiro, em uma acepção que privilegia a mestiçagem e embate-se com posicionamentos etnocêntricos, propiciando também o tom épico da jornada desses heróis.

Esse processo de releitura da história e subversão de imagens discursivas cristalizadas se dá principalmente por meio de recursos de linguagem que incidem no desenvolvimento formal da narrativa. Dentre eles, a carnavalização apresenta papel expoente nos dois romances, permitindo uma visão dialógica dos eventos e dando o tom das obras. Desse modo, o discurso focaliza aspectos menos nobres da realidade, privilegiando o baixo corporal, os locais onde o corpo entra em contato com a terra, encenando o rebaixamento de tudo que se encontra elevado e subvertendo, com isso, relações

hierárquicas (Bakhtin, 1987). Nos dois romances, é possível perceber a recorrência dessa atitude discursiva, como apontaremos a seguir, também ligada ao objetivo de provocar humor, seja narmando de forma séria frivolidades, ou de forma frívola conteúdos tidos por sérios, lançando mão de uma linguagem carnavalizante ao lado da paródia dos discursos oficiais.

Em *O Chalaça*, por exemplo, a narração dos acontecimentos relacionados à proclamação da Independência é ilustrativa da utilização da carnavalização. O evento é narrado no capítulo intitulado “Que trata do regresso da viagem a Santos e de grandes obras que naquele percurso se fizeram” (Torero, 1994, p.22), antecipando o irônico enobrecimento da matéria narrada. Já no início do capítulo, o Chalaça expressa sua indignação acerca da viagem que haviam feito a Santos, alegando a inutilidade da mesma, pois, mal haviam verificado as fortificações, o jantar na casa do ministro provocara problemas intestinais em toda a comitiva. Havia lhes servido uma costeleta de porco forte e de tempero pronunciado que fez com que todos padecessem de “desconfortáveis contrações intestinais, cujo resultado é a evacuação de uma matéria fecal mais líquida do que sólida. Os físicos a definem como *diarrhoea*, enquanto a gente miúda a conhece apenas por ‘caganeira’” (idem, p.107). D. Pedro decide por partirem o mais rápido possível, para evitar passarem vergonha perante os anfitriões e na cidade, mas não demora a terem de realizar paradas para defecar. Por haverem recebido a notícia de que um correio importante da princesa haveria de chegar a São Paulo, apressam-se para alcançar a capital da província. Devido ao trote forçado das mulas, o Chalaça comenta: “próximo ao riacho do Ipiranga, ele próprio [d. Pedro], eu e mais sete ou oito oficiais da comitiva tivemos que apeiar e, com o trabalho da natureza, acalmar as revoluções das nossas vísceras” (ibidem, p.107).

Antes de prosseguir com a narração, o Chalaça inicia uma discussão alegadamente filosófica, trazendo sua “tese sobre a perfeita evacuação das fezes e seus efeitos sobre o entendimento humano” (ibidem, p.107). O tom sério com que apresenta um assunto esdrúxulo, porque ligado à intimidade e à ação fisiológica do corpo, pos-

sibilita o humor certo do fragmento. Discute, então, qual atividade seria melhor para realizar durante a defecação, chegando à conclusão de que seria a leitura, pois, admitindo que um vazio abre-se quando as impurezas se desprendem do corpo, o melhor seria preenchê-lo com o conhecimento:

Que entretenimento mais proveitoso poderia haver no mundo do que este em que nos livramos de uma substância fétida ao mesmo tempo em que aumentamos o nosso saber? Purifica-se o corpo, engrandece-se o espírito. Haverá receita mais sábia para o aproveitamento dessa hora?

Dito isto, confio que o meu leitor saberá avaliar a justeza dessa minha tese e convencerá aqueles que ainda insistem em manter-se nas trevas, ou simplesmente olhando para paredes ou azulejos. (Torero, 1994, p.108)

Na sequência, retoma a narrativa no ponto em que d. Pedro se vê novamente impelido a interromper a viagem para evacuar: “Sempre leal ao meu soberano, julguei ser o meu alto dever seguir na mesma direção que ele tomava, tendo apenas o cuidado de ficar a uma boa distância e de costas para o vento” (idem, p.108), cada qual pegando seu próprio material de leitura. Nesse momento, chega o oficial da corte com correspondências da princesa e de José Bonifácio. O príncipe levanta-se rapidamente e segue para ler as cartas, enquanto seu secretário, logo atrás, passa a segurar as correspondências à medida que seu amo as lia. Nelas, d. Pedro era avisado que fora destituído de seu posto de príncipe regente e haveria uma tropa real pronta para reprimi-lo no caso de insurgência. O Chalaça comenta: “Conhecendo o espírito indômito do príncipe d. Pedro como eu conhecia, não era difícil prever a resposta que ele daria a esse puxão de orelha das Cortes; o que era difícil de prever era quando e como ele se manifestaria” (ibidem, p.109). Só não imaginava que a resposta viria tão cedo, quando, de repente, o príncipe ordena aos soldados que lançassem os seus laços fora, os quais representavam as armas portuguesas.



Apesar do susto, devido ao movimento repentino de d. Pedro, o Chalaça comenta que a maioria seguiu as ordens (os de maior patente um pouco hesitantes), quando, então, o príncipe desembainhou a espada e subiu em seu asno branco. Certo da instabilidade de seu amo, o Chalaça o seguiu e imitou: “Vendo que ele estava tomado e que o seu pensamento não andava no mesmo passo que as suas emoções, resolvi, por conta própria, desembainhar também a minha espada, no que fui seguido por todos [...]” (Torero, 1994, p.110). Eis que d. Pedro, animado pelo movimento geral, levanta a espada e grita: “Viva a independência e a separação do Brasil”, sobre o que todos soltaram um “Viva!”; torna-se para a sua guarda de honra e fala: “Pelo meu sangue, pela minha honra, pelo meu Deus, juro promover a liberdade do Brasil!”, declamando, enfim, o famoso mote “Independência ou morte!”. O Chalaça, como todos em volta do príncipe, afirmou que não sabia exatamente como reagir, pois não podia gritar apenas um “Viva!” ou “Eia!” para responder a tão impactante frase de efeito; enche-se de coragem, ainda assim, e repete o grito de “Independência ou morte”. Todos ficaram repetindo a frase por uns dez minutos até cansarem e darem seguimento à viagem. Certo de estar dando testemunho de um evento icônico, o narrador comenta:

É essa história que se conta até hoje no Brasil, e eu dou fé que é verdadeira. Tal fato será sempre memorável e glorioso, porque livrou a nação brasileira da anarquia. Eu, como julguei sempre a minha primeira obrigação obedecer cegamente às ordens de meu amo, considere-me a partir daquele dia o mais devotado defensor daquela causa. (Idem, p.111)

Desse fragmento é possível inferir alguns pontos: primeiro, o modo como Francisco Gomes proclama a suposta autoridade de sua versão, que, em relação a sua posição marginal para o discurso histórico oficial, acaba dotando o fragmento de comicidade; esta, por sua vez, é apoiada pelo fato de que o modo como se narra o acontecido difere do tom sério que se verifica nos manuais de his-

tória correntes; outros pontos ligam-se basicamente à consciência que o Chalaça demonstra possuir da importância do ato no que concerne à manutenção da unidade nacional, livrando a “nação brasileira da anarquia”, dado o perigo já assinalado de revoluções ao longo do país. Novamente, a tensão cômico/sério dá o tom da ironia, em que o acontecimento heroico se vê apresentado ao lado da faceta mais íntima do corpo humano e motivado pela instabilidade de Pedro, o qual aparenta ter realizado o ato também devido a ter compreendido as mensagens do reino como afrontas pessoais.

Ao recriar no romance uma cena da história brasileira, Torero o faz por uma perspectiva que possibilita visualizar a história por baixo e por dentro, criando uma visão dualista de mundo pelo efeito carnavalizante da narrativa. Isto possibilita, no confronto com a versão hegemônica oficial, a tomada de um posicionamento crítico diante do discurso historiográfico, questões marcadamente características do romance histórico contemporâneo. *Grosso modo*, o evento ocorre tal qual o conhecimento geral, fator inclusive gerador da verossimilhança; contudo, a particularidade com a qual é descrito, visando ao rebaixamento das figuras heroicas, faz com que o acontecimento perca a imagem estática de oficialidade e se torne mais vivo e dinâmico:

[...] rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. (Bakhtin, 1987, p.19)

No caso dos romances históricos aqui tratados, a nova vida proporcionada pela carnavalização se relaciona à chance de optar por outras facetas da história, percebendo que ela não se compõe de uma trajetória única, mas da confluência de diversas perspectivas.

Em *O feitiço da ilha do Pavão*, a narração da batalha do “Borra-Bota”, ou “Sedição Silvícola”, também recorre fartamente à imagem do carnaval bakhtiniano. A origem da batalha remonta ao

capítulo IV, no qual se verifica uma proibição oficial da permanência dos índios nas vilas, expulsando-os para a selva. Na proibição se verifica por parte das personagens a tentativa de pôr em termos racionais o ato oficial, justificada pela diferença insuperável entre mundo urbano e mundo natural/selvagem. Aqui, o tom exagerado de formalidade e os falsos silogismos destilam em um nível superior de leitura a ironia por parte do narrador. Desse modo, escrito estava que:

[...] era da natureza das diversas raças e povos díspares opug-narem-se entre si, se submetidos a excessiva convivência [...] que os de raça vermelha, em todas as partes do mundo, por mais que forcejassem a caridade e o empenho catequético dos brancos, mostravam-se infensos ao mais elementar ensinamento, quer da cristandade, quer da urbanidade, embriagando-se em público, tráfegando sem roupa ou qualquer espécie de cobertura, bebendo a fumaça do cânhamo-da-índia ou do tabaco, soltando nos ares vapores ofensivos pelo vaso traseiro, dando-se a algazarra a toda e qualquer hora, refugando trabalho honesto e ignorando a autoridade [...] selvagens são os habitantes da selva; os índios são selvagens; *ergo*, o sítio próprio para os índios é a selva, não havendo como refutar tão exata razão sem que a lógica do universo se derribe. (Ribeiro, 1997, p.40-1)

O descontentamento para com a resistência dos indígenas em se submeterem a uma cultura que lhes era estranha e com a qual não estavam de acordo é o cerne do decreto, que, no entanto, envolve-se em um moralismo de aparência que é logo desmentido pelo índio Balduíno, no auge de sua fúria: “Quando índio tá na casa de mulher que eles vai, ajudando no sereviço e fazendo covitagem, eles não recrama nem manda índio simhora! Quando índio vê o que eles faz e elas faz, fica tudo muito amigo do índio, pra índio espiar mas não contar!” (Ribeiro, 1997, p.41). É revelado também que o decreto havia sido composto por motivos pessoais (o filho do intendente da vila, ainda jovem, estava se relacionando com as índias) e

reforçado pelo receio de que os segredos sexuais das “pessoas de bem” da vila pudessem vir a público, destituindo-os da aparência honrosa. Além do mais, o fragmento demonstra a manipulação discursiva que subjaz à documentação oficial, buscando justificar e validar determinadas condutas e ideais. Nota-se também a distinção marcada entre documentos oficiais, dotados de autoridade pelas elites, e o discurso dos marginalizados, cuja fala e perspectiva são represados pelas leituras da historiografia oficial, em sua feição mais tradicionalista. O tom do decreto serve, ao modo como é apresentado, para ridicularizar as representações oficiais e eruditas, dando espaço para a assunção do ponto de vista popular.

De início, Balduino havia reunido alguns índios para se encontrarem com os responsáveis e, se possível, espancá-los. Dissuadido do ato por seu amigo Iô Pepeu, reúnem-se em outro lugar para planejar o que fariam com relação a tal afronta para com seu povo, ainda mais em vista da promessa de intervenção militar caso não debandassem da vila no prazo estipulado. De acordo com o planejado, no dia anterior à data limite para os índios saírem das vilas, Iô Pepeu, pela facilidade em se movimentar pelas altas esferas da sociedade, por ser de família renomada, infiltrar-se-ia na Câmara, feita o quartel do inimigo, e destilaria nas reservas de água uma poção, sendo o mesmo feito em outros reservatórios a que os soldados teriam acesso. Enquanto isso, os líderes governamentais se pavoneavam na Câmara em cerimônia para sacramentar o dia seguinte como um marco histórico, heroicizando a si próprios nas atas da reunião, definindo de antemão aquele dia como o que trouxera a “moralidade” para a vila.

O dia seguinte revela que a poção de Balduino consistia num produto laxante e não em um tipo de veneno, como se poderia crer. O uivo de uma das mulheres da vila, dona Felicidade, crendo que seu marido, o intendente da vila, estava morto, faz com que o mestre de campo Borges Lustosa, líder dos soldados que deveriam expulsar os indígenas, saltasse da cama para anunciar a batalha. Antes, no entanto, que descesse as escadas, empalideceu, pôs a mão

na barriga e gritou para seu subalterno seguir na frente, alegando ter esquecido algo:

Mas não ficou para ver se a ordem era cumprida, porque um espasmo irreprimível lhe convulsionou as tripas e antes que, já suando pelo corpo todo e ainda mais pálido, conseguisse arriar as calças diante do penicão que tinha procurado às carreiras, borrou-se irremediavelmente, num jorro copioso que não conseguia deter. (Ribeiro, 1997, p.76)

A poção surtia efeito nos habitantes da vila, acometendo os soldados em suas vísceras e em seus orgulhos, impedindo que houvesse de fato uma batalha, já que eles largavam seus postos e se lançavam à caça de penicos ou um espaço no mar que, como relata o narrador, tingia-se de marrom. O mestre de campo, por sua vez, sente-se ainda mais desonrado quando tem de defecar ao lado de sua mulher; ela se envergonhava por se mostrar de tal forma despida, como jamais o fizera, e ele porque “sustentava que macho não caga nem mija sentado, no máximo agachado”, apesar de que, no caso, a “premência vencera o decoro e convicções” (idem, p.78). Na continuidade da “batalha”, os índios surgem enfim à frente dos soldados para zombar-lhes: “índio peidão, caraíba cagão” (ibidem, p.80). Com a vitória, Balduíno e seus colegas passaram o resto da manhã bebendo e comemorando, mas, tementes da vingança certa, decidiram por voltar temporariamente aos matos.

Segundo afirma o narrador no capítulo VI (ibidem, p.59), dois capítulos antes de relatar a batalha, narrando a preparação de Balduíno com Iô Pepeu, duas versões eram mantidas na memória sobre o acontecido, cada qual de acordo com o título escolhido: “A correta narração dos acontecimentos conhecidos por uns como Sedição Silvícola e pelo populacho como batalha do Borra-Bota depende da escolha de uma dessas duas designações [...]” (ibidem, p.59). A primeira diz que o mestre de campo Borges Lustosa teria enfrentado bravamente os selvagens, trazendo paz à Vila de São João; a segunda expunha que Balduíno Galo Mau, “em diabólica

solércia por trás das linhas inimigas, não só logrou impor derrota envilecedora às gentes d'armas dos brancos, como obteve o que queria, em escárnio da cristandade e da justiça" (ibidem, p.59-60).

O movimento proléptico do narrador antecipa alguns sentidos sobre a batalha e seu registro futuro, estabelecendo um jogo meta-ficcional que problematiza o registro histórico dos fatos, relativizando a noção de verdade a ele atribuída. Do mesmo modo, esse narrador, ao revelar de antemão as duas versões da batalha, lança mão de um discurso altamente irônico ao expressar que a escolha da perspectiva "trata-se de sindicância da alta ciência histórica, que não pode ser alcançada pelo leigo [...]" (ibidem, p.60). Como se evidencia pela opção da matéria narrada e da forma utilizada, o narrador escolhe o lado rechaçado pelo discurso historiográfico, a versão do "Borra-Bota", pois, detentor do conhecimento do porvir, sabe que "prenhe, como sempre, de ironia, a História terminou por voltar-se contra os vencedores" (ibidem, p.81).

