



O ROMANCE HISTÓRICO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E SUA RELEITURA DE MITOS HISPÂNICOS

LACOWICZ, Stanis David (UNESP/Assis)¹

RESUMO: A partir da análise do romance *O Chalaça* (1994), de José Roberto Torero, esse trabalho intenta dissertar acerca da leitura que tal obra procede em relação aos mitos hispânicos do pícaro e de Dom Juan, buscando apontar como o romance histórico brasileiro contemporâneo integra os sentidos desses mitos em sua construção profundamente subversiva acerca dos signos da história oficial. Tal integração de significados dá-se por meio da paródia e da intertextualidade, recursos projetados na construção do texto ao lado de uma linguagem carnavalesca, o que reitera o anseio desconstrucionista dessa forma romanesca, relacionando-se ao objetivo de propor alternativas ao discurso historiográfico oficial. Tais mitos, visualizados principalmente a partir do romance picaresco *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo, e da peça *El burlador de Sevilla y convidado de Piedra*, de Tirso de Molina, foram tomados do caráter atemporal e dinâmico que caracteriza o mito, tornando-se recorrentes em diversas obras posteriores e povoando o imaginário literário-cultural do ocidente. No romance histórico contemporâneo, altamente consciente de sua constituição intertextual, muitas vezes exteriorizada por meio da metalinguagem, que faz emergir a construção discursiva dos materiais textuais, os mitos hispânicos se articulam tanto na estrutura da obra como na construção dos personagens, fomentando os aspectos desconstrucionistas da literatura contemporânea, já que tais mitos se integram a um espaço social ex-cêntrico e recusado pelas normas da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: Romance histórico brasileiro contemporâneo; Dom Juan; pícaro; carnavalização; intertextualidade

THE CONTEMPORARY BRAZILIAN HISTORICAL NOVEL AND ITS READING OF THE HISPANIC MYTHS

ABSTRACT: Analyzing the novel *O Chalaça* (1994), by José Roberto Torero, this article aims to expose about the reading made by this novel related to the Hispanic literary myths of picaro and Don Juan, intending to point how the Contemporary Brazilian historical novel collects the

meaning of those myths in its own deeply overthrowing reconstruction of the official history signs. This meaning integration occurs mainly by parody and intertextuality, language resources projected in the text architecture along the carnivalization of language, what reassures the deconstructionist aiming of this novel type, what it is related to the goal of proposing alternatives of the official historiography discourse. Such myths, taken mainly from the picaresque novel *Lazarillo de Tormes*, by anonymous, and the play *El Burlador de Sevilla y convidado de Piedra* (The Trickster of Seville and the stone guest), by Tirso de Molina, they were marked by the intemporal and dynamic character that distinguishes a myth, becoming recurrent in a great variety of following works, taking important part in the occidental cultural-literary imaginary. In the contemporary historical novel, which is highly conscious of its intertextual constitution (usually expressed through metalanguage, which gets emerged the textual material in its discursive nature), developing the deconstructive traits of the contemporary literature, once those myths are inserted in an "ex-centric" social space, refused by the society hegemonic rules.

KEY-WORDS: Contemporary Brazilian historical novel; Don Juan; picaresque; carnivalization; intertextuality

Paródia e intertextualidade, assim como outras modalidades de diálogo entre obras de arte, não são fenômenos recentes na produção literária, presentes já em sátiras no teatro grego, e nos duplos carnavalizantes sobre os quais nos fala Bakhtin (1988). Contudo, a partir do século XX tais questões tomaram outros matizes, sobre os quais se dedica a teórica 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. II); aponta-se, deste modo, uma alteração a ser efetuada no entendimento do conceito, em vista de um proceder diferenciado e amplamente difundido que ocorre nas obras de arte do século XX, nas quais a paródia não visa 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; pois "só conhecemos o passado (que de fato existiu) por meio de seus vestígios textualizados" (HUTCHEON, 1991, p. 157). A noção de intertextualidade, por sua vez, possibilitou uma virada no entendimento do funcionamento e da própria existência dos textos literários, e segundo a conceituação de Julia Kristeva (1974), desenvolvida a partir da noção de dialogismo bakhtiniana, "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.

