

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ulisses Stefanello Karnikowski

**OS BOBOS DO IMPERADOR: A TRADIÇÃO PICARESCA EM *O CHALAÇA*
*E ERA NO TEMPO DO REI***

Santa Maria, RS

2023

Ulisses Stefanello Karnikowski

**OS BOBOS DO IMPERADOR: A TRADIÇÃO PICARESCA EM *O CHALAÇA*
E *ERA NO TEMPO DO REI***

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**

Orientador: Profº Drº. Pedro Brum Santos

Santa Maria, RS

2023

Karnikowski, Ulisses

Os Bobos do Imperador: A Tradição Picaresca em O Chalaça e Era no Tempo do Rei / Ulisses Karnikowski.- 2023.

118 p.; 30 cm

Orientador: Pedro Brum
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2023

1. Pícaro 2. Dom Pedro 3. Realismo Grotesco 4. Carnavalização 5. Paródia I. Brum, Pedro II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, ULISSES KARNIKOWSKI, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Ulisses Stefanello Karnikowski

OS BOBOS DO IMPERADOR:
A TRADIÇÃO PICARESCA EM *O CHALAÇA* E *ERA NO TEMPO DO REI*

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**

Aprovado em 24 de janeiro de 2023

Pedro Brum, Doutor (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Luciana Montemezzo, Doutora (UFSM)

Miguel Rettenmaier da Silva, Doutor (UPF)

Marcus de Martini, Doutor (UFSM) – Suplente

Santa Maria, RS
2023

RESUMO

OS BOBOS DO IMPERADOR: A TRADIÇÃO PICARESCA EM *O CHALAÇA* E *ERA NO TEMPO DO REI*

AUTOR: Ulisses Stefanello Karnikowski

ORIENTADOR: Pedro Brum Santos

Desde o seu surgimento na Espanha renascentista, o romance picaresco vem ecoando por reverberações cada vez mais díspares na contemporaneidade, distanciando-se do modelo original, mas mantendo alguns rastros característicos ao remodelá-los. Tematizando a vida de Dom Pedro I, os romances brasileiros contemporâneos *O Chalaça* (1994), de José Roberto Torero, e *Era no Tempo do Rei* (2007), de Ruy Castro, conclamam-se pela máscara picaresca, o que nos instigou a questionar de que forma essa tradição está sendo demonstrada nesses dois romances. Para elucidar a investigação que se abre, partimos dos estudos de Mikhail Bakhtin acerca das origens do gênero romanescos, considerando a influência do riso popular nesse processo e da alocação de imagens rebaixadas na literatura renascentista, ao qual o romance picaresco está inserido. Ademais, conduzimos nossa pesquisa na esteira da paródia, a partir de Linda Hutcheon, recurso proeminente na picaresca clássica e presente nos dois romances analisados. Sendo assim, percebemos que tanto *O Chalaça*, quanto *Era no Tempo do Rei* buscam um rompimento com o modelo realista, utilizando-se da sátira e da paródia para criar narradores que se deslocam por diferentes tempos e locais da sociedade brasileira do período Joanino, desnudando a Corte Portuguesa e as figuras históricas que eram próximas a Dom Pedro. Seguindo a tradição picaresca de ficcionalizar aspectos populares enquanto rebaixa os valores morais dominantes, os dois romances tecem críticas sociais sem qualquer tipo de filtro, no mesmo passo em que homenageiam autores e obras que fizeram isso antes deles. Em *O Chalaça*, as amarras com a picaresca clássica são parodiadas pela relação que o narrador possui com seu amo, Dom Pedro, ironizando as máscaras de homem de bem necessárias ao pícaro. Já em *Era no Tempo do Rei*, o narrador de focalização externa faz uso desse poder para transitar por mais lugares, e como um verdadeiro bobo da corte não mede esforços para rebaixar as principais figuras da Corte Portuguesa e todas as figuras do romance. Apenas o jovem Leonardo, protagonista de *Memórias de um Sargento de Milícias*, e parodiado como personagem, é poupado, recebendo a elevação do condutor da carnavalização. Os dois romances desvelam uma sociedade intrinsecamente afetada pelos jogos de máscaras burgueses antecipado pela picaresca clássica, como se vissem no Rio de Janeiro Joanino o resultado desse processo iniciado com o final da Idade Média. Os personagens habituados a esse movimento social se permitem olhar para o que está ao seu lado, fazendo revelar hábitos daqueles que não conseguiram a almejada ascensão social e mantêm-se marginalizados culturalmente. Como neopícaros Leonardo e o Chalaça carregam em sua jornada os dois polos da sociedade brasileira da época, vindo de famílias pobres e tendo Dom Pedro como melhor amigo, ambos dão um panorama amplo da sociedade brasileira, indo do popular ao aristocrático. Em suma, os dois romances dão um tom de brasilidade à tradição picaresca, escancarando como algumas máscaras são necessárias para conseguir o que se quer, principalmente em meio ao carnaval.

Palavras-chave: Pícaro. Dom Pedro. Realismo Grotesco. Carnavalização. Paródia.

SUMMARY

THE EMPEROR'S FOOLS: THE PICARESQUE TRADITION IN *O CHALAÇA* AND *ERA NO TEMPO DO REI*

AUTHOR: Ulisses Stefanello Karnikowski

ADVISOR: Pedro Brum Santos

Since its emergence in Renaissance Spain, the picaresque novel has been echoing through increasingly different sounds in contemporary times, distancing itself from the original model, but maintaining some characteristic traces when remodeling them. Thematizing the life of Dom Pedro I, the Brazilian novels *O Chalaça* (1994), by José Roberto Torero, and *Era no Tempo do Rei* (2007), by Ruy Castro, are presented as picaresque novels, which instigated us to question whether what form this tradition is being demonstrated in these two novels. To elucidate this investigation, we start from Mikhail Bakhtin's studies about the origins of the novelistic genre, considering the influence of popular laughter in this process and the inclusion of lowered images in Renaissance literature, to which the picaresque novel is inserted. Furthermore, we conducted our research seeking to understand parody, from Linda Hutcheon, a prominent resource in classic picaresque and present in the two analyzed novels. Thus, we realize that both *O Chalaça* and *Era no Tempo do Rei* seek to break with the realistic model, using satire and parody to create narrators who move through different times and places of Brazilian society in the Johannine period, revealing the Portuguese Court and historical figures who were close to Dom Pedro. Following the picaresque tradition of fictionalizing popular aspects while demeaning prevailing moral values, both novels make raw social critiques while honoring authors and works that have done so before them. In *O Chalaça*, the paradigm of classic picaresque is parodied by the narrator's relationship with his master, Dom Pedro, ironizing the masks of a good man necessary for the trickster. In *Era no Tempo do Rei*, the externally focused narrator makes use of this power to transit through more places, and like a true court jester, he spares no effort to debase the main figures of the Portuguese Court and all figures in the novel. Only Leonardo, the protagonist of *Memórias de um Sargento de Milícias*, and parodied as a character, is spared, receiving the elevation of carnivalization. The two novels reveal a society intrinsically formed by the mask games of bourgeois anticipated by classical picaresque, as if they saw in Rio de Janeiro in the 19th century the result of this process initiated in the Renaissance. The characters, already used to this movement, allow themselves a mature look at society, revealing habits of those who did not have the desired social ascension and remain culturally marginalized. As neopicares, Leonardo and Chalaça carry on their journey the two poles of Brazilian society at the time, coming from poor families and having Dom Pedro as their best friend, both give a broad panorama of Brazilian society, ranging from the popular to the aristocratic. In short, the two novels give a Brazilian tone to the picaresque tradition, revealing how some masks are necessary to get what you want, especially during Carnival.

Keywords: Picaro. Dom Pedro. Grotesque realism. Carnivalization. Parody.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. O ROMANCE PICAresco E OS ESTUDOS LITERÁRIOS BRASILEIROS	15
2.1. A EVOLUÇÃO DO ROMANCE PICAresco	24
2.1.1. O <i>Lazarillo</i> e as raízes picarescas	24
2.1.2. O pós-picaresco e as outras máscaras do pícaro.....	36
3. AS MÁSCARAS DE BAKHTIN	44
3.1. AS HERANÇAS FOLCLÓRICAS DO ROMANCE PICAresco	45
3.2. O REALISMO GROTESCO E O SURGIMENTO DO ROMANCE.....	49
4. DA PARÓDIA À METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA	57
5. FIGURAÇÕES DO PICAresco EM <i>ERA NO TEMPO DO REI</i> E O <i>CHALAÇA</i>	68
5.1. <i>O CHALAÇA</i> : O IMPERADOR FAZ DE UM PÍCARO O SEU BOBO	68
5.2. <i>ERA NO TEMPO DO REI</i> : O BOBO FAZ DO IMPERADOR UM PÍCARO.....	87
6. CONSIDERAÇÕES	108
REFERÊNCIAS	113

1. INTRODUÇÃO

As histórias de grandes heróis inspiram e fascinam a humanidade desde os seus primórdios, ganhando vida por meio da habilidade dos poetas, elas ecoam nas paredes do imaginário, fundam nações e forjam identidades. Histórias como as gestas cavaleirescas dos bardos, embaladas pelas cordas de seus alaúdes; ou as epopeias cantadas pelos escaldos, que ressoavam pelos grandes salões de hidromel, deram vida a heróis, em sua maioria reis, como o mítico Arthur, ou os francos Rolando e Carlos Magno dentre tantos outros. Mas, na contramão disso, um grupo de personagens minorizados surgiu, na literatura, figurando o homem comum e pobre, que precisava encontrar formas de viver na sociedade imposta pelos monarcas.

O pícaro é uma figura que surge na literatura espanhola do século XVI, e tem em sua gênese o espírito paródico e a sátira das gestas e seus heróis que simbolizavam o ideal do cavaleiro medieval. Tendo como obra fundante *O Lazarillo de Tormes*, lançado em 1554 e de autoria desconhecida, os personagens picarescos expandiram-se em toda a Europa, durante o Renascimento, com obras mais fiéis ao modelo do *Lazarillo* e outras mais afastadas. Não à toa, vemos o mesmo processo paródico do cavaleiro medieval sendo escrito pelo também espanhol Miguel de Cervantes, em 1605, com *Dom Quixote de la Mancha*. Porém, o pícaro não é um pastiche do cavaleiro, nem se vê como tal, pelo contrário, representa a camada mais baixa e marginalizada do final do período feudal, trazendo para a literatura o olhar do povo e seus problemas mundanos. A literatura não era mais um lugar que apenas os reis e heróis podiam figurar.

O processo escravista de colonização das Américas, durante esse período pós medieval e de ascensão burguesa no Renascimento, bagunçou muito da corrente histórica que vinha conduzindo a criação dos grandes heróis. No Brasil, as figuras dos reis portugueses pouco diziam para as pessoas que aportavam aqui buscando uma nova vida, deixando para trás o ideário de pertencimento à nação lusitana e dando origem a um novo povo, miscigenado, mestiço e cada vez mais afastado do europeu. Mesmo com a proclamação da independência do país, a figura real responsável por tal, Dom Pedro I, muito se distanciava dos grandes reis-heróis das gestas, porém mais humano, com suas imperfeições mais evidenciadas e condizentes com o sofrido povo de uma nação que se erguia em meio à escravidão e à violência.

Se olharmos para a literatura brasileira, são raras as figuras de um herói típico: honrado, forte e corajoso, mesmo os protagonistas do indianismo parecem carregar um ideário cavaleiresco forçoso. Mário de Andrade, por sua vez, ilustrou bem por meio de *Macunaíma* (1970) algo mais próximo do brasileiro, um herói cujas vitórias vêm da lábia, do logro e da esperteza, aproximando-se inclusive das figuras picarescas. Mas não foi só Mário de Andrade quem percebeu que o brasileiro não cabe na gesta. Manuel Antônio de Almeida apresenta com *Memórias de um Sargento de Milícias*, em 1853, Leonardo, um personagem pobre e que usa da malandragem para prosperar.

Com toda essa herança criou-se um *ethos* brasileiro informal, que conduz para a imagem de um povo manhoso, preguiçoso e de fala lenta, mas astuta, alegre e acolhedor, cujos esforços se adequam mais às festas carnavalescas do que à inserção na máquina burguesa mercantil. Figuras da tradição oral como Pedro Malasartes e outros personagens como Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, carregam em si esse estereótipo brasileiro, mas que joga na literatura aspectos para pensarmos o Brasil e o seu processo histórico de colonização. Assim, poucos arquétipos representam tal faceta rebaixada e popular quanto o pícaro.

A própria figura de Dom Pedro I possui uma já consolidada tradição de representações satíricas, o distanciando da posição divina que os reis carregavam, e sob o sol brasileiro, e conduzido por certo espírito de reparação histórica, sua figuração passaria a ser tão rebaixada quanto a dos pícaros. Sob essa herança, Ruy Castro lança *Era no Tempo do Rei*, em 2007. A obra retrata a juventude do personagem Leonardo, de *Memórias de um Sargento de Milícias*, prospectando o fato de ele ter conhecido Dom Pedro, da mesma idade, pelas ruas do Rio de Janeiro. O romance assume um aspecto narrativo burlesco e com uma forte aura paródica de histórias de aventuras. Além disso, Ruy Castro toma proveito das reinterpretações desconstruídas da família real para ficcionalizar um Dom Pedro com todas as excentricidades que os registros históricos mais recentes passaram a destacar.

Movimento semelhante foi realizado antes por José Roberto Torero em *O Chalaça*. A obra, de 1994, toma proveito de uma figura pouco falada na historiografia, Francisco Gomes da Silva (1791—1852), um dos melhores amigos de Dom Pedro e apelidado pelo próprio imperador de Chalaça (zombeteiro, espirituoso). Sob moldes bastante fiéis ao *Lazarillo de Tormes* (1554), Torero retrata alguns aspectos do Brasil Imperial sob a ótica do Conselheiro Gomes, aproveitando-se para criticar alguns aspectos sociais e das próprias figuras históricas.

Assim, esta pesquisa objetiva realizar uma análise narratológica das obras *Era no Tempo do Rei* (2007), de Ruy Castro e *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça* (1995) de Roberto Torero, com vistas a perceber de que forma a tradição picaresca se manifesta nesses dois romances. Como “tradição picaresca” entendemos aqui o fenômeno do romance picaresco de forma ampla, entendendo tanto suas estruturas formais de construção intradieéticas, quanto sua posição enquanto pioneiro do gênero romanescos, conforme os estudos de Mikhail Bakhtin sobre a origem do romance europeu, e toda a gama representativa popular que carrega em si. Procuramos perceber, também sob essa tradição, o pícaro como um modelo amplo e que evoluiu com o passar dos anos e a aglutinação de outras realidades para além da vista na Espanha medieval.

A escolha dos romances que nos servem de objeto de análise fundamenta-se por serem duas obras que tratam do pícaro, mas diferentes entre si. O que nos instiga é perceber como a tradição picaresca evoluiu ao ponto de ser possível abordagens tão díspares em termos de forma romanescas. Porém, temos um elo que liga as duas obras, a figura de Dom Pedro enquanto personagem literária. Dessa forma, a análise narratológica buscará ancoramento nas figurações e percepções que privilegiem esse personagem.

Ao direcionar nossa investigação para *Era no Tempo do Rei*, uma obra ainda pouco estudada, optamos pelo contraste com *O Chalaça*, que possui uma fortuna crítica mais volumosa. Assim, buscamos compreender a manifestação do romance picaresco como modelo amplo, com influência profunda no próprio gênero romanescos. Procuramos ir além dos aspectos formais básicos levantados pelos formalistas russos e pela simples sobreposição de um romance no outro, como feito por Antonio Candido, em *Dialética da Malandragem* (1970), apontando questões como dialogismos e paródias presentes, além de desconstruções em relação ao período e às figuras históricas representadas.

Tal movimento só é possível a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin acerca das origens do romance nos gêneros baixos e na tradição popular oral. O teórico russo conduziu as percepções das raízes romanescas para novos olhares, priorizando as manifestações orais e os discursos populares no imbricamento dialógico de gêneros que passou a ser o romance. A tradição picaresca se beneficiou enormemente dos estudos bakhtinianos por estar no epicentro embrionário medieval apontado pelo teórico como período determinante para o surgimento dos moldes que ditariam o romance enquanto gênero. Com isso, e com a evolução da própria narratologia, o entendimento das influências picarescas puderam se alargar para além das já

enfadadas análises que apontam para aspectos superficiais do texto e da história (narrador em focalização interna, sujeito pobre que quer subir na vida e para isso precisa roubar, crítica ao clero e à burguesia emergente).

Bakhtin possibilita que se revelem recursos de desconstruções de modo mais profundo e, não obstante, se esforça na busca pelas raízes de tais recursos, dando origem ao seu conceito de carnavalização, conceito esse que se torna fundamental para nossa análise, pois elucida tais processos de desconstrução pela linguagem e insere uma cosmovisão popular na literatura que, nesse caso, pode ser expressa pelas figuras do pícaro e do bufão.

A inserção dos gêneros populares na literatura permite, também, que percebamos nos nossos objetos de análise alguns direcionamentos em relação ao *ethos* informal brasileiro e sua relação com tais figuras, ainda mais pela questão simbólica da utilização desses elementos na representação de Dom Pedro. Entendemos ele como a principal personificação da independência e da formação do Brasil como país, sendo impossível não contrastar a figura heroicamente construída pelo grito: “independência ou morte”, com as representações picarescas e burlescas contemporâneas.

Sendo assim, esta pesquisa segue um percurso metodológico partindo de um levantamento breve acerca dos estudos picarescos no Brasil, contextualizando nossos objetos de análise, *Era no Tempo do Rei* e *O Chalaça*, nesse ambiente analítico. A partir disso, dividimos a pesquisa em quatro itens que objetivam um diálogo contínuo, buscando avançar nos estudos, ao tomar o conceito do picaresco como algo mais amplo e que sofre evoluções naturais que acompanham as mudanças sociais e na própria forma romanesca. A nossa opção pelo uso palavra “picaresco”, com o sufixo “esco” que caracteriza ideia de origem ou de semelhança, deixa clara nossa intenção de tridimensionalizar o conceito, ao abranger os elementos periféricos que permeiam a centralidade do pícaro. Assim, quando nos referimos ao “picaresco”, estamos por indução inferindo algo como “aos moldes de”, “ao estilo de”, tomando o romance originado na Espanha do século XVI como um rastro, um eco que chega modificado na contemporaneidade.

No primeiro item da pesquisa, nos debruçamos acerca do surgimento do romance picaresco, identificando suas origens literárias na Espanha do século XVI. Tomamos como base para esse debate, a obra *Lazarillo de Tormes*, de 1554, por ela ser considerada a primeira e por influenciar diretamente as posteriores, além da própria construção de *O Chalaça*. Na sequência, expandimos a pesquisa para analisar como o romance picaresco evoluiu fora da Espanha, além

de trazermos alguns conceitos acerca do que pode ou não ser considerado dentro do espectro do modelo. Partimos da difusão e das alterações do picaresco na Europa até o século XVIII e repousamos o término do capítulo nas produções do Brasil, com uma análise mais dedicada de *Memórias de um Sargento de Milícias*.

O segundo item é dedicado para investigarmos de forma mais detalhada os estudos de Mikhail Bakhtin, procurando contextualizar a importância do romance picaresco na sua teoria. Iniciamos tratando do conceito de carnavalização, entendendo-o como uma cosmovisão popular do mundo, para em um segundo momento nos dedicarmos ao conceito bakhtiniano de Realismo Grotesco. Dele, derivam alguns outros que são fundamentais, como a noção do alto e do baixo na literatura, aspectos da inserção do popular e da oralidade na materialidade romanesca, além de aspectos iniciais da paródia, importantes para uma compreensão mais madura do romance picaresco.