No que concerne à relação da batalha do "Borra-Bota" com a história brasileira, pode-se entrever certo paralelo com o silenciamento que durante muitos séculos setores da historiografia brasileira mantiveram com relação às culturas indígenas na história brasileira. A importância desse evento para o romance reside no fato de ser o início do processo de reinstauração de uma ordem política semelhante à do "mundo exterior", segundo os moralismos, normas e estruturas sociais aristocráticas, recorrendo, então, ao poder religioso do arcebispo do recôncavo. Estava ameaçado, portanto, o ideário de liberdade que caracterizava a ilha, apontando para um preocupante destino regado a tirania e intolerância, motivando o grupo de resistência e o andamento do romance.

Tanto a narrativa da "batalha do Borra-Bota" no romance de Ubaldo Ribeiro, quanto a narrativa da proclamação da independência, no romance de Torero, ao enfocarem o baixo corporal e trazerem o corpo nos pontos em que ele se liga com a terra, ou seja, a defecação, expressam uma comicidade que confronta a pretensa seriedade dos discursos oficiais. Tal rebaixamento carnalizante projeta uma visão dualista do mundo e, no caso, promove a reinserção

dos signos da história sob uma nova configuração, renovando-os (Bakhtin, 1987, p.19). A descrição da satisfação de necessidades naturais, como a vida sexual e a defecação, bem como a alimentação, ou seja, quando o corpo entra em contato com o mundo, relaciona-se com o “princípio da vida material e corporal”, apontado por Bakhtin acerca dos festejos dos carnavais na Idade Média (idem, p.16). Isso, atrelado à forma carnalizada da situação ou de personagens, realiza a “transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo em sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual e abstrato” (ibidem, p.17).

Essa perspectiva promove um olhar diferenciado sobre as figuras históricas, trazendo-as para o âmbito do humano e veiculando uma concepção do corpo grotesco, como aponta Bakhtin, “esse corpo que absorve o mundo e é absorvido por ele” (ibidem, p.277) e no qual “não há nada de perfeito nem completo” (ibidem, p.23). Nos eventos narrados nos romances, temos a história sendo vista por baixo, expondo a vida íntima das personagens. N’*O feitiço da ilha do Pavão*, os governantes e líderes militares da Vila de São João, paródias de personagens históricos e pretensos heróis, são rebaixados ao posto de personagens que apenas tentam cultivar uma aparência que não condiz com a realidade, jogo de máscaras realizado pelos cerimoniais de autoexaltação de seus feitos na guerra que nem havia começado, valendo-se do fator documental, tido como símbolo da verdade.

Em ambos os romances ocorre a paródia de diferentes formas de linguagem, na fala dos personagens no discurso do narrador. O Chalaça, como já apontado, tanto narrador quanto personagem, clama sua autoridade de fala ao propor sua versão, ainda que de modo irônico, como a verdadeira narração dos fatos concernentes à independência, parodiando a atitude do historiador e satirizando textos filosóficos que serviriam para sustentar suas afirmações. Para legitimar seus escritos, o romance parodia formas enobrecedoras, como as crônicas históricas, as novelas de cavalaria e por vezes o discurso bíblico, bem como obras literárias diversas, exibindo ao longo do texto o processo de absorção que o romance exe-

cuta em seu tecido híbrido, expondo toda a heterogeneidade e teor metaficcional presente em recursos intertextuais. N’*O feitiço da ilha do Pavão*, além da paródia do discurso historiográfico, percebe-se a coexistência de diversas formas da linguagem falada, o que traz em certa medida a questão da heteroglossia, a não homogeneização da linguagem, dando espaço a diferentes níveis de discurso. Percebemos, assim, a fala do índio Balduíno, enrolada e cômica, misturando palavras e invertendo construções sintáticas, extrapolando a norma do “bem falar”, e a linguagem, por exemplo, do rei do Quilombo, marcada por vocábulos que ressoam a cultura erudita. Tais aspectos denotam a relação de poder que existe por meio da linguagem, a dominação por meio da palavra, a subjugação de uma cultura por outra pretensamente superior, inserindo essa problemática como um fator interno da matéria narrativa. A composição do decreto de expulsão dos índios, no qual “luziam novos labores da erudição do mestre Moniz de Andrade [...] em meticolosa caligrafia processual [...]” (Ribeiro, 1997, p.40), reitera a utilização da demagogia e da retórica como mecanismos de dominação e colonização, a autoridade autoatribuída para representar os fatos históricos, que é exposta e criticada no romance.

Segundo Linda Hutcheon, “a paródia não é de modo nenhum um fenômeno novo, mas pareceu-me que a sua ubiquidade em todas as artes deste século exige que reconsideremos a sua natureza e sua função” (Hutcheon, 1989, p.11). Daí a necessidade de se alterar ou complementar o entendimento do conceito, em vista de um proceder diferenciado e amplamente difundido que ocorre nas obras de arte do século XX. Nessa época, a paródia não visaria apenas à sátira ridicularizadora, mas a um diálogo crítico e distanciado com os textos do passado, sua “transcontextualização” e, paradoxalmente, a aproximação com esse tempo perdido e resgatável apenas pela via textual. A paródia propicia a desmistificação de imagens rígidas de certos produtos de linguagem, ligadas não raro a uma motivação social e política. No que diz respeito à modalidade narrativa do novo romance histórico, Fernando Aínsa afirma:



La escritura paródica nos da, tal vez, la clave en que se puede sintetizarse la nueva narrativa histórica. La historiografía, al ceder a la mirada demolidora de la parodia ficcional, a la distancia crítica del descreimiento novelesco que transparente el humor, cuando no el grotesco, permite recuperar la olvidada condición humana. [...]. La deconstrucción paródica rehumaniza personajes históricos transformados en “hombres de mármol”.<sup>1</sup> (Aínsa, 1991, p.85)

Além de apontar o caráter desconstrucionista do novo romance histórico, pela paródia de formas consagradas, busca-se, num sentido dialógico, reconstruir determinadas perspectivas, convertendo personagens marginalizadas nos textos oficiais em heróis de romance (Aínsa, 1997, p.116).

Segundo Hutcheon, “a metaficção, uma das formas predominantes de romance atual, é, com certeza, caracterizada pela intertextualidade irônica e paródica” (Hutcheon, 2010, p.257), aludindo ao que Bakhtin menciona sobre o romance, desde seu surgimento, como um processo de tradução livre, transformadora, de obras de outrem. Os romances de nosso *corpus* se conduzem segundo essa linha metaficcional, expondo a autoconsciência de suas constituições discursivas, bem como a heterogeneidade de suas composições, incorporando diferentes formas discursivas e referenciando textos de outros. Além disso, eles são autocríticos para com suas formas, o que ocorre de modo a incorporar os posicionamentos externos, afrouxando a divisão cristalizada entre autor-leitor e a separação entre arte e realidade.

Enquanto romances históricos, *O Chalaça* e *O feitiço da ilha do Pavão* criticam a postura do historiador diante dos fatos e, sobre-

---

1. “A escritura paródica nos dá, talvez, a chave em que se pode sintetizar a nova narrativa histórica. A historiografia, ao ceder ao olhar demolidor da paródia ficcional, à distância crítica da descrença romanesca que transparente ao humor, quando não o grotesco, permite recuperar a esquecida condição humana. [...]. A desconstrução paródica reumaniza personagens históricos transformados em ‘homens de mármore’” (tradução nossa).

maneira, tratam de ironizar a si próprios nesse processo. A utopia na ilha do Pavão seria, portanto, irônica, mostrando que determinados ideais talvez só fossem possíveis de se alcançar por meio de um feitiço (ou de uma narrativa). Esse procedimento sobrenatural, mais do que a manipulação do tempo, seria a conjugação e mistura das diferentes culturas em um mundo de cabeça para baixo, personagens agindo pelo seu revés em um universo guiado pelo carnaval bakhtiniano. Em *O Chalaça*, durante todo o texto há uma voz que nos recorda os possíveis equívocos do registro e o fingimento desse narrador Francisco Gomes, enquanto o próprio já demonstra em sua narrativa que não é certamente o mais confiável, mas insistindo com humor e ironia no jogo de convencimento para que levantemos a dúvida sobre quem seria, enfim, confiável?

Tais romances são obras heterogêneas nas quais confluem diversas vozes que se sobrepõem, se unem e se embatem, rompendo com a linearidade textual e extrapolando os limites de si próprio; sua linguagem incorpora outros textos, atualizando-os e promovendo um incessante diálogo com os fundamentos de suas construções. Nossos romances expõem sua estrutura interna, demonstrando, ainda que sutilmente, a sua formação fragmentada, intertextual, paródica, possibilitando que o leitor acompanhe esse movimento e, em certa medida, participe dele. A multiplicidade de vozes nessas obras, aliada ao dobrar do texto sobre o texto, incorpora o carnaval medieval em suas tessituras na medida em que a relação com o leitor se torna mais consistente e autoconsciente. As obras de nosso *corpus* seguem, portanto, essa tendência da ficção contemporânea, segundo Hutcheon (2010, p.262), de romper com a *separação arnaldiana* do século XIX entre alta e baixa cultura, admitindo que conteúdos sexuais, de cultura e classe permeiam toda a arte, para com isso anular a distância entre autor e leitor: “A distância social e intelectual entre autor e leitor é extinta ou, pelo menos, encurtada por um romance que abertamente reconhece que ele só existe à medida (e enquanto) é lido” (idem, p.262). O texto pensa na sua relação com a recepção e a apreende, quando não se direciona explicitamente a um leitor virtual, superando alguns pre-

conceitos que diminuía o valor de entretenimento que uma obra de arte pode proporcionar em determinados níveis de leitura.

Em *O feitiço da ilha do Pavão*, selecionamos um trecho no qual a relação com o leitor é evidenciada. Iô Pepeu finalmente consegue uma segunda tisanas com o estimulante sexual preparado por Balduíno, pois havia gastado inutilmente a primeira. Conversa com Crescência e ambos, então, combinam ficar juntos pela noite, ela ressaltando que não diria as palavras e ele confirmando que não precisaria mais delas. Já despídos, iniciando o ato, o narrador expressa a excitação do jovem, afirmando que a grande noite iria começar, mas, ao fim, reformula a frase em questionamento: “A noite, a grande noite, ia finalmente começar?” (Ribeiro, 1997, p.240). Assim termina o capítulo e o seguinte inicia-se com o narrador discursando sobre não se dever rir da desgraça alheia, reforçando a ideia do questionamento anterior, de que Iô Pepeu talvez não tivesse conseguido consumir o ato mesmo com o estimulante. O narrador prossegue comentando a ausência de compaixão para com o sofrimento alheio e os castigos para isso:

São tantas as penas inventariadas nos infernos, obrigatoriamente pagas por pecados e más ações deste defeito derivados, que livros com mais de cem vezes as páginas deste cá, o qual tão desutilmente vos ocupa, não seriam bastante para conter-lhes os resumos. (Idem, p.241)

No trecho, o narrador reforça o contato com um possível leitor, assumindo o caráter metaficcional de sua narrativa e, pelo humor, jogando com a provável reação que esse leitor teria ao desconfiar dos sugeridos infortúnios de Iô Pepeu. O narrador comenta ainda que essas atitudes (o rir da desgraça do outro) geralmente haveriam de provir da inveja e má vontade, admitindo, entretanto, que na fruição da dor alheia pudesse haver algo que não procedesse de tais nefastos sentimentos, mas “tão-somente o resultado de que, pela graça de Deus, recebemos o dom de rir de nossa pífia condição terrestre”:

Rimos do que aflige o outro, mas sabemos que outro entre os outros virá a rir de nós, mais dia, menos dia. Portanto, ao rir do outro, rimos de nós mesmos, no que por vezes exibimos, não o pecado de que suspeitamos, mas quiçá elementar virtude, qual seja a da humildade, que amiúde nos alcança por vias antes não desconfiadas, infelizes vindo a ser aqueles que nelas não atentam. O mundo é perfeito, já diziam os antigos, e com eles nos vemos obrigados a concordar, eis que, se tudo se passasse como quer cada um de nós não duraria este mesmo mundo mais do que três peidos de mula, louvado seja Deus, para sempre seja louvado. (Ribeiro, 1997, p.242)

A narrativa apresenta o riso em sua ambivalência, em seu caráter de troca, não o “rir de”, mas o “rir com”. No fragmento citado, nota-se a união entre um procedimento metaficcional, pois constituinte do contato explícito do narrador para com o narratário e sinalizando esse processo, com a paródia de um discurso teológico e dos sermões religiosos, dissertando sobre a origem do riso, anteriormente mencionado como demoníaco, mas aqui ressaltado como também possivelmente divino. A esse processo integra-se ainda a linguagem carnalizante que, pela paródia, reverte os sentidos negativos atribuídos ao riso, argumentando em prol de sua defesa como também uma graça concedida por Deus, e nesse caso não o fruto de inveja, mas de humildade expressada por vias inesperadas. A marcação temporal a partir dos “três peidos de mula” reforça a imagem real grotesca, por meio do vocabulário popular. Desse modo, quem ri do outro, sabe que outros rirão dele, logo, o rir do outro seria rir de si próprio, lançando mão de uma graça de Deus para melhor tolerar a existência terrena. O riso ambivalente, comunitário, que retorna sobre si próprio, um riso carnavalesco que rompe os limites do texto, quebrando a quarta parede entre esse palco e seu espectador/leitor, integrando uma possível projeção dele nesse universo ficcional; e de tal modo dialógico que cria a impressão de que talvez fossem a ilha do Pavão e o contador de suas

histórias que emergem das páginas para abarcar os anseios mal contidos do sonho semiacordado que é a vida.

Em *O Chalaça*, além da metaficção presente no jogo de máscaras pelo qual se conjugam diversas vozes narrativas e a mistificação do “manuscrito/documento perdido”, temos, no capítulo 17 (Torero, 1994, p.61), um exemplo de direcionamento explícito ao narratário. Nesse momento de sua história, o Chalaça acabara de voltar a Portugal, havia reencontrado d. Pedro e estava se inteirando dos assuntos políticos do reino. O Chalaça relata que, naquele dia, havia ocorrido uma reunião na casa do Rocha, onde ele estava hospedado, com os constitucionais leais a d. Pedro, para tratar das manobras militares que o exército de d. Miguel estaria realizando nos arredores da cidade para impedir o desembarque da rainha dona Maria II, que vinha de Londres. Nesse meio-tempo, entretanto, Francisco Gomes se entretém em avaliar qual das duas empregadas de seu amigo poderia ser considerada a mais aprazível para uma futura abordagem sexual, comentando ironicamente que, quando não estava pensando em uma das duas, dirigia o melhor de sua atenção ao tema do encontro. Decidido qual das jovens ele abordaria, retoma o assunto e comenta o receio geral ante a possibilidade de d. Miguel invadir a cidade, pois os boatos eram de que ele teria um exército que era o dobro do de d. Pedro. Mas, devido a muita conversa e pouca ação, o Chalaça comenta:

Um homem sábio, porém, que porventura um dia vier a ler esses papéis – que é coisa que não espero, por que eles são muito particulares – se perguntará se este momento grave por que passamos não seria melhor aproveitado com atitudes como treinamentos militares, limpeza de canhões e reparo nas fortificações. E eu diria que é uma constatação muito verdadeira, se não estivesse meu erudito leitor esquecendo-se desse maravilhoso invento do homem feito para ser utilizado nas horas em que não se sabe, nem se tem o que fazer, que são as reuniões. (Torero, 1994, p.62-3)

No fragmento anterior, o recurso de fingir uma perspectiva do narratário funciona como modo de explicitar o aspecto dialógico do texto, questionando o que é narrado a partir daquilo que se pensaria mais sensato a ser realizado naquela situação crítica. Mas todos aqueles homens do governo, contudo, conforme o Chalaça complementa no seguimento de sua argumentação, não sabiam o que fazer; era uma assembleia formada por “doze homens ignorantes na matéria das guerras, [que] nada podiam fazer a não ser debater questões de ordem política e institucional, ao mesmo tempo em que, secretamente, pediam ao bom Deus que inspirasse os nossos generais” (Torero, 1994, p.63). No desenvolvimento do relato, esse capítulo serve também para a construção da imagem de Caetano Gamito, maior desafeto do Chalaça em Portugal, como um grande demagogo e manipulador, pois era ele quem coordenava a tal reunião e instigava posicionamentos ideológicos em seus companheiros. Ao ironizar o posicionamento desses políticos, Francisco Gomes tenta mostrar-se como um intelectual e moralmente acima deles, expressando sua postura crítica para com atitudes inúteis dos constitucionais e, do mesmo modo, realçando seu caráter sarcástico e de quem sabe lidar com as situações adversas, como esquivar-se das comissões formadas no final da reunião.