As Metaficções historiográficas, nas quais o diálogo entre ficção e história se processa de um modo intensamente integrado e autocrítico, seriam, segunda Linda Hucheeon, os romances frutos desse período chamado, então, pós-modernismo. Ademais da problemática em torno desse último conceito, as considerações expressas pela teórica canadense podem ser observadas em diversas obras contemporâneas, em especial, naqueles romances históricos que privilegiam uma retomada crítica dos discursos da história, grupo de obras com as quais as metaficções historiográficas poderiam ser correlacionadas, subvertendo imagens fixas do passado, textos construídos de um modo bastante diverso do modelo tradicional de Walter Scott. O romance *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça* (1994)², de José Roberto Torero, foco de nosso trabalho, insere-se nesse contexto da produção romanesca em que a consciência intertextual se expressa inclusive na linearidade textual por meio do recorrente uso da metalinguagem, obras frequentemente nomeadas como Novos romances históricos, para teóricos como Fernando Aínsa e Seymour Menton, mas que trataremos como romances históricos contemporâneos, de acordo com Esteves (2010)

O romance de José Roberto Torero apresenta o pretenso diário perdido de Francisco Gomes da Silva, conhecido como Chalaça, expondo sua trajetória e como conseguiu certo destaque na política brasileira ao sagrar-se secretário pessoal e amigo de D. Pedro I, inclusive e principalmente intermediando seus casos extraconjugais e o acompanhando em festas. Por sua posição política, apesar da conduta desviada do socialmente aceito, a narrativa encena bem conhecidos acontecimentos da história do Brasil, retratando o período entre a vinda da família real portuguesa ao Brasil (1808) e o fim da guerra civil portuguesa (1828-1834). Ademais de sua posição de prestígio, Chalaça fora rechaçado enquanto mero alcoviteiro, conduzindo o membro da família real por entre situações tidas por pouco edificantes. A isto se atribuiu o seu sucesso e igualmente porque teve sua imagem obliterada dos registros oficiais, sob o alegado perigo de manchar as construções heróicas pretendidas. Enquanto personagem às margens dos discursos hegemônicos, o suposto processo de escritura engendrado por Francisco Gomes pretende, por meio de um discurso convincente, reinseri-lo nos grandes eventos da história, enobrecendo sua imagem e possibilitando uma perspectiva diferenciada, por baixo e por dentro, de eventos amplamente conhecidos como a "Proclamação da Independência do Brasil" (1822). Nesse processo, narrativa e personagem acabam sendo construídos como uma amálgama intertextual na qual ecoam diversas formas de linguagem, literárias ou não, havendo destaque nesse calde-

ção para a leitura dos mitos literários hispânicos do pícaro e de Don Juan, cuja atualização se dá tanto na estrutura do romance quanto no desenvolvimento dos personagens e dos motivos estruturadores da narrativa.

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 as obras *Gusmán de Alfarrache*, de Mateo Alemán, e *Historia de la vida de Buscón*, de Quevedo, que reiteraram a maior parte o modelo narrativo e seus eixos, como a presença do pícaro, sua origem indigna, ascensão social pela trapaça, estabelecendo os 3 textos fundamentais do núcleo picaresco clássico. Dentre as inúmeras conceituações da picaresca, optamos pela de Mário Gonzalez (1994), a qual se apresenta pelo tripé básico do gênero, a citar: a presença do anti-herói, seu projeto de ascensão social pela trapaça, a sátira social exposta ao longo desse processo (1994, p. 79). A isso podem ser agregados aspectos como o caráter autobiográfico de um indivíduo às margens da sociedade, e que não teria ninguém que lhe narrasse a história, que não fosse ele mesmo (GONZÁLEZ, 1994, p. 219). 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 soia ocorrer em *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, vengans a noticia de muchos, y no se entierren em la sepultura del olvido [...]” (ANÔNIMO, 2005, p. 18), fragmento que inicia a obra e é apontado por Mário González como, assim como em vários outros momentos do texto, paródia das novelas de cavalaria, já que o narrador afirma que narrará acontecimentos extraordinários, quando na verdade focaliza uma realidade bastante palpável (GONZÁLEZ, 1994, p. 95). Assim, o narrador autodiegetico possui importância estrutural, pois, se nas novelas de cavalaria, os feitos heróicos causavam espanto e deslumbre que motivava a narração por outrem, a mesquinhez e o caráter desqualificado de Lázaro fazem com que tenha que por si próprio dar par de sua história. Segundo González (1994, p. 265) “Entendemos que 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.”. Daí a importância dada ao motivo da aparência, material e linguística, materializado 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).