No terceiro item, aprofundamos a discussão da paródia, tomando como base os estudos de Linda Hutcheon, no qual trata o conceito como algo mais abrangente do que o pastiche e a sátira, como muitas vezes apontado pelo senso comum. A pesquisa de Hutcheon, apresentada em *Uma Teoria da Paródia* (1985), foi escolhida pela diferenciação de todos os conceitos que parecem correlatos, como paródia, sátira, intertextualidade, pastiche e cópia. Após, o item finaliza com a conceituação que Hutcheon faz de metaficção historiográfica, uma vez que ela deriva, de alguma forma, das produções paródicas, além de nossos objetos de análise literária serem de cunho histórico.

O quarto item desta pesquisa é dedicado para a análise das obras literárias, iniciando com *O Chalaça*, buscando avançar nas leituras já feitas e enfatizando os aspectos de percepção do narrador sobre a figura de Dom Pedro, além de evidenciar a influência da tradição picaresca por meio dos aspectos paródicos e dialógicos presentes. Em um segundo momento, a análise de *Era no Tempo do Rei* se debruça na percepção de como os aspectos paródicos, mesmo extradieгéticos, influenciam na produção de sentido da narrativa. A intenção da análise das obras tem como âncora analítica a figura de Dom Pedro e como a realidade rebaixada que orbita em torno dele é representada.

Entendemos que, além da apresentação de um personagem pobre que busca ascensão social, uma das contribuições do romance picaresco é demonstrar o panorama cultural popular da sua época, apresentar as facetas de como o povo vive e como são seus hábitos. Além disso,

como a paródia foi outro dos contributos dos textos picarescos para o romance, buscamos apresentar como alguns textos estão sendo parodiados pelos objetos de análise.

Destarte, a condução metodológica analítica dos dois romances segue os seguintes passos: a busca pelos movimentos paródicos presentes e como isso se relaciona com a tradição estudada, a percepção de como os agentes narrativos de ambas se comportam e qual o reflexo disso, o panorama social que se desvela com a crítica picaresca, o desnudamento das figuras históricas como Dom Pedro I e, por fim, o apontamento dos resquícios e dos ecos mantidos com a picaresca clássica, objetivando traçar um entendimento da evolução que essa tradição teve até ser apresentada nos dois romances.

Além disso, ainda em termos de condução metodológica, no que tange nossa visada acerca do narrador, utilizamos em alguns momentos de nossa análise a noção de agente narrativo, tomando como base as teorias da narratologia pós-clássica, em destaque os estudos de Mieke Bal (2021), que avançam a teoria genettiana e acrescenta a percepção da história aos recursos narrativos. Bal (2021) toma Genette como um paradigma, não criando toda uma nova teoria narratológica, mas desenvolve as ideias originais ao debater a noção de situação narrativa, determinada pela relação do narrador com a focalização da cena. A teórica discorre que o grau, ou distanciamento do focalizador para o objeto focalizado, bem como a forma como o faz, são fundamentais na criação de determinados efeitos no leitor.

Faz-se necessário delimitarmos alguns aspectos dessa visão narratológica que tomamos como base. Mieke Bal refuta totalmente a noção genettiana de narrador em primeira e terceira pessoa, ao afirmar que “sob um ponto de vista gramatical, esse sujeito narrativo é sempre ‘primeira pessoa’. Na realidade o termo ‘narrador em terceira pessoa’ é absurdo: o narrador não é ‘ele’ ou ‘ela’” (BAL, 2021, p. 40). A teórica afirma que sempre é um “eu” que narra, estando a diferença postada no objeto que está sendo narrado e na relação em como ele está sendo focalizado. Surge, então, a distinção de três camadas que constituem a situação narrativa: o narrador, o focalizador e o ator (BAL, 2021), podendo coincidir ou não. Bal (2021) distingue o narrador em dois tipos: narrador externo e narrador personagem: o primeiro se dá quando “em um texto o narrador nunca se refere explicitamente a si mesmo como personagem” (BAL, 2021), indicando que o agente não aparece como ator, realizando ações. O segundo é perceptível se o “eu” que narra é também identificado como personagem, ou seja, ator da fábula.

O focalizador, para Bal (2021), a posição sob a qual a ação está sendo vista, a partir de que ponto de vista, de qual ângulo. É inevitável que o narrador precise escolher, mesmo que

intuitivamente, uma posição para narrar a cena, e essa posição afeta totalmente a inferência de sentido que a narrativa terá. Assim, a focalização se dá a partir da relação entre “a visão, o agente que vê e aquele que é visto” (BAL, 2021, p. 208). Em questões de terminologia, o focalizador pode ser interno, caso participe da fábula como personagem, ou pode ser um focalizador externo, caso seja um agente anônimo, localizado fora da fábula.

Essa relação nos mostra que, ao analisarmos uma cena, é válido percebermos qual é esse ponto de vista do qual ela está sendo vista, quais são as implicações ideológicas que isso traz e qual a relação desse focalizador com o objeto. Bal (2021) traz, dessa forma, uma relação bastante foucaultiana para a narratologia, evidenciando a necessidade de percebermos os níveis de proximidade, ideológica e afetiva, entre focalizador e objeto, se o narrador toma partido de um ou de outro personagem ou mesmo se procura uma aparente isenção, e o porquê disso, se é por uma tentativa de criação de mimesis fechada ou quais outros motivos. Sendo esses os pontos que, inevitavelmente, conduzirão a percepção que teremos da cena.

A visão narratológica de Mieke Bal nos é valiosa pois permite uma amplitude sobre diversos aspectos da narrativa, como personagens, tempo e espaço, todos centrados na maneira como estão sendo focalizados pelo narrador. Além de nos proporcionar uma âncora analítica, contribui para a visão ampla das influências do romance picaresco que pretendemos aqui. Além disso, partindo dessa noção de que personagem é fruto de uma focalização, nos alicerçaremos também, quando necessário, nos estudos de Carlos Reis (2018), também da narratologia pós-clássica, acerca da figura e figuração da personagem literária.

Dessa forma, visamos aqui contribuir para o avanço dos estudos picarescos e as duas obras em questão, sobretudo a de Ruy Castro, parecem dar novo fôlego à discussão nos estudos literários brasileiros. Os movimentos paródicos feitos por ambas jogam luz para aspectos poucos explorados das influências do romance picaresco, que são as suas raízes populares e dialógicas com outros gêneros e textos.

2. O ROMANCE PICAresco E OS ESTUDOS LITERÁRIOS BRASILEIROS

Com *Era no Tempo do Rei: um romance da chegada da Corte* (2007), Ruy Castro reaviva a discussão do picaresco no século XXI. Não à toa o romance tem como título a frase introdutória de *Memórias de um Sargento de Milícias*, abrindo um leque paródico que apresenta o jovem Dom Pedro I, convivendo com Leonardo, protagonista da obra de Manuel Antônio de Almeida. Essa fusão intertextual entre figuras históricas e literárias ficcionaliza o Rio de Janeiro do período Joanino, início do século XIX, sob um olhar satírico, popular e marginalizado.

Ruy Castro retoma o espírito jocoso e popular que Manuel Antônio de Almeida utilizou em sua época, contrastando com os romances de costume e seus grandiosos bailes e arrebadoras histórias de amor. Mesmo se tratando de uma obra que é protagonizada pelo primeiro imperador do Brasil, Ruy Castro retira o foco dos palacetes e ambientes da alta sociedade e o transfere para baixo, para vielas e becos, mercadinhos e quitandas, para uma “cidade do povo”. Ambiente esse ainda pouco afetado pelas novidades culturais trazidas da Europa pela família real recém chegada, mas que possuía sua própria identidade atrelada aos festejos populares e ao carnaval.

Publicada próximo ao período de comemoração do bicentenário da chegada da família real, de 22 de janeiro de 1808, *Era no Tempo do Rei* (2007) possui ainda uma fortuna crítica pequena. As leituras mais significativas enfatizam o viés comparativo com *Memórias de um Sargento de Milícias*, e dentre elas destacamos a pesquisa de Aline Cristina Moreira Duarte (2016), que enfatiza a forma como a cidade do Rio de Janeiro é mostrada em ambos. Outra vertente crítica tece relações do romance com seu período de lançamento, buscando indícios de ela ser ou não uma obra-homenagem para a data comemorativa, como na pesquisa realizada por Del Monte, Denubila, Faleiros e Pereira (2014). Não que investigar entrevistas do autor, averiguando tal questão, seja negativo para a crítica literária. Apenas é de se destacar como a bibliografia do próprio Ruy Castro e a colocação do romance como parte do arsenal comemorativo do bicentenário da chegada da família real parecem ter produzido uma espécie de desinteresse da crítica. Dessa forma, a obra ainda carece de mergulhos mais profundos em sua história, leituras que explorem seus aspectos narrativos *per se*, evidenciando *Era no Tempo do Rei* como artefato literário e deixando em segundo plano a carreira jornalística de seu autor.

Tal relação não é desmedida, uma vez que Ruy Castro é um renomado biógrafo mineiro, tendo escrito sobre notáveis figuras e aspectos folclóricos que contribuíram para o simbolismo da brasilidade carioca, dentre as quais destacamos as obras: *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues* (1992), *Estrela Solitária - Um Brasileiro Chamado Garrincha* (1995), *Flamengo: O Vermelho e o Negro* (2004), *Carmen - Uma Biografia* (2005) e *Rio Bossa Nova* (2006). Como já mencionado pela fortuna crítica, *Era no Tempo do Rei* parece banhar os personagens com as águas do espírito da brasilidade carioca que Ruy Castro apresenta em cada uma de suas bibliografias. Espírito o qual os estudos literários relacionam fortemente com o malandro e o pícaro, questões teóricas centrais nesta pesquisa.

Se nos determos, inicialmente, aos aspectos extradiegéticos, perceberemos que a obra de Ruy Castro nasce picaresca antes mesmo da imersão em sua história, tendo em vista a escolha editorial de a apresentar, na contracapa, como um “romance malandro e picaresco, com tudo que isso significa: erotismo, crítica, sátira, humor e muita ação” (CASTRO, 2007, n.p). Ademais, o próprio Ruy Castro dedica o romance “aos velhos alfarrabistas do Rio, que ajudaram os historiadores a conservar a memória da cidade” (CASTRO, 2007, n.p), evocando diversos autores cariocas, como musas em uma paródia aos poemas épicos, dentre eles: Machado de Assis, Lima Barreto, João do Rio, Noel Rosa e outros, para os colocar como discípulos de Manuel Antônio de Almeida.

Se entendermos os elementos pré-textuais como pistas, chaves de leitura, temos um ponto de partida de análise. Ao dedicar seu romance aos alfarrabistas de livros usados, colocando-os como uma espécie de guardiões do conhecimento do Rio de Janeiro, Ruy Castro indiretamente inicia sua narração, criando um clima de artefato histórico para sua obra. O leitor é colocado em uma posição de arqueólogo, de pesquisador a respeito da primeira capital brasileira, fato esse potencializado pelo mapa do Rio de Janeiro de 1810 que segue após a dedicatória. Tais elementos reforçam o teor historiográfico do romance e conferem um espírito de homenagem à obra, evidenciando, na primeira camada textual, as influências sob as quais ela foi escrita.

Para além desses elementos editoriais imersivos, Ruy Castro toma proveito de toda a bagagem construída pela literatura e pela crítica brasileira acerca dos estudos do picaresco. A conferência do status de pioneirismo ao trabalho de Manuel Antônio de Almeida coloca o biógrafo mineiro na última extremidade de uma linha de influências entre escritores que contribuíram na construção arquetípica do carioca malandro. Considerando todas as nuances e

níveis que esse personagem iniciado com *Memórias de um Sargento de Milícias* possa ter, *Era no Tempo do Rei* também toca a margem da discussão da formação social burguesa. O alinhamento prévio de Ruy Castro aos estudos literários do romance picaresco, sutilmente, mira as raízes dessa problemática, olha para o passado e para influências medievais trazidas pela colonização europeia e sua modificação quando em choque com as culturas aborígenes e negras. Isso demonstra que ao falar sobre o Rio de Janeiro da chegada da Corte, na virada dos séculos XVIII e XIX, *Era no Tempo do Rei* está falando de uma raiz cultural importante na formação do *ethos* brasileiro e seu berço carioca.

O romance picaresco e os estudos literários no Brasil têm uma relação prolífica, em grande parte, graças ao romance de Manuel Antônio de Almeida. *Memórias de um Sargento de Milícias* foi escrito em 1852 e as discussões iniciadas pela crítica a partir dele jogaram luz sobre a possível relação entre o pícaro e o carioca marginalizado do início do século XIX, visto que ambos precisam lidar com mudanças sociais do lugar em que estão postos: o pícaro trazendo resquícios medievais em um início da era moderna, e a sociedade brasileira sofrendo uma urbanização forçada em uma mudança cultural relâmpago com a chegada da família real.

Com aquele que está entre seus textos mais conhecidos, o crítico literário Antonio Candido apresentou o estudo que foi um marco para a discussão do picaresco na literatura brasileira. Em *Dialética da Malandragem* (1970), Candido resgata algumas linhas da fortuna crítica presente na época, debruçando-se sobre Leonardo, protagonista de *Memórias de um Sargento de Milícias*, ser um pícaro ou não. O estudo de Antonio Candido não só apresentou os moldes estruturais do romance picaresco espanhol, como deu à crítica literária um contraponto a algumas visões ainda imaturas acerca do que seria um personagem pícaro e o que é considerável nele enquanto modelo literário.

Logo no início de seu texto, Candido (1970) refuta os argumentos de Josué Montello de que Leonardo seria um pícaro, construindo sua famosa tese de que, ao contrário, o personagem de Manuel Antônio de Almeida seria o primeiro malandro da literatura brasileira. Como o próprio afirma, se o argumento relacional entre Leonardo e os pícaros tradicionais espanhóis “fosse exato, estaria resolvido o problema da filiação e, com ele, grande parte do de caracterização crítica” (CANDIDO, 1970, p. 68). Isso esclarece muito da genuína preocupação de Candido, que era evitar uma possível finitude de interpretações da obra, relegando-a a um lugar de estagnação comparativa e, com isso, diminuindo sua importância nacional.

Nas páginas de *Dialética da Malandragem* (1970) vemos uma dissecação estrutural de *Memórias de um Sargento de Milícias*, onde Candido tece comparações constantes com o que seria um padrão apresentado pelos romances picarescos espanhóis. Resumidamente, Candido (1970) baseia-se nos aspectos do narrador, em focalização interna nos romances picarescos e externa no *Memórias*, e da construção do ambiente, supostamente pouco crítica em relação ao Rio de Janeiro de Dom João VI, por parte do romance de Manuel Antônio de Almeida, característica essa presente nos romances picarescos ao criticar a sociedade espanhola do baixo e pós medievo. Além de apontar que o protagonista Leonardo já nasceu um “malandro feito”, ao contrário dos pícaros que ganhariam tal qualidade como forma de enfrentar os problemas da vida progressivamente.

A crítica literária subsequente passou a evoluir a ideia apresentada em *Dialética da Malandragem*. O tempo mostrou que Candido parte de uma visão fortemente pautada no formalismo, e focar os estudos do picaresco em aspectos estritamente atrelados à forma e à estrutura pode acabar nublando investigações que busquem compreender questões identitárias e culturais do brasileiro. O que é visto na fortuna crítica são pesquisas que usam o termo malandro, mas sem o rompimento com as influências picarescas. Dessa forma, mantém-se muito do espírito crítico que parece ter motivado Candido, fazendo com que a própria *Dialética da Malandragem* não se tornasse uma interpretação definitiva de *Memórias de um Sargento de Milícias* e da maneira como percebemos as influências picarescas em produções nacionais.

Dentre esses estudos, destacamos o resgate feito por Altamir Botoso (2011) o qual busca unir os dois mundos, colocando-os em seus devidos lugares, ao retomar a importância de entendermos a influência dos romances picarescos para *Memórias de um Sargento de Milícias* e para literatura brasileira. Conforme o pesquisador argumenta, Leonardo não é, propriamente, um pícaro *stricto sensu* (pícaro clássico espanhol do século XVI), mas o eco dos romances picarescos na obra de Manuel Antônio de Almeida é inegável, já que ela “traz ao primeiro plano a figura do malandro como descendente cultural de uma linhagem de anti-heróis protagônicos, inaugurada justamente pelo romance picaresco espanhol” (BOTOSO, 2011, p.125).

A contextualização de Botoso (2011) clarifica outro aspecto mencionado por Antonio Candido em *Dialética da Malandragem*, a identificação do pícaro com anti-heróis populares, e que não influenciariam, de forma alguma, a picaresca clássica, conforme Candido afirma:

Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e

popularesca de seu tempo, no Brasil. Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macunaíma* (CANDIDO, 1970, p. 71).

A afirmação de Candido pode parecer volátil, uma vez que ele não apresenta provas de que o próprio malandro popular, folclórico, não tenha origem ou dialogue com os pícaros espanhóis. Por óbvio que não era essa a intenção do crítico literário, mas é mister que destaquemos o perigo de não considerar a evolução da forma do romance, enquanto gênero. Ainda mais em uma sobreposição temporal pautada pelo relativismo histórico. Por outro lado, a afirmação de Candido lança no ar questionamentos de como estão postos esses níveis de heranças a que o romance picaresco e os malandros populares e folclóricos se submeteram.

Alguns estudos nesse início do século XXI parecem esclarecer que a influência entre eles é assertiva e, dentre os quais destacamos a tese de doutoramento de João Evangelista do Nascimento Neto, intitulada *Perambulações de João Grilo: Do Pícaro Lusitano ao Malandro Brasileiro, as Peripécias do (Anti-)Herói Popular* (2014). Partindo do protagonista de *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, o pesquisador traça um valioso histórico da progressão da figura do herói, desde os *heróis clássicos*, da Grécia Antiga, culminando no surgimento do *herói baixo*, na Idade Média, ponto crucial para a construção do anti-herói e a sua mescla com figuras populares.

Conforme Nascimento Neto (2014) retoma, os *heróis baixos* são assim declarados por não fazerem parte da alta sociedade, são figuras do povo. Além disso, são personagens que nascem da comédia, do riso popular, potencializando ainda mais sua relação de inferioridade frente aos *heróis clássicos*, modelos de conduta, donos de grandes feitos e dotados de grandes valores. O pesquisador ainda retoma o pensamento aristotélico para reforçar tal diferenciação:

Os heróis baixos habitam o humor. Seu discurso, carregado de ironia, é propagado por meio da comédia, diluído pelo riso, encontrado nos chistes e gracejos que saem de sua boca. Aí a primeira diferenciação dos heróis altos, os clássicos: a estes, é dado o discurso “sério, profundo e reflexivo”, enquanto que àqueles resta a palavra “rasa” trazida pelo humor.