Em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais, Bakhtin trabalha como a cultura popular desenvolvida ao longo da Idade Média – em suas expressões dos ritos e espetáculos, das obras cômicas verbais e do vocabulário familiar e grosseiro – influenciou a produção do escritor francês na criação de imagens realistas grotescas, cultivando exageros e focalizando o “baixo corporal” com o intuito de provocar o riso carnavalesco. Tal riso deve ser entendido num sentido amplo: riso festivo que compreendia clara oposição à cultura oficial (principalmente referente à Igreja Católica) e que, durante os festejos, produzia uma visão dualista do mundo, rebaixando qualquer imagem que se colocasse elevada. “O riso do carnaval não é simplesmente parodístico; não é mais cômico que trágico; é os dois, ao mesmo tempo; é, se quisermos, *sério*, e é só assim que a cena não é

nem a da lei, nem a da paródia, mas sua *outra*” (Kristeva, 1974, p.79). A linguagem carnavalesca traz, portanto, esta ambiguidade de sentidos que a faz dinâmica e contestatória, fazendo-a caminhar às margens da cultura oficial como o seu outro, o seu espelho que, mais do que deformar, ressalta aquilo que ela se nega a ver: o seu intento dominador e normativo. Ainda de acordo com Kristeva,

O discurso carnavalesco quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica e, por este motivo, é uma contestação social e política: não se trata de equivalência, mas de identidade entre a contestação do código linguístico oficial e a contestação da lei oficial. (Kristeva, 1974, p.63)

Aqui entrariam o jogo polifônico, a metalinguagem, a paródia, a intertextualidade, recursos da linguagem que evidenciam a construção textual e denunciam o anseio de determinadas formas discursivas, por uma relação de poder, de mostrarem-se fixas, estáveis, autossuficientes e peremptórias. A atitude e perspectiva promovida no carnaval medieval, com suas formas paródico-travestizantes, criadoras de duplos cômicos da arte séria/oficial, estariam na base do desenvolvimento do romance moderno, ao lado da absorção por essa modalidade narrativa de aspectos como o plurlinguismo, relacionado à polifonia e heteroglossia, ou seja, a variedade de vozes, níveis e tipos de linguagem encontrados na realidade (Bakhtin, 1988).

Segundo Linda Hutcheon, a metaficção contemporânea, contestando a separação entre erudito e popular, criticando a postura academicista e elitista da qual o modernismo foi tomado, problematiza a relação entre arte e realidade e, desse modo, aproxima-se do ritual/celebração carnavalesco medieval:

A metaficção moderna existe nesta fronteira consciente entre literatura e vida, fazendo pouca distinção formal entre o leitor cocriador e o autor. Se substituíssemos o espectador e o ator por esses dois agentes, chegaríamos exatamente à definição de

Bakhtin, não à definição de romance (em particular, não à do romance moderno), mas à definição do carnaval medieval e renascentista. Para Bakhtin, esse segundo mundo, alegre e invertido, existia em oposição à cultura séria e eclesiástica, assim como a metaficção moderna contesta a ilusão do dogma realista no romance e tenta subverter o autoritarismo da crítica. (Hutcheon, 2010, p.258).

Defende-se, desse modo, a metaficção como semelhante ao carnaval bakhtiniano, uma vez que, em ambos os casos, hierarquias são rompidas, a do autor para o leitor, e a do ator para o espectador, não apenas no sentido da concepção de texto em questão, mas da apropriação e antecipação que a obra estabelece com relação à sua recepção, expondo seu teor autocrítico.

O ritual carnavalesco nos romances *O Chalaça* e *O feitiço da ilha do Pavão*, ao guiar a reconstrução de cenas da história, estabelece a desconstrução de imagens cristalizadas pelo discurso oficial. Esse discurso entra na compreensão da obra a partir do leitor, que partilha do senso comum a respeito de determinados eventos da história, conhecimento com o qual o romance virá a dialogar, contrapondo-o ou relativizando-o. Com isso, o aspecto positivo da carnavalização é movido do texto para a relação entre o texto e o leitor. Seria uma espécie de relação sexual e sensual metafórica com o leitor, nível textual no qual o lado positivo da carnavalização seria resgatado. Bakhtin, em seus estudos sobre Rabelais, visualizava elementos como escatologia e obscenidade como representações de vitalidade irreprimível, compreendia-os como ambivalentes, mas ressaltava o lado positivo: “qualquer ênfase nas funções do corpo significava um protesto contra a cultura oficial do decoro e um triunfo da vida sobre a morte” (Hutcheon, 2010, p.265). Na contemporaneidade, a construção dos romances tenderia a resgatar o lado negativo da ambivalência e o positivo ficaria, como dito, no nível da leitura: “No entanto, há um lado positivo que faz com que o erótico seja um modelo realmente ambivalente; se a reprodução



deixa de ser o objetivo do sexo, o prazer assume, especialmente, o deslocado ‘prazer do texto’ do leitor” (idem, p.265).

O mundo carnalizado, ao revés, no qual há espaço para o híbrido, o mestiço, universo no qual a impureza é a chave e o triunfo maior, entra em consonância com o aspecto da leitura mítica que os romances de nosso trabalho efetuam. Tal qual o carnaval e a metaficção, o mito se instala entre a realidade e a ficção. Como Ian Watt expõe sobre os mitos modernos, eles “existem numa espécie de limbo, onde talvez não sejam vistos como personagens verdadeiramente históricos, mas também não como simples invenções de natureza ficcional” (Watt, 1997, p.15), desenvolvem-se de modo coletivo, seja na sua construção e reconstrução de sua imagem e seus sentidos, no caso de Dom Juan, ou na reiteração e popularização de uma estrutura narrativa, no caso da picaresca.

N’*O feitiço da ilha do Pavão*, a carnavalização surge, além dos eventos escatológicos narrados, na construção das personagens, como analisado no capítulo anterior, pela linguagem neobarroca, híbrida, absorvendo diversos níveis de linguagem, contrastando os diversos falares do povo com a linguagem empolada das elites, e no jogo metaficcional estabelecido em determinados momentos. É nesses espaços fronteiriços que o mito de Dom Juan toma maior força no romance, espaços nos quais unidade e pureza são problematizadas e a confluência é enaltecida, a festa na qual as máscaras são continuamente trocadas e o jogo de sedução é efetivado pelo processo de leitura. O narrador, no primeiro capítulo, guia o leitor a adentrar na ilha do Pavão, seduzindo-o para vestir também sua máscara e seguir os desejos de seu espírito.

N’*O Chalaça*, o carnaval também se apresenta, principalmente no jogo de máscaras narrativo, sobreposição de vozes, como colocado no primeiro capítulo, por meio do qual se resgata uma forma narrativa e seu teor satírico. Paródia da paródia, encadeamento intertextual de diálogos com a picaresca, o romance de Torero lança seus braços na tradição romanescas, recontextualizando textos passados e entrecruzando suas épocas para, no nível formal, compor-se também de maneira barroca, como no romance de Ubaldo Ribeiro.

A aproximação entre os dois romances, enquanto similar procedimento carnavalesco e de apropriação mítico-literária, também é fomentada pelas leituras cruzadas que efetuam dos mitos tratados, ambos surgidos na cultura teatralizada da sociedade barroca. No romance de Torero também podemos observar imagens donjuanescas, na dinâmica dos personagens e em relação próxima com a leitura da picaresca; do mesmo modo, em Ubaldo Ribeiro, a picaresca ressurgem em momentos particulares de determinados personagens, por vezes relacionando-se também a pontos ligados ao Dom Juan no texto. Sinalizaremos essas leituras cruzadas também como modo de evidenciar a ligação entre os mitos.

O mito de Dom Juan ressurgem na obra de Torero a partir de uma deglutição de sentidos, guiando algumas questões expostas no romance, principalmente no desrespeito às normas sociais e morais preestabelecidas. N' *O Chalaça*, o *donjuanismo* se expressa mais claramente na caracterização de d. Pedro, sua índole de conquistador aliada à desconsideração pelas normas do Estado e da religião. Por ser um membro da realeza, um nobre sem ninguém que possa lhe refrear as ações, possui um sentimento de liberdade que extrapola as regras formais de conduta ligada ao seu posto, não conseguindo manter tampouco a aparência. D. Pedro age segundo suas vontades; inconsequente, traça seu destino individual, tirando proveito de sua posição, desejoso de saciar seus desejos momentâneos, muitas vezes desligado das relações familiares. Isso se observa nos inúmeros casos extraconjugais do príncipe que, no romance de Torero, são enumerados e relatados, visto que o ponto de vista do Chalaça, e sua função ao lado de d. Pedro, direcionam esse procedimento.

A função do Chalaça como alcoviteiro do príncipe, ao lado das festas em que essas personagens se entretinham, tem continuidade mesmo após o casamento de d. Pedro, indicando seu descompromisso para com a fidelidade no matrimônio. Isso não é demonstrado sob o estigma do julgamento moral, mas como um modo de dessacralizar a imagem heroica de d. Pedro, ressaltando seu caráter humano. Ao mesmo tempo, e principalmente, denuncia o compor-

tamento social e o jogo de aparências em torno do casamento, uma vez que muitos dos casos do príncipe eram com mulheres também casadas. Francisco Gomes servia de mensageiro “amoroso” e, a certo modo, negociador, estabelecendo os parâmetros e condições dos encontros de seu amo, explicando que a tarefa não o fazia suar, pois: “A maioria das mulheres dava-se por muito honrada em ser convidada a deitar com o Imperador, e os maridos, quando não se sentiam orgulhosos por emprestarem suas esposas *ad usum regis*, protestavam apenas para tentar ganhar algumas patacas” (Torero, 1994, p.66). Ou seja, haveria inclusive consentimento dos maridos, em troca de favores, presentes, condecorações militares ou títulos de nobreza. Com isso, d. Pedro torna-se uma das pontas de diversos triângulos amorosos, mas o efeito de burla não há, e se há, é mútuo.

A sedução, mais do que esforço em envolver o objeto de desejo, volta-se ao fascínio que a sociedade tem para com a realeza, mais próximo das conquistas do Dom Juan de Tirso de Molina das mulheres de origem humilde. A permissão desse triângulo amoroso em vista da obtenção de benefícios redireciona do mesmo modo imagens ligadas ao pícaro Lázaro de Tormes, que, ao final de sua trajetória, se acomoda com um casamento arranjado por um religioso, recebendo dele proteção e benfeitorias em troca da condescendência para com a relação a três. O triângulo amoroso visando a benefícios também aparece no romance de João Ubaldo Ribeiro, como mencionado, com relação às inúmeras mulheres com as quais Iô Pepeu se relacionava. Muitas delas ou eram casadas ou enamoradas de outros homens, e estes permitiam que se mantivesse o triângulo porque sabiam que o filho do Capitão Cavallo sempre conferia regalias àquelas com quem dormia, chegando a arranjar-lhes até mesmo casas no caso de engravidarem.

O Chalaça incorpora, como bom serviçal, os anseios de d. Pedro, dando suporte aos casos dele e repetindo em seu discurso as marcas da conquista por meio do convencimento. De fato, há um diálogo entre as duas personagens, uma espécie de duplicação e correlação ideológica, identificação que justificaria a amizade. Tal qual o pícaro, o Chalaça parodia o seu amo nobre e sacrifica o seu senso crí-

tico em prol da imagem que intenta copiar, defendendo-a, ainda que o tom exagerado permita que se perceba o sarcasmo e autocrítica do processo. A conexão entre as duas personagens, o amo nobre e seu criado pobre, é recorrente nas releituras dos mitos do individualismo moderno, e nitidamente nas de Dom Juan, pois o mais próximo que o personagem consegue estabelecer de uma relação sincera, seja de amizade ou fraternidade, é com o seu serviçal: “nenhum deles estabeleceu amizades estreitas e sólidas nem mesmo com homens ou mulheres cujas opiniões fossem semelhantes às suas. [...] a única ligação permanente do herói é com seu criado, seja ele um secretário ou um escudeiro” (Watt, 1997, p.131). No caso do romance de Torero, contudo, a função do criado não parece ser de contraste, como aquele que traz a voz do social ou do autor para criticar a atitude do amo (como o Catalinón do *Burlador de Sevilla*). O Chalaça aprende e dá suporte ideológico às ações de d. Pedro, indícios da atitude picaresca do narrador/personagem desse romance, parte de seu projeto de integração no meio aristocrata.

Trecho relevante do romance no sentido da ruptura da personagem d. Pedro para com as regras em torno do casamento e sua integração aos motivos *donjuanescos* relaciona-se com um caso que ele teve com “uma negrinha, de nome Andrezza, que todas as quintas-feiras vinha trazer doces feitos por ela mesma e por algumas freiras do convento” (Torero, 1994, p.67). Surge a figura do conquistador, somada a certa consciência de que tudo lhe era permitido, não havendo limites religiosos ou sociais para suas vontades. Certo dia, ao ver a moça passar, d. Pedro e o Chalaça começam o seguinte diálogo: “Belo animal, não, Chalaça?”/ “Bons dentes e belos quartos, Alteza”/ “Quero que a arranjes para mim. Acho que daria uma montaria e tanto” (idem, p.68). Francisco Gomes negocia a negra com o convento, alegando ao relutante padre que a princesa Leopoldina ficaria muito satisfeita com a quituteira, pois poderia saciar seus desejos súbitos de comer quindins. Depois de alguns meses, Andrezza tem um filho e, “como recompensa pelo seu bom serviço e discrição, ganhou do Príncipe uma casa com mobília na rua da Viola” (idem, p.68).

O Chalaça relata, por fim, que ele mesmo muitas vezes fora naquele endereço para comer quindins. Por meio do implícito discurso de d. Pedro na narrativa de Chalaça, visualiza-se a ideia da submissão feminina: de Andrezza, em princípio, por sua condição escrava, e também da princesa Leopoldina, pela condescendência para com a infidelidade do marido. As metáforas presentes nas trocas de mulher por animal, de ato sexual por montaria e de quindins por sexo, tendem a representar o diálogo masculino estereotipado sobre tais assuntos, rompendo com a idealização amorosa por meio da carnavalização na linguagem. A comicidade rebaixa a personagem de d. Pedro de seu patamar heroico para o âmbito do humano, corporal e material, e por extensão rebaixa as noções de amor cortês e do casamento, mostrando que, na prática, seriam ideais falidos, sustentáveis apenas por exigências sociais, aparência e interesses. A religião não possui mais força para subjugar Dom Juan, pois não mais lhe é creditada a autoridade sobre o conhecimento do universo além da vida terrena e o poder de julgamento sobre o indivíduo; ela não é mais reconhecida como a voz de um ser transcendental, mas apenas como um conjunto de regras mais ou menos organizadas, sempre passíveis de serem rompidas na intimidade, na vida pessoal. Esse ponto marca, assim, a variação existente na base do mito de Dom Juan, partindo de um personagem historicamente situado no contexto do barroco espanhol para tornar-se um mito atemporal, passível de reencarnações diversas.