Francisco Gomes tem por princípios a ascensão social, não apenas angariando uma situação financeira estável, mas objetivando com maior força o título de nobreza (o baronato), pontos verificáveis já no início do romance, narmando em seu diário sua intenção de desposar uma viúva da alta sociedade parisiense, a sexagenária Baronesa de Lyon Marie-Loise Veuxtemps. Por mais que lhe desagrade a situação, já que a idade da senhora não lhe oferece a beleza que geralmente exigia, acomoda-se pelos benefícios desse matrimônio, jogando discursivamente com o convencimento, muitas vezes para consigo próprio: deitado com sua “amada”, desabotoando seu roupão “até ver despontar diante dos meus olhos aqueles já conhecidos montes sardentos que meu conceito de beleza normalmente desaprovava, mas que adquirem certa graça quando penso no agasalho que me podem propiciar.” (TORERO, 1994, p. 18). Francisco Gomes revela que seu comportamento se justifica na fortuna e prestígio social que a senhora pode oferecer-lhe; ainda assim, no entanto, Chalaça se põe a fingir, mesmo no diário, mascarando-se a si próprio para mais facilmente proceder em seus projetos não tão nobres e fixando essa que é um de seus paradigmas, unir-se aos grandes para, parecendo, tornar-se um, tal qual Lázaro. O projeto do matrimônio é frustrado pela repentina morte da senhora, assim como a possibilidade de uma parte no testamento revela-se malograda, pois ele havia de tal modo vestido a imagem de desinteresse para com os bens da “amada” e sem necessidade deles (por ser conselheiro de D. Pedro, teoricamente rico, mas ocultando a defasagem financeira), que a mulher lhe creditou apenas uma gargantilha de ouro, o primeiro presente que ele havia lhe dado, e de valor apenas simbólico. Resta-lhe, portanto, manter-se unido ao seu amo D. Pedro, vassalagem que lhe propiciava já um posto relativamente estável e superior em relação ao povo.

Lázaro de Tormes é considerado anti-herói por sua relação opositiva ao altruísta cavaleiro medieval, protagonista das novelas de cavalaria, centro do contexto literário de surgimento da picaresca (GONZALEZ, p. 60). Não possuindo origem nobre, sem conseguir, desse modo, fazer parte efetiva desse grupo social, Lazarrinho 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 (MILTON, 1998 p. 163). Chalaça surge por semelhantes caracteres: não quer apenas satisfação financeira, mas, como Lázaro, agregar símbolos da alta classe social (GONZÁLEZ, 1994, p. 72); mas em se tratando de uma sociedade em que os meios ascensionais típicos (como o trabalho) foram frustrados, isso se deve rea-

lizar por meio da trapaça e de uma relação de proximidade e vassalagem para com a classe hegemônica, mesmo que seja com seu mais baixo estrato. Efetua-se, assim, certa aproximação entre os períodos da Espanha de Lázaro e o Brasil Império, visualizando suas condições sócio-históricas como equivalentes (GUILLÉN *apud* GONZÁLEZ, 1994, p. 14); no Brasil, em vista de um modo de produção escravista, percebe-se semelhantes dificuldades para o desenvolvimento de uma classe média, além de uma economia que dificultava o enriquecimento pelo trabalho.

Igualmente caracteriza o pícaro a aversão ao esforço, ao trabalho manual, condição ligada aos servos e ao burguês, e contrária ao comportamento típico da aristocracia, mesmo que muitos de seus membros já estivessem falidos. Desse modo, a atitude pícaro 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) (GONZÁLEZ, 1994, p. 28), relação que visa subverter esses mitos cristalizados. 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 podem ser visualizados no romance de Torero em diversas passagens, por exemplo, onde expressa sua opinião acerca do esforço no campo de batalha, criando escusas para não arriscar-se: "[...] 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 enganar Napoleão. (TORERO, 1994, p. 45). Ainda sobre a recusa ao trabalho, pode-se resgatar o momento 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." (p. 172); é expressada a angústia com a possibilidade de terem de trabalhar, e ainda afastados dos benefícios e *status* da corte. Tal questão, no que concerne à picaresca clássica espanhola, se origina 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 terras) por meio da conquista, atmosfera fortalecida pelo desco-

brimento da América, e 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, o extrato da nobreza como 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 dominantes”, problemática que prejudicava a economia e não raro era satirizada pela literatura (GONZÁLEZ, 1994, p. 32)