Aristóteles, na Poética, já atribui a superioridade da Tragédia sobre a Comédia. Com isso, toda a construção do riso é relegada a um patamar inferior, já que, segundo ele, a catarse se dá, exatamente, pelo contato do homem com suas dores, sofrimentos e problemas, e isso esse homem só encontraria na Tragédia. (NASCIMENTO NETO, 2014, p. 36-37)

Os *heróis baixos* se relacionam ao leque do que Bakhtin (2010) caracterizou como *realismo grotesco*, conjunto simbólico artístico que eclode das festas populares medievais e se manifesta na literatura, dança, teatro, pintura e demais objetos estéticos. Para o pensador russo, o baixo diz respeito aos assuntos mundanos, ao terreno, os sentimentos e questões humanas que

estão em oposição ao alto, que é da esfera do sacro, do divino. O baixo se relaciona, também, no nível corpóreo, aos órgãos genitais, ao ventre e ao traseiro (BAKHTIN, 2010), por isso, tais elementos fazem parte da cultura cômica popular. É necessário destacar o aspecto ambivalente atrelado ao *realismo grotesco*, sendo que o baixo:

Não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo*. (BAKHTIN, 2010, p. 19)

Esse “começo” indicado por Bakhtin é precisamente a inserção do folclórico popular originário no romance, o surgimento do *herói baixo* e algumas figuras que o especificam, como o *trickster*, ou trapaceiro, o bobo, o parvo e, então, o pícaro (NASCIMENTO NETO, 2014). Todas essas personas aparecem, de alguma forma, evocadas nos estudos literários do picaresco, ora com relações mais diretas, ora sob a égide do seu espírito cômico, mas nenhuma concentrou essa veia popular e folclórica do herói rebaixado como o Macunaíma, de Mário de Andrade.

Macunaíma (1928) se coloca como a *magnum opus* brasileira quando pensamos em todos os elementos simbólicos que permeiam o *herói baixo* e o picaresco. Como mencionado por Antonio Candido (1970), Macunaíma é o personagem símbolo da brasilidade malandra e após relação com os estudos supracitados, podemos dizer que ele dialoga, também, com o espírito da tradição picaresca. Por meio de sua composição ficcional, dito por ele como uma rapsódia, Mário de Andrade apresenta uma obra que satiriza o brasileiro pobre e miscigenado, escarneando o senso comum e a visão que a cultura elevada tem da rebaixada, além de tematizar aspectos de construções étnicas e culturais da colonização do país.

Tratar-se de uma rapsódia não deve passar despercebido pelos estudos que margeiam o picaresco. Como direcionou Tatiana Batista (2005), a rapsódia é uma prosa poética cujo foco se dá, também, no seu orador, normalmente um cantador popular que musicaliza as narrativas: um bardo. Esse destacamento da figura do narrador de *Macunaíma*, enfatiza a herança da oralidade e da tradição popular no romance, relação feita por Antonio Candido, colocando o personagem de Mário de Andrade na mesma prateleira de malandros folclóricos como Pedro Malasartes. Com o bordão novelístico “ai que preguiça” (ANDRADE, 2013), Macunaíma tece sua relação com o cômico e com a crítica social faz de si mesmo o elo final que liga o malandro brasileiro com o espírito picaresco (NASCIMENTO NETO, 2014).

Altamir Botoso (2011) arrisca-se na criação de uma lista, não definitiva, de obras estudadas pela crítica brasileira como romances malandros, descendentes da tradição picaresca. Em ordem cronológica, a última obra de sua lista é propriamente *Era no Tempo do Rei*, de Ruy Castro. Iniciando com *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852), a lista segue com: *Madame Pommery* (1920), de Hilário Tácito; *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928), de Mário de Andrade; *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade; *Os velhos marinheiros* (1961), de Jorge Amado; *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), de João Antonio; *Memórias de um Gigolô* (1968), de Marcos Rey; *A Pedra do Reino* (1971), de Ariano Suassuna; *Galvez, Imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza; *Meu tio Atahualpa* (1978), de Paulo de Carvalho Neto; *Os Voluntários* (1979), de Moacyr Scliar; *O grande mentecapto* (1979), de Fernando Sabino; *Travessias* (1980), de Edward Lopes; *O ajudante de mentiroso: novela picaresca* (1980), de Luís Jardim; *Malditos paulistas: romance policial-picaresco* (1980) de Marcos Rey; *O Tetranelo Del-Rei* (1982), de Haroldo Maranhão; *O Cogitário* (1984), de Napoleão Sabóia; *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), de José Roberto Torero; *Memórias de um amarelo mofino: romance episódico, memorial, épico, picaresco e escatológico* (1997), de André Heráclio do Rêgo; *Fantoches* (1998), de Marcos Rey; *Roliúde* (2007), de Homero Fonseca e, por fim, *Era no Tempo do Rei* (2007), de Ruy Castro (BOTOSO, 2011).

Para além dos romances supracitados, destacamos o conto *O Homem que Sabia Javanês*, de Lima Barreto (1911), extensamente analisado por Altamir Botoso e Victória Nantes Marinho Adorno (2019) sob o prisma do personagem malandro. Lima Barreto está entre o panteão de autores evocados por Ruy Castro no início de seu romance e por esse conto podemos ter algumas pistas do porquê. O seu protagonista, Castelo, é um sujeito de lábia afiada e um comportamento adaptável ao meio em que estiver. Mentiroso sagaz, é um malandro típico e o conto traz diversos elementos narrativos que se assemelham ao romance picaresco (ADORNO e BOTOSO, 2019), como um narrador em focalização interna, e pela forma profunda ao qual ele se relaciona com seu mestre e pela mordaz crítica que tece da estrutura social a qual pertence.

A partir da amostragem de narrativas de natureza picaresca levantadas até aqui, podemos destacar um elemento crucial para esta pesquisa: a tendência desses textos em retratar figuras históricas, sendo relevante mencionar que estamos nos movimentando dentro do espectro da literatura brasileira. Porém, ao contrário do que é feito por Ruy Castro em *Era no*

Tempo do Rei, ao retratar, talvez, a figura histórica mais importante do Brasil, seu primeiro imperador, o que vemos nessas narrativas é um resgate de figuras esquecidas pelo registro historiográfico hegemônico. Temos aí convergido os estudos picarescos com os estudos da relação entre literatura e história, tema no qual nos debruçaremos com mais ênfase na segunda parte da pesquisa. Dito isso, duas dessas figuras se descolam como exemplos de análise: Luis Gálvez e o Conselheiro Gomes (o Chalaça).

O primeiro deles é retratado em *Galvez, Imperador do Acre* (1977), de Márcio Souza. No romance em questão, o espanhol Luis Gálvez Rodríguez de Arias narra sua vida durante a conquista do território do Acre. Conforme apontado por Rita de Cássia Almeida Silva (2001), a narrativa de Márcio Souza apresenta na forma e na crítica social seu vínculo com os romances picarescos clássicos. Com um forte teor satírico, o ciclo da borracha na região amazônica, na virada dos séculos XIX e XX, serve de pano de fundo para as mentiras e malandragens de Galvez, ao passo da necessidade de um segundo narrador constantemente desmentir o narrador-protagonista.

O picaresco parece ser o espírito perfeito para modelar biografias e autobiografias de figuras que, a despeito de terem deixado rastros efetivos na realidade dos fatos, permanecem à margem dos registros historiográficos. *Galvez, Imperador do Acre* traz, conforme Carlos Alexandre Baumgarten (2000), o burlesco da tradição picaresca ao romance historiográfico. Galvez se coloca como um perfeito *herói baixo*, especialmente no que tange o seu linguajar atrelado ao cômico corporal e a forma crua e escatológica que retrata a região amazônica da época.

O que é visto em *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça*, de José Roberto Torero (1994), é uma relação ainda mais próxima com os romances picarescos clássicos. A obra, que nos serve como segundo objeto de análise literária nesta pesquisa, apresenta o conselheiro Gomes, melhor amigo e braço-direito de Dom Pedro I, relatando suas experiências acompanhando o imperador.

Construída aos moldes de um caderno de memórias, a obra possui uma volumosa fortuna crítica acerca de sua relação com o romance picaresco. À semelhança do que ocorre com a obra de Ruy Castro, *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso Conselheiro Gomes, o Chalaça* é apresentado, de antemão, como um romance picaresco pelo corpo editorial, em sua contracapa. Referindo Francisco Gomes da Silva, apelidado o Chalaça, como um pícaro por excelência, o texto de apresentação que acompanha a edição de 1995 reforça a aura satírica

da obra, brincando com a dúvida de ser um texto literário ou os reais diários pessoais do conselheiro Gomes. Além de motejar as supostas habilidades de José Roberto Torero quanto um pesquisador de relíquias históricas e ter encontrado tal artefato.

José Roberto Torero é um escritor multimídia. Além de ter escrito diversos livros que incluem produções infanto-juvenis, biografias e textos atrelados à história do futebol, escreveu roteiros para o cinema, para a TV e para os quadrinhos. Dentre suas produções, destacamos *Terra Papagalli* (1997); *Santos, um time dos céus* (1997); *Os vermes* (2000) e *O Evangelho de Barrabás* (2010), todas escritas com Marcus Aurelius Pimenta. Além de *Pequenos amores* (2003) e *Uma história de futebol* (2014). No cinema, contribuiu para os roteiros de *Pequeno Dicionário Amoroso* (1997) e a adaptação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 2001.

Os estudos literários acerca de *O Chalaça* contemplam, em boa parte, sua relação com o registro historiográfico, mas as pesquisas que se orientam na direção do picaresco conversam entre si nas conclusões quanto à fidelidade do romance aos moldes do romance picaresco clássico. Gilmei Francisco Fleck e Stanis David Lacowicz (2000) apontam a obra de Torero como uma paródia do *Lazarillo de Tormes*, tamanha sua proximidade estrutural.

Os pesquisadores analisam que toda a obra de Torero serve de paródia para *Lazarillo de Tormes*, que apesar de não ser um material historiográfico *per se*, possui o mesmo espírito de material encontrado por pesquisadores, tendo em vista que não possui um autor conhecido. A partir disso, é apontada uma relação parecida com o que ocorre com *Galvez, Imperador do Acre*: o autor criar um segundo narrador além da figura histórica, como apontam Fleck e Lacowicz (2000, p. 80) “assim, entre os dois narradores acaba por se formar um jogo de forças, cada qual defendendo objetivos diferenciados: Francisco Gomes tentando defender sua imagem, Torero almejando provar a autenticidade dos documentos que havia comprado”.

Para além dessas questões que ironizam o teor de artefato historiográfico da obra e ajudam a introduzir o espírito satírico do romance, *O Chalaça* acaba desconstruindo os romances historiográficos por meio da reconstrução da picaresca clássica (FLECK e LACOWICZ, 2000). Ainda, a crítica social característica do romance picaresco se manifesta na obra de Torero como uma forma de repensar aspectos da sociedade brasileira sob a coroa portuguesa, trazendo para a discussão histórica, sobretudo, a figura de Dom Pedro I, como também fez Ruy Castro.

Os estudos picarescos parecem indicar que o fato de ser uma colônia europeia, faz do brasileiro um pícaro com ainda mais necessidades de logro do que o protótipo espanhol, origem de sua característica de “nascer um malandro feito”, como indicou Antonio Candido. Não parece à toa que o período do estabelecimento da família real em territórios tupiniquins seja tão prolífico para o surgimento de personagens picarescos, já que a riqueza e a alta cultura trazidas pela Corte aumentaram ainda mais a estratificação social e a necessidade de astúcia para enfrentar a vida. Assim, veremos na sequência, de forma mais aprofundada, o surgimento e as características do pícaro e do romance picaresco na Espanha.

2.1. A EVOLUÇÃO DO ROMANCE PICAESCO

Para que possamos chegar ao pensamento de Mikhail Bakhtin, que elenca algumas características do contexto de produção ao qual o romance picaresco estava inserido, é necessário que voltemos à gênese espanhola. Propomos entender o romance picaresco como um gênero que evoluiu em forma, estilo e temática, levando em consideração a forma como as obras subsequentes se relacionam com o contexto de produção e inseriram novas características no gênero. O pícaro é um personagem surgido nos fins da Idade Média e possui em si muitos elementos construtivos típicos dessa época, portanto as necessárias mudanças.

Nosso resgate histórico do gênero findará no Brasil do século XIX com *Memórias de Um Sargento de Milícias*, buscando um entendimento de como a realidade europeia do pícaro remodelou-se para o novo contexto da América. Assim, a tradição picaresca se apresenta como um rastro de influência muito mais do que um modelo rígido, mas que apesar das novas formas que o gênero passou a ter, é inevitável uma leitura cuidadosa do contexto originário espanhol.

2.1.1. O *Lazarillo* e as raízes picarescas

A etimologia da palavra *pícaro* é um interessante indício inicial de estudo acerca do que mais tarde se tornaria o modelo de personagem. Não há um consenso das suas origens espanholas, porém, é datado o período entre os anos de 1541 e 1547 em que a palavra passou a ser vista em textos pela primeira vez. Há direcionamentos de que ela deriva da palavra latina *pica*, que avançaria para a palavra pique, ou lança (VICENTE, 2002). Ainda conforme Vicente

(2002), tal origem se daria pela relação com os escravos romanos que eram amarrados em lanças presas ao chão para ficarem expostos no momento em que eram negociados. Por isso, seu uso passou, gradativamente, a designar um sujeito miserável.

A raiz da palavra, *pic*, traz relação ainda com outra suposta origem, que parece mais aceita e comentada entre os estudiosos, que faria relação com o verbo *picar*, ou cortar (MALDONADO DE GUEVARA, 1945; VICENTE, 2002). Dessa forma, *pícaro* derivaria do “picador de cozinha”, uma espécie de ajudante responsável por picar os condimentos e ingredientes para o mestre cozinheiro, ficando com as sobras como forma de pagamento. Essa palavra evoluiria para designar ajudantes em geral, não apenas os da cozinha, além de mendigos, pedintes e meninos pobres relegados às migalhas e sobrevivendo com os restos da sociedade mais abastada em troca de favores.

Apesar de estar inserido no período que marca o limiar entre a passagem do medievo para o renascimento, é mister que pontuemos que o romance picaresco está ainda enraizado na estrutura social e nos valores medievais. Situado artisticamente no barroco espanhol, essa manifestação romanesca toca nas relações sociais de senhor e serviçal que existiam no período que marca o enfraquecimento da estrutura feudal. Com as navegações espanholas, a ascensão mercantil do capitalismo acabou por tirar muito do poder que antes era garantido a donos de terras, como duques e barões (RODRÍGUEZ GILES, 2007). Dessa forma, durante o século XVI, a nova estrutura econômica empurrou os mais pobres para as regiões urbanizadas em busca do trabalho que antes lhe era conferido nas terras dos senhores feudais.

Assim, os pícaros parecem ter se tornado uma representação típica do sujeito marginalizado da baixa Idade Média e início da era moderna. Conforme Ana Inés Rodríguez Giles (2007) explica, esses indivíduos estavam abaixo da classe tributária, que pagava impostos, eles eram desprovidos de qualquer tipo de instituições ou células econômicas, mesmo a familiar. Esse típico mendigo surgido com o declínio do sistema feudal era absorvido e ajudado pela comunidade, principalmente por meio de trabalhos temporários, mas tinha pouquíssimas chances de sair de sua indigência, migrando para os centros urbanos (RODRÍGUEZ GILES, 2007).

Na Espanha dos séculos XVI e XVII, o romance picaresco emerge enquanto o país estabelecia a colonização nas Américas e surgiam novas possibilidades de expansão para a estrutura capitalista, em franca ascensão. Ele é escrito em um período ainda sob forte influência simbólica medieval, em que ainda os romances de cavalaria predominavam, com as aventuras

de seus cavaleiros andantes repletos de códigos de honra e idealismos, mas alheios a realidade histórica em que estavam inseridos (GONZÁLEZ, 1988). Por meio do humor, o romance picaresco satiriza essas narrativas de cavalaria e a própria estrutura social onde habita o cavaleiro, e assim desnuda a realidade, criando algo totalmente novo.

As três obras tidas como icônicas para o gênero são o *Lazarillo de Tormes* (1554), o *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán e *La Vida del Buscón* (1626), de Francisco de Quevedo. Elas recebem maior importância dado o seu primor em tratar o texto literário, não que sejam as únicas obras picarescas, mas são as que, de alguma forma, contribuíram ou até revolucionaram o gênero romanesco. González (1988) resume os três romances da seguinte forma, seguindo a ordem supracitada, “o primeiro deles é claramente o germe da picaresca; o segundo costuma ser entendido como o protótipo dessa modalidade narrativa. E o terceiro é uma espécie de distorção paródica das suas possibilidades” (1988, p. 5). A partir desse panorama geral das três obras embrionárias, ficamos, por ora, com a definição que Mario González (1988) faz, ao afirmar que o romance picaresco é uma:

Pseudo-autobiografia de um anti-herói que aparece definido como marginal à sociedade; a narração de suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e nessa narração é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro (GONZÁLEZ, 1988, p. 42).

O que González propõe não é uma definição acabada ou que seja pretensamente completa acerca do romance picaresco, mas direciona para uma síntese dos principais elementos que caracterizariam um modelo. Tomaremos o *Lazarillo de Tormes* como âncora analítica do picaresco, seja por um de nosso *corpus* literário fazer referência direta a ele, o *Chalaca* de Torero, mas também por se tratar da obra mais importante da gênese picaresca. Assim, nos atentaremos para três aspectos amplos para entender o romance picaresco em sua origem: o texto enquanto sua forma, o pícaro como um anti-herói e o desvelamento feito pela sua crítica social. Para o primeiro ponto, conforme conceituado por González (1988), ser uma pseudo-autobiografia, torna possível perceber alguns aspectos da revolução em termos da matéria romanesca proporcionada pelo *Lazarillo de Tormes*.

Ser escrito em focalização interna, *per se*, não indica um grande avanço em termos estéticos, mas sim, o que está nos pormenores dessa narrativa pessoal. Mario González, em texto crítico que acompanha a edição do *Lazarillo* da Editora 34, enfatiza a motivação realista que o romance possui e a sua íntima relação com as camadas mundanas e populares da época em que foi escrito. Os relatos de Lázaro são de uma crueza e verossimilhança tamanha que por

muito tempo foi comum a confusão entre o autor do romance e o próprio narrador-protagonista (GONZÁLEZ, 2005, p. 193), questão potencializada pela obra ser de autoria desconhecida.

Esse é apontado por González (2010) como sendo um dos maiores enigmas da história da literatura, ao passo que muitos críticos literários se debruçaram ao longo dos anos na quixotesca jornada de descobrir quem é o real autor do *Lazarillo de Tormes*. O nome de Diego Hurtado de Mendoza (1503 – 1575) se tornou hegemônico desde 1607, após o lançamento de *Catalogus clarorum Hispaniae scriptorum*, de Valère André Taxandro, sendo autoria atribuída ainda em tradução brasileira de 1939 (GONZÁLEZ, 2010). Diversos outros nomes figuraram como autores prováveis do primeiro romance picaresco, mas correntes críticas mais recentes conferem a gênese da obra a Alfonso de Valdés, que o teria escrito entre 1529 e 1532 (GONZÁLEZ, 2010). A questão-chave que envolve esse anonimato é, conforme González (2010) afirma alicerçado em Francisco Rico, que o romance foi publicado de forma anônima propositalmente, potencializado a inovação de que era um desqualificado (pícaro) contando factoides de sua miserável e mundana existência. Para todos os fins, o autor do *Lazarillo de Tormes* é satiricamente o próprio Lázaro.

Logo no início, no prólogo, o autor do *Lazarillo de Tormes* afirma: “neste grosseiro estilo escrevo, não me pesa que tomem parte e com isto se divirtam aqueles que nela algum prazer encontrarem, e vejam como vive um homem com tantas desgraças” (LAZARILLO, 2005, p. 23). Conforme pontua González (2005), em nota de rodapé da edição citada, como “grosseiro estilo” o autor prepara o leitor para uma forma mais próxima do estilo não-ficcional, mais enraizado na realidade histórica do que na fantasia típica dos romances de cavalaria da época. Dessa forma, é perceptível que essa antecipação do realismo, que se consolidaria, posteriormente, com o romance inglês do século XVIII, é um dos principais fatores de contribuição das primeiras narrativas picarescas para a materialidade literária.