Como já mencionado, a carnavalização na obra de Torero efetua o rebaixamento das imagens cristalizadas da historiografia oficial e as recria pela ótica, por assim dizer, subversora do novo romance histórico. O riso, aqui, não é apenas provocador de graça, mas é sarcástico e irônico, condicionando ambigualmente a imagem de d. Pedro. Dentre os muitos momentos de d. Pedro relatados por Chalaça, resgatamos um em especial no qual os motivos donjuanescos se apresentam conjuntamente a uma narrativa carnalizante. Nesse caso, integram-se objetivos do romance histórico contemporâneo, em sua atitude de rebaixamento de figuras históricas para recriá-las com novos significados, com sentidos ligados

ao mito de Dom Juan, apresentando, contudo, o fim da jornada do conquistador. Estamos em Portugal, em 1834, no fim da guerra civil portuguesa. D. Pedro, não mais o I do Brasil, mas o IV de Portugal, já não é o jovem fogoso de outrora, mas um homem de saúde precária. Encontra-se em uma reunião particular com seus amigos mais próximos, Chalaça, Rocha Pinto e Carlota. O assunto abarca teorias para “justificativas morais e filosóficas que se podem dar para o descumprimento do mais árduo e penoso mandamento da lei” (Torero, 1994, p.160), ou seja, sobre o adultério. O assunto põe Pedro abatido, exclamando apenas: “Ah, meus amigos! Ah, desgraça!” (idem, p.162). A causa da estranha tristeza diante do assunto é de imediato percebida pelas personagens: “Era difícil crer que o senhor d. Pedro não podia mais fazer uso de seu membro real. De todos quanto estávamos naquela sala era ele justamente o mais fogoso. Justo céu, por que ele? Por que não o Carlota? O Rocha?” (ibidem, p.163).

Esses fragmentos trazem a concepção do corpo em sua incompletude, em degeneração, entrando em contato com a terra (por meio da doença, da proximidade com a morte), para, na visão duplicada do mundo inerente à carnavalização, reconstruí-lo sob diferentes paradigmas. Algo próximo da imagem da morte prenhe que Bakhtin apresenta em seus estudos sobre o corpo grotesco. Dentre esses, surge o conflito do ávido conquistador, acometido pelos infortúnios de moléstias provenientes em parte de exageros em sua juventude, tornando-se incapaz do ato sexual. O castigo não é, entretanto, regra, não se apresenta na acepção cristã, não se dá por haver desafiado supostas leis universais de comportamento e moral, muito menos é apresentado como lição a ser aprendida. A doença surge como um processo comum, inclusive se levar em conta que os problemas da guerra e as preocupações com a usurpação do trono teriam corroborado o enfraquecimento da saúde de d. Pedro. Contudo, nem o Chalaça nem os outros “Dom Juans” foram alvo dessa má fortuna. Talvez por ser d. Pedro o maior expoente no romance dessa imagem do conquistador, sua condição humana, ligada à fragilidade do corpo diante de intempéries da

natureza e da paulatina integração na estrutura familiar que vai vivenciando após casar-se com dona Amélia (fundamental na expulsão do Chalaça do Brasil e da amante oficial marquesa de Santos do paço), fazem com que, em certo nível da leitura, o mito seja enfraquecido. A situação funciona, contudo, como modo de perscrutar a intimidade da personagem histórica, penetrando em seu lado mais humano. No fim de seu trajeto donjuanesco, d. Pedro encontra seu convidado de pedra para, enfim, compartilharem uma ceia. Ainda assim, a ausência de sentimento de culpa da personagem de d. Pedro, orgulhoso de toda a sua vida e jamais arrependido de nada, conforme o Chalaça apresenta no capítulo da morte de seu amo, por outro lado, revitalizam o mito donjuanesco na obra.

O mito de Dom Juan percebido em d. Pedro acaba refletindo no Chalaça, pelas relações mencionadas. O Chalaça, em suas conquistas amorosas, agia como um verdadeiro burlador, trazendo para seu discurso formas lírico-amorosas para convencer as damas, como faz com Marianinha, jovem cigana pela qual se enamorou, para aplacar seus desejos: “À custa de alguns galanteios e muitas promessas, Marianinha cedeu aos meus desejos” (Torero, 1994, p.144); “Confesso que Marianinha foi para mim um daqueles amores únicos, dos quais não temos mais que cinco ou seis em toda a nossa vida” (p.145). Nessas fórmulas, o humor se apresenta pela oposição entre o amor único e a variedade. Depois de um tempo do relacionamento, para o qual havia alugado uma casa no Botafogo, contudo, comenta: “Pareciam ser dias de eterna felicidade; porém, como sói ocorrer às paixões masculinas, ao cabo de três meses fartei-me. Dei-lhe um colar e nunca mais apareci” (p.144). Algumas semanas depois, não obstante, é obrigado a casar-se com a moça por tê-la engravidado, mas de fato por ter sido delicadamente convencido, com uma surra, pelo pai de Marianinha, Pedro Cigano, “o capanga mais temido da corte” (p.145). Compra, então, uma casa para a moça e leva-lhe uma pensão todo mês, ficando claro que o casamento seria apenas uma forma de não manchar socialmente o nome da garota, pouco importando a prática, apesar de afirmar ter desenvolvido afeto pelo filho.

Em sua etapa de Portugal, como descreve no diário, o intento é conquistar Inês, empregada de seu amigo João da Rocha Pinto. O processo é mais lento e o jogo mais perspicaz, aproveitando-se de cada situação, já que a moça seria aparentemente mais resguardada. Gomes consegue, então, a confiança da jovem ao tirar vantagem de sua aflição por não ter notícias do irmão que estava na guerra, conseguindo notícias dele e interferindo para que não fosse designado para as batalhas. Aos poucos vai saboreando cada passo vencido, sob o mote de que “há tempo para todo propósito debaixo do sol” (Torero, 1994, p.86, 103), frase que estabelece um intertexto bíblico (Eclesiastes 3:1) que é direcionado ao interesse pessoal do Chalaça. Essa redefinição de sentidos, a partir do elemento bíblico, tido por elevado, para o âmbito da conquista amorosa e sexual, entendido como o baixo, estabelece uma relação carnalizada que, no caso, permite aproximar a citação à frase do Dom Juan de Tirso de Molina, “tão longo prazo me dais”, referente à despreocupação para com o julgamento divino. No entanto, o Chalaça visa ao esmero em suas conquistas, tendo prazer com o desafio e com sua capacidade de envolver a jovem e seduzi-la, absorvendo uma leitura típica do mito, ainda que diferente da ansiedade e imediatez com que se procede no Dom Juan de Tirso de Molina.

Mas o Chalaça, como apresentado no primeiro capítulo, é um fingidor; como o pícaro, ele se apropria de identidades alheias, absorve procedimentos e reorganiza modos de comportamento, aprendidos ao longo de sua vida e reiterados sempre que lhe é conveniente, para manter seu estilo de vida e para aproveitar-se das situações. O Dom Juan também é caracterizado pelo mascaramento, pela burla e troca de identidades, mas, no caso da personagem Francisco Gomes, a diferença evidencia-se no que tange aos objetivos: ele quer ascender socialmente e integrar-se na nobreza; para tal, lança mão de esperteza e conhecimento ao proceder socialmente. O Chalaça e sua escritura são concentradores de textos alheios; aqui, a aprendizagem pícaro se converte em projeção meta-ficcional acerca das múltiplas referências intertextuais e culturais que compõem o romance. A personagem sinaliza a leitura do *Laza-*



*rillo* e em certo momento também menciona Dom Juan, indicando o possível contato com algum texto que recriava o conquistador espanhol. A menção se dá em relação ao seu opositor, Caetano Gamito, que havia oferecido um jantar e, em certo momento da confraternização, senta-se ao lado de dona Amélia, já viúva de d. Pedro, e passa a cortejá-la sutilmente. O Chalaça comenta que a bela e viúva duquesa já havia sido imperatriz do Brasil e vivenciado uma guerra civil, mas continuava sendo uma moça de 22 anos e, como tal, apreciava galanteios e gentilezas: “Gamito ignorou toda a sua história e jogou como um obstinado d. Giovanni. O vento sopra a seu favor” (Torero, 1994, p.195). Referindo-se provavelmente, pela forma do nome evocado, à ópera de Mozart, Francisco Gomes identifica em seu opositor um conquistador ousado que se mune de aparências e discursos superficiais, embora efetivos, para envolver o objeto de desejo, não apenas sexual, mas político; a união de Gamito com a viúva de d. Pedro auxiliaria sua imagem pública e o ajudaria na liderança política que almejava.

Uma já mencionada possível referência ao pícaro em *O feitiço da ilha do Pavão*, especialmente a Lázaro de Tormes, está nos triângulos amorosos que se estabelecem nos relacionamentos de Iô Pepeu. O jovem se entretinha com diversas mulheres, não raro casadas, e elas esperavam conseguir engravidar dele, porque lhes seriam concedidas diversas regalias. Desse modo, como já colocado no capítulo anterior, essas mulheres possuíam outros parceiros sexuais, geralmente mais estáveis ou principais, burlando Iô Pepeu com o consentimento de seus companheiros. Entretanto, imagens picarescas também podem ser percebidas no desenvolvimento da personagem de Balduíno, no desfecho do romance. Ao descobrir um segredo de seu arqui-inimigo, o mestre de campo Borges Lustosa, utiliza-se da informação para chantageá-lo e conseguir benefícios. Estes não só lhe dariam segurança como promoveriam sua ascensão social, cuja trajetória parodia, portanto, esse elemento típico da narrativa picaresca, a escalada pelos estratos da sociedade. A seguir, apontamos como se dá a apresentação do tema durante o

romance, contextualizando os acontecimentos e analisando a composição.

O assunto em questão vai sendo pincelado ao longo do texto, trazendo primeiro os receios de Borges Lustosa em ser descoberto, depois acenando os efeitos da chantagem para, enfim, perscrutar as causas e como ocorreu a descoberta por Balduino. Nesse sentido, no capítulo XXVIII, o mestre de campo se encontrava em sua casa, puxando os cabelos e quebrando os móveis de seu escritório, em meio a um surto de raiva. Assim começamos a adentrar em seus segredos. Com ironia, o narrador ainda comenta: “Estaria o bom mestre de campo saindo de um acesso de hieranose, mal comicial, gota-coral, doença de Júlio Cesar, moléstia que fazia os homens comuns de repente escabujar-se no chão, entre estertores, grunhidos e salivação copiosa?” (Ribeiro, 1997, p.230). Não poderia ser isso, comenta o narrador, dado não haver histórico da doença, muito menos poderia ser possessão de espírito maligno, pois ele era teoricamente protegido deles por um crucifixo benzido pelo bispo. O narrador explica, então, que a raiva de Borges Lustosa era consigo próprio: “Teria estado com a ira e a vaidade a embotar-lhe de tal sorte o julgamento que não pensara em como daria um golpe em si mesmo, ao conceber a ideia funesta da visitação?” (idem, p.230). Implorando perdão a Deus para não descoberto, continuava questionando-se como não pensara que sobre si ocorreriam males piores do que aos seus inimigos e como havia se dado a atividades que ele mesmo achava ignominiosas:

Sim, era verdade! Como homem, mas era verdade. Sempre como homem! Jamais lhes virara o traseiro nem lhes tocara os bagos. Sempre os punha de quatro e os enrabava como homem, ainda dando-lhes umas mordidas fortes no cogote e nas costas e baixando-lhe umas boas dúzias de palmadas nos quartos. Sim, sempre como homem e, depois, não tinha com eles chistes nem intimidades. (Ribeiro, 1997, p.231)

Ao leitor é dado conhecer, portanto, o grande segredo da personagem, o seu comportamento na privacidade que, como se salienta no seu discurso, contrastava com a imagem pública. Os dois homens com quem mantinha relações frequentes eram Domitilo e Cosme; Borges Lustosa temia que eles, ao serem chamados pela Mesa Visitadora, já ciente das possíveis infrações morais dos homens a partir de denúncias e boatos, viessem a igualmente denunciá-lo. Borges Lustosa tentava tranquilizar-se, crendo que o pecado deles seria muito pior, ao deixarem-se penetrar como “mulheres desqualificadas”.

No capítulo XXXI, depois de a narrativa haver focado as questões sobre o relacionamento de Crescência e Iô Pepeu, volta-se para os assuntos da Mesa Visitadora. Estando na vila já por dois meses, vários segredos vieram à tona e foram revelados aos inquisidores. Encadeando o nível mais amplo dos acontecimentos da vila com os eventos e pormenores que irá contar, o narrador coloca-se ao lado de seu narratário, compartilhando uma perspectiva ainda bloqueada, encenando de modo metaficcional um ponto de vista de quem, enquanto narrava, havia acabado de notar algo diferente acontecendo: “O que certamente ainda não sabemos é quem é ou o que está fazendo, mal discernível em meio às trevas ensopadas, um vulto disfarçado, embrulhado num gabão impenetrável que só lhe deixa os olhos à mostra [...]” (Ribeiro, 1997, p.250). Quem seria essa figura, que dores e pecados ele carregaria, fazendo-o andar de tal modo em aparente fúria? Sobre essas dúvidas, o narrador comenta por meio de metalinguagem: “O curso da História é caprichoso e arisco, dependendo do olho de quem a observa, do pensar de quem o examina e dos versos de quem o narra, fruto das humanas limitações de que ninguém escapa” (idem, p.250), complementando que, mesmo que se duvide ou diga-se o contrário, o vulto era ninguém menos que o mestre de campo Borges Lustosa, voltando da casa paroquial. Problematicada a relativização como não aplicável a certos pontos da percepção dos eventos, como no caso, e também para dotar-se de autoridade, o narrador continua seu jogo retórico com o narratário, questionando-se: “Visita à casa paroquial, com

esse tempo e a essas desoras, casa paroquial que agora hospedava os componentes da Mesa? E para uma reunião a portas fechadas com o próprio padre Tertuliano da Mota?” (idem, p.251). E se chegássemos ao ouvido do mestre de campo ainda o ouviríamos praguejar contra Balduino Galo Mau:

[...] maldito entre os malditos, filho de uma puta! Se não fosse ele, ah, se não fosse ele, como os acontecimentos teriam face tão diversa! Mas agora não, agora estavam todos nas mãos daquele selvagem desqualificado e impudente, cujo testemunho não devia valer nada para qualquer homem decente, mas infelizmente valia, e se fosse publicamente, desencadearia uma sucessão desastrosíssima de consequências. O fato era que Balduino sabia, sabia de tudo, sabia absolutamente de tudo e vendia muito caro manter a bocha [sic] fechada, caro demais. (Ribeiro, 1997, p.251)

Pelo referido procedimento metaficcional, o narrador do romance incorpora em seu texto posicionamentos que seriam do narratário, enquanto uma projeção ficcional do leitor real, ambos referindo-se à recepção do texto e distinguindo-se no nível ontológico. Desse modo, trazendo o possível leitor para a composição, convertendo sua apenas possível criação de sentidos sobre o texto em um elemento inserido na construção narrativa, criando a sensação de presente dos eventos, como se estivessem ocorrendo agora e nós os presenciássemos, a narrativa projeta recursos de linguagem que visam envolver o seu leitor, seduzi-lo para o que se narra. Esse aliciamento é também fomentado pelo paulatino destilar de informações, retendo a matéria narrada, invertendo efeito e causa: primeiro apresenta-se o segredo de Borges Lustosa e seu receio de ser descoberto; capítulos depois, narra-se a misteriosa visita dele ao padre Tertuliano, bem como sua cólera devido à grave chantagem de Balduino, que teria descoberto um segredo e ameaçava contá-lo se não fossem atendidas suas exigências; apenas em seguida é relatado como o índio havia conseguido a informação e qual exata-

mente seria ela, mas já o leitor suspeitando, provavelmente, estar relacionado às relações sexuais do mestre de campo.

Essa sedução metaficcional, extrapolando os limites entre ficção e realidade, soa bastante donjuanesca, sempre engendrando modos de burlar o leitor e o guiar, mesmo que por instantes, por caminhos equivocados. Essas leituras premeditadas no texto, a serem depois esclarecidas e redefinidas, constituiriam aqui uma espécie de caçada ininterrupta por sentidos, trocados logo em seguida, na incessante busca pelo novo. Por meio desse processo, os leitores seriam laçados pelo texto, como as mulheres por Dom Juan, entrevendo nele (a ilha, o texto, o mito hispânico) a chance de viverem outras vidas, menos reais, talvez, embora mais verdadeiras. Mas a sedução nessa maneira discursiva é também típica da picaresca, na qual se pretende convencer o leitor da realidade narrada e enobrecer a imagem do narrador/personagem pícaro, sempre um fingidor, pouco confiável.