Em *Lazarillo de Tormes*, a atitude de aversão ao esforço é expressa pela recorrente condição de criado que assume ao lado de seus amos, de preferência de estratos superiores, servindo-lhes em pequenos afazeres, muitas vezes ligados à esmola. O maior destaque nesse sentido se dá quando Lazarillo, 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 em el oficio que, al cabo de quatro años que lo use, com poner em la ganância buen recaudo, ahorré para me vestir muy honradamente de la ropa vieja. [...] Desque me vi en hábito de hombre de bien, dije a mi amo se tomase su asno, que no queria seguir más aquel oficio.” (ANÔNIMO, 2005, p. 172)

O fingimento que distingue a picaresca funda-se principalmente em um jogo de máscaras projetado na estrutura narrativa como um todo, incluso na formação do narrador. A narrativa de *Lazarillo de Tormes* constrói-se sob a motivação de ser uma correspondência resposta à solicitação sobre a situação presente de Lázaro (a partir de onde escreve), cuja justificativa é dada por meio de seu relato autobiográfico. O anonimato do texto, por sua vez, contribui para que se fomente a ilusão de que é o próprio Lázaro que narra sua história, a qual é apresentada como de “grosero estilo”, o estilo das narrativas não ficcionais (ANÔNIMO, 2005, p. 23), ou seja, voltada para uma vida ligada à realidade factual, diferentemente do que ocorreria com as novelas de cavalaria, fantasiosas e mágicas. O romance picaresco acabava servindo, portanto, à denúncia social que, no entanto, era disfarçada pela comicidade. O texto apresenta um caráter confessional, para justificar a situação do presente da narrativa, onde se desconfia de um triângulo amoroso de Lázaro, sua esposa e o monge que lhes arranhou o casamento e para o qual a mulher realizava serviços suspeitos. O discurso autodiegetico propicia esse mascaramento, o jogo ambíguo com o leitor, fazendo-se parecer um nobre, tentando romper com as origens, criando discursivamente a

honra de “homem de bem”, questão que se liga ao *Leitmotiv* do Cego (p. 115), o “não querer ver a si próprio” que subjaz à trajetória do pícaro. No romance de Torero, o jogo de máscaras já é visível na capa e na mistificação criada em torno do texto: ele seria considerado o diário verdadeiro de Francisco Gomes da Silva, encontrado em um baú velho na casa da tataraneta de seu filho bastardo, no Brasil, por José Roberto Torero, que se insere no grupo de historiadores que buscavam por tais documentos. Cria-se um correlato ficcional do autor real, e que se expressa em um prefácio que iniciaria o romance e em notas de rodapé ao longo do texto, sendo que esse prefácio seria na verdade a imagem de um prefácio, pois que já interno ao romance. Esse José Roberto Torero, de uma diferença ontológica com relação ao autor real, seria apenas um editor que trouxe os documentos de Chalaça à luz, dando espaço, portanto, para que a personagem/narrador tome o foco narrativo para si e seja responsável por sua narrativa:

[...] 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. (1994, p. 268).

A motivação realista, parodiada de Lazarillo em Chalaça, conjuga-se com a atitude persuasiva do narrador no intento de legitimar a versão de Chalaça para com os acontecimentos que narra, sua perspectiva acerca da história brasileira. A ambiguidade é instaurada no discurso das duas obras, pois, uma vez que o protagonista intenta enganar 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 para construir sentidos e, se necessário, rever 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 ambigüidade entre o narrador e o protagonista, que o leitor deve preencher criticamente”.

O mascaramento da personagem, bem como a ironia pelo qual se deixa entrever suas outras facetas, se processa também pela questão de a história de Francisco Gomes apresentada em seu diário, e compreendendo um período relativamente curto de sua vida (aproximadamente 1834-1835), é intercalada pelas páginas de uma autobiografia, movimentando-se temporalmente e espacialmente para o Brasil da chegada da família real portuguesa (1808), relatando como Chalaça conheceu D. Pedro e tornou-se seu amigo, momento mais estimado em sua vida,