Após o prólogo, uma dedicatória marca a entrada na diegese do *Lazarillo de Tormes*. O protagonista Lázaro fala a um outro chamado apenas de “Vossa Mercê”, entendido como alguém que teria lhe solicitado uma explicação de algo, não explicitado: “e como vossa mercê escreve pedindo que lhe escreva e relate o caso bem por extenso” (LAZARILLO, 2005, p. 25), colocando o leitor não como interlocutor implícito do narrador, mas como testemunha de um relato (GONZÁLEZ, 2005). Esse imbricamento de vozes e a forma textual parecem aproximar o romance de um texto documental, fortalecendo seu teor realista além de conferir a aura de um “manuscrito encontrado” (GONZÁLEZ, 2010).

A partir dessa estrutura de relato, González (2005) traz para a discussão as aproximações que Claudio Guillén e Fernando Lázaro Carreter fazem do *Lazarillo* com o gênero epistolar. Lançado em um período em que se proliferavam textos desse tipo, o *Lazarillo de Tormes* seria uma epístola falada, uma carta sem as organizações formais as quais o gênero formal necessita, como data e local do remetente. Para González (2005) a obra passa a ser, dessa forma, uma “epístola confessional” aproximando-se, também, das autobiografias do século XVI. Tais apontamentos são pertinentes pois elucidam como, com *Lazarillo de Tormes*, o romance picaresco funde diferentes gêneros textuais para dar forma ao seu universo ficcional, germinando o que conhecemos hoje como romance enquanto gênero dialógico e polifônico.

Partimos aqui da visão de Mikhail Bakhtin acerca do surgimento do romance enquanto gênero e sua origem não nos textos elevados como o épico e a epopeia, mas sim nos menores, oriundos da tradição oral e do riso popular. Conforme Irene Machado (1995), Bakhtin vê o romance como uma forma literária de representação do homem, ao contrário do que ocorria com o gênero épico, que se direcionava aos deuses e ao divino. Os gêneros sério-cômicos e populares introduzem a materialidade e o mundano humano ao romance, afastando-se do fantástico e enraizando sua fabulação na vida cotidiana.

O romance é para Bakhtin um gênero em devir, ou seja, está em constante construção e se manifesta como o único que ainda está incompleto. Isso ocorre por seu caráter polifônico, dialógico e aglutinador, trazendo para si possibilidades tão vastas quanto o número de gêneros textuais existentes na sociedade. E essa relação romance/sociedade está diretamente associada à potencialidade mimética dessa manifestação literária com as diferentes formas de linguagens que apresenta. Como Irene Machado explica, “o romance só pode ser reflexo de uma época se ele conseguir incorporar a diversidade de linguagens, inclusive um dialeto” (1995, p. 296).

Essa capacidade de incorporação é o que Bakhtin, em meio aos seus inúmeros conceitos, classifica como romancização, ou a parodização dos outros gêneros. É válido destacar que não se trata de um processo inferiorizador ou subjugador, mas sim uma espécie de libertação dos gêneros de suas próprias estruturas fixadas socialmente, tornando o romance um texto literário autocrítico. Conforme Bakhtin, o romance usa o dialogismo como paródia e poder desvelar as convenções dos outros gêneros, reinterpretando-os e diminuindo-os ou elevando-os (BAKHTIN, 2019). Sendo o humano um ser constituído pela linguagem, ao trazer essa infinidade textual para dentro de si, o romance traz também a própria sociedade e seus discursos, e o faz por meio da ficcionalização.

Com essa aglutinação, os outros gêneros deixam de o ser como tal, um poema que passe a ser romancizado perde suas características, e assim por diante. Isso ocorre pelo deslocamento textual de seu lugar social e, ao ser transposto para outro, passa a assumir atributos da própria estrutura romanesca que a abarca. Como Bakhtin afirma, com a romancização, os gêneros textuais:

Se tornam mais livres e mais plásticos, sua linguagem se renova por conta do heterodiscurso extraliterário e das camadas “romanescas” da linguagem literária, eles se *dialogizam*, neles penetram amplamente o *riso*, a *ironia*, o humor, os elementos de *autoparodização*, e por último – e isto é o mais importante -, o romance introduz neles a *problematicidade*, uma específica incompletude semântica e o *contato vivo com a atualidade inacabada* (BAKHTIN, 2019, p. 70).

Um exemplo dessa romancização no *Lazarillo de Tormes* pode ser percebido quando ele, além de trazer para si a epístola e o texto confessional, acaba por se apoderar e parodiar os romances de cavalaria. Em seu estudo crítico, González (2005) realiza a comparação da paródia feita pelo *Lazarillo* com alguns discursos comuns no gênero cavaleiresco do século XVI, mas recebendo uma roupagem irônica e satírica:

Lázaro “de” Tormes, como Amadís “de” Gaula, nasce à beira de um rio; o autor utiliza expressões típicas da linguagem arcaizante dos livros de cavalaria: “de toda su fuerza” (“com toda a força que tinha”); “contome su hacienda” (“contou-me sua vida”); “dándome relacion de su persona valerosa” (“dando-me notícias de sua valorosa pessoa”); e, no início, anuncia a narrativa de “coisas tão assinaladas, e por ventura nunca ouvidas nem vistas” (GONZÁLEZ, 2005, p. 196).

Os romances de cavalaria foram um fenômeno literário marcante na Europa cristã do século XVI em que eram contadas proezas de grandes e renomados heróis, com suas buscas por um grande amor. Narrado em focalização externa, por um narrador onisciente, era de forte cunho fantástico e simbólico. Apesar de o Ciclo Arthuriano ser, talvez, o exemplar mais famoso, na Espanha não se pode pensar o romance de cavalaria sem o *Amadís de Gaula*.

Em sua tese, Maria Inês Pinheiro Cardoso (2010) contextualiza o surgimento histórico do *Amadís de Gaula*, em 1508, como o primeiro livro de cavalaria castelhano, consolidando o modelo na Espanha durante todo o século XVI. A obra representa a típica estrutura do jovem que é treinado por um grande cavaleiro e enfrenta perigos, magos e feiticeiros por sua amada. A figura do cavaleiro andante emanava valores simbólicos de bravura, honra e pureza que eram difundidos entre a aristocracia, não à toa muitos cavaleiros eram também reis, condes e duques.

A importância social dos romances de cavalaria acompanhou o próprio surgimento e o avanço da imprensa, difundindo enormemente as obras em território europeu. Conforme Cardoso (2010), o prestígio do ideal expansionista espanhol nas Américas se confundia com o

ideário cavaleiresco que emanava nos romances. A figura heroica do rei Carlos V era a de um típico cavaleiro destinado a grandes feitos. Além disso, o caráter fantasioso dos romances de cavalaria tirava os leitores da dureza da realidade, dando-lhes um modelo de comportamento, e a própria Espanha parecia estar imersa em uma aventura fantástica em meio às descobertas no Novo Mundo.

Apesar da paródia direta aos clichês cavaleirescos, o principal valor literário da relação que o romance picaresco tem com os romances de cavalaria está naquilo que ele cria de novo. Ao contrário da visão segura, ampla e generalizante do narrador onisciente cavaleiresco, o narrador-protagonista picaresco faz com que não mais se conte algo que aconteceu a alguém, mas sim se mostre o homem existindo no acontecimento (CASTRO apud GONZÁLEZ, 2005). Esse processo de colocar a existência humana em um grau de importância maior do que os acontecimentos, mostra a importância do *Lazarillo de Tormes* em seu projeto deslocador e realista.

A obra difere dos romances de cavalaria, ainda, por sua intensa verossimilhança. Ao contrário das aventuras fantasiosas cheias de magia e locais indefinidos, Lázaro faz intenso uso do mundo geográfico ao seu redor para contextualizar o leitor, fortalecendo sua função mimética, como quando descreve a forma como foi dado ao seu primeiro amo, um velho cego: “ela então confiou-me ao dito cego, afirmando que eu era filho de um bom homem, que tinha morrido ao defender a fé na batalha de Gelves, e que ela acreditava por Deus, que eu não sairia pior homem que meu pai” (LAZARILLO, 2005, p.35).

A partir do exemplo supracitado, é perceptível o alto grau de detalhamento com que Lázaro descreve sua aventura, principalmente em relação à contextualização temporal e histórica que faz, no caso, pela referência à batalha de Gelves ou de Djerba. Além disso é intensa a descrição de povoados, cidades e localizações da Espanha medieval de sua época, além de outros fatos históricos reais. Essa característica é apontada por González como mais uma das oposições aos romances que lhe eram contemporâneos: “a presença de coordenadas históricas e geográficas imediatas e concretas, das quais sempre careceram os livros de cavalaria” (GONZÁLEZ, 2005, p. 197).

O *Lazarillo de Tormes* é revolucionário também em sua relação com o leitor e na forma como o evoca, no Prólogo: “pode ser que alguém que as leia nelas encontre algo que lhe agrade, e àqueles que não se aprofundarem muito, que os deleite” (2005, p. 19). Aqui o narrador sugere os diferentes níveis de leitura e interpretação a que a obra se abre, indicando também a

existência de diferentes tipos de leitores, uns mais propensos à percepção de camadas interpretativas e outros mais inclinados apenas à fruição da história. Como González percebe, “coloca-se, assim, a base do leitor moderno — o leitor de romances —, decodificador de textos cuja estrutura fechada, montada com base em relações de causalidade, envolve sentidos abertos” (GONZÁLEZ, 2005, p. 198). Além disso, González (2005) pontua que o leitor parece possuir uma posição privilegiada em relação ao protagonista, não mais heroico, tendo em vista a possibilidade que aquele tem de perceber camadas ocultas sendo que o próprio narrador-protagonista não o tem.

Assim, a materialização da paródia que o romance picaresco faz ao ideário do cavaleiro andante é a figura do anti-herói ou do herói baixo. O pícaro é o oposto do herói em tudo, seja em sua genealogia, seus valores e sua total falta de altruísmo. Se o “exercício das virtudes do cavaleiro andante se dá no sentido de projetar benefícios para além de si próprio, arriscando simultaneamente tudo aquilo que ele é e possui, particularmente a própria vida” (GONZÁLEZ, 2005, p. 199), o personagem picaresco irá se preocupar apenas com suas necessidades, fazendo uso de todas as ferramentas possíveis para tirar o próprio proveito. Ele traz para a literatura uma visão individualizante que não era comum na época, apesar dessa característica estar presente também na Odisseia de Homero, com Odisseu desafiando os deuses e colocando a si próprio como prioridade, o protagonista da Odisseia é um rei, um herói elevado que dialoga com o divino mesmo que seja para confrontá-lo.

Enquanto herói baixo, o pícaro está intimamente ligado à sua materialidade física, ao seu corpo, uma vez que não possui ligação com o elevado mundo das questões espirituais e divinas dos heróis. O corpo é, para o homem, o seu único instrumento real para viver no mundo, ou como explica Nascimento Neto, “é deste que tira o sustento para si e seus entes. É o corpo, também, que lhe gera prazer. Para esses heróis, a manutenção do corpo é uma preocupação diária, pois supri-lo de alimento e prazer é um labor que precisa ser cumprido com bastante dificuldade” (2014, p. 41).

Dessa ligação com o corpo e com o tangível emerge uma questão primordial do pícaro que é sua relação com a fome. A parte inicial do *Lazarillo de Tormes* se resume em uma constante busca por comida, em meio às trocas de amo feitas por Lázaro. Muito da esperteza e da malandragem que o narrador-protagonista desenvolve se inicia nas tentativas de roubar comida do primeiro amo, um velho cego extremamente sovina: “nunca vi homem tão mesquinho e avarento, tanto que me matava de fome e não me dava nem metade da comida de

que eu precisava. Digo a verdade, se com minha esperteza e boas manhas não soubesse me remediar, teria muitas vezes morrido de fome” (LAZARILLO, 2005, p. 39).

As artimanhas de Lázaro são um exemplo claro de sua posição enquanto herói baixo, visto que esse tipo de personagem “não se preocupa com a eternidade e seu nome registrado no Panteão. Não almeja a glórias humanas e seu nome registrado na História, mas quer viver a vida que tem vencendo os percalços diários” (NASCIMENTO NETO, 2014, p. 38). É interessante perceber que tais malandrags são as mais mundanas possíveis, como no trecho em que descreve a forma como roubava comida do velho, que as carregava em um farnel de pano fechado com uma argola e cadeado: “depois que ele fechava o cadeado e se descuidava, pensando que eu estava distraído com outras coisas, eu descosturava o farnel por um dos lados, que depois voltava a costurar, e roubava não apenas pão, mas também bons pedaços de torresmo e linguiça” (LAZARILLO, 2005, p. 41).

Fica claro que o pícaro, como anti-herói, não age com má-fé, roubando para suprir suas necessidades básicas ou sobreviver de alguma forma. Mas mentir e roubar lhe colocam em oposição ao principal valor de sua época: a honra (GONZÁLEZ, 2005). O pícaro não se importa com a honra, tendo em vista que ele não possui elos com nenhuma estrutura social, nem mesmo tem um nome ao qual deve respeito. A posição social de pobreza e sem origens nobres pode ser percebida no *Lazarillo de Tormes* logo no início, no Tratado Primeiro, quando o narrador-protagonista descreve seu nascimento e quem foram seus pais:

Pois saiba Vossa Mercê, antes de mais nada, que a mim me chamam Lázaro de Tormes, filho de Tomé González e de Antona Pérez, naturais de Tejares, aldeia de Salamanca. O meu nascimento ocorre dentro do rio Tormes, razão pela qual tenho esse sobrenome, e foi da seguinte maneira: meu pai, que Deus o perdoe, tinha a função de prover a moenda de um moinho de roda que está às margens daquele rio, onde trabalhou por mais de quinze anos. Aconteceu que minha mãe, estando grávida de mim, foi uma noite ao moinho, ali sentiu as dores do parto e me pariu. De modo que, em verdade, posso dizer que nasci no rio (LAZARILLO, 2005, p. 27)

Outro aspecto destacado que diz respeito ao pícaro enquanto anti-herói é a sua recusa total ao trabalho. Essa característica possui algumas camadas analíticas interessantes que devemos pontuar aqui. Inicialmente, o pícaro pode ser visto como um típico vagabundo, isso reforça diretamente sua posição enquanto antítese do cavaleiro: o “homem de bem” e com os valores da cristandade medieval enraizados (GONZÁLEZ, 1988). Porém, há de se elucidar que o pícaro é um sujeito das máscaras, um fingidor.

A recusa ao trabalho é também uma forma que o pícaro tem de se parecer com um “homem de bem”, pois a não dependência do labor era um dos requisitos para que se pudesse

obter qualquer título de nobreza (GONZÁLEZ, 2005). Antes de atingir a almejada ascensão social, o pícaro se comporta como seu alvo, como no *Lazarillo* em que a busca por comida é substituída pela busca por uma máscara, no caso de Lázaro, por roupas que lhe façam aparentar ser de outra classe social. Isso se exemplifica, no *Lazarillo*, quando o narrador-protagonista é recebido como criado de um capelão, que lhe dá um burro para o trabalho.

Com o salário que ganha, Lázaro compra “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” (LAZARILLO, 2005, p. 173). A mudança de roupas dá a Lázaro uma oportunidade de se perceber diferente: “desde que me vi em hábito de homem de bem, disse a meu amo que ficasse com seu burro, pois não queria mais continuar naquele ofício” (LAZARILLO, 2005, p. 173). Essa recusa ao trabalho braçal para não mais aparentar alguém pobre joga luz e questiona a estrutura social de sua época.

Afinal, a crítica social exposta pelos romances picarescos se manifesta por vários vieses, originando as diversas camadas interpretativas antecipadas pelo autor, no Prólogo. Ela perpassa os elementos anteriormente abordados da forma romanesca e da construção do anti-herói e atinge exemplos mais específicos e diretos, como a relação inicial que Lázaro tem com seus amos, escancarando as dificuldades da vida em seu tempo histórico e anunciando a alvorada do pré-capitalismo.

A dureza da vida marginalizada é ensinada a Lázaro por seu primeiro amo, o velho cego, que ao bater, espancar e privar o menino de comer o quanto quer, de certa forma, antecipa o que esperaria o garoto durante sua jornada. Após ter a cabeça batida em uma pedra pelo velho, Lázaro demonstra seu entendimento crítico ao afirmar: “pareceu-me que naquele instante despertei da inocência em que, como criança, estava adormecido. Pensei lá no fundo: ‘o que ele diz é verdade. Devo abrir bem os olhos e ficar esperto, pois sou sozinho e tenho que aprender a cuidar de mim” (LAZARILLO, 2005, p. 37).

Desse vínculo entre amos e criados, Damaris Puñares-Alpízar (2008) destaca a crítica social que é feita quanto a crescente entrada do dinheiro em meio às relações humanas no *Lazarillo de Tormes*. Conforme a pesquisadora destaca, se na Idade Média as relações sociais eram marcadas pela permanência, guiada pela honra e pela fidelidade, no século XVI entra em jogo um fator determinante que irá mudar tudo isso: o salário. Isso confere ao serviçal certa liberdade em poder escolher seu amo, não sendo mais guiado por uma tradição familiar ou por

códigos de honra quaisquer. Percebemos esse espírito livre no cerne do comportamento de Lázaro, apesar de ele passar a receber salário na metade final do romance.

É de se apontar a comparação que Puñares-Alpízar (2008) faz entre o pícaro e o escudeiro medieval, demonstrando como os novos tempos afetam as relações de trabalho e influenciam na visão de mundo do sujeito pós-medieval. O escudeiro é pautado na honra e no reconhecimento, possui um futuro estanque e pré-determinado como eterno serviçal, vivendo para a comunidade gerida pelo seu senhor, o pícaro é o protótipo do homem capitalista. As trocas de amos feitas por Lázaro indicam sua necessidade de galgar algo melhor, tanto que o faz até conseguir um emprego assalariado, adquirir uma casa própria e casar, encontrando seu principal objetivo: uma vida tranquila, longe da fome e da violência do mundo. Percebemos isso quando Lázaro narra:

E pensando como poderia assentar-me na vida, para ter sossego e ganhar algo para a velhice, quis o bom Deus iluminar meu caminho e indicar a forma mais proveitosa. Graças a favores que tive de amigos e senhores, todos os trabalhos e fadigas até então passados foram recompensados quando consegui o que tanto buscava, que foi um ofício real, pois vi que só prosperam os que o têm (LAZARILLO, 2005, p. 175).

Como ofício real devemos entender que o narrador se refere a um emprego público. González (2005) resgata um ditado popular da época que indicava os três únicos meios de encontrar riqueza para aqueles que não eram herdeiros: “Iglesia, mar o casa real, quien quiere medrar” (2005, p. 175). Das alternativas indicadas, a vida eclesiástica, as aventuras marítimas ou a carreira enquanto burocrata da coroa, só uma parece viável ao pícaro, é então que Lázaro encontra ocupação como pregoeiro, alocado a anunciar “os vinhos que se vendem nesta cidade, os leilões e as coisas perdidas e acompanhar os que padecem perseguições da justiça, declarando seus delitos” (LAZARILLO, 2005, p. 175).