Retomando a narrativa de João Ubaldo Ribeiro, relata-se que o mestre de campo sabia do episódio do telhado, mas ignorava como haviam surgido as suspeitas por parte do índio e como esse concluíra que, se subisse no telhado da casa paroquial em determinada hora, presenciaria o que ninguém jamais havia presenciado. Novamente elementos são mencionados apenas para deixar o leitor em suspenso para, depois de Borges Lustosa clamar que o índio devia ser mesmo um feiticeiro guiado pelo demônio e pensar em como sair da situação crítica, recuar a narração um mês no tempo e esclarecer os fatos. Balduíno estava na casa da Mirinha Vesga, espécie de bar/prostíbulo cuidado por essa mulher, e ouvia as queixas de Iô Pepeu sobre Crescência, referindo-se ao insucesso da utilização da tisana. Depois de o jovem ir embora cabisbaixo, o índio tentaria se animar com outro gole de bebida, quando percebeu Domitilo adentrar no recinto, arrastando os pés, chapéu baixo até o nariz e as costas arqueadas. Sentia que dali sairia alguma coisa e ofereceu solidariamente uma bebida ao homem, não sem antes, quando buscava o copo na cozinha, despejar um pó de erva dormideira, mas que misturado com álcool fazia a pessoa falar sem me-

suras. Domitilo confessou, então, que havia sido chamado a depor pela Mesa Visitadora e, tentando amenizar seu castigo, confessou que o mestre de campo mantinha relações com ele, mas que havia sido obrigado a tal. O visitador, padre Tertuliano, ficara irrequieto com a história, mandou o escrivão apagar o já anotado e inquiria pormenores dos encontros. Balduíno não podia estar mais satisfeito ao descobrir que “Borges Lustosa, com aquela cara de puta arrependida, ia aos cus da soldadesca” (Ribeiro, 1997, p.255). Concluiu que não diria nada a ninguém, ainda, pela preciosidade da informação, e esperaria algo acontecer, desconfiando da excessiva curiosidade que o padre Tertuliano havia demonstrado.

O capítulo seguinte, XXXII, inicia-se descrevendo a riqueza que agora rodeava Balduíno, cheio de luxo, comida e bebida, vivendo na melhor de todas as casas, pagando o suficiente para sustentar várias famílias e comprando presente às mulheres, distribuindo comida a quem pedisse e emprestando dinheiro a quem o quisesse. Tudo começara com a história de Domitilo e o fato de que, quando Borges Lustosa havia sido convocado pela mesa, não se falara nem em multas tampouco penitências ou castigos. Balduíno, que não acreditava que a agora frequente presença do mestre de campo na casa paroquial era apenas devido a ser algum tipo de auxiliar da mesa, sabia que em qualquer situação cada um sempre tentava tirar algum lucro. Pois que, um dia, o índio viu Borges Lustosa, com a roupa de festa militar, dirigindo-se à casa paroquial. Lembrou-se da curiosidade excessiva do padre Tertuliano, sobre se o mestre de campo relacionava-se com seus subordinados utilizando o traje militar e, consternado, tentou entender o que significavam as duas informações juntas. Esperou um tempo e se dirigiu à casa paroquial, subiu por uma janela e se fixou no frontal superior, arrastou uma telha e pôde visualizar e bem ouvir o que acontecia lá dentro. Lá estava Borges Lustosa, vestido com a túnica marcial, nu da cintura para baixo e o padre Tertuliano, com a batina levantada até o pescoço e falando: “Ordens, meu comandante!”, ao que era respondido pelo mestre de campo: “Levante este cu! À traseira!”, penetrando o reli-

gioso de uma só vez e continuando com as ordens como se estivesse em um campo de batalha.

Elaborado um plano e com muita paciência ante toda a empolgação, Balduino procurou Iô Pepeu no outro dia, contou-lhe o caso como modo de garantir sua segurança e dirigiu-se à casa paroquial. Insistiu para ser recebido, contou ao padre que havia descoberto tudo e, quando esse começou a ofendê-lo, revelou que se algo lhe fosse feito e não retornasse até certa hora, um amigo seu iria revelar tudo a todos na vila. Depois, reunindo-se com o mestre de campo, Balduino exigiu uma espécie de tributação, que chamou dízimo, para que ficasse calado. Terminada a reunião, encontrou Iô Pepeu que o esperava: “[...] Balduino, com o sorriso mais largo que jamais exibira, abraçou o amigo, havendo dado o primeiro passo na sua, dessa hora em diante, incontida ascensão” (Ribeiro, 1997, p.264).

Desse modo, a personagem de Balduino Galo Mau, pela manha e esperteza, consegue não apenas segurança contra aqueles que o odiavam, devido ao evento do Borra-Bota, mas também uma renda contínua e a elevação à grande figura da Vila de São João. Sua ascensão se dá por meios não exatamente honoráveis, como a chantagem, mas que definem a trajetória individual e o mérito pessoal, contraposto aos ganhos recebidos por nascimento. A narrativa picaresca incide na construção da personagem de modo bem menos incisivo do que no desenvolvimento do romance do Chalaça, no qual todo o texto é construído de modo a parodiar o relato picaresco. Contudo, elementos que definem o pícaro são absorvidos pelo romance de Ubaldo Ribeiro, como a ascensão social pelas frestas do sistema, a manutenção da aparência, a perda ou relativização do senso crítico quando a personagem consegue alcançar uma nova posição na sociedade, a agregação de elementos e símbolos que o liguem aos nobres ou às elites e certa tendência individualista.

Em sua busca pela ascensão social, uma das marcas principais de Lázaro de Tormes é a absorção de signos que o ligariam à nobreza, como a vestimenta e a espada, bem como a recusa ao trabalho. Articulando-se de acordo com relações de poder funda-

mentadas em dicotomias como pícaro/fidalgo, dominante/dominado, o pícaro acaba se mostrando mais concreto que a imagem decadente de sua contrapartida, a fidalguia que ostenta valores inexistentes e só se sustenta nas aparências (Milton, 1986, p.28). Contudo, ao mesmo tempo em que traz essa energia para se movimentar por entre as brechas do sistema, aos poucos, o pícaro vai se contaminando, e tal fator serve à exposição das contradições dessa sociedade:

Desta forma, curiosamente, o pícaro articula a mesma impossibilidade existencial do fidalgo: ao abandonar a picardia, pela via que for, e enquadrar-se nos esquemas sociais, sofre dupla consequência de caráter negativo: uma integração aparente e uma efetiva perda de autonomia de ação. (Milton, 1986, p.29)

Essa integração, o valor dado à aparência e a contaminação pela ideologia dominante ocorre, em partes, com a personagem de Balduíno, atentando-se para as evidentes diferenças que separam as personagens. No começo do capítulo em que se apresenta sua consagração (capítulo XXXIV, Ribeiro, 1997, p.273), o narrador comenta que se pode dizer qualquer coisa dele, exceto que não é amigo de seus amigos e leal, dedicado e disposto a sacrifício desprezado. Mas, se houve momentos em que teve de agir ingratamente, o narrador comenta que havia sido culpa da vida que atordoava quem por ela passa, e os coloca em encruzilhadas “onde nem sempre o caminho proveitoso coincide com o da amizade e deve-se compreender o homem que, já tão acossado pelas vicissitudes de uma existência sem explicação, é traiçoeiramente engeguedido pela conveniência” (idem, p.273). O atrito causado entre o sujeito e as dificuldades que a vida lhe impõe é apresentado como a razão para eventuais momentos em que se mostrasse egoísta ou ingrato; a sociedade o forçava a tomar decisões pouco nobres e sacrificar determinados valores em prol da sobrevivência. Enquanto Balduíno esperava Iô Pepeu chegar a sua casa para entregar-lhe a nova cabacinha com a tisana, o narrador vai destilando os pensa-



mentos que vinham à mente do índio, como ajudar Iô Pepeu com relação a Crescência, pois era muito grato ao filho do Capitão Cavallo, que sempre fora seu aliado e era sua garantia de segurança. Em seus pensamentos, emergindo pelo discurso indireto livre, comenta que agora podia oferecer o que quisesse ao seu amigo, bebidas finas em copos mais finos ainda, comida às pilhas e até mulheres, de todas as cores e feitios. E o povo ficava sem saber como havia se dado toda aquela mudança:

Balduíno Galo Mau, de índio escorraçado, passara a ser importantíssima figura, auxiliar da Mesa Visitadora, todo ataviado e metido em garbos, podendo ser tido como um grão-senhor ou fidalgo, se não fosse a pele acanelada, os pés descalços e as plumas que insistia em enfiar no nariz e nas orelhas, até na missa, a que agora assistia todos os domingos e dias santos, com as mãos postas e os olhos voltados contritamente para os céus. Sim, um grão-senhor, pecunioso e poderoso, tratado com respeito e mesmo servilismo em todas as rodas, das mais humildes às mais elevadas. (Ribeiro, 1997, p.275)

Dessa maneira, ele se integra em determinadas práticas culturais que caracterizariam o homem dito civilizado, como uma maneira de compor a aparência de “homem de bem”, ainda mais que seu ofício estava de alguma maneira, ainda que não explicitado, relacionado à Mesa Visitadora. A construção dessa sua nova figura acaba seguindo, então, os padrões dessa sociedade em que está se inserindo, em que a própria religiosidade e discursos em prol dos valores morais e da família não passavam de mero espetáculo público, manutenção de uma imagem, muito diferente da vida privada, como é assinalado durante todo o romance. Interessante também é perceber que ele não se submete à cultura branca cegamente, mas como se estivesse em um jogo, mantendo em certo nível suas tradições: insiste em utilizar as penas como adereços, ainda conhece e desfruta de aguardentes, agora ao lado de vinhos finos, e é capaz de utilizar seus conhecimentos da natureza. Balduíno sabia que

hora ou outra aquela situação poderia mudar, por isso ia se preparando para esse momento e até cuidava de quem lhe servia a comida, por receio certo de que pudesse ser envenenado.

Por outro lado, o seu individualismo é ressaltado, não sentindo falta, como antigamente, dos índios de sua aldeia: “Pelo contrário, era melhor que ficassem por lá mesmo, ali só iriam atrapalhar e querer meter as mãos nas coisas dele, sustentados por ele. Nada de índio, lugar de índio ignorante, descompreendido e selvagem era no mato. Ele não era desses índios” (Ribeiro, 1997, p.276). Havia desaparecido o lado comunitário e bondoso ao qual havia aludido no início do romance, defendendo os índios contra a expulsão das vilas: “Índio anda nu porque é nocente, desconhece roupa, não sabe mardade” (p.41); “não costumavam subtrair mais do que comida, um enfeite ou outro, e distribuíam o que furtavam a quem lhes pedisse, partilhando o uso, se não se podia dividir a peça” (p.42). Balduíno agora era “despachador”, fazia negócios com os três religiosos da Mesa Visitadora, roubando deles enquanto eles roubavam entre si, tinha arrumado um despacho de uma mulher para o seminarista e arranjava encontros do escrivão com as meninas de Mirinha Vesga. Estabelecia, portanto, seus contatos e suas relações de favor, fazendo mais consistentes as relações de interdependência que lhe assegurariam a sobrevivência social. Sua trajetória encena uma transformação, já esperada pelo fato de a personagem de Balduíno demonstrar, pela esperteza e malícia, um grande poder de adaptabilidade às situações e principalmente o gosto pelas boas coisas que a vida urbana poderia oferecer, como o açúcar, galinha gorda, sabão, dinheiro, vaca, panela, almofada (p.38), enfim, os motivos que elencara para, no início do romance, não aceitar a determinação de voltarem aos matos.

Desse modo, tentou-se pincelar alguns dos elementos do pícaro espanhol que parecem surgir na personagem, mas que são apropriados e redefinidos, utilizando-se daquilo que é necessário para o romance. Nesse processo, o que fica evidente é a construção do romance como um painel de múltiplas referências, combinando elementos provenientes da cultura europeia com os elementos da cul-

tura local. Portanto, aquilo que procede do Velho Mundo, como as novelas de cavalaria, a picaresca, as formas discursivas legadas às elites, como a filosofia e os textos religiosos, é apropriado e processado pelo fator local, reorganizado da perspectiva cultural brasileira, já mestiça e múltipla. Supera-se a mera questão da influência e desenvolve-se o diálogo crítico com o texto do outro, brincando com os signos da outra obra, desenvolvendo uma “experiência sensual com o signo estrangeiro” (Santiago, 2000, p.21). O romance de Ubaldo Ribeiro, nesse sentido, estaria naquilo que Silviano Santiago chama de “entre-lugar”, aceitando essa condição latino-americana na qual “o elemento híbrido reina” (idem, p.16), onde se assimila e se agride, aprende-se e reage, demonstrando uma falsa obediência àquela cultura europeia por muito tempo tida por superior.

Os dois romances de nosso *corpus* remetem à estética barroca, como podemos verificar nos pontos analisados, como a carnavalescação, paródia, intertextualidade, sobreposição de níveis narrativos, metaficção, jogo de máscaras e, por assim dizer, toda uma construção que dialoga com elementos teatrais. Essa relação, entretanto, é definitivamente realçada pelo processo de apropriação mítico-literária que os romances efetuam. Tanto o romance picaresco e seu núcleo de obras principais, quanto a primeira encarnação literária de Dom Juan situam-se dentro do barroco espanhol, embora *Lazarillo de Tormes* e *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* se posicionem em momentos diferentes do mesmo período. As principais edições do *Lazarillo*, datando de 1554, mesmo em se considerando a existência de um original anterior, compreendem o período inicial do barroco, estando a obra ligada ainda a diversas posturas filosóficas do Renascimento, como o caráter humanista do texto, a atitude satírica e paródica advinda dos elementos populares da Idade Média e possivelmente da sátira menipeia.

Entretanto, o texto incorpora o momento histórico de gestação do barroco: consolidação da monarquia absolutista, centralizando decisões e fixando as estruturas sociais de modo a excluir classes inferiores e aquelas com possibilidade de emergirem, como a bur-

guesia; conseqüente uniformização ideológica, catalisada pelo Tribunal do Santo Ofício (instalado em 1478), pelo descobrimento da América (1492), pelo início do processo colonizador e pela tomada dos últimos redutos árabes na península Ibérica. Esses eventos instituíram como modelo social o cavaleiro e como modelo econômico o acúmulo de riquezas, os quais se uniram, ideologicamente, às regras de conduta social da Igreja Católica na empresa de homogeneizar a população espanhola e estagnar as estruturas sociais. A partir dessa situação política de mínima mobilidade social e do “controle interno e banimento da burguesia”, surge o modelo picaresco e o pícaro, constituindo-se como a paródia do conquistador para ser o desvio do burguês (González, 1994, p.28). Assim, com a imobilidade social e os mecanismos ascensionais frustrados, era inevitável que se buscasse, por caminhos que não fossem os tradicionais, meios para deixar a vida de pobreza e alcançar uma posição social de prestígio.

Desse período até o início do século XVII, o poder da Igreja seria reforçado a partir de uma série de medidas organizadas no intuito de refrear a Reforma protestante, época que depois viria a ser conhecida como Contrarreforma. No campo político-econômico, a Espanha vivia um processo de decadência devido à má administração dos ganhos do Estado e das relações externas: todo o ouro vindo das Américas era utilizado no financiamento de guerras infrutíferas ou ia para o exterior para sustentar a importação de produtos manufaturados. Essas questões levaram a um crescente sentimento de pessimismo, decepção e descrença nas leis políticas e sociais.

Tanto em *Lazarillo de Tormes* quanto no *Burlador de Sevilla* podem-se observar semelhanças na relação entre a personagem principal e a coletividade na qual elas se inserem, exibindo uma contradição que “poderia ser caracterizada como uma oposição entre indivíduos, de um lado, e a sociedade e suas normas, de outro” (Watt, 1997, p.234). Lázaro, bem como os outros pícaros que lhe seguiram, busca a integração em um meio social que lhe é hostil e no qual se bloquearam as possibilidades de ascensão social;

o final de sua trajetória sempre acaba apresentando alguma forma de fracasso, seja o insucesso de seus esforços ou a corrupção do senso moral e crítico para melhor se adaptar ao que lhe é imposto, desde que esteja bem acomodado. Com o Dom Juan, o contexto barroco instila um elemento punitivo ao final de seu trajeto, pelo qual a ideologia da Contrarreforma seria levada ao palco; nesse sentido, a peça de Tirso de Molina contestaria a salvação unicamente pela fé, um dos preceitos do protestantismo a partir de Lutero e no que se basearia o intento de Dom Juan de adiar o arrependimento e continuar seu desafio à normas; o texto de Molina atentaria, portanto, para a necessidade de se cultivar as boas ações ao lado da fé (Ribeiro, 2007, p.11).