segundo seu discurso nessas memórias, buscando obliterar fatos anteriores a esse período em que conseguira ligar-se à nobreza. Com isso, *O Chalaça* apresenta duas temporalidades narrativas, apesar de compartilharem a mesma época de escritura, o que permite um diálogo entre as duas “histórias”, que se unem próximo ao fim do romance, onde a autobiografia encontra temporalmente o início do diário. Desse modo, a diferença entre os gêneros em questão propicia a variação no estilo utilizado, visto que as memórias, tendo a pretensão de um público, apresentam-se com o teor de enobrecimento muito mais visível, exageros de estilo que projetam também a comicidade, parte também do jogo de máscaras picaresco, e que são percebidos inclusive nos títulos das memórias e de seus capítulos: “Memórias para servir à grandeza da humanidade”; “Onde conta como o justa Francisco Gomes da Silva participou da primeira constituição brasileira e de seu merecido prêmio pela brilhante elaboração da mesma” (TORERO, 1994, p.126). Emerge, portanto, o caráter trapaceiro desse narrador, que surge na relação dialógica que se procede entre os escritos do diário e da autobiografia, o embate nas informações, e também na própria possibilidade expressa pelo “historiador” José Roberto Torero, no prefácio, da não autenticidade dos documentos, recurso metalinguístico reiterado nas notas de rodapé ao longo do romance, deixando várias relações em aberto para serem estabelecidas pelo leitor.

O romance de Torero retoma também diversos motivos estruturadores da picaresca espanhola, seja na preocupação que Chalaça tem em bem vestir-se (TORERO, 1994, p. 70), como outros, que se não são basilares na continuidade do romance, reafirmam o diálogo intertextual com o mito: a referência ao vinho (bebida simbolicamente ligada à transformação); o motivo da fome, necessidade primeira de Lázaro, seu grande drama ao longo de sua jornada, e cuja sacies é enaltecida por Francisco Gomes (TORERO, 1994, p.27, 102); e a referência ao próprio romance picaresco como parte do acervo de leituras de Chalaça: “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” (p. 90). Mais do que fazer explícito o diálogo, o excerto acima permite perceber alguns aspectos da personagem de Francisco Gomes que podem passar despercebidos: as descrições e comentários que expressa durante a obra, sempre envoltos pela burla, apontam um indivíduo extremamente observador, perspicaz em coletar conhecimento de índole variada, opiniões, ideias, e degluti-los em seu acervo discursivo. A personagem teve instrução especializada na juventude, quando esteve no Seminário de Santarém, onde conseguira aprender muito, mesmo admitindo a total aversão ao ambiente:

Foram tempos duros aqueles, pois tive que conviver com muita coisa alheia à minha natureza [...]. Quanto a mim, falalaria 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. (TORERO, 1994, p. 38)

Consegue apropriar-se desse conhecimento, dando-lhe, aliás, um direcionamento bastante particular e útil aos seus propósitos, como o latim para impressionar as criadas, a retórica para convencer as casadas, o astronomia para iniciar conversa com mulheres, aritmética para os negócios e geometria para jogar o *eight ball* (sinuca) (p. 38-39). Esse fragmento relaciona-se ao motivo da aprendizagem que ocorre na trajetória do pícaro, e no caso de Chalaça, explicita sua condição centralizadora de textos, os quais são processados e assimilados. As referências que o texto apresenta indicam, por um lado, a leitura por parte da personagem/narrador, tanto de textos bíblicos como de obras literárias e filosóficas, mas também a configuração ricamente intertextual do romance, no qual as referências se dão em um nível que, se escapa à personagem, congregam a atitude antropofágica do romance para com o texto do outro. No caso da literatura latino-americana, por muito tempo relegada à condição menor frente aos grandes nomes da Literatura Européia, tal posicionamento do romance em questão parece caracterizar essa produção no século XXI, evidenciando a superação do complexo de literatura colonial subserviente aos textos da metrópole e, deste modo, promovendo o caráter dessacralizador dessa relação. Põe-se a “Brincar com os signos de um outro escritor, de uma outra obra” (Santiago, 2000, p. 21), entregando-se a um manejo profundo de outros textos e permeabilizando-se com eles, o que caracteriza uma “assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga” (Santiago, 2000, p. 20), uma “experiência sensual com o signo estrangeiro” (Santiago, 2000, p. 21).