O que está por trás da sátira social dos romances picarescos é como, para a burguesia, o parecer prevalece sobre o ser (GONZÁLEZ, 2005). Isso é muito nítido quando Lázaro consegue seu objetivo após assumir a aparência de um “homem de bem”, ao comprar novas roupas. Esse uso das aparências e das malandragens como instrumento de ascensão social satirizam a vida estanque e a imobilidade social do sujeito feudal, baseada na honra, bem como a fragilidade das bases que ergueram a sociedade pré-capitalista, pautada em mentiras e relações voláteis.

Mas não é sem ônus que Lázaro consegue sua almejada boa vida. O personagem, que no início do romance é ensinado pelo velho cego a ser esperto e ter pensamento crítico acerca da vida, perde essa capacidade. O apagamento crítico de Lázaro, que parece não ter noção de

si e seu lugar, culmina na sua alocação aos estratos inferiores da classe dominante (GONZÁLEZ, 2005). Essa adaptação exige de Lázaro uma postura de inércia, como se no final da sua narrativa, ele se tornasse rigorosamente aquilo que critica: a estagnação em pessoa.

A máscara de “homem de bem” que Lázaro assume não parece consciente, mas sim um caminho natural de todos que fazem parte do meio burguês, bem como a obediência o é na estrutural medieval. Assim, temos colocadas em par de igualdade honra e ambição, em uma sátira que desvela ambas, e escancara também os mecanismos sociais necessários para a manutenção de cada uma. Dessa forma, Lázaro critica a sua sociedade, mesmo sem ter noção de que assim está fazendo. O personagem parece esquecer que é um fingidor, sujeitando-se às novas intempéries que a máscara de “homem de bem” lhe trouxe.

Percebemos isso quando, após casado, Lázaro passa por uma situação de desonra. Ele que agora deve obediência ao arcebispo, não mais um amo como no modelo feudal que vivia, mas sim um senhor, vê as pessoas da comunidade questionarem a fidelidade de sua esposa que vai arrumar a cama e preparar a comida de seu chefe. O aconselhamento que o próprio arcebispo dá a Lázaro é muito elucidativo quanto a crítica social presente aqui:

— Lázaro de Tormes, quem der ouvidos para as más línguas nunca progredirá. Digo isto porque não me admiraria nada ouvir algum falatório dessa gente que vê a sua mulher entrar e sair da minha casa. Ela entra honrando a você e a si própria. Isto eu asseguro. Portanto, não dê ouvidos ao que possam falar por aí, mas ao que lhe interessa, quero dizer, ao seu benefício (LAZARILLO, 2005, p. 179).

A forma como o arcebispo evoca e ironiza a noção de honra evidencia os novos valores necessários na sociedade burguesa, a total falta de escrúpulos para atingir o conforto pessoal. Lázaro deve aceitar qualquer coisa para manter sua nova vida, independente do que digam ou aconteça. E agora, como é funcionário do Império, essa crítica se estende a toda a nova estrutura social que, de certo modo, o acolhe e o rejeita, uma sociedade de corrupção e aparências (GONZÁLEZ, 2005).

Assim, o romance picaresco clássico trouxe para a literatura uma noção do *eu* que perpassou forma e história para criar o embrião do romance moderno. O projeto realista visto nas obras picarescas desvela o humano em toda a sua fragilidade e satiriza suas relações sociais. Apesar de tal realismo ter sido visto pouco antes na escrita de François Rebelais (BAKHTIN, 2010), o romance picaresco vai além pelo diálogo de diferentes gêneros textuais ao qual submete sua forma.

Por fim, o pícaro passa a se tornar cada vez mais comum na literatura, notório no final do século XVI e durante o século XVII. Assim, como ele mesmo transgrediu as fórmulas literárias anteriores, o mesmo ocorreu com suas estruturas nucleares. No século XVII são registrados romances picarescos que abandonam a forma autobiográfica, em focalização interna, para testar novas experimentações estéticas (GONZÁLEZ, 1988). Veremos, no próximo capítulo, as evoluções que o pícaro sofreu e como o romance picaresco passou a influenciar novas formas literárias e construções de personagens.

2.1.2. O pós-picaresco e as outras máscaras do pícaro

De prostitutas a diplomatas, o pícaro vem sendo apontado como raiz de personagens cada vez mais difusos e diferentes entre si. Delimitar e perceber sua influência moderna não é tarefa consensual entre os estudiosos, tendo em vista as diferentes escolas de análise literária que lançaram luz ao século XVI espanhol buscando as origens das mais diferentes figurações.

Inicialmente, devemos apresentar alguns aspectos críticos acerca do que é entendido como romance picaresco e quais os pressupostos que entendem a sua influência na literatura contemporânea. Podemos dividir seus estudos críticos em dois espectros amplos: o da abordagem histórica, que o entende como um movimento fechado ocorrido entre os séculos XVI e XVIII, com seu início na Espanha e influência imediata em formas narrativas da Inglaterra, Alemanha e França. A outra perspectiva seria a abordagem não histórica, ou aberta, que percebe o romance picaresco como um tipo universal de narrativa, cuja vida vai muito além da época do ciclo do ouro espanhol (GARCIA-FERNANDEZ, 2011).

Ulrich Wicks (1974) dedicou alguns estudos acerca dessa dualidade, buscando uma forma de conciliação que permitisse aos estudos picarescos avançarem, ao invés da insistência no impossível diálogo de pesquisadores que partem de parâmetros diferentes. Ele defende uma abordagem modal acerca dessa temática, partindo de pressupostos definidos, nem muito herméticos e enraizados apenas no modelo espanhol, nem tão difusos que façam com que o termo picaresco se torne algo de difícil estudo e entendimento.

É importante que se entenda o romance picaresco como um rastro de influências que, como forma de linguagem, é suscetível às mudanças e evoluções em termos de forma e

especificidades temáticas. Como Wicks (1974) argumenta, há um “espírito picaresco”, um legado, e a forma como essa herança se manifesta é o que deve animar os estudos, sem que isso sobreponha a experiência literária que a obra em questão estará apresentando. A abordagem modal proposta pelo pesquisador deve ser abrangente o suficiente para perceber características picarescas amplas presentes em determinadas obras — elementos picarescos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por exemplo —, ou específicas e detalhadas o suficiente para entender quando a obra possui tantos elementos ao ponto de ela se inserir ao romance picaresco enquanto gênero (WICKS, 1974).

A partir disso, Wicks (1974) elenca oito atributos que emergem do gênero picaresco, e devem ser levados em conta em uma abordagem modal. O primeiro deles é a predominância do modo picaresco na narrativa, podendo esse modo ser sintetizado como um universo ficcional postulado pelo “protagonista não heroico, pior do que nós, preso em um mundo caótico, pior que o nosso, em que ele está em uma eterna jornada de encontros que lhe permitem ser alternadamente vítima desse mundo e seu explorador”¹ (WICKS, 1974, p. 242, tradução nossa).

O segundo aspecto é a presença de uma estrutura panorâmica, ou seja, o romance percorre diferentes lugares, fornecendo uma visão da geografia, da vida e dos costumes da época. Além disso, Wicks (1974) soma a esse aspecto a possibilidade da narrativa ser episódica, tratando cada novo ambiente com uma nova penúria para o pícaro, aos moldes do mito de Sísifo. Como terceiro ponto, está o foco narrativo em focalização interna, apresentando o ponto de vista do protagonista, aumentando a possibilidade irônica e de cumplicidade para com as traquinagens do pícaro.

O quarto aspecto apresentado diz respeito à figura do protagonista, a de que deve se tratar de um pícaro. Apesar de parecer um tanto óbvio, Wicks (1974) elenca algumas características básicas para o personagem: não ter princípios ou honra, ser pragmático, resiliente, de tendência solitária e que tende a atitudes inconstantes para sua melhor adaptação ao mundo em que vive. O quinto aspecto é a relação do pícaro com a paisagem, o que se reporta à interação do personagem com as diferentes camadas sociais ao qual ele perpassa na narrativa. O sexto aspecto está diretamente ligado ao quinto, que é a vasta galeria de tipos humanos, geralmente satirizando tipos-sociais.

¹ Original: “fictional world posited by the picaresque mode — is that of an unheroic protagonist, worse than we, caught up in a chaotic world, worse than ours, in which he is on an eternal journey of encounters that allow him to be alternately both victim of that world and its exploiter”

O sétimo ponto apresentado por Wicks (1974) é a paródia a outros gêneros literários e narrativos, que inicia focalizando os romances de cavalaria, mas que com o tempo não se limita a esses. O pícaro se coloca, assim, como reação à uma figura anterior a ele, mas agora sob um ponto de vista menorizado e satírico. Isso, de certa forma, acarreta o oitavo aspecto definido pelos temas e motivos básicos da vida, o que apresenta a visão crua e anti-filosófica do romance picaresco. Essas narrativas escancaram frivolidades da superfície do cotidiano, focando no mundano e evitando grandes reflexões pessoais, apesar da narrativa em focalização interna.

Essa leitura modal apresentada por Wicks (1974) deve ser feita de modo a evitar extremos em relação às características supracitadas. Elas servem como um espectro no qual quanto mais a obra se aproximar, mais ela será um romance picaresco *stricto sensu*, mas o fato de não apresentar alguns elementos, não deve fazer com que a influência picaresca deva ser deixada de lado ou desvalorizada. O que deve estar em jogo é pontualmente a busca de respostas em relação à experiência literária que a herança picaresca gerou e ainda tem gerado.

Mario González (1988) também comenta acerca da evolução do romance picaresco e as confusões analíticas que as novas abordagens romanescas geraram ao longo do tempo. Para tal ele propõe uma abordagem histórica e que se utilize o termo “picaresca clássica”, referindo-se às manifestações literárias do século XVI, iniciadas na Espanha. Enquanto o termo “picaresca europeia” se refere ao avanço do estilo romanesco entre os séculos XVII e XVIII, no restante da Europa. E após, o termo “neopicaresco” se relaciona aos romances a partir do século XIX, e que guardam relações com a picaresca clássica. Nessa classificação se insere, por exemplo, a tese do personagem malandro de Antonio Candido, aglutinada pelos estudos contemporâneos. Por fim, González sugere a utilização dos termos “para-picaresco” ou “para-neopicaresco” para romances e obras cuja leitura sob a influência picaresca é forçada e pouco representativa.

Tais classificações feitas por González (1988) auxiliam quando da necessidade de um entendimento alargado das relações que as obras têm umas com as outras. Porém, é mister destacar que uma abordagem estritamente histórica, em relação ao período em que foi lançada, pode acarretar novas confusões, pois pouco leva em consideração as características literárias e o grau de aproximação ao modelo clássico, como proposto por Wicks (1974). Assim, quanto às mudanças de forma, estilo e temáticas que o romance picaresco tem sofrido, se acompanharmos as suas influências desde os séculos subsequentes ao seu surgimento (XVII e XVIII), teremos clareados alguns aspectos dessa discussão.

Personagens picarescos foram vistos fora da Espanha já no final do século XVI, na Alemanha, com a obra *Der abenteuerliche Simplicissimus* (O Aventureiro Simplicissimus), de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, publicado em 1669 (BJORNSON, 1977; GONZÁLEZ, 1988). Além da influência direta do *Lazarillo de Tormes*, o surgimento de um pícaro alemão parece demonstrar a existência de uma espécie de *zeitgeist* que permeava o Barroco da época e que principiava a necessidade de se pensar acerca das necessidades humanas terrenas e criticar os mecanismos de ascensão social que a nova estrutura econômica permitia.

Isso se evidencia ainda no século XVI, quando, na Inglaterra, surgiram textos igualmente de natureza picaresca, como *The English Rogue*, de Richard Head e Francis Kirkman, escrito entre 1665 e 1671 (GONZÁLEZ, 1988). Conforme explica Anton Garcia-Fernandez (2011), essas narrativas apresentavam personagens que, como o protagonista do *Lazarillo*, eram pobres, mas agora sua característica criminosa era potencializada. Mantendo-se ainda no espectro de anti-heróis, esses pícaros ingleses, chamados pelo termo generalizante: *rogue*, eram foras-da-lei cujas ações culminavam sempre em uma reflexão muito mais moralizante do que crítica, ao contrário do que ocorria em território espanhol.

Hoje conhecidas como *rogue literature*, essas narrativas mantinham o mesmo impulso realista do romance picaresco, com seu narrador-protagonista descrevendo as dificuldades da vida no submundo urbano e trazendo para a linguagem literária gírias e jargões que os marginalizados da época utilizavam. Além disso, eram citados nomes de criminosos reais e feitas sugestões de onde seriam seus esconderijos (GARCIA-FERNANDEZ, 2011). Se hoje o que fica evidente dessas descrições é a inserção do cotidiano imediato na literatura, para época elas tinham muito mais o objetivo de escancarar más condutas e vagabundagens para que pudessem ser repreendidas.

Distribuídos em forma de panfletos, aos moldes da nossa literatura de cordel, esses textos acabavam por servir como um compilado dos tipos de criminosos da época e suas artimanhas mais comuns. Garcia-Fernandez (2011) comenta, também, a importância que essas narrativas tiveram no reconhecimento do seu público leitor, fazendo com que seus escritores, como Thomas Harman e Robert Greene, passassem a adaptar suas histórias, adotando pontos de vista sensacionalistas e com acontecimentos demasiadamente exagerados.

Os romances picarescos europeus, por meio de suas manifestações após o surgimento na Espanha, têm como principal característica a forma como a burguesia é ficcionalizada enquanto classe social. Por se tratarem de representações mais tardias, há uma classe burguesa

estabelecida, alocada entre a aristocracia e o povo. Como explica González (1988), será ela que irá proporcionar ao pícaro as ferramentas pelas quais ele poderá atingir sua desejada ascensão social. Além disso, o pesquisador comenta que passa a se apresentar como uma outra diferença em relação à picaresca clássica: o pícaro ser sempre recuperado da marginalidade, o que nem sempre ocorria nos textos espanhóis, ao exemplo do *Guzmán de Alfarache* (1599), que termina em constantes recaídas com sua vida de criminoso.

Outra variação que ocorre no modelo clássico se dá quando a protagonista é do sexo feminino. Muitas pícaras foram vistas, tendo como precursor *La Pícaro Justina*, publicado em 1605 por Francisco López de Úbeda (GONZÁLEZ, 1988). Além dele, González cita outro exemplo alemão que é *Die Landstörzerin Courasche* (A Vivandeira Courasche), também de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen. Mas é com um romance inglês que a linhagem de pícaras atinge o seu ápice: *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, publicado na fase final da picaresca europeia, em 1722. A mudança proporcionada por uma mulher anti-heroína é substancial, considerando as novas perspectivas a partir do ponto de vista feminino da época, o que talvez apresente uma personagem ainda mais vulnerável do que o próprio pícaro original.

Moll Flanders é um romance herdeiro direto da *rogue literature*, seus personagens são ainda mais arraigados ao mundo do crime e a ambientação apresenta um novo aspecto opressor que se iniciava: a industrialização. Porém, para além de demonstrar as evoluções do romance picaresco, o que *Moll Flanders* apresenta e nos é mais caro nesta pesquisa é a questão da vinda dos pícaros para as Américas. O continente é demonstrado como uma alternativa ao pícaro para sua ascensão social e enriquecimento, além de ser uma chance de fugir de um passado de crimes.

Quanto aos pícaros nativos da América, um dos primeiros a surgirem é o protagonista do *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, publicado no século XIX, em 1816. O romance apresenta um personagem que deve lidar com os valores europeus, sob o pano de fundo do México que ainda é Espanha (GONZÁLEZ, 1988). *El Periquillo Sarniento* é considerado por parte da crítica como o primeiro romance hispano-americano, e possui importância pelo pioneirismo literário, bem como pela contundente crítica social que faz para o sistema político colonial em que o México se encontrava (ROSETTI, 2011). O protagonista, um advogado *criollo* de origem popular, conta satiricamente suas aventuras para poder se inserir em uma sociedade hostil aos colonizados, conferindo um grande plano do quadro político da época, perpassando por várias camadas da sociedade mexicana.

O protagonista picaresco do romance assume em si uma espécie de metonímia do povo colonizado mexicano (ROSETTI, 2011), precisando vestir a máscara do colonizador para que tenha reconhecimento. A obra pode ser vista como uma espécie de ponte entre o México pertencente ao reino espanhol e o México livre (MUCIÑO-RUIZ, 2017), utilizando-se da tradição picaresca para demonstrar a sociedade a partir de baixo, pela ótica do povo mexicano. Lizardi escreve *El Periquillo Sarniento* seguindo os passos de Sor Juana Inés de la Cruz, a Fênix da América, poetisa de enorme erudição que deixou um grande legado para a literatura hispano-americana. Sor Juana, que também era freira, colocou em sua poesia barroca muito da linguagem do submundo e do cotidiano do México de sua época (MUCIÑO-RUIZ, 2017), dando os primeiros passos na direção do entendimento da existência de uma identidade própria do colonizado, com vocabulário próprio.

El Periquillo Sarniento traz o contributo do romance picaresco hispânico clássico de apresentar novas identidades, não político-nacionais como a épica o fazia por meio da epopeia, mas exatamente o oposto. Ele demonstra a existência do menorizado, do inferior, do povo que é oprimido em meio as diversas formas de estratificação social, por estamento no medievo de *Lazarillo de Tormes*, e por escravidão nas Américas. Retirados os aspectos de forma, a questão da mobilidade social é a alma herdada da tradição picaresca e a colonização americana apresentou um novo ambiente para isso. Se o sistema capitalista era a novidade que impunha as regras do jogo para o *Lazarillo*, a escravidão mercantil das Américas fez o mesmo e, com isso, novos pícaros surgiram, seguindo os passos de *El Periquillo*; renovados e ambientados em meio a sociedade burguesa que faz uso da falsidade e das máscaras sociais, tendo novos desafios para conseguirem a ascensão social.

Dentro desse mesmo contexto, no Brasil, Manuel Antônio de Almeida dá vida a Leonardo, protagonista de *Memórias de um Sargento de Milícias* (1853), um malandro, caso optemos por seguir a nomenclatura colocada por Candido (1970), ou um neopícaro, seguindo os estudos de González (1989), mas que defendemos como sendo um “pícaro americano” que, conforme percebemos não segue os moldes espanhóis *stricto sensu*, mas que como o *Periquillo*, se remodela para melhor adaptar-se à realidade colonial americana. Nascido dentro do sistema capitalista, ele não precisa mais aprender o que é essa nova forma econômica, como fez o *Lazarillo*, excluindo-se o aspecto formativo que o romance espanhol traz, ele nasce malandro, conhecendo o jogo das máscaras, como todos os que vieram buscar uma nova forma de enriquecer nas Américas. Isso dá novo fôlego ao modelo do personagem picaresco, que perderia seu real espírito caso mantivesse os moldes engessados medievais, empurrando os seguidores

dessa tradição a entender o novo contexto sócio-político vigente e escrever de forma a evoluir o modelo espanhol. Mas, como bem argumenta Antonio Candido (1970), na *Dialética da Malandragem*, Manuel Antônio de Almeida parece ter perdido a oportunidade de ir mais fundo na estrutura social escravagista do período, algo que é pouco perceptível na obra, mantendo Leonardo preso na camada média do Brasil Joanino.