Desse modo, enquanto mitos, Lázaro de Tormes e Dom Juan Tenório, de Molina, promoveriam entre si certa identificação passível de ser visualizada nas palavras de Watt: eles “alimentam ideais indefinidos, e não são capazes de torná-los realidade. Em sentido óbvio, eles não são vencedores, são fracassos emblemáticos” (Watt, 1997, p.233). Os dois mitos encarnam representações da vida individual e apresentam esforços para alcançar objetivos próprios.

O *Lazarillo de Tormes* enquadra-se em diversos atributos ligados à mente pré-capitalista, voltado para seu próprio destino, desinteressado para com o coletivo, a não ser o que dele possa tirar proveito ou como modelo de conduta. Expressa, assim, esse caráter anti-heroico também presente no *Burlador de Sevilha*, com o qual compartilha, cada qual ao seu modo, certa posição crítica para com as instituições sociais e com o conceito de honra, tão estimado pela sociedade espanhola. Além disso, *Lazarillo* engendra uma forma de escritura tida como os princípios do romance moderno, e seu trajeto autobiográfico disseminou-se a ponto de, pelas inúmeras reiterações de motivos em obras posteriores, estabelecer-se o gênero do romance picaresco. O contexto de surgimento dos dois mitos assemelha-se em determinados pontos, seja enquanto frutos de uma sociedade religiosa e politicamente opressora, seja pela “denúncia” que acabam efetuando contra a hipocrisia de uma sociedade de aparências.

De certo modo, o que se apresenta nos dois mitos no período do barroco é a ideia da anulação do indivíduo no corpo social, sua repressão até a total incorporação ou seu desaparecimento enquanto ser diferenciado. A sociedade espanhola da época se constituía a partir da noção de “corpo místico”, em cuja cabeça estaria o rei e cada estrato social tinha uma função e espaço determinado, integrando todos os membros da sociedade em uma cadeia e, dessa maneira, inibindo qualquer forma de individualismo (Ribeiro, 2007, p.20). Como afirma Lilian Ribeiro, a personagem de Dom Juan, surgida nesse contexto, viria a desafiar o princípio de “não sair de seu devido lugar” que regia o corpo social a partir do momento em que almeja destacar-se dos outros a partir da fama de seu nome, como se “pairasse” sobre todos os níveis, e atacando a sociedade no princípio da honra, a boa reputação (idem, p.21).

O conceito de glória era visto no mundo clássico como uma espécie de fama, “o feito de ser considerado bom pelos homens de bem, e por isso ser imortalizado” (ibidem, p.22); o público reconhecimento das qualidades do cidadão, calcado na *virtus*, nas qualidades boas do caráter. A glória ainda estaria relacionada à *honor*, também referente ao reconhecimento público, sendo digno de honrarias e modelo para a cidade no que diz respeito à política, mas sem a garantia de glorificação na posteridade, a imortalidade de seu nome.

Ao analisar a construção do mito de Dom Juan na peça de Tirso de Molina, Lilian Ribeiro (2007) resgata a trajetória dos conceitos de glória, honra e virtude, assinalando em especial a transição do período clássico para o cristão e a compreensão desses termos para os teólogos santo Agostinho e são Tomás de Aquino. A glória cristã, entretanto, não viria a partir do reconhecimento dos homens, mas da graça divina. Desse modo, sobre o individualismo no período barroco, enquanto reforço de concepções medievais, Ribeiro conclui:

[...] a noção de glória terrena implica necessariamente uma concepção individualista da existência. A fama exclui *a priori* a noção

de rebanho, de igualdade natural entre os homens, tão fundamental ao cristianismo. Também se opõe às sociedades medievais, que se viam como “corpo místico” – ideia que, porém, persiste em sistemas absolutistas, como a Espanha retratada em *El burlador de Sevilla* –, onde cada uma das camadas sociais ordenadas hierarquicamente se articulam como num corpo vivo, estando o rei no topo, no lugar da cabeça. [...] o indivíduo destacado simplesmente não pode existir. Isso nos leva a pensar que a ideia de fama perderia posição nessas sociedades, pois o desejo manifesto dela poderia ser identificado como uma espécie de rebelião ou heresia. (Ribeiro, 2007, p.26)

A partir desses pontos, pode-se entender melhor a contraposição indivíduo X sociedade presente nos mitos de Dom Juan e do pícaro. Lázaro desenvolve um caminho paralelo ao da burguesia, mas a ascensão por meio do trabalho é impossível economicamente, pois esse é renegado e procedimentos como lucro e especulação, práticas burguesas, são consideradas heresia; para tanto, ele parodia o nobre, o modelo do conquistador, construindo a imagem do “homem de bem”, de acordo com o que seu ponto de vista privilegiado lhe permite apreender da sociedade. A honra, por ser ligada à linhagem familiar, faria com que o pícaro intentasse romper com seu local de origem e buscasse definir sua imagem de nobre por meio da escritura, e sua trajetória denunciaria a falácia da honra ao longo das várias camadas sociais. Dom Juan Tenorio, em seu ímpeto de tornar-se o maior burlador da Espanha, buscava roubar a honra das mulheres, nas quais se depositaria a honra familiar e dos homens, ou seja, a reputação perante as normas sociais e morais. Contudo, o texto acaba evidenciando que Dom Juan “habita um mundo no qual, como em quase todos os outros, a aceitação dos códigos morais, sociais e religiosos é puro fingimento” (Watt, 1997, p.110), em vista do que as mulheres deixam-se enganar em certa medida e nenhuma das autoridades em cena toma atitudes para refrear os impulsos do burlador, cujo castigo só é possível a

partir da mão do fantasma do comendador, convertido em agente da Providência.

Nos romances de nosso *corpus*, esses caracteres do mundo barroco espanhol são parodiados e problematizados a partir da carnavação. Desse modo, tanto na construção da ilha do Pavão, com o resgate do Brasil colonial, e na reconstrução do primeiro período imperial brasileiro, os valores como a virtude e a honra são virados ao revés, evidenciando-se o caráter discursivo deles e as contradições da sociedade e das elites. Da mesma maneira, tais valores são tratados como mecanismos das classes hegemônicas para exercer o poder sobre os demais grupos na sociedade.

No romantismo, o individualismo nesses mitos seria resgatado, atenuando-se o aspecto puritano, apresentando modelos individuais positivos. Nossos romances poderiam ser, nesse sentido, também considerados como um retorno a questões ligadas ao romantismo. N' *O Chalaça*, esse resgate pode ser verificado na paródia da linguagem lírico-amorosa, na ironia ao ímpeto nacionalista presente na reconstrução histórica, no nascimento da nação e nas contradições que se evidenciam no lado político (o Chalaça no Brasil era um defensor ferrenho da monarquia e em Portugal incorpora o espírito do liberalismo presente nos posicionamentos de d. Pedro contra seu irmão). A relação com o romantismo, além da época retratada no romance, estaria também em um possível diálogo com o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, na qual a figura do malandro surge pela primeira vez na literatura brasileira, a partir da trajetória do protagonista Leonardo, tornando-se símbolo com o *Macunaíma*, de Mário de Andrade (Candido, 2004, p.22). Sem nos determos nessa questão, pode-se dizer que o Chalaça daria continuidade a esse mito do malandro, enquanto um ser às margens da sociedade, dotado de esperteza, malícia, sabedoria popular e maleabilidade.<sup>2</sup>

---

2. A discussão das relações entre o pícaro e o malandro fogem ao objetivo de nosso trabalho. Para uma visão mais aprofundada sobre o assunto, conferir,



*O feitiço da ilha do Pavão* também teria elementos românticos, encontrados em sua busca pela alma mítica brasileira, dotada de um sentimento de nacionalismo, valorizando o fator local, o folclore, os povos nativos. A personagem de Iô Pepeu, enquanto encarnação donjuanesca, também acabaria pendendo para o lado romântico do mito, perceptível na melancolia que o toma quando se vê ante a impossibilidade de ter relações sexuais com Crescência; a obsessão se torna amor e o sentimento de perdição e frustração levam ao tom soturno que passa a dominar a personagem. O papel da mulher é revalorizado, tornando-se ativa no processo de sedução e aquele que era o conquistador infatigável se afunda ante o sofrimento ao ter de encarar suas próprias limitações.

Essa relação dos romances com o período romântico estaria no processo de apropriação de sentidos dos mitos do pícaro e de Dom Juan nas obras daquela época: a picaresca ressurgindo por meio do romance de formação e o Dom Juan nas releituras românticas do mito, como a de José Zorilla e a de Lord Byron. Essas aproximações permitem que sejam examinados outros pontos de contato entre os dois mitos, que ecoariam nos romances de Torero e Ubaldo Ribeiro e que poderiam ser tratados também a partir de dois conceitos: a vingança e a viagem.

Como Antônio Candido (1964) assevera em sua análise do romance *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, a vingança seria a atitude individualista por excelência, em torno da qual se expressaria a luta romântica contra a sociedade. Ela adviria, então, de uma situação de desequilíbrio na qual um sujeito se torna vítima injusta de ações colocadas em ação a partir de mecanismos institucionais, como as leis. Como se observa na personagem de Edmond Dantès, protagonista do romance de Dumas, “a perfeita visão da vindita não se realiza num só momento; requer o encadear sucessivo de acontecimentos, que levam do motivo inicial à desforra final” (Candido, 1964, p.15). Nesse sentido, a vingança se processa ini-

---

entre outros, a dissertação de mestrado de Heloisa Costa Milton, *A picaresca espanhola e Macunaíma de Mário de Andrade* (1986).

cialmente a partir de um processo de superação da ingenuidade, pelo qual o indivíduo é iniciado no funcionamento da sociedade e instrumentalizado para tirar proveito dela, superando sua inocência inicial. Aqui fica clara a relação com a picaresca e o motivo da perda da inocência e da aprendizagem, percebendo-se que o atrito do pícaro com a sociedade hostil força-o a adequar-se ao meio e lançar mão de procedimentos ilícitos e do fingimento. Mas a vingança também é um elemento do mito donjuanesco: o comendador, ou o elemento divino, vinga-se de seu próprio assassinato e das ofensas efetuadas por Dom Juan; o movimento deste contra as normas da sociedade também pode ser compreendido como a tentativa do indivíduo de fazer justiça contra a opressão que lhe foi causada pela coletividade, vingando-se daqueles que tentaram cercear a sua liberdade. Desse modo, podemos trabalhar com outra via de conexão entre os romances *O Chalaça* e *O feitiço da ilha do Pavão*.

No romance de João Ubaldo Ribeiro, as personagens do Capitão Cavallo, Hans e a Degredada, oriundos da Europa, possuem a trajetória antes de chegar à ilha do Pavão de algum modo marcada pela opressão, punição e perseguição. Dão Baltazar Nuno Feitosa, o Capitão Cavallo, sempre evitava falar de seu passado: “O que se diz é que, filho de pai muito rico, tornou-se aventureiro, pirata e contrabandista, metendo-se em guerras, corsos e conquistas a conta própria, pela costa oriental da África, mas desfraldando sempre o gonfalon lusitano [...]” (Ribeiro, 1997, p.145); possivelmente era um nobre, conquistador, entre o ganho particular e o da pátria, pois expunha a bandeira de Portugal. O narrador comenta, inicialmente como se estivesse baseado na fala popular, que o Capitão havia viajado por muitos lugares e nas Querimbas Setentrionais havia ficado amigo do frei João de Menezes, protegendo-o e sendo protegido por ele, além de aprender da filosofia natural do Oriente e da sabedoria política. A lição principal teria sido que rei distante é rei nenhum e bispo distante é bispo que não se escuta; estando apartado desses domínios, era preciso fazer o que se achasse mais correto, “pois nada substitui o conhecimento de quem experimenta e convive” (Ribeiro, 1997, p.146). A presença do capitão

naquelas terras era garantia de proteção da bandeira portuguesa na ilha, e por isso o rei ofereceu um trato, em gratidão, para ficar em posse daquela região. O renomado capitão, cansado das batalhas na África e incentivado pelo saber do frei, conseguiu convencer o rei a lhe conceder uma porção de terra na “estranha ilha da Bahia conhecida como ilha do Pavão”. Preparou-se e levou consigo a esposa, dona Joana Maria, filha de um fidalgo empobrecido, ressaltando-se que ela, apesar de frágil, havia encarado com entusiasmo a viagem, talvez por sonhar com outra vida e com outras terras e, principalmente, “porque não haver sido casamento arranjado, como os que antes queriam para ela, mas resultado da corte apaixonada que lhe fez o capitão” (idem, p.147).

Temos aqui, na trajetória do Capitão Cavalo, elementos de romances de aventuras e de amores, exaltando-se a nobreza de espírito da personagem e seu papel no desenvolvimento das vilas da ilha. Contudo, sua mulher foi aos poucos entristecendo, sem motivo aparente e nem mesmo alegrar-se com o filho vindouro. Com febre alta, faleceu logo após dar à luz Iô Pepeu, não sem antes confessar o motivo de seu abatimento:

Sua tristeza era ver tanta abastança nas mãos de uns poucos, que nem mesmo tinham o que fazer com ela, e miséria e infelicidade para muitos. Era presenciar como era injusta a existência, com os negros e os pobres sofrendo maus-tratos, numa vida sem esperança que não uma boa morte. (Idem, p.149)

Profundamente abatido pela morte de sua esposa, o Capitão, depois de dois meses encerrado em seus aposentos, saiu para efetuar mudanças e tomar atitudes mais eficientes. Alforriou os negros que trabalhavam em suas terras, onde já eram mais bem tratados que nos outros lugares; as famílias que ficassem teriam sua porção de terra e criação, e os que trabalhassem para ele receberiam de acordo com o rendimento das colheitas. Os outros senhores o imitariam se quisessem, mas acabaram cedendo, pois os negros fugidos deles e abrigados nas terras do Capitão receberiam tratamento igual aos já lá

residentes; desse modo, para evitar que seus escravos fugissem para campo em que seriam protegidos, os outros senhores tiveram que se adaptar, mesmo com raiva, às mudanças. A história do Capitão Cavalo surge no romance para contextualizar a dificuldade da decisão que ele deveria tomar com relação ao aprisionamento de seu filho pelo rei do Quilombo, que exigia como resgate a “devolução” de alguns escravos fugidos.

Hans, por sua vez, era de Schweinfurt, localizada na região da Baviera, mas não sentia falta de lá, devido à atmosfera inóspita. Tampouco tinha saudades de Bamberg, sua segunda casa, onde começou a causar inveja a Dietzenhofer, que não suportava que alguém de origem pobre como Hans começasse a juntar posses e ser considerado seu rival em “invenção e maestria de traço” (Ribeiro, 1997, p.51). Acreditando na falsa admiração de um colega, Hans mostrou-lhe quadros que pintava para deleite próprio e alguns dias depois estava preso na “Das Hexenhaus”, a casa das bruxas, acusado de práticas de feitiçaria. Hans, acostumado a situações adversas e a encarar a dor, resistiu por um tempo, até que o padre encarregado resolveu intensificar as torturas, para “zelar pela tradição daquela casa de pavores, segundo a qual nela ninguém jamais deixara de confessar seus crimes e pecados” (idem, p.51). Com isso, Hans confessou tudo que queriam que confessasse, sedento, faminto, alucinando, com os dedos esmigalhados e o corpo em fogo. Condenado à fogueira, conseguiu fugir antes de ser executado; supondo-o moribundo, não o haviam acorrentado e quando uma carroça que transportava lixo e fezes da casa parou perto de sua cela, conseguiu se enfiar entre os excrementos e foi com eles jogado no rio. Conseguiu sobreviver ao rio e à noite gelada e iniciou uma fuga de oito anos, atravessando toda a Europa, vendendo-se como escravo em Veneza, passando pelo Norte da África e chegando a Lisboa, onde se alistou em um galeão e rumou às Américas. Ficou dois anos dentro do navio, proibido de sair dele nas vezes em que aportava.