O mito de Don Juan ressurge na obra de Torero a partir dessa deglutição antropofágica, guiando alguns sentidos expostos no romance, principalmente na ideia evocada de opor-se às normas sociais e morais estabelecidas. Tal qual apresentado por Ian Watt, “Dom Juan emerge sob forma de criação definitiva das páginas de uma obra-prima da literatura espanhola do século XVII”, a peça teatral *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina, pseudônimo literário do frei Gabriel Téllez (1581?-1648) (WATT, 1997, p. 100). O teórico inglês, aponta 2 temas principais na obra, expressos no título, o primeiro sobre

esse “velhaco, que ludibria quatro mulheres (e, por extensão, seus amigos e parentes)” e depois sobre “a estátua de pedra de um homem morto que é insultuosamente convidado a cear, e devolve a gentileza com um propósito mortífero”. Além desse, haveria uma temática superior, ligada ao mote “Tan largo me lo fiáis” (Tão longo prazo me dais), relacionado à procrastinação do arrependimento, pois, crendo-se jovem, acreditava poder agir sem receio de punição, no caso, divina; tal tema “serve para conectar a punição do enganador com a vingança do convidado de pedra” (WATT, 1997, p. 107). Dom Juan tem por objetivo tornar-se o maior conquistador e enganador de Sevilha, valorizando uma noção de honra mais primitiva que se apresenta nesse comportamento, “A fama que Don Juan procura é exatamente o oposto daquela desejada pela honra baseada nas ideologias da cavalaria e do amor cortês” (WATT, 1997, p. 110), sua honra liga-se a modelos pré-cristãos de comportamento (WATT, 1997, p. 115)

Em sua condição mítica, Don Juan se viu reiterado em diversas obras ao longo dos séculos, cuja raiz na cultura oral popular se vê expandida e relacionada com anseios e desgostos da sociedade ocidental: “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, forma um modelo a ser seguido, intensificando seu caráter trágico, moldando a sua trajetória de acordo com a atualização que se fazia do mito em diferentes épocas. Passou a ser símbolo do desejo a ser suprido, e da rebeldia contra todas as regras que poderiam lhe retaliar os movimentos; daí sua relação íntima com os discursos religiosos e com o universo cristão, e a opressão que esses afetam sobre o indivíduo: “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), o que se liga à eterna busca que caracteriza o *donjuanismo*, a insatisfação, ansioso pelo que há de novo, expondo 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 [...]” (MACHADO, 1981, p. 11), esse por completar-se que parece cada vez mais distante ao passo que se desenvolvem novas tecnologias e a vida urbana mecaniza, de vez, os indivíduos.

As características *donjuanescas* envolvem a imagem de ávido conquistador, colecionando casos amorosos sem culpa ou preocupações para com o soci-

al ou moral, pontos de imediato associados ao personagem/mito. Sua honra auto-intitulada ligar-se-ia a um molde mais primitivo e rústico, manipulando as ideais do código de honra cavaleiresco típicos, e opondo-se, gradativamente, ao amor cortês, dele apenas usurpando signos por meio dos discursos proferidos para conquistar as mulheres (a promessa do casamento, do amor eterno, etc.). O âmago do donjuanismo se relaciona, assim, a "*la pulsión hacia la burla, el juego, el placer inmediato y efímero*", e que transforma-se paulatinamente em drama religioso "*donde lo que está en juego no es la sensualidad de la conquista sino la salvación o la condenación del alma*" (CARRIQUIRY, 2001, p. 204), relação com o sagrado que varia de acordo com a época de cada autor.

N'O *Chalaça* (1994), o *donjuanismo* se evidencia em geral pela caracterização de D. Pedro, sua índole de conquistador aliada à desconsideração pelas normas do estado e da religião. Não apenas por ser um membro da realeza, mas por possuir um sentimento de liberdade que extrapola esse posto, D. Pedro acaba por agir segundo suas vontades, traçando seu destino individual, à parte da condição de príncipe e imperador, desejoso de saciar seus desejos momentâneos, muitas vezes desligado das relações familiares. Isso se observa nos inúmeros casos extraconjugais do membro da família real, e que no romance de Torero são enumerados e relatados, visto que o ponto de vista de Chalaça, e sua função ao lado de D. Pedro, exigem esse procedimento. Francisco Gomes, ao narrar como conheceu D. Pedro, após uma briga de bar, expõe em sua autobiografia a consolidação dessa amizade:

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)

Desse fragmento se entreve tonalidades *donjuanescas* de D. Pedro, além do processo de manipulação discursiva efetuado por Chalaça no sentido de dotar sua atividade e o comportamento do então príncipe de uma imagem mais honrosa. Tal função, ao lado das festas em que essas personagens se divertiam, tem continuidade mesmo após o casamento de 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 heróica de D. Pedro, ressaltando seu caráter humano e, ao mesmo tempo,

denunciando o comportamento 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 era tarefa que 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. Chalaça aparentemente incorpora, como bom serviçal, os anseios de D. Pedro, dando suporte aos casos desse e proferindo 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 de modos de pensar a vida, identificação que justificaria a amizade.