Como analisado por Almir Antonio de Souza (2015), a figura do Major Vidigal surge como único elo de entendimento desse panorama da classe mais baixa. A presença da polícia para a proteção e a manutenção da propriedade das classes dominantes é o ponto fulcral da crítica vista em *Memórias de um Sargento de Milícias*, com uma sociedade que se ergue sobre os escombros de um povo escravizado, restando ao protagonista pobre, Leonardo, sentar-se à beira dessa elite pela adaptação ao sistema e protegendo-o como um sargento de milícias, assim:

O escravo não aparece, e até não é necessário, pois a figura de Vidigal arrasou quilombos do Morro do Desterro (hoje Santa Teresa), prendeu capoeiras, encarnou a própria defesa dos direitos constituídos pela ordem do rei e das elites comerciais e latifundiárias, impedindo ou ajudando a impedir a revolta dos negros, como havia acontecido no Haiti com o conseqüente extermínio da população branca dominante (SOUZA, 2015, p. 78)

Mas, se o panorama econômico fica em segundo plano, *Memórias de um Sargento de Milícias* traz à primeira camada aspectos culturais da época, misturando a sátira com o pensamento comum do Rio de Janeiro Joanino com os hábitos dos diferentes povos que aqui se instalavam. Cilaine Alves Cunha (2015) destaca a presença do popular no romance, por meio das danças e cantigas que servem de intersecção entre as culturas, como no exemplo das festividades ciganas e do fado português. Manuel Antônio de Almeida escancara que o Brasil foi colonizado por diversos povos, cada qual com suas particularidades, a demonstração de portugueses, franceses, espanhóis, africanos de diversos países, ciganos e indígenas “sobrepõe-se, assim, à interpretação da cultura brasileira formulada pelo nacionalismo e historiografia oficial que, ao defini-la, tende a privilegiar a exclusiva fusão entre aborígine e português” (CUNHA, 2015).

Memórias de um Sargento de Milícias apresenta um novo paradigma ao modelo picaresco, demonstrando que a colonização das Américas fez com que as questões identitárias étnicas fossem tão importantes no jogo de ascensão social quanto as estritamente econômicas. Por isso a propensão das narrativas da tradição picaresca, no Brasil, tenderem a valorizar mais a demonstração do panorama étnico-cultural do que o econômico, como ocorrido na picaresca clássica espanhola. Esse novo olhar atinge o ápice em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, em que o horizonte do sincretismo cultural é satirizado ao máximo, condensando

todas as culturas na figura do protagonista picaresco, criando uma quimera como é o Brasil. Botoso (2011) e González (1989) aproximam *Macunaíma* da sua classificação ao malandro ou neopícaro, entendendo essas mudanças ocorridas na América:

Os traços neopicarescos de Macunaíma ganham importância quando vemos que o terceiro-mundismo da obra ecoa numa série de romances claramente neopicarescos que surgem nos nossos dias. E surgem quando o esvaziamento de um "milagre brasileiro" cria umas condições sociais que intuímos como sendo equivalentes àquelas dos séculos XVI e XVII, no murchar do "milagre espanhol" da época. Então e agora; os marginais vitimados pelo processo de concentração de riquezas não teriam outra opção para sobreviver a não ser a de subir mediante o pulo astuto e anti-heroico do pícaro (GONZALEZ, 1989, p. 70).

As raízes folclóricas que são evocadas por Mário de Andrade, somadas às questões jocosas e irônicas da preguiça, forjam um personagem que demonstra a ligação do brasileiro com o pícaro. Ambos são filhos da violência pela ganância econômica, imersos em um jogo não apenas de máscaras sociais, mas máscaras étnicas, em que a faceta europeia sempre acaba por trazer vantagens. Veremos mais acerca dessas raízes populares que fizeram parte do contexto de surgimento do romance picaresco, na Europa em fins do medievo, na sequência, por meio dos estudos de Mikhail Bakhtin a respeito das origens do gênero romanesco.

3. AS MÁSCARAS DE BAKHTIN

Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895 — 1975) apresentou ao mundo uma visão filosófica bastante singular, transitando entre os campos da linguística e da literatura. Estudioso da cultura artística europeia, o pensador russo desenvolveu suas ideias em meio à efervescência intelectual soviética, no período entre a Primeira e a Segunda Grande Guerra, sem que se inserisse como um teórico marxista. Bakhtin, inclusive, é uma figura esquiva e de difícil inserção em uma corrente específica, algo que por ironia se confunde com sua própria teoria.

Beth Brait (1998) afirma que a desestabilização da noção de autoria é o núcleo central da teoria bakhtiniana, fato que também atravessa os escritos do pensador russo. Bakhtin fez parte de um produtivo grupo de filósofos e pensadores, conhecidos hoje como “Círculo de Bakhtin” e há ao longo da história ruídos quanto a autoria dos textos surgidos desse grupo. Os primeiros textos publicados por eles são assinados por Voloshinov, Medvedev e por Kanaiev (BRAIT, 1998), evidenciando o fenômeno que afetaria seu nome. “Bakhtin” se tornaria um signo com três significantes diferentes: um para a pessoa física, outro para o escritor e outro para a figura, que condensaria em si o pensamento construído por seu círculo de estudos.

O pensamento bakhtiniano é marcado por não dissociar a linguagem de suas concepções sociais, culturais e históricas, percebendo na interação dialógica entre as pessoas o elo que liga tais áreas (BRAIT, 1998). Então surgem, talvez, os dois conceitos de Bakhtin mais estudados: o dialogismo e a polifonia, simbolizando a atenção tão particular que sua teoria dá à voz e à oralidade. O romance emerge, para Bakhtin, como o local por excelência dessa multiplicidade de vozes e gêneros textuais, tornando-se o meio pelo qual o homem melhor se manifesta por meio da linguagem. Além dessa base, uma infinidade de outros conceitos e nomenclaturas surgem à medida em que Bakhtin desenvolve sua linha de raciocínio, sendo muitos deixados como subentendidos ou retrabalhados em outros textos.

Dada essa complexidade conceitual e terminológica do pensamento bakhtiniano, faz-se necessário aqui que mapeemos em quais esta pesquisa se alicerça. Com nosso objetivo de perceber a localização histórica do romance picaresco em meio à construção romanesca enquanto gênero, analisaremos como Bakhtin reformula a noção do surgimento do romance a partir da oralidade e dos gêneros literários menores, ou baixos. Para que entendamos como isso ocorre, o conceito bakhtiniano central desta pesquisa é o *riso popular* e toda a cadeia de desconstruções que ele possibilita.

Partindo desse entendimento do riso como motor de desvelamento, pousaremos nossa análise nos estudos de Bakhtin acerca do carnaval, presente na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2018a), culminando no conceito de carnavalização e de suas manifestações na literatura, além da importância da figura do bobo nesse processo, sendo um dos responsáveis pelo empréstimo da voz narrativa romanescas a diferentes posições e focalizações.

Por fim, em um segundo momento, analisaremos o conceito bakhtiniano de realismo grotesco, no qual o autor tece uma linha histórico-conceitual oriunda do folclore, anterior ao próprio medieval, desvinculando-se da noção romântica que temos do termo. Com isso, buscamos perceber as características do romance picaresco em meio ao seu ambiente externo e as mudanças de visão de mundo que estavam ocorrendo no início do Renascimento. E, apenas o pensamento bakhtiniano capaz de unir cultura, sociedade e linguagem, podem nos dar esse panorama.

3.1. AS HERANÇAS FOLCLÓRICAS DO ROMANCE PICAESCO

Se quando escreve *A Dialética da Malandragem* (1970), Antonio Candido, apesar de citar, não mira a relação do pícaro com entidades folclóricas, como o Malasartes e outros *tricksters* mitológicos, que teriam, esses sim, dado origem ao malandro brasileiro, hoje temos maiores indícios da aproximação entre tais figuras. E isso se deve, e muito, graças ao pensamento de Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895 — 1975), e às constantes evoluções dos estudos literários acerca de suas teorias.

Bakhtin revoluciona a noção do surgimento do romance, ao dissociá-lo da herança dos gêneros elevados, como a epopeia, a poesia e a retórica, e atrelá-lo às manifestações populares, frutos da tradição oral e folclórica. Ao olhar para a herança literária fora da própria literatura, Bakhtin privilegia o aspecto comunicacional e dialógico presente nos textos. Sejam eles escritos ou orais, devem ser interpretados como manifestações culturais das relações humanas, e a liberdade do riso popular influenciou no surgimento romanescos, pois permitiu mudanças na linguagem, incluindo discursos do povo, aos quais os gêneros elevados não tinham alcance.

Um dos conceitos de Bakhtin que parece mais estudados e difundidos no campo literário é o da carnavalização. Apresentado inicialmente em *Problemas da Poética de Dostoiévski*,

publicado em 1929, a ideia condensa a transposição dos aspectos do riso popular para a literatura, unindo, ainda, simbolismos de todo o sincretismo que envolve as festividades carnavalescas. Em relação aos estudos do romance picaresco, o conceito torna-se uma chave interpretativa, tendo em vista as possibilidades paródicas que ambos evocam.

Como reforça Irene Machado (1995), Bakhtin não é autor de uma teoria da paródia, mas o conceito é uma constante em seus estudos graças ao dialogismo entre os gêneros fruto do riso popular. A pesquisadora ainda destaca que graças a essa capacidade interativa, tornou-se possível que a literatura, por meio do romance, explorasse ao máximo a riqueza comunicativa. A carnavalização da linguagem se insere como o mecanismo que rompe com as possíveis diferenças que possam impedir que a comunicação ocorra, além de travestir o texto literário com as ambiguidades típicas das festividades populares sincréticas.

Quando fala em carnaval, a teoria bakhtiniana se refere a todas as festividades de cunho carnavalesco, não restrito ao evento cristão ocorrido antes da quaresma. Bakhtin evoca, com seu conceito, festivais como as bacanais dos gregos antigos e as saturnais na Roma Antiga. Muitas celebrações tribais de fertilidade e passagens de solstício também são exemplos dessas manifestações. A própria aglutinação de cerimônias autóctones feita pelos festivais cristãos, ao longo da história, são exemplos do sincretismo presente na teoria de Bakhtin.

O carnaval é um espetáculo em que, sob as mais diferentes máscaras, atores e espectadores se misturam, todos participam sem que haja divisões ou quaisquer formas de distinções. Nele, se revoga “tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens” (BAKHTIN, 2018a, p. 140). O carnaval torna-se, assim, uma segunda vida, para além da comum, em que se eliminam todas as distâncias entre as pessoas.

Bakhtin (2018a) elenca quatro categorias sob as quais é possível compreender a cosmovisão carnavalesca. A primeira delas é “o livre contato familiar entre os homens”, relacionando-se diretamente à essa revogação hierárquica, e pelo qual são possíveis as livres gesticulações e diálogos. Além disso, com essa nova vida festiva, há uma inversão de valores em que se torna excêntrica a lógica extracarnavalesca. E é a partir disso que surge a segunda categoria: a “excentricidade” do carnaval, com objetos sendo usados ao avesso, calças na cabeça, utensílios domésticos como armamentos e demais deslocamentos do usual. Essas ações acabam por trazer à tona, de “forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana” (BAKHTIN, 2018a, p. 140).

A terceira categoria é representada pelas *mésalliances* do carnaval, as uniões e dualidades improváveis. O carnaval não une apenas as pessoas, mas todos os aspectos da existência, ele “aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc” (BAKHTIN, 2018a, p. 141). Desta terceira deriva, por fim, a quarta categoria, a “profanação” carnavalesca, em que se enquadram todos os tipos de paródias, indecências, desrespeitos e sacrilégios realizados nas festividades.

Bakhtin (2018a) sustenta que tais categorias não sejam interpretadas levemente, como questões estritamente abstratas, ou como se fossem apenas símbolos de liberdade e aproximação entre os homens, elas:

São, isto sim, “ideias” concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis na forma da própria vida, que se formaram e viveram ao longo de milênios entre as mais amplas massas populares da sociedade europeia. Por isso foram capazes de exercer enorme influência na literatura em termos de forma e formação dos gêneros (BAKHTIN, 2018a, p. 141).

Dentro das ações carnavalescas, a mais relevante é a cerimônia de coroação do bobo e posterior destronamento do então rei do carnaval. Esse ritual, muitas vezes é manifestado com outros elementos, ou os personagens alocados sob outras máscaras, como papas ao invés de reis. Bakhtin (2018a) afirma que o carnaval é a festa do tempo que tudo destrói e tudo renova, isso faz com que a cerimônia de coroação e destronamento esteja no cerne da cosmovisão carnavalesca.

A cerimônia de coroação— destronamento — representa a inevitabilidade da mudança, pois durante o processo de escolha e preparação do rei é antecipado que ele será destronado (por meio de um ritual de linchamento) ao final do festival. Essa renovação é a forma carnavalesca de rir da mudança, da alegre relatividade das posições sociais, da inerente finitude e renovação das coisas, independente da hierarquia ou poder a qual esteja atrelada.

Tal questão se aproxima muito do que vemos na obra de Shakespeare, quando Hamlet, na icônica cena em que segura o crânio de seu antigo bufão, Yorick, questiona-se acerca de como todos são iguais no momento da morte. Para além desse aspecto *memento mori* (lembre-se que vai morrer), vemos também a contribuição carnavalesca na qual o príncipe reflete sobre a tal inevitabilidade da mudança das coisas e como elas podem perder rapidamente seu status, por mais elevado que seja, como afirma Hamlet, para Horácio:

Por exemplo: Alexandre morreu; Alexandre foi enterrado; Alexandre tornou-se em pó; o pó em terra; com a terra fazemos barro; e por que razão com o barro, em que foi

tornado Alexandre, se não poderia tapar um barril de cerveja? O imperial César, morto, convertido em barro, pode calafetar uma fresta e impedir a passagem do vento. Oh! Aquele punhado de terra, que enfreava o mundo apavorado, servir hoje para remendar um muro e repelir as lufadas do inverno! (SHAKESPEARE, 2010, p. 168).

Esse ritual de coroação—destronamento demonstra como o carnaval não reconhece a negação pura e tampouco a afirmação pura, nada é absoluto e até mesmo a morte é uma entidade criadora (BAKHTIN, 2018a). Ele antecipa, também, outro aspecto do carnaval: o caráter biunívoco das suas imagens. A ambivalência das figuras do carnaval é marcada, em grande parte, pelo contraste. Como exemplos dessas dualidades temos: a morte e o nascimento, a bênção e a maldição, os elogios e os escárnios, juventude e velhice, alto e baixo, a face e o traseiro, sabedoria e tolice (BAKHTIN, 2018a). Além disso, o próprio riso possui aspecto ambivalente, dado que é ao mesmo tempo alegre e ridicularizante ou fúnebre.

Outro conceito necessário para o entendimento da carnavalização é o da praça pública. Ela é a manifestação física dos aspectos público e universal do carnaval, não possui palcos exclusivos, nem qualquer outra forma de área cênica. Falamos de uma festividade da rua, do povo, em que todos estão relegados ao chão e ao solo, um lugar igualitário. A praça pública é o centro das ações do carnaval, e por ser público, rompe com qualquer noção do privado e do pertencimento familiar. Ela também contribui para a noção ambivalente, ao mesmo tempo em que centraliza as ações festivas, também as espalha simbolicamente para as tavernas, banhos públicos, convés de navios e demais locais de encontro coletivo.

Dentro dessa contribuição biunívoca do carnaval, insere-se a própria figura do pícaro, que é ao mesmo tempo mendigo e rei (protagonista e narrador de sua própria história). Bakhtin (2018b) o relaciona com a figura do bobo e a do bufão, ao pensá-las dentro do processo da carnavalização na literatura. Cada uma delas possui suas especificidades no ponto de vista folclórico e popular ao longo da história, mas a generalização feita pelo pensador russo serve para que entendamos as contribuições literárias que elas proporcionaram.

O pícaro, o bobo e o bufão criam, segundo Bakhtin (2018b), microcosmos ao seu redor, cronotopos especiais de representação únicos, que emanam de suas figuras. O bobo é o chefe do carnaval e guia os acontecimentos das festividades, porém, tal posição não é dominadora, onipotente ou onipresente, como a de uma deidade, mas sim, mascarada e mutável, transmutável. Suas próprias figuras não possuem um significado em si, não podendo ser interpretados de forma literal, ou como Bakhtin (2018b) comenta, eles são reflexos de um outro ser, mesmo não sendo um reflexo totalmente fiel que, inclusive é, por vezes, o inverso.

Eles são atores da vida, existindo nos dois cosmos, como se fossem, também, um resquício do carnaval no plano normal, não-carnavalesco, o bobo e o bufão não são desse mundo, são entidades do riso. E é aí que ambos se diferem do pícaro, uma vez que este possui elos de ligação com a realidade a qual está criticando. Mas o que os três têm em comum é a sua principal função literária: a de exteriorizar (BAKHTIN, 2018b). Essa exteriorização faz parte do espectro rebaixador do realismo grotesco, mas não parte de suas próprias figuras, e sim das determinadas máscaras que eles estarão assumindo quando agem. Como veremos, a figura do bobo acaba por ser o condutor da própria teoria bakhtiniana em sua dialética, ao mesmo tempo rompedora de hierarquias e fundante de novos rumos para entendermos o surgimento do romance moderno.

3.2 O REALISMO GROTESCO E O SURGIMENTO DO ROMANCE

Para além dos aspectos estritos da carnavalização, é imprescindível que qualquer estudo picaresco mais alargado busque a visão de Mikhail Bakhtin acerca das origens do romance enquanto gênero. O pensador russo é notório por sua abordagem ampla da linguagem, unindo polos como a linguística e a literatura sob uma mesma égide: a da cultura. O romance picaresco está entre os exemplos que ele apresenta como elo de ligação entre a cultura popular e a materialidade romanesca, eixo central de seu pensamento.

A professora Irene Machado (1995), uma das mais significativas investigadoras bakhtinianas no Brasil, explica que, para Bakhtin, o romance é um gênero híbrido capaz de representar o homem por meio da linguagem. Ao estudar o gênero romanesco, ele não estava preocupado com o literário em si, mas com as relações e representações discursivas que ali estavam presentes. A teoria do dialogismo de Bakhtin condensa a ideia de que o romance é, assim, um signo cultural no qual se manifestam os mais diversos gêneros textuais, escritos e orais, e por consequência, a própria imagem do homem (MACHADO, 1995).

Ao contrariar as correntes postas, tanto linguísticas, quanto literárias, o pensamento bakhtiniano expõe uma certa aversão às epistemes que consideram a linguagem fora do contexto da interação social (MACHADO, 1995). A fala se torna, dessa forma, uma espécie de unidade morfológica da sua teoria, é dela que se manifesta o diálogo que resulta na relação

oralidade e escrita. E é na tradição oral popular e na cultura verbal que Bakhtin vai encontrar a origem do romance como o conhecemos.

Como comentamos acerca da romancização, o gênero romanesco tem como base constitutiva a parodização de textos diversos, de cunho elevado ou populares e, ao contrário do que se pensava, Bakhtin descola a origem do romance das classes dominantes, conforme ditam as teorias de raiz aristotélica, que veem no texto épico o precursor romanesco. O pensador russo traça um paralelo com a epopeia e sua rigidez estrutural para desvincular essa origem, evidenciando que o romance não é uma evolução direta do texto épico. Bakhtin classifica os gêneros elevados como fixos e definidos, cristalizados em sua versificação e estrutura de cantos, enquanto o texto romanesco está em constante evolução, alimentando-se de outros gêneros para se constituir.

Há três características básicas que distinguem o romance dos demais textos literários: a sua pluralidade linguística, as mudanças de coordenadas temporais dos elementos que o constituem e a sua nova zona de construção atrelada ao presente, gerando sua inconclusibilidade (BAKHTIN, 2019). O primeiro fator foi o que levou Bakhtin a investigar mais profundamente a Idade Média, período em que uma grande diversidade de línguas e culturas se formaram e se misturaram. O plurilinguismo visto ali sempre existiu, mesmo na antiguidade, mas como ele afirma, não enquanto fator que influenciasse as produções criativas (BAKHTIN, 2019).