À entrada da baía de Todos os Santos, entretanto, o barco foi a pique entre os escolhos do mar do Pavão quando a tarde ensola-

rada, repentinamente, havia se convertido em um breu impene-trável (Ribeiro, 1997, p.53). Sabendo nadar e agarrado a uma barrica, boiou a noite inteira e deu na praia da Beira da Mata. Ali, como expusemos no capítulo anterior, manteve relação com as quatro índias que o encontraram e consideraram-no uma espécie de prêmio; construiu casas e vivia o melhor de sua vida na tranqui-lidade da ilha do Pavão. Não via empecilho em conciliar sua ante-rior crença com a dos índios, aceitando o mágico e as histórias dos nativos como possíveis na imensidão do mundo. Tomou contato com as crenças e práticas dos negros, com os quais passou a con-viver regularmente quando começou a frequentar a furna da Degre-dada. Tornado homem da aldeia, ele escondia-se quando europeus apareciam por lá e compartilhava com o Capitão Cavalo e a Degre-dada Ana Carocha o intento de evitar que a mão dos europeus, do-mando os obstáculos da ilha, viesse a fazer nela o que fizera no continente. Desse modo, alimentavam a esperança de “conservar para sempre a ilha do Pavão, como algo à parte do resto do mundo” (idem, p.55).

A construção da personagem de Hans Flussufer, bem como sua trajetória, possuem alguns pontos interessantes. A cidade na qual padecera as torturas da Inquisição era Bamberg, historica-mente famosa pelas centenas de pessoas acusadas e condenadas por bruxaria no século XVII e pela *Drudenhaus*, a prisão das bruxas. O ápice das mortes parece ter sido justamente sob o governo do prín-cipe-bispo Johann Georg II Fuchs von Dornheim, mencionado por Hans. Um dos casos mais famosos de tortura na prisão das bruxas foi o de Johannes Junus, pelo fato de ter resistido por um tempo aos castigos, mas tendo “confessado” seus crimes após in-tensificarem seu sofrimento. Considerando as referências e o fato de o nome “Hans” ser o diminutivo de Johannes, pode-se pensar que essa personagem é livremente baseada na personagem histórica de Johannes Junus. A sua enigmática entrada na ilha do Pavão lembra, como é possível ao leitor perceber no decorrer do romance, o que acontecia durante o “Grande Feitiço”, com a escuridão pre-

dominando e a ilha surgindo como se aparecesse do nada em meio à baía. A personagem traria, então, esse sentido simbólico de ter sido, de algum modo, escolhida pela ilha do Pavão, que o acolheria e a qual ele receberia como lar. O sobrenome Flussufer, por sua vez, significa “ribeira” em alemão; ao nível diegético, poderia ser um sobrenome falso que Hans havia escolhido para apagar seu passado, referenciando talvez o rio por onde havia fugido. Em outro nível, exterior ao texto, Hans Flussufer seria uma provável referência ao próprio João Ubaldo Ribeiro, uma vez que Johannes Flussufer poderia ser aportuguesado como João Ribeiro. Desse modo, seguindo essa linha especulativa, baseando-se no “feitiço” que o leva para a ilha, ou que leva a ilha a ele, Hans seria, assim como o “grande feitiço”, uma projeção metaficcional do autor e mesmo do projeto de construção daquele mundo, pois a personagem, enquanto possível arquiteto e construtor, além de admirador de relógios, encenaria simbolicamente o papel do literato e sua relação com o mundo criado e a organização espaçotemporal do relato.

Com relação à Degredada, pouco é dito, sendo que sua alcunha era, como Hanz menciona a Crescência, por realmente ter sido degredada, exilada de sua terra natal por motivos semelhantes aos que quase levaram Hans à fogueira, ou seja, acusação de bruxarias e práticas heréticas (Ribeiro, 1997, p.72). Em torno dessa personagem, detentora de grande conhecimento das ciências naturais e dos livros, forma-se o grupo que buscaria por alguma maneira proteger a ilha. Na fumaça da Degredada, eles se reuniam para estudar, discutir sobre questões filosóficas, as aflições sofridas no mundo exterior, ali eles se educam e se preparam para o que conseguem realizar ao final do romance com o misterioso orbe encontrado pelo Capitão Cavalão, ou seja, o “Grande Feitiço”. Esse fenômeno ocorre no topo do monte da Pedra Preta, de onde era possível ver o recôncavo, a ilha de Itaparica e todas as outras ilhas circundantes. Os lugares elevados tinham um grande valor no romantismo, por onde se vislumbrava a vastidão do mundo e se contemplava o sonho de liberdade.

Como demonstra Candido, no texto citado, referindo-se em especial ao momento em que Edmond Dantès se encontra no ponto mais alto da ilha, a montanha sob a qual se esconde o tesouro que financiará sua vingança: “Torre, morro, pico de ilha, rochedo isolado, castelo elevado, o próprio espaço, são lugares prediletos dos românticos, que neles situam os encontros do homem com o seu sonho de liberdade ou poder” (Candido, 1964, p.5). O grupo do Capitão Cavalo, Hans, a Degredada e, já nesse momento, Crescência, do alto do morro da Pedra Preta podem observar o mundo exterior que tanto já lhes afligira e contemplam, enfim, o seu sonho de liberdade e poder tornando-se realidade. Mas esses desejos e projetos são alimentados nas entranhas da ilha, na furna da Degredada, onde os planos são articulados e o empenho reunido. Candido resalta que a força do romantismo foi somar, à perspectiva de cima, o mundo visto por baixo:

Aí os planos começam a cruzar, os ares da altura se misturam a emanações do subsolo e nós vemos que a imaginação do alto se alimenta de forças ganhas em baixo; que a pujança descortinada na montanha se faz ato graças a tentações escondidas na caverna; que o domínio luminoso e claro exercido dos pináculos tem um subsolo escuro. (Candido, 1964, p.6)

No caso d’*O feitiço da ilha do Pavão*, o lado de baixo não seria apenas a furna, mas a origem das personagens, os sofrimentos pelos quais passam até chegar a esse momento e a perspectiva adotada no romance, a carnavalização e o privilégio às personagens excêntricas. É o mundo visto por baixo e a história por dentro. A vingança no romantismo se caracterizava em certa medida, tal qual apresentado, como o indivíduo contra a sociedade. No romance de Ubaldo Ribeiro, temos a vingança das margens contra o centro, dos oprimidos ou que sofreram por conta das injustiças do mundo contra os opressores e as elites. A vingança seria, então, a chave da ilha contra o cerceamento da liberdade individual ou dos grupos sociais; o termo perderia seu caráter negativo, demoníaco, transformando-se

na utópica possibilidade da ilha do Pavão e da existência de um grupo que a proteja e isole do mundo sem abusar desse poder.

A vingança contra a sociedade e suas normas opressoras é um projeto que se desenvolve aos poucos e, no caso do romance de Ubaldo Ribeiro, sendo trazida de baixo para cima, possibilita a visualização e crítica das diversas camadas da sociedade e de seu funcionamento:

a vingança pôde, no Romantismo, desempenhar função mais ou menos análoga à das viagens no romance picaresco ou de tradição picaresca: a viagem era a possibilidade de constatar a unidade do homem na diversidade dos lugares; a vingança foi uma das possibilidades de verificar a complexidade do homem e da sociedade, permitindo circular de alto a baixo na escala social. (Candido, 1964, p.16)

Desse modo, a vingança, enquanto elemento do mito de Dom Juan, que, contra a sociedade, seduz as mulheres e burla os homens de vários estratos sociais, evidenciando o lado corruptível desses indivíduos, seria relacionada à viagem da narrativa picaresca, em que o protagonista, acompanhando seus amos, é levado a deambular entre cidades, vilas e pode perceber de um ponto de vista privilegiado os aspectos constituintes dos estratos sociais daqueles a quem servia. Do mesmo modo, a vingança no romantismo, como a picaresca, projetam a necessidade de aprendizagem, adquirindo malícia para poder se locomover no mundo.

A picaresca, por sua vez, nos leva à personagem literária do Chalaça e ao romance de Torero, no qual o motivo estruturante da itinerância pícaro também é perceptível. Como colocado na obra e aludido no primeiro capítulo de nosso trabalho, Francisco Gomes sai de Portugal, em 1808, com a corte de d. João VI, em direção ao Brasil. Após conhecer d. Pedro I e se tornar seu secretário pessoal, acompanha-o em várias de suas viagens pelo país: a ida a São Paulo para averiguar a situação política do local, de onde partem para Santos para verificar fortificações e, na volta, é proclamada a Inde-



pendência. Quando é expulso do Brasil, ele vai à Inglaterra e depois a Paris, onde o encontramos no início da narrativa do romance (e do diário). Da França, ele se desloca a Portugal, onde escreve sua autobiografia. No final do romance, os bilhetes e cartas mostram que o Chalaça continua viajando. Sua deambulação também se traduz em sua ascensão social e em sua habilidade de tirar proveito das pessoas e situações. Por esse processo, faz-se possível trazer ao romance, do ponto de vista do Chalaça, a história e a trajetória de personagens como d. Pedro.

O projeto de escrita autobiográfica que dá suporte ao romance também pode ser encarado como um processo de vingança da personagem literária de Francisco Gomes contra os historiadores que ocultaram a alegada importância de seu correlato histórico. Com isso, a escritura se torna a agressão possível ao Chalaça contra a historiografia oficial e, conseqüentemente, as elites segundo os interesses das quais ela é construída e editada. Ao parodiar o relato picaresco, o romance de Torero faz da vingança uma construção discursiva, na qual o humor toma um importante papel na criação de empatia com o leitor, que se torna um aliado do protagonista, e na oposição à seriedade dos discursos oficiais. Cabe lembrar, igualmente, que no nível do relato há dois momentos significativos em que emergem a temática da vingança: a denúncia de Francisco Gomes a d. Pedro contra o marquês de Barbacena, e quando o Chalaça consegue comprometer a imagem pública de Caetano Gamito em Portugal, fazendo com que ele fugisse para as colônias africanas. O primeiro havia arquitetado, junto com a nova imperatriz do Brasil, que o Chalaça fosse expulso do país, alegando-se que ele era uma mancha ligada ao absolutismo e a Portugal. Expulso, mas ainda protegido de d. Pedro, o Chalaça descobre em Londres documentos que provavam que o seu desafeto, em missão diplomática pela Europa para conseguir uma noiva para d. Pedro e cuidar de questões referentes à sucessão do trono português, havia exagerado nos gastos que não constavam na prestação de contas. Enviou, então, uma correspondência ao imperador, contendo os recibos e

cartas de emigrados portugueses queixando-se da forma como o marquês os havia tratado (Torero, 1994, p.186). A denúncia faz com que o marquês de Barbacena seja destituído de seu posto ao lado do príncipe. Caetano Gamito, em Portugal e após a morte de d. Pedro, trabalhava para conseguir poder político e para afastar o Chalaça da corte e, possivelmente, do país. Temeroso da ascensão de Gamito, Francisco Gomes acaba descobrindo um segredo de seu contrário: que ele tinha uma filha com uma das garotas de uma casa de meretrício e que não ajudava na criação da menina. O Chalaça faz, então, que o segredo seja trazido ao público, comprometendo a imagem pública de Gamito e impedindo que ele se case com dona Amélia, viúva de d. Pedro. O Chalaça, nos dois casos, descobre informações valiosas sobre seus contrários e consegue reverter a situação. A vingança é possibilitada, no primeiro caso, a partir da viagem, do deslocamento que permite adquirir os meios que fundamentem a desforra; no segundo caso, é a relação do Chalaça com personagens de diferentes estratos sociais e com aqueles que estão às margens que concede munição para, atacando seu desafeto, defender sua posição social de prestígio na corte.

Dom Juan, assim como a ilha do Pavão, é uma fronteira, atua no entre-lugar que separa a realidade e a ficção, supera os limites do texto e se instala no imaginário cultural do Ocidente. Termo de uso corrente, ainda que limitado ao senso comum da imagem de conquistador, ele se apresenta como parte de nossa sociedade e de nós, que invejamos sua astúcia, sua sedução, sua fama, mas que trazemos o anseio, mais ou menos latente, de botar abaixo as paredes que nos aprisionam para que possamos, levantando os braços, tocar a chama da liberdade e da consumação de nossos desejos. O diálogo entre a picaresca e o romance de Torero, por outro lado, nos mostra o pícaro enquanto ilha, pois a relação que é estabelecida restringe-se ao literário e ao diálogo entre textos, resgatando aspectos constituintes da estrutura do *Lazarillo de Tormes*. Palco e ilha, enfim, entre-lugares de leituras, releituras que propõem, por meio de palavras, a construção do mundo ideal onde exercer essa liberdade ansiada por

todos e a realização desses desejos. Com máscaras e sobre um palco, aventuramo-nos e podemos ser o que quisermos, e talvez apenas assim consigamos nos aproximar de uma ideal imagem daquilo que seríamos nós mesmos. A máscara nos transforma e transforma o mundo a nossa volta, que, dissolvido pelo nosso olhar, refunde-se nas histórias que contamos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

À primeira e superficial impressão, os romances *O Chalaça* e *O feitiço da ilha do Pavão* diferenciam-se entre si o suficiente para que se evite pensá-los lado a lado. Mesmo ao considerar ambos como romances históricos contemporâneos, projetando uma perspectiva crítica sobre a história brasileira, ainda teríamos um espaço aberto entre eles, pelo modo como o período histórico é redefinido na narrativa. Na perspectiva do leitor, o romance de Torero provavelmente possuiria maior respaldo, pois reconstrói personagens históricos de comum conhecimento, como d. Pedro I, ao passo que o romance de Ubaldo Ribeiro, ao fragmentar um período histórico para remodelá-lo, evita reiterar nomes conhecidos da história, privilegiando imagens históricas e movimentos sociais, aproximando-se em certos momentos de uma visão alegórica. Entretanto, por meio de nosso trabalho, ao sinalizar nos dois romances o processo de leitura dos mitos hispânicos do pícaro e de Dom Juan, foi possível perceber entre as duas obras pontos de contato que a forma adotada pelo romancista, por vezes, pode disfarçar.

Pela análise do romance *O Chalaça*, pudemos perceber no primeiro capítulo que, ao reconstruir a história do Primeiro Império, o texto absorve diversas formas e conteúdos literários, dentre as quais foi destacado o relato picaresco. Para tanto, mostramos como

o romance dialoga intertextualmente com a primeira obra da picaresca espanhola clássica, *Lazarillo de Tormes*, apropriando-se de motivos estruturais e os recontextualizando em sua tessitura híbrida. Como pudemos averiguar, a retomada da picaresca se faz perceptível na ênfase ao relato autobiográfico de uma personagem às margens da sociedade ou dos discursos hegemônicos, bem como seu anseio de ascensão social, pela boa situação financeira e pela agregação de símbolos que o liguem à aristocracia. Nesse sentido, da personagem Lázaro para o Chalaça, percebem-se ecos relacionados à preocupação com a aparência de “homem de bem”, de nobre, tanto pelo personagem para com sua boa apresentação perante a sociedade quanto pelo narrador para com o seu público, conduzindo a compreensão de determinados sentidos de sua narrativa.

Quanto à organização estrutural do romance, ao ser dividido em diário, autobiografia e cartas, cada qual caracterizado por um procedimento discursivo diferenciado, possibilita um jogo de máscaras narrativo pelo qual a figura do Chalaça literário é construída de modo fragmentado, ambíguo e, portanto, irônico. Na composição articulada por meio das diferentes vozes narrativas, esse jogo de máscaras é talvez um dos principais pontos que permitem relacionar o romance de Torero com o *Lazarillo de Tormes*. No romance picaresco, esse jogo se dá por um processo pelo qual o narrador confunde-se com o autor real, criando a imagem de que o leitor não estaria defronte de um mero texto ficcional, mas de um documento. O Chalaça retoma esse “fingimento” anti-heroico, ao apresentar-se como se fossem os verdadeiros documentos de Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, amigo e secretário pessoal de d. Pedro I. O recurso ao manuscrito perdido é fundamental, como colocamos, para que, pelo processo de *mise en abyme*, o texto seja dotado de autoridade, ainda que irônica, sobre a versão da história que está apresentando. O narrador-editor, extradiegético, que teria encontrado os textos de Francisco Gomes, além de compor-se como uma projeção do autor real, fomenta o jogo de máscaras picaresco e toma o partido da versão do Chalaça, sendo que, mesmo ao afirmar a possi-

bilidade de fraude nos textos, o faz com o intuito de ganhar a confiança do seu leitor.