Trecho relevante do romance no sentido da ruptura da personagem D. Pedro para com parâmetros sociais 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 tonalidade do conquistador e sua opinião de que tudo lhe era permitido, muito em função de seu posto, não havendo limites religiosos ou sociais para suas vontades. Certo dia, ao ver a moça passar, D. Pedro e 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”. 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” (TORERO, 1994, p. 68).

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 do 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, rom-

pendo com a idealização amorosa por meio da carnavalização na linguagem. A comicidade rebaixa a personagem de D. Pedro de seu patamar reconhecido para o âmbito do humano, corporal e material, e por extensão rebaixam as noções de amor cortês e do casamento, mostrando que na prática seriam ideais falidos, sustentáveis apenas por exigências sociais, aparência e interesses. Há de se lembrar que tal rebaixamento se dá no sentido que Bakhtin apresenta sobre o efeito da carnavalização, que provocaria o riso, a ser entendido em um sentido amplo, como oposição à cultura oficial e produtor de uma visão dualista do mundo:

[...] 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).

A carnavalização na obra de Torero (1994) efetua o rebaixamento das imagens cristalizadas da historiografia oficial e as recria sob os objetivos subversores 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.

A atmosfera donjuanesca é retomada no romance quando se refere aos problemas de saúde que acometeram D. Pedro no final de sua vida, cujos resultados promoviam limitações consideradas piores que a morte, se não a própria: a impossibilidade do ato sexual. Reunido com amigos mais próximos, discutiam suas teorias acerca de “justificativas morais e filosóficas que se podem dar para o descumprimento do mais árduo e penoso mandamento da lei” (TORERO, 1994, p. 160), o adultério. Chalaça, a certo ponto, comenta terem notado o abatimento que o assunto havia trazido a Pedro, que apenas exclamou deprimido: “Ah, meus amigos!”, desatando a chorar, “Ah, desgraça!” (TORERO, 1994, p. 162), quando, então, a razão do desgosto é percebida: “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 feroso. Justo céu, por que ele? Por que não o Carlota? O Rocha?” (TORERO, 1994, p. 163). Este trecho, bem como os outros nos quais observamos D. Pedro com a saúde extremamente precária, apresentam a forma carnavalizada pela qual a sua personagem é submetida na narração de Chalaça, constituindo algo próximo da concepção grotesca de corpo que Bakhtin apontava em seu estudo sobre a cultura cômica popular, “esse corpo que absorve o mundo e é absorvido por ele” (BAKHTIN, 1987, p. 277) e no qual “não há nada de perfei-

to nem completo” (BAKHTIN, 1987, p. 23). Ademais, traz o conflito de um conquistador, ávido pelo novo e por saciar seus prazeres carnavais, mas que é acometido pelo infortúnio de ser incapaz de dar seguimento ao ato sexual, destino provável a uma vida de exageros sem que houvesse meios na época para sanar certas moléstias ou se proteger de doenças. No entanto, o fato não é apresentado como um castigo divino, no sentido moralista que permeava, por exemplo, a obra de Tirso de Molina, situado num contexto barroco, período da contra-reforma; o excerto funciona como modo de perscrutar ficcionalmente a intimidade da personagem histórica, ressaltando elementos que abalariam sua vida. A impossibilidade fisiológica do ato sexual simboliza a morte espiritual, a qual restaria apenas nas histórias de seus muitos “romances”: Dom Pedro encontra seu “Convidado de Pedra”.

A configuração discursiva de D. Pedro no romance de Torero se projeta principalmente pela articulação de um discurso carnavalizado e na retomada de motivos estruturantes ligados ao mito de Don Juan, principalmente na ideia do conquistador, questionando o amor cortês, contrário ao casamento, uma personalidade que não admite limite para suas vontades. O corpo grotesco pelo qual muitas vezes D. Pedro é caracterizado, em seus momento de satisfação das necessidades fisiológicas e do ato sexual, é fruto da perspectiva carnavalesca de mundo que é utilizada pelo novo romance histórico, com a intenção de relativizar o que se compreende da história, adotando perspectivas diversas dos acontecimentos. Tal fato, no romance *O Chalaça* (1994), dá-se pela configuração da personagem D. Pedro, que detinha importância e poder na história brasileira, mas que, no realce da obra, possuía anseios e desprazeres bem mais essenciais enquanto ser humano. Esta configuração da personagem, ao ler o mito de Don Juan, subversor do amor idealizado, possibilita desestabilizar concepções burguesas do casamento e fidelidade, processo de oposição à ideologia dominante, tradicionalmente ligada à moral católica. Os princípios burgueses são questionados em sua relação contextual com a construção de uma sociedade hierárquica em que o parecer é privilegiado em relação ao ser, e na qual determinados comportamentos e grupos sociais são relegados à margem por não se enquadrarem em parâmetros arbitrários de proceder socialmente.