A Idade Média encerra um período de coexistência fechada dos diferentes idiomas nacionais, a partir daí “as línguas se *interiluminam*, pois uma língua só pode ver a si mesma à luz de outra língua” (BAKHTIN, 2019, p. 76). Passaram a entrar em ação no discurso uma infinidade de idiomas, dialetos, gírias, jargões, gêneros profissionais e literários, estabelecendo relações totalmente novas entre língua e o mundo real. Bakhtin (2019) ainda comenta que o romance surge e renova a literatura em meio a esse plurilinguismo, devendo à multiplicidade estilística sua forma e concepção, ao contrário dos gêneros acabados que se formaram em épocas de monolinguismo fechado e com pouco contato de outras formas.

Para explicar a segunda característica, Bakhtin (2019) resgata os elementos basilares da epopeia: seu objetivo ser o passado épico nacional, a sua fonte ser uma lenda nacional e o mundo épico estar separado da atualidade do seu cantor e ouvintes. Ao falar sobre o mundo dos ancestrais, a epopeia exprime seu caráter imutável e fechado, e seu discurso épico se distancia do tempo do homem, direcionando-se ao passado heroico e divino:

Tanto o cantor quanto o ouvinte, imanentes à epopeia enquanto gênero, encontram-se num mesmo tempo e num mesmo nível *axiológico* (hierárquico), mas o universo representado dos heróis se encontra em nível *axiológico-temporal* inteiramente distinto e inacessível, separado pela distância épica. O mediador entre eles é a *lenda nacional*. Representar um acontecimento que esteja a mesmo nível *axiológico-temporal* consigo e com seus contemporâneos (e, por conseguinte, à base da experiência e da invenção individual) significa realizar uma transformação radical — passar do mundo épico para o *romanesco* (BAKHTIN, 2019, p. 78).

É necessário especificar que esse tempo épico da epopeia não é cronológico, e sim um tempo mítico, atrelado ao princípio fundador, uma imagem criada de um passado inatingível e que deve servir como modelo de conduta, é um *grau superlativo axiológico-temporal* (BAKHTIN, 2019), ou seja, não faz parte do nosso tempo histórico. Mais tarde, quando o romance histórico fabula acerca do passado, agora sim cronológico, autor e leitor estão em categorias axiológicas semelhantes às do narrado, não há o mesmo processo deslocador da canonização épica.

A epopeia trata de lendas, figuras intocáveis e inacessíveis ao ponto de vista individual e pessoal. Afastadas pela distância épica, elas são imutáveis e concluídas, não possibilitando outras alternativas de enfoque, são exemplos formais e indiscutíveis que merecem reverência profunda e não novas interpretações (BAKHTIN, 2019). De certa forma, essa mesma distância épica serve como base, em diferentes graus, para os demais gêneros elevados, já que em nenhum deles a realidade contemporânea é um objeto válido de representação (BAKHTIN, 2019).

A partir disso, surge a terceira característica do romance: sua relação com a presentificação. A realidade contemporânea é algo que faz parte dos gêneros baixos, é da alçada do ponto de vista material e individual, é passageira, fluida e banal, manifestando-se como objeto do riso popular (BAKHTIN, 2019). Como complementa Bakhtin:

É precisamente no riso popular que cabe procurar as autênticas *raízes folclóricas do romance*. O presente, a atualidade como tal, “eu mesmo”, “meu tempo” e “meus contemporâneos” foram objeto inicial do riso ambivalente — ao mesmo tempo alegre e destruidor. É justamente aí que se forma uma relação principalmente nova com a realidade, com o mundo, com o objeto, e uma nova relação com a linguagem, com o discurso. Ao lado da representação ridicularizante direta da atualidade, florescem a parodização e o travestimento de todos os gêneros elevados e de todas as imagens elevadas do mito nacional. O “passado absoluto” dos deuses, semideuses e heróis — nas paródias e especialmente nos travestimentos — “atualiza-se”: é rebaixado, representado no nível da atualidade, na situação cotidiana da atualidade, na linguagem baixa da atualidade (BAKHTIN, 2019, p. 87).

Ao dizer gêneros baixos, Bakhtin está se referindo a textos que desde a antiguidade tiveram seu status menorizado, seja por estarem presentes apenas na oralidade, ou por não pertencerem ao cânone das elites dominantes culturalmente. Como exemplo estão a poesia bucólica, a fábula, a literatura memorialística, a sátira romana e a sátira menipeia, “todos esses

gêneros, abrangidos pelo conceito de sério-cômico, são os autênticos precursores do romance” (BAKHTIN, 2019, p. 88). Isso faz com que esses textos sejam os reais pioneiros no desenvolvimento romanesco pois, além de trabalharem com a realidade cotidiana e imediata, evidenciam o poder do riso em romper a distância épica, aproximando narrativa e o público, além de transgredir qualquer posição hierárquica.

Bakhtin (2019) afirma que o riso aproxima os sujeitos e aniquila tanto medo quanto reverência, tornando seu objeto familiar e permitindo seu desnudamento, algo profano e impossível na sublimação épica. O riso popular é o que possibilita o humano refletir sobre as questões do próprio humano, como explica:

O riso é o fator mais essencial na consciência daquela *premissa de intrepidez* sem a qual é impossível uma percepção realista do mundo. Ao aproximar e familiarizar o objeto, o riso como que o transfere para as mãos intrépidas da *experiência investigativa* — tanto científica quanto artística —, servindo aos objetivos dessa nova experiência de livre *invenção* experimental. A familiarização cômica e linguístico-popular do mundo é uma etapa excepcionalmente importante e indispensável no processo de formação da livre criação científico-cognitiva e artístico-realista da civilização europeia (BAKHTIN, 2019, p. 91)

O surgimento da noção moderna de autor também é, para Bakhtin, devedora do sério-cômico, principalmente por essa “livre experimentação”. A criação do “mundo romanesco” que o riso popular permitiu, colocando o trovador (autor), a plateia (leitores e ouvintes) e as figuras representadas em um mesmo plano axiológico-temporal, faz com que o autor possa assumir qualquer máscara imaginável. Estamos aqui falando na noção do autor enquanto entidade narrativa, como Bakhtin afirma advir dessa contribuição do sério-cômico: “não se trata apenas do aparecimento da imagem de autor no campo da representação — trata-se de que o autor autêntico, formal, o autor primário (o autor da imagem de autor) aparece em novas relações mútuas com o mundo representado” (2019, p. 95). Ele ganha o poder de se colocar em qualquer postura narrativa, se intrometendo nas falas dos personagens, participando junto do herói, ou em combinações híbridas dessa nova zona de contato entre ambos, não mais enxergando-o pelo ponto-de-vista inacessível e fechado das narrativas mítico-memoriais.

O plano do cômico, do riso, aliás, pouco tem a ver com a memória, ao contrário da arte feita para a imortalidade, ri-se para esquecer e destruir. Essa destruição é reveladora, ela desnuda o objeto ridicularizado, fazendo com esse possa ser tridimensionalizado, contornado de todos os lados, escancarando partes desconhecidas. Origina-se disso, o forte simbolismo cômico de se falar das costas, das genitálias, do traseiro e até das entranhas daquilo que se está rindo, seus aspectos mais vulneráveis e íntimos (ou ridículos) passam a ser públicos

(BAKHTIN, 2019). A memória, quando presente no cômico popular, possui a função aproximadora necessária para o surgimento do realismo.

Vemos nos textos do sério-cômico um duplo caminho de ridicularização, ao mesmo tempo em que é ferramenta popular para rir dos poderosos que oprimem o povo e suas figuras heroicas lendárias, a própria massa também é alvo do riso aristocrático. Umberto Eco, em seu *A História da Feiura* (2015), afirma que essa espécie de revolta compensatória do povo, muitas vezes autorizada como escape social, é vista no sério-cômico desde a Roma Antiga. E o obscuro grotesco, em que eram enfatizadas as deformidades dos aldeões, rindo-se de sua promiscuidade, da sua sujeira e sua proximidade aos animais, não pode ser considerado uma forma de riso popular, pois carregavam o desprezo das camadas elevadas. Tal desprezo era, sobretudo, do mundo eclesiástico em relação aos camponeses, rindo *deles* e não *com eles* (ECO, 2015).

A discussão do riso popular, em termos estéticos, é mais profunda na tese de doutoramento defendida por Bakhtin: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*, em 1946, no Instituto Gorki de Literatura Mundial, de Moscou. É nesse estudo que o teórico avança sua leitura sobre o carnaval e confere a denominação de “realismo grotesco” aos tipos de imagens cômicas populares, tendo com objeto de análise a obra do escritor renascentista François Rabelais sobre seus dois gigantes: Gargântua e Pantagruel. Bakhtin (2010) afirma que o grotesco, oposto da tradição estética clássica das classes altas, tem seu florescimento a partir da pluralidade cultural vista na Idade Média, atingindo seu apogeu, posteriormente, na literatura do Renascimento, ilustrado pelos romances rabelaisianos.

Bakhtin (2010, 2014) é talvez o maior defensor de Rabelais como um dos grandes expoentes artísticos do Renascimento enquanto condutor do espírito humanista. Além de escritor, François Rabelais (1494 — 1553) foi um padre e médico especialista em dissecação de cadáveres (SOUZA, 2012), o que muito provavelmente contribuiu para a sua construção literária voltada para os aspectos mais orgânicos do homem. Em 1532, Rabelais publica *Les horribles et épouvantables faits et prouesses du très renommé Pantagruel Roi des Dipsodes, fils du Grand Géant Gargantua*, relatando a vida e as aventuras do gigante Pantagruel. Com uma escrita fortemente bufona e grotesca, Rabelais utiliza o pseudônimo Alcofribas Nasier, anagrama de seu nome, de modo a evitar represálias à sua carreira como médico.

Dois anos após, em 1534, Rabelais publica *La vie très horrifique du grand Gargantua, père de Pantagruel*, também com seu pseudônimo, narrando a vida de Gargântua, pai de

Pantagruel. Os dois personagens são figuras de apetites vorazes e natureza bonachona, descritas hiperbolicamente sob a perspectiva de seus corpanzins e os efeitos fisiológicos que eles causam no mundo e o mundo causa neles, bem como a grande quantidade de alimento que são capazes de ingerir e os imensos excrementos que são capazes de gerar.

Esse foco exacerbado em aspectos grotescos e para o “baixo corporal” conduziu a análise de Bakhtin. Rabelais utiliza-se do que há de mais fisiológico e corpóreo do homem para o retirar do pedestal sublimado do pensamento medieval. Como um ex padre, ele tinha visão privilegiada das hipocrisias do ascetismo medieval que perduravam no início do Renascimento, criticando os clérigos que exigiam penitência jejuadora da população, enquanto eles mesmos se tornavam glutões e viviam de excessos. Humanista, Rabelais fez, em suma, a mesma crítica que o romance picaresco: se opondo ao ideal cavaleiresco medieval e a todo pensamento religioso ascético, que pregasse um sofrimento em terra para tirar proveito após a morte. Rabelais defendia que nada é mais humano do que o direito a um momento festivo de partilha em comunidade, com boa comida e boa bebida, sendo elas, ironicamente, cultivadas e produzidas pelo próprio povo que era impedido de as aproveitar. Como define Bakhtin:

Rabelais opõe o aspecto carnal do homem (e o mundo circundante na zona de contato com o corpo) não só a ideologia medieval ascética do além, mas também à prática medieval licenciosa e grosseira. Ele quer devolver ao corpo a palavra e ao sentido a sua realidade e materialidade (2014, p. 285).

Para construir essas imagens, Rabelais fez uso do folclore antigo, principalmente as imagens grotescas que acabam por escancarar o que de mais ontológico o homem possui. Esse realismo grotesco, tratado por Bakhtin (2010), se difere da visão moderna e negativa do termo “grotesco”, cujas raízes advém do Maneirismo, com suas disformidades e bizarrices. O consagrado estudo de Wolfgang Kayser (2009), segue essa herança, observando o grotesco por seu aspecto destrutivo e negativo, como o próprio Bakhtin contextualiza, ao afirmar que a teoria do estudioso alemão “é absolutamente inaplicável aos milênios de evolução anteriores ao Romantismo: fase arcaica, antiga, (...) Idade Média e Renascimento, integrados na cultura cômica popular” (2010, p. 41). O grotesco folclórico estudado por Bakhtin é comunitário, coletivo e regenerador, surgindo a partir do riso festivo e tornando-se universal.

No Romantismo e a sua exacerbação do “eu” egóico, período do qual iniciam os estudos de Kayser (2009), o grotesco passa a ser individual, solitário e isolador. O próprio princípio do riso se modifica com a evolução do grotesco, se antes ele é jocoso e alegre, agora é cada vez mais sutil, irônico e sarcástico, perdendo seu aspecto regenerador do objeto, direcionando-se para a força libertadora de quem está fazendo rir, o riso passa a ser um ato egocêntrico e que

expressa uma visão de mundo individual (BAKHTIN, 2010). Por isso, o realismo grotesco difere da estética vista em obras como *O Corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo, *Frankenstein*, de Mary Shelley, ou das pinturas de Francisco de Goya e Heinrich Füssli, cuja estética advém da herança maneirista, sendo para Bakhtin (2010), um grotesco de câmara e enclausurado.

Por sua vertente folclórica, o realismo grotesco está ligado diretamente ao inacabamento da existência, dada a sua livre possibilidade de formas, sejam elas vegetais, animais ou humanas, rompendo, inclusive, as barreiras entre si mesmas (BAKHTIN, 2010), mas é um inacabamento que resulta em algo novo, não no fim total. A máscara se apresenta, assim, como a expressão máxima do grotesco em sua ligação com a cultura popular, possuindo a capacidade de tornar o indivíduo em algo renovado. Bakhtin (2010) a coloca como o símbolo mais complexo do realismo grotesco, tendo em vista que ela carrega as alegres negações e trocas das identidades, as reencarnações, as metamorfoses e ridicularizações festivas, além de ligar o homem aos seus aspectos ritualísticos mais primordiais. Conforme argumenta, “o complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco” (BAKHTIN, 2010, p. 35).

A partir dos romances de Rabelais, Bakhtin (2010) percebe outros motivos recorrentes para o realismo grotesco, como a metamorfose entre homem e natureza, o banquete, a bebida alcoólica, as festas populares, a linguagem grosseira e os aspectos corporais das genitálias e dos excrementos. O que devemos apontar aqui não é a discriminação detalhada de cada um desses motivos, mas perceber o seu espírito geral. Todos eles, de alguma forma, se relacionam ao aspecto comunitário popular, aproximando o homem do seu contato com a natureza orgânica e da vida em comunhão.

O processo central pelo qual se dão essas imagens, apontado por Bakhtin, é o rebaixamento. Essa “orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco” (BAKHTIN, 2010, p. 325), e tendem a direcionar as imagens para um centro positivo, para o princípio da terra. Percebemos a primordialidade das coisas e a tendência a tornar o todo em um, como o cerne alegórico desse rebaixamento, é tomar todos como iguais, fazendo do disforme algo unificante. Ao contrário da visão dominante pregada pela igreja no período medieval, que buscava o alto, a aproximação de Deus pelo sublime, o baixo aproxima o homem de sua natureza e de sua comunidade.

Por fim, o legado de Bakhtin é a noção de que cultura e gêneros textuais são indissociáveis. O riso popular visto nas festas carnavalescas pelo mundo desvincula o homem de sua realidade dura, por algum momento, e de suas doutrinas herdadas das religiões de natureza ascética. E é esse mesmo riso que na arte e na produção textual servem como motor responsável pelo rebaixamento que presentifica o homem em sua existência material. Sem esse processo, não seria possível o olhar para o outro evidenciando suas características, não seria possível a parodização que gera o romance moderno, como veremos na seção seguinte, e como define Beth Brait, as ideias da entidade Bakhtiniana permitem enxergar “o texto como um corpo, se estendem para além do texto, funcionando como um ponto de vista ético e estético sobre a existência” (BRAIT, 1998, p. 164).

4. DA PARÓDIA À METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

Uma análise mais dedicada da importância da paródia como contribuição dialógica para o surgimento do romance moderno encontra respaldo no fato de que tanto os estudos da picaresca quanto as teorias bakhtinianas coincidem exatamente na ênfase que emprestam a este ponto de contato. Bakhtin influenciou tais estudos, sem ele mesmo ter se debruçado exclusivamente para isso. Mas a noção de que o riso popular permite a desconstrução do outro é fundamental para entender as origens dos processos paródicos.

A paródia, na Antiguidade, é própria do carnavalesco, como afirma Bakhtin (2018a, p. 145) “o parodiar é a criação do duplo destronante, do mesmo ‘mundo às avessas’. Por isso a paródia é ambivalente”. É necessário resgatarmos a noção de que o riso carnavalesco é festivo e não exclusivamente desmoralizante, assim, a paródia não deve ser entendida apenas como uma versão ridicularizada do original. Mesmo na Antiguidade, o drama satírico, apesar de possuir aspectos cômicos, não era uma negação do parodiado (BAKHTIN, 2018a), essa sim, recurso comum na retórica.

Como podemos depreender do resgate feito por Maria Gloria Cusumano Mazzi (2011), a noção moderna da paródia como um elemento apenas desmoralizante derivaria mais da estratégia usada na retórica clássica do que dos processos intertextuais entre obras. A primeira noção limitante se origina dessa confusão com o burlesco e com o pastiche, recursos muito mais atrelados à estratégia e ao objetivo retóricos, do que necessariamente ao processo amplo que é a paródia.

O Romantismo teve forte impacto na visão preconceituosa com a paródia. Como explica Mazzi (2011), isso não ocorria necessariamente pelo desdém ao cômico e ao burlesco, mas pelo entendimento dos textos paródicos como parasitários e de pouca criatividade. Com sua valorização egóica, o Romantismo, em seu princípio e ainda sob o pensamento aristotélico, relegou-a para um segundo plano, mirando na busca pela originalidade e genialidade de seus autores.

No final do século XIX, a paródia deixa seu lugar secundário enquanto criação artística pela valorização da caricatura e da sátira enquanto meios de resistência política (MAZZI, 2011). Mas é no século XX que a paródia assume, academicamente, um lugar de maior prestígio e os teóricos debruçam-se sobre ela com um olhar mais amplo e abrangente. Mazzi (2011) resgata

a importância de pesquisas como *The Anxiety of Influence* (1973), de Harold Bloom, *Rhetoric of Irony* (1974), de Wayne Booth, *Parody/Metafiction* (1979), de Margareth Rose e *Uma teoria da paródia* (1985), de Linda Hutcheon. Esses trabalhos, que surgem sob a influência do formalismo russo e de Bakhtin, são fundamentais para a desconstrução dos paradigmas desmoralizantes e a elaboração de uma teoria da paródia.

Tratamos, nesta pesquisa, da paródia a partir dessa sua visão ampla, em que considera as influências textuais para além da sátira, procurando não a confundir com o pastiche. Com isso, é inevitável resgatarmos a célebre citação de Haroldo de Campos, que se tornou praxe em estudos brasileiros sobre o assunto, quando diz que a paródia “não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de canto paralelo” (1967, p. 16). Ela é construída sob a influência de um discurso anterior, contemporâneo à obra ou em um passado distante, mas sempre refletindo sobre como a arte incide no humano e em si mesma.

A paródia se insere, dessa forma, no campo da autorreferência e da autorreflexividade dos sistemas culturais humanos, sendo que Linda Hutcheon, a partir de uma visão do final do século XX, coloca-a como um tipo de discurso interartístico que se manifesta dentre as mais expoentes no último século (HUTCHEON, 1985). Arriscamos aqui dizer que no século XXI isso se manteve (ou até se potencializou) com manifestações como o meme e adaptações cinematográficas, que constantemente resgatam e subvertem obras clássicas e populares.

O processo referencial se aproxima da noção dialógica de Bakhtin, permitindo que as influências atinjam os mais diversos níveis, tanto em forma ou em conteúdo. Hutcheon (1985) coloca o *Ulysses*, de James Joyce, como o exemplo mais potente de paródia produzido pela cultura moderna. Para além da qualidade literária da obra, é evidente a relação que possui com a *Odisseia*, de Homero, mas não toma esta como um modelo fixo, pelo contrário, subverte-a, reformula questões ultrapassadas e traz discursos de outras obras. Como quando Joyce questiona a fidelidade da personagem-esposa, Penélope/Molly, não se mantendo casta na versão moderna, como heroicizado por Homero (HUTCHEON, 1985).

Como conceituação, Hutcheon afirma que “a paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (1985, p. 17). A ironia está aqui posta como um uso inteligente e perspicaz do contraste, não apenas do deboche, além de que percebemos um afrouxamento da dependência paródica de seu texto de origem. A pesquisadora aponta que há níveis de resgate dos contextos originais, ora mais

rígidos, ora mais soltos, mas que apesar disso, a paródia deve ser entendida como um gênero, não devendo ser confundida com resgates pontuais e isolados vistos em obras (HUTCHEON, 1985).

Esse direcionamento remete, também, à diferenciação entre a paródia e a intertextualidade. Na última, o foco está no leitor e nas suas percepções de dialogismo entre diferentes obras, não sendo, evidentemente, exclusividade do processo paródico. Esta faz uso intertextual em seu ato de criação, não dependendo de interpretações isoladas, “no caso da paródia, estes agrupamentos são cuidadosamente controlados” (HUTCHEON, 1985, p. 35). Ela percorre todo o ato enunciativo, não apenas o receptor, mas também o emissor, um tempo e um lugar.

E é por meio da ironia que a paródia chega até o receptor. Esse recurso é apontado por Hutcheon (1985) como o principal mecanismo retórico que desperta a consciência do leitor para o discurso paródico, como o veículo direto de comparação entre os textos. A paródia assume, assim, um caráter de contraste que possui níveis de distanciamento entre origem e retomada:

Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no «vai-vém» intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciação. (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Partindo dessa movimentação interpretativa, Hutcheon (1985) liga a paródia com a metáfora, havendo a construção de um segundo sentido a partir de um segundo plano da mensagem. Além disso, há de se pontuar como esse processo de inferência exige do leitor certo conhecimento prévio, ora mais enciclopédico, ora mais erudito, dependendo do nível irônico postulado pela paródia, sem essa noção minimamente complexa do contexto, a paródia não consegue se completar.

Hutcheon (1985) tece um processo taxonômico para destacar na ironia o que ela chama de *ethos* da paródia, seu núcleo semântico. Retirando as cortinas do aspecto cômico que são uma constante em estudos conceituais do assunto, a autora percebe que a sátira está ao lado da paródia, não dentro dela e isso ocorre pela ironia. Hutcheon explica que “como tropo, a ironia é fundamental para o funcionamento da paródia, como para o da sátira, mas não necessariamente da mesma maneira” (1985, p. 72). A diferença entre ambas se dá pelo aspecto pragmático da ironia, que pressupõe uma avaliação do seu objeto. Partindo da raiz grega

eironeia, que sugere ao mesmo tempo interrogação e dissimulação, Hutcheon (1985) afirma que o discurso da ironia julga e interpreta, ao contrário da sátira que estaria mais orientada para evidenciar aspectos negativos e para a correção desses pontos levantados.

Ademais, a movimentação irônica entre os mais diversos textos, exigida ao leitor por parte da paródia, evidencia um caráter dual, ao que Hutcheon (1985) aponta como o paradoxo da paródia, que é a sua transgressão legalizada. O que a autora quer mostrar é que esse movimento textual faz a paródia ser, ao mesmo tempo, subversiva e conservadora. A mesma obra que suplanta e remodela a forma de uma outra, anterior, estará também, de alguma forma, valorizando-a em sua evocação e, assim, relembrando-a, dando-lhe uma sobrevida (HUTCHEON, 1985).

Para teorizar e pensar a respeito da vertente transgressora da paródia, Hutcheon (1985) utiliza-se na teoria de Bakhtin, que é, por si só, bastante subversiva no que tange o surgimento do romance moderno. Mas é no dialogismo que ela vai perceber algo que podemos delimitar aqui como o “motor” da paródia. O romance passa a ser, por natureza, um gênero paródico, que ao dialogar com os mais diversos textos, se apropria deles e cria algo novo. Não à toa, os textos fundamentais para a formação do romance europeu tinham um cunho fortemente paródico: *Dom Quixote*, *Lazarillo de Tormes*, *Gargântua e Pantagruel*, os *Canterbury Tales*, ou mesmo as releituras Shakespereanas de textos conhecidos, como o seu reflexivo *Hamlet*.

Além disso, para Hutcheon, o pensamento bakhtiniano da carnavalização traduz muito bem quais são os limites da paródia, pois “ao texto paródico é concedida uma licença especial para transgredir os limites da convenção, mas, tal como no carnaval, só pode fazê-lo temporariamente e apenas dentro dos limites autorizados pelo texto parodiado” (HUTCHEON, 1985, p. 96). A questão dos “limites” ao qual a paródia deve se manter fiel, comentados pela autora, essa “autorização” concedida pelos textos originais aos novos parodiados, nada mais é o do que o conhecimento profundo dessas obras anteriores, o que chamamos aqui de sua vertente conservadora.

Para que esse aspecto fique bem claro, Hutcheon classifica a paródia como um texto crítico-artístico sério, assim, “reconhecidamente, como forma de crítica, a paródia tem a vantagem de ser simultaneamente uma recriação e uma criação, fazendo da crítica uma espécie de exploração ativa da forma” (1985, p. 70). A autora ilustra esse potencial da paródia com o utópico Colégio de Bardos, pensado pelo poeta e professor inglês W. H. Auden (1907-1973),

no qual as bibliotecas seriam isentas de textos de crítica literária e a única forma de obtenção dessa apreciação ocorreria por meio da produção de paródias dos alunos/investigadores.

Quando dizemos que a paródia contribui para um aspecto conservador, a teoria de Hutcheon mantém o mesmo espírito epistemológico de Hannah Arendt, que não trata o conservadorismo como forma de retroagir, mas sim de perpetuação de valores fundamentais. A paródia, portanto, passa a ser aliada da continuidade histórico-literária (HUTCHEON, 1985), ao mesmo tempo em que pavimenta novos caminhos estruturais. Conforme percebemos, a paródia é um texto que cria algo novo olhando para outro anterior, do passado, mas havendo um estímulo à ação de produção criativa, isso desvela seu potencial transformador do futuro. Ela é, em outras palavras, um movimento arqueológico de descoberta e remanejo de textos importantes para a tradição humana. Assim, para entendermos a real importância do *ethos* paródico, devemos retomar a filosofia de Hanna Arendt e aproximá-lo ao conceito. A pensadora alemã, em seu livro *Entre o Passado e o Futuro* (2016), tece uma análise acerca da tradição tomando como base a frase do escritor francês René Char, “nossa herança nos foi deixada sem nenhum testamento” (2016, p. 20). A questão aqui é a presença metafórica de um tesouro humano, a riqueza da construção do pensamento que deve ser passada adiante por um testamento, ou seja, pela tradição:

O testamento, dizendo ao herdeiro o que será seu de direito, lega posses do passado para um futuro. Sem testamento ou, resolvendo a metáfora, sem tradição – que selecione e nomeie, que transmita e preserve, que indique onde se encontram os tesouros e qual o seu valor – parece não haver nenhuma continuidade consciente no tempo, e portanto, humanamente falando, nem passado nem futuro, mas tão somente a sempiterna mudança do mundo e o ciclo biológico das criaturas que nele vivem. O tesouro foi assim perdido, não mercê de circunstâncias históricas e da adversidade da realidade, mas por nenhuma tradição ter previsto seu aparecimento ou sua realidade; por nenhum testamento o haver legado ao futuro (ARENDR, 2016, p. 21)

A paródia possui esse espírito de realização: ela seleciona, preserva o que é necessário, altera o que sob sua ótica não tem mais valor em sua contemporaneidade e transmite esse legado, mesmo que como um rastro cultural. Como uma forma crítica inevitável da tradição, a autorreferência demonstra esse duplo potencial da paródia, tanto o conhecimento do passado, quanto o autoconhecimento e autorreflexão do atual momento de quem a está produzindo, sempre manejando a materialidade artística e suas possibilidades formais e temáticas.

Quanto à questão do processamento dos códigos da paródia, ou seja, o entendimento ou não do aspecto paródico presente em um texto, Hutcheon (1985) discute o peso da força de gravidade da dualidade produtor-receptor e a entende como uma relação discursiva tipicamente foucaultiana. Não há como fixar a força gravitacional para qualquer um dos dois polos. Para

que se entenda o processamento dos códigos da paródia, é necessário que entendamos a relação entre o escritor e o leitor de forma ampla, percebendo o contexto de como as inferências pretendidas pelo produtor geram uma relação de poder com o leitor, ora o afastando, ora o aproximando.

A paródia é um gênero considerado, muitas vezes, elitista, pela exigência de um leitor culto e conhecedor dos meandros formais dos textos originais. Essa questão, puramente hermenêutica, é inevitavelmente controlada pelo produtor e na escolha das proximidades com o texto parodiado, exigindo maior ou menor conhecimento desse decodificador e o tornando, por ironia, uma espécie de cúmplice, um coautor do texto paródico (HUTCHEON, 1985). Talvez o maior empecilho epistemológico da estrutura comunicacional da paródia esteja em tentar definir um desses polos (codificador-decodificador) como mais importante.

Há na história literária textos cujos índices paródicos são mais evidentes e literais: mesmos nomes de personagens, título da obra, estrutura dos acontecimentos ou cenas. Da mesma forma, há sim uma tradição paródica que coloca o leitor em uma posição difícil, exigindo-lhes maior conhecimento e pesquisa para desvendar seus códigos construídos sob subterfúgios (HUTCHEON, 1985). De qualquer forma, há uma constância nos estudos paródicos que é a capacidade hermenêutica da relação codificador-decodificador. Com isso, Hutcheon (1985) resgata a exigência de uma tripla competência do leitor da paródia: linguística, retórica e ideológica.

Para a autora, a competência linguística é a mais óbvia das três, exigindo a capacidade de entendimento irônico do leitor, de perceber os intertextos por meio dos implícitos que a matéria textual está apresentando (HUTCHEON, 1985). A segunda competência, retórica, pressupõe o conhecimento das normas literárias pré-estabelecidas para que se perceba o que se está sendo subvertido. Como explica Hutcheon (1985), há a necessidade do conhecimento de um conjunto prévio de obras, aproximando-se do que Candido (2000), em *Formação da Literatura Brasileira*, defende como um sistema literário e fazendo com que o leitor, por esses conhecimentos, perceba estar diante de uma paródia:

Se o leitor não consegue reconhecer uma paródia como paródia (já por si uma convenção estética canônica) e como uma paródia a uma certa obra ou conjunto de normas (no todo ou em parte), então falta-lhe competência. Talvez seja por esta razão que a paródia é um gênero que, como vimos, parece florescer essencialmente em sociedades democráticas culturalmente sofisticadas. Deveremos recordar que pouco ou nenhum material paródico foi encontrado na literatura hebraica ou egípcia muito antiga, ao passo que ele floresceu obviamente na Grécia, nas peças satíricas e, ainda mais obviamente, nas comédias de Aristófanes (1985, p. 120)

A terceira competência, chamada ideológica, é a mais complexa e onde percebemos o potencial elitista da paródia. Hutcheon (1985) a define como a capacidade de compreender todo o contexto paródico, em sua vastidão, exigindo do leitor que se adapte às medidas da régua inferidas pelo produtor, “ao codificar parodicamente um texto, os produtores devem pressupor tanto um conjunto de códigos cultural e linguístico comum, como a familiaridade do leitor com o texto parodiado” (HUTCHEON, 1985, p. 120). A partir dessas competências, o cerne do processo codificante da paródia é que produtor e leitor devem partilhar da mesma linguagem e da mesma tradição cultural.

Essa partilha se complexifica quando pensamos as interrelações culturais no mundo globalizado pós-moderno e as dificuldades de entendermos os limiares do que venha a ser uma mesma tradição. Inferimos aqui que o ponto de partida venha a ser a herança do mesmo romance europeu tematizado por Bakhtin e surgido no Renascimento. Hutcheon (1985) vê na contemporaneidade uma ampla tendência paródica e resgata a própria teoria bakhtiniana como uma alegoria provocadora para entendermos a grandeza desse momento: “talvez estejamos, então, a testemunhar hoje, na revivência das formas paródicas, a preparação de uma nova consciência linguística e literária, comparável ao papel que a paródia desempenhou, segundo Bakhtin, na sociedade medieval e renascentista” (1985, p. 91).

A revivência pós-moderna de formas paródicas, à qual Hutcheon refere, está atrelada aos processos autorreferenciais surgidos na segunda metade do século XX, em que “tais ocorrências colocam em evidência o caráter de artefato da obra literária, fazendo com que a ilusão de realidade da obra ficcional seja rompida” (FARIA, 2012). Esses processos passaram gradativamente a serem chamados pelo termo metaficção. Inicialmente a partir de autores como Virgínia Woolf, Marcel Proust e James Joyce, essas produções pós-modernas trouxeram para a literatura um foco no código literário, desvinculando-se da forma realista consolidada no século XIX e que, como defende Ian Watt (2010) em *A Ascensão do Romance*, tornou-se paradigmática para produções vindouras.

Por rejeitar a ideia do gênio criativo do autor e retomar o processo autorreferencial semelhante ao realizado no Renascimento, a metaficção traz para si a discussão da paródia em um nível ainda mais complexo. Estando alocadas no século XX, as obras metaficcionalistas devem lidar com um passado e uma herança literária muito mais vasta do que as obras paródicas anteriores o fizeram. O acúmulo e as possibilidades de encadeamento referencial criam teias

complexas em que uma obra parodia outra que por sua vez já possuía movimentos paródicos, tornando difícil a tarefa de busca referencial.

Esses inúmeros “fantasmas do passado” com que a literatura contemporânea precisa lidar em seu processo paródico se complexifica quando ela é tocada por outras áreas humanas, como os estudos históricos e suas novas abordagens. Linda Hutcheon estende seus estudos da paródia até o que ela passou a chamar metaficção historiográfica. Na obra *Poética do Pós-Modernismo* (1991) a teórica engloba no termo cunhado obras que se utilizem do discurso literário para repensar as questões de registros historiográficos. Conforme ela ilustra:

Por analogia, o que caracterizaria o pós-modernismo na ficção seria aquilo que aqui chamo de "metaficção historiográfica", essas obras populares paradoxais, como *Cem Anos de Solidão*, de García Márquez, *O Tambor*, de Grass, *A Maggot*, de Fowles, *Loon Lake*, de Doctorow, *The Terrible Twos*, de Reed, *The Woman Warrior*, de Kingston, *Famous Last Words*, de Findley, e *Shame*, de Rushdie (HUTCHEON, 1991, p. 11)

Hayden White (1992) debate em *Meta-História* as proximidades entre o discurso histórico com o literário, afirmando que a historiografia se utiliza de estratégias da prosa ficcional para se constituir. O prefixo “meta”, novamente, indica a história voltando-se para si mesma e, com isso, White (1992) levanta questionamentos acerca das ideologias que construíram tais narrativas e os pontos de vista pelas quais elas foram contadas. Quando olha para si mesma, a história percebe que os registros perpetuados reproduzem a visão de uma elite dominante e que há um apagamento das culturas que foram subjugadas. A metaficção historiográfica surge como uma das formas de se lidar com esse problema, não como um registro substituto, mas inserindo um “e se” na forma de olhar para o passado.

Hutcheon (1991) utiliza-se dessas desconstruções dos novos estudiosos da história para entender como a literatura reproduz isso ficcionalmente. A metaficção historiográfica é, assim, um processo paródico da história, não estando preocupada com realismos, mas com formas de repensar os registros históricos e as figuras presentes neles (HUTCHEON, 1991). Como Hutcheon (1991) afirma, esse fenômeno literário típico da pós-modernidade apenas lança questionamentos acerca do que foi ou poderia ter sido, nunca respostas definitivas.

O que diferencia a metaficção historiográfica do romance histórico clássico, estudado por Lukács (2011), surgido do *Ivanhoé* de Walter Scott (1819), é a precisa adequação ou não aos registros históricos. Um exemplo bastante claro, e que toca diretamente nossos objetos de análise literária, é o trato que ambos dão para as figuras históricas. Enquanto no romance histórico o foco está na vivificação do contexto retratado, deixando essas figuras intocadas,

como um pano de fundo percebido por um “olhar baixo”, de um sujeito comum que retrata sua realidade cultural (LUKÁCS, 2011); a metaficção historiográfica irá subverter esses bastiões, colocando-os como protagonistas, ou mesmo ironizando e destronando-os de sua alta posição histórica (HUTCHEON, 1991).

Esse desvelamento da metaficção historiográfica não se direciona para o passado propriamente dito, mas foca na compreensão que o presente deve ter desses acontecimentos. Há uma diferença substancial aí e que acaba por valorizar o ato de construção narrativo desse processo, Hutcheon afirma que “embora nos instigue com a existência do passado como realidade, a metaficção historiográfica também sugere que não existe acesso direto a essa realidade que seria não mediada pelas estruturas de nossos diversos discursos a seu respeito” (1991, p. 189). Assim, o grande protagonista dos desvelamentos da metaficção historiográfica é o próprio discurso e os diversos mecanismos que temos para moldá-lo, ela ironiza a frágil distinção entre discurso-ficcional e discurso-histórico e a legitimidade do “eu” que fala nesses enunciados.

Esses processos de subversão não ocorrem de forma desmedida, Hutcheon (1991, p. 235) elabora que “a metaficção historiográfica tem sempre o cuidado de se ‘localizar’ em seu contexto discursivo e então utiliza essa localização para problematizar a própria noção de conhecimento histórico, social e ideológico” (HUTCHEON, 1991, p. 235). A partir daí é que são debatidas incongruências entre verdades e mentiras da historiografia, além da elevação de figuras esquecidas ou minorizadas por esses registros.

Na literatura brasileira, a metaficção historiográfica, entendida como sinônimo de pós-moderna (HUTCHEON, 1991), constitui um prolífico meio de debate acerca da história do país. Karl Erik Schøllhammer (2011) resgata algumas dessas obras ao debater acerca da ficção contemporânea do Brasil. Partindo dos exemplos de *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro (1984), e *Tocaia Grande*, de Jorge Amado (1984), o pesquisador esclarece que tais obras ilustram uma tentativa de retorno aos clássicos épicos, objetivando uma literatura de fundação, e que representam uma “reescrita da memória nacional da perspectiva de uma historiografia metaficcional pós-moderna, valendo-se frequentemente da irreverência nesse trabalho (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 29).

Ana Miranda também é uma escritora exemplificada por Schøllhammer (2011) na teia da metaficção historiográfica brasileira, destacada pelo romance *Boca do Inferno*, de 1989, em que ficcionalizar a vida do poeta Gregório de Matos. O romance é citado apresentando uma

vertente