No segundo capítulo, expusemos como o mito de Dom Juan, enquanto uma criação coletiva e figura consolidada na cultura ocidental, integra-se ao espírito da ilha do Pavão, onde surge pela liberdade sexual e o desaparecimento gradual da culpa, enquanto noção fomentada pelas instituições religiosas para exercer seu poder sobre o povo. O donjuanismo também aparece na ilha do Pavão por meio das relações sociais, nos desejos e relações extra-conjugais, nas relações tidas por ilícitas pela sociedade, mas que se realizam por sob os panos da vida particular.

Desse modo, eventos como a expulsão dos índios da vila, a batalha do Borra-Bota, a vinda da Mesa Visitadora e a consequente instauração de processos inquisitoriais, produzem no romance tensões entre dominados e dominadores, entre a vida pública e a vida privada, entre tirania e liberdade, entre opressão e resistência, relações opositivas que motivam o andamento da narrativa. Nesse sentido, Dom Juan emerge nas tensões que movem a narrativa de Ubaldo Ribeiro, como a oposição entre aqueles que querem manter o poder e a submissão dos povos e aqueles que anseiam por manter a liberdade e a paz que se conseguiu alcançar na ilha. A imagem utópica criada em torno da ilha do Pavão é fomentada pelo diálogo com as narrativas do real maravilhoso e do realismo mágico. Elementos dessas narrativas são percebidos no romance, como o elogio à mestiçagem, a heterogeneidade do povo, e a constante troca cultural que ocorre entre as personagens protagonistas.

Tendo demonstrado nos capítulos iniciais a apropriação dos mitos hispânicos pelos romances, o terceiro capítulo serviu para que pudéssemos aproximar as duas obras, sinalizando os pontos de contato entre elas. A princípio, trabalhamos com a questão da carnavalização, resgatando em cada um dos romances uma cena escatológica, na qual se focaliza o baixo corporal, a ligação do corpo com a terra. Desse modo, a narração da proclamação da Independência e da batalha do Borra-Bota permitem uma visão dupla sobre personagens históricos e as elites, rebaixando-os e, com isso, rom-

pendo com hierarquias cristalizadas. Contudo, a carnavalização é um processo dialógico, pelo qual se rebaixa e, ao mesmo tempo, se dá uma nova vida, é a morte prenhe, a decomposição que serve para fertilizar o novo. No caso das narrativas contemporâneas, o lado positivo do carnaval seria legado ao leitor, por meio de uma dinâmica metaficcional, pela qual o texto incorpora as possíveis atitudes de leitura e organiza-se de modo a jogar com elas, auto-consciente de que o texto só se concretiza como tal – é dotado de sentidos e deixa de ser um mero aglomerado de riscos e manchas – quando lido. Em se tratando de romances históricos, esse lado positivo seria, da parte do leitor, a apreensão de uma nova possibilidade de se ver os fatos e a consequente problematização dos limites do saber acerca dos acontecimentos. Nesse sentido, uma das hierarquias a ser rompida por meio do carnaval seria a do autor para o leitor.

Ao combinar os recursos como carnavalização, paródia, intertextualidade, os romances de nosso *corpus* promovem a releitura da história e, do mesmo modo, reiteram os mitos literários do pícaro e de Dom Juan. Conforme demonstramos, tal apropriação dos mitos hispânicos entra em consonância principalmente com a carnavalização e a metaficção, pois tanto uma quanto a outra projetam uma imagem do leitor no texto, inserindo a obra em uma zona de fronteira tal qual a do mito, entre a ficção e a realidade. Depois de sinalizar os momentos metafissionais de cada um dos romances, apresentamos as leituras cruzadas que os romances efetuam dos mitos: apontamos traços de Dom Juan n’*O Chalaça*, bem como da picaresca e do *Lazarillo n’O feitiço da ilha do Pavão*. Desse modo, elencamos elementos primordiais na configuração discursiva de tais obras que fomentam a releitura dos mitos hispânicos e os integram ao propósito desses romances.

Na sequência, buscamos pontos de contato entre os mitos hispânicos que ecoavam nos dois romances e funcionavam de modo a relacioná-los, como crítica à honra e à preocupação com as aparências. Portanto, apresentamos pontos de conexão entre os mitos de Dom Juan e do pícaro, tanto em seu contexto de surgimento, o bar-

roco espanhol, quanto no período do romantismo. Seguindo esse caminho, no que concerne à relação que *O Chalaça* e *O feitiço da ilha do Pavão* estabelecem com elementos do romantismo, como a vingança e a viagem, apresentamos como essas duas noções se relacionam com os mitos e com os romances ao possibilitarem, cada qual ao seu modo, dar a perceber a complexidade das relações humanas e as variações dos estratos sociais, bem como o conflito estabelecido entre indivíduo ou grupos ex-cêntricos em relação ao centro hegemônico e os discursos produzidos para legitimar o seu poder.

Os personagens históricos, em sua recriação literária, são insuflados de significados. Isso ocorre pelo fato de que, quando convertidos em linguagem e, desse modo, filtrados pela perspectiva do autor, tornam-se textos e mais facilmente se mesclam a outros textos. O tecido da existência mítica influi no que concebemos da realidade e, desse modo, podemos perceber que personagens históricos, em sua configuração ficcional, misturam-se com mitos literários.





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AÍNSA, F. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural (México)*, n.240, p.82-5, 1991.
- \_\_\_\_\_. Invención literária y “reconstrucción” literaria en la nueva narrativa latinoamericana. In: KOHUT, K. (Ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt: Vervuert, 1997.
- ANÔNIMO. *Lazarilho de Tormes*. Ed. bilíngue. Trad. Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. Org., ed. texto em espanhol, notas e estudo crítico Mario M. González. São Paulo: Editora 34, 2005.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 4.ed. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Edunesp, 1988.
- BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- BERND, Z. O feitiço da ilha do Pavão e de outras ilhas. In: BERND, Z., UTÉZA, F. *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Editora Universidade, UFRGS, 2001.
- BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: Editora UnB, 2000.

- CANDIDO, A. Da vingança. In: \_\_\_\_\_. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964. p.1-28.
- \_\_\_\_\_. A dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p.17-46.
- CARLOS, A. M., ESTEVES, A. R. Introdução: narrativa autobiográfica: um gênero literário? In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Narrativas do eu: a memória através da escrita*. Bauru: Canal6, 2009.
- CARPENTIER, A. Prólogo. In: *El reino de este mundo*. La Habana: Letras Cubanas, 1989.
- CARRQUIRY, M. Las contradicciones de la seducción (del deslumbramiento de la luz a la atracción de las tinieblas). In: VIII CONGRESO BRASILEÑO DE PROFESORES DE ESPAÑOL. “A las puertas del tercer milenio”. 2001. *Anales del...* Vitória, 2001.
- CHIAMPI, I. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, Fapesp, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O realismo maravilhoso*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ECO, U. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ESTEVES, A. R. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z. (Org.). *Estudos de literatura e Linguística*. Assis: Arte e Ciência, 1998. p.125-58.
- \_\_\_\_\_. *O romance histórico brasileiro contemporâneo: 1975-2000*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- FLECK, G. F. Una lectura burlesca de la independencia de Brasil: *O Chalaça*, de José Roberto Torero (1994). *Revista de Literatura, História e Memória*, v.6, n.8 (digital), p.77-84, 2010.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. P. E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- GONZÁLEZ, M. M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- \_\_\_\_\_. El pícaro. In: CARCAMO, S. (Org.). *Mitos españoles: imaginación y cultura*. Rio de Janeiro: Apeerj, 2000. p.85-94.

- GONZÁLEZ, M. M. Don Juan: burlador, seducido y seductor. In: VIII CONGRESO BRASILEÑO DE PROFESORES DE ESPAÑOL. "A las puertas del tercer milenio". 2001. *Anales del...* Vitória, 2001.
- \_\_\_\_\_. Introdução. In: MOLINA, T. *Dom Juan: o burlador de Sevilha e o convidado de pedra*. Ed., trad. e notas Alex Cojorian. Introd. Mario M. González. Brasília: Círculo de Brasília Editora, 2004. p.13-37.
- \_\_\_\_\_. Lazarillo de Tormes: estudo crítico. In: ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Ed. bilíngue. Trad. Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. Org., ed. texto em espanhol, notas e estudo crítico Mario M. González. São Paulo: Editora 34, 2005.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. O carnavalesco e a narrativa contemporânea: cultura popular e erotismo. In: RIBEIRO, A. P. G., SACRAMENTO, I. (Org.). *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- JENNY, L. A estratégia da forma. Trad. Clara Crabbé Rocha. *Intertextualidades – Poétique: Revista de teoria e análise literárias (Coimbra: Almedina)*, n.27, p.5-49, 1979.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semântica*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LACOWICZ, S. D. A carnavalização no romance *O Chalaça* (1994) e sua reprodução na minissérie televisiva *O quinto dos infernos*. *Revista de Literatura, História e Memória (digital)*, v.7, p.239-51, 2010.
- \_\_\_\_\_. O romance histórico brasileiro contemporâneo e sua releitura de mitos hispânicos. *Revista de Literatura, História e Memória (digital)*, v.7, p.47-65, 2011.
- LACOWICZ, S. D., ESTEVES, A. R. A ilha do Pavão: o Brasil colonial rerepresentado pelo romance histórico brasileiro contemporâneo. In: X SEL. *Anais do...* 2010.

- LACOWICZ, S. D., ESTEVES, A. R. Don Juan na ilha do Pavão: uma leitura de João Ubaldo Ribeiro. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE ESTUDOS DA LINGUAGEM. *Anais do...*, 2010.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. O mágico e o sobrenatural na construção de um romance histórico brasileiro contemporâneo: *O feitiço da ilha do Pavão*, de João Ubaldo Ribeiro. In: II COLÓQUIO VERTENTES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA. Org. Álvaro L. Hattner, Maria C. T. Ramos, Maria C. R. Alves. *Anais do...* São José do Rio Preto: UNESP/campus de São José do Rio Preto, 2011.
- \_\_\_\_\_, FLECK, G. F. O novo romance histórico e a ficcionalização do imperador dom Pedro I. In: VIII SEMINÁRIO NACIONAL DE LITERATURA, HISTÓRIA E MEMÓRIA: Literatura e Cultura nas Américas. *Anais do...*, 2008.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. Releituras da picaresca clássica pelo novo romance histórico: confluências em *O Chalaça* (1994), de José Roberto Torero. *Revista Línguas & Letras (Unioeste)*, v.10, p.1-14, 2009.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. Princípios da picaresca espanhola como estruturadores da narrativa de *O Chalaça* (1994). In: III ENCONTRO INTERNACIONAL DE LETRAS. *Anais do...*, 2009.
- \_\_\_\_\_, \_\_\_\_\_. Fronteiras entre história e ficção na configuração de d. Pedro I em *O Chalaça* (1994). In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LITERÁRIOS (SINEL). *Anais do...*, 2009.
- MACHADO, A. M. O mito de Don Juan ou a erótica da ausência. In: ROUSSET, J. et al. *O mito de Don Juan*. Trad. Maria Luisa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida. Lisboa: Árcadia, 1981.
- MARTÍNEZ, T. E. Ficção e história: apostas contra o futuro. *O Estado de S. Paulo*, 5/10/1996. p.D10-D11.
- MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MICALI, D. L. C. *O narrador e a construção da ficcionalidade em Juan Saer, Italo Calvino, Ubaldo Ribeiro e Bernardo Carvalho*. Araraquara, 2008. Tese (doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara – Universidade Estadual Paulista. Disponível em <<http://www.acervodigital.unesp.br/handle/123456789/33965>>.

- MILREU, I. A reescrita do passado em galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça. *Revista de Literatura, História e Memória*, v.7, p.27-37, 2011.
- MILTON, H. C. *A picaresca espanhola e Macunaíma de Mário de Andrade*. São Paulo, 1986. Dissertação (Mestrado em Letras) – USP.
- \_\_\_\_\_. O novo romance histórico brasileiro: *O Chalaça*, de José Roberto Torero. In: BESSA, P. P. (Org.). *Riqueza cultural ibero-americana*. Divinópolis: UEMG, 1996.
- \_\_\_\_\_. Romance picaresco e consagração do espaço anti-heroico. In: ANTUNES, L. Z. (Org.). *Estudos de literatura e Linguística*. Assis: Arte e Ciência, 1998.
- \_\_\_\_\_. Barroco e neobarroco. In: FIGUEIREDO, E. (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.
- \_\_\_\_\_. Romance picaresco e artifício autobiográfico: o caso de Lazarielho de Tormes. In: CARLOS, A. M., ESTEVES, A. R. (Org.). *Narrativas do eu: a memória através da escrita*. Bauru: Canal6, 2009.
- MOLINA, T. *Dom Juan: o burlador de Sevilha e o convidado de pedra*. Ed., trad. e notas Alex Cojorian. Introd. Mario M. González. Brasília: Círculo de Brasília Editora, 2004.
- OLIVEIRA, E. A. V. Don Juan: la seducción. In: CARCAMO, S. (Org.). *Mitos españoles: imaginación y cultura*. Rio de Janeiro: Apeerj, 2000. p.95-104.
- PASQUAL, C. M. *O Chalaça, de José Roberto Torero: o romance e o diálogo com a tradição*. Florianópolis, 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Disponível em <<http://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/14690>>.
- PERRONE-MOISÉS, L. Don Juan na literatura de hoje. In: RIBEIRO, R. J. *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PESAVENTO, S. J. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. *Revista de História das Ideias (Coimbra)*, v.21, p.33-57, 2000.
- POUILLION, J. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1974.

- RIBEIRO, J. U. *O feitiço da ilha do Pavão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- RIBEIRO, L. S. S. *Don Juan e a construção de um mito em El Burlador de Sevilla*. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. Disponível em <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-31012008-103723/>>. Acesso em 19/9/2012.
- RIBEIRO, R. J. A política de Don Juan. In: \_\_\_\_\_. *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ROCHA, R. C. *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea*. Araraquara, 2006. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – FCL Araraquara – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Disponível em <<http://www.acervo.digital.unesp.br/handle/123456789/30923>>.
- ROUSSET, J. Don Juan ou as metamorfoses de uma estrutura. In: ROUSSET, J. et al. *O mito de Don Juan*. Trad. Maria Luisa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida. Lisboa: Árcadia, 1981.
- SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SANTOS, L. A. B., OLIVEIRA, S. P. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SANTOS, D. S. Deixe o povo falar. *Cadernos do CNLF (Rio de Janeiro: UFRJ)*, série VIII, n.11, 2004.
- SARDUY, S. El barroco y el neobarroco. In: MORENO, C. F. (Coord.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI, 1972.
- SAUVAGE, M. O caso Don Juan. In: ROUSSET, J. et al. *O mito de Don Juan*. Trad. Maria Luisa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida. Lisboa: Árcadia, 1981.
- SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- SETÚBAL, P. *As maluquices do imperador*. São Paulo: Clube do Livro, 1947.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- TORERO, J. R. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- TROUCHE, A. L. G. *América: história e ficção*. Niterói: Editora UFF, 2006.
- VARGAS LLOSA, M. *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A verdade das mentiras*. Trad. Cordelia Magalhães. São Paulo: Arx, 2004.
- WATT, I. P. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.



SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23,7 x 43,4 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14  
2013

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

*Coordenação Geral*

Tulio Kawata

ISBN 978-85-7983-433-2



9 788579 834332

**CULTURA**  
**ACADÊMICA**   
*Editora*