Francisco Gomes da Silva integra Don Juan também em seu comportamento, e às demais referências que lhe dão forma. 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 que intencionou para aplacar seus desejos: “À custa de alguns galanteios e

muitas promessas, Marianinha cedeu aos meus desejos” (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.” (TORERO, 1994, p. 145), em que humor se apresenta na oposição entre o amor único e variedade. Enfim, depois de um tempo, após o fim do relacionamento, fora obrigado a casar com a jovem, por tê-la engravidado, mas na verdade devido à surra que levava do pai de Marianinha, Pedro Cigano, “o capanga mais temido da corte” (p. 145). Compra-lhe uma casa e leva uma pensão todo mês, ficando claro que o casamento seria apenas uma forma de não manchar socialmente o nome da filha, importando pouco a prática. Em 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 a princípio mais resguardada; Chalaça tira vantagem da aflição da jovem para com a situação de seu irmão na guerra, interferindo para que o soldado 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), o que parece referir à frase de Dom Juan, “Tão longo prazo me dais”. No entanto, Chalaça visa o esmero em suas conquistas, tendo prazer com o desafio e com sua capacidade de envolver a jovem, uma leitura típica do mito, ainda que diferente da ansiedade e imediatez que se procede no Dom Juan de Tirso de Molina.

A diferença no cerne da semelhança é fruto da já referida deglutição que a personagem realiza frente a diversas fontes textuais, e que se realiza em sua construção, 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 e las cosas tríplices*, geralmente evocado por Chalaça como um texto filosófico de grande importância, para dar peso aos seus argumentos, qualquer que fosse o assunto. 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). Esse alter ego, tal qual seu nome, é um *caldeirão* em que Francisco Gomes deposita teorias e filosofias vulgares, geralmente ouvidas em bares ou de mendigos (p. 28), e mesmo demais 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, ao lado do jogo de máscaras, uma espécie de motivo interno do romance, refletindo esse:

trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo o 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, p. 10)

Em sua complexa estrutura, o romance *O Chalaça*, enquanto romance histórico contemporâneo, volve-se à reconstrução da história brasileira a partir de uma perspectiva marginal, pela qual o anti-herói retoma seu lugar de direito frente ao desenvolvimento de uma nação, cuja expressão ficcional se justapõe aos ditos da história, em sua aspiração científica. A leitura dos mitos hispânicos pelo romance histórico brasileiro contemporâneo fomenta a afirmação de vozes ex-cêntricas, bem como a dessacralização de discursos da classe hegemônica.

NOTAS

¹ Aluno do programa de pós-graduação “Literatura e vida social” da Unesp/Assis. Mestrando. Bolsista FAPESP. stanislac@gmail.com

² Obra vencedora do prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, como livro do ano de ficção e na categoria romance, em 1995. De acordo com o site da Câmara Brasileira do Livro, <http://www.cbl.org.br/jabuti/telas/edicoes-antiores/premio-1995.aspx>, acessado em 09/09/2011.

REFERÊNCIAS:

ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Edição bilíngue. Trad. Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. (Organização, edição do texto em espanhol, notas e estudo crítico de 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.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 4. ed. trad. Aurora F. Bernardini et alii. São Paulo: Edunesp, 1988.

CARRIQUIRY, M. Las contradicciones de la seducción (del deslumbramiento de la luz a la atracción de las tinieblas). In: *Anales del VIII Congreso Brasileño de profesores de Español*. “A las puertas del tercer milenio”, Vitória, 2001.

ESTEVES, A. R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo*. (1975-2000). São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

GONZÁLES, M. M. *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo*. Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do Século XX*; tradução e Teresa Louro Pérez. Lisboa: 70, 1989.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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/Maria Filomena Boavida. Lisboa: Árcadia, 1981.

MILTON, H. C. Romance Picaresco e consagração do espaço anti-heróico. In: ANTUNES, L. Z. (org.). *Estudos de literatura e linguística*. Assis: Arte e Ciência, 1998.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000

TORERO, J. R. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

WATT, I. P. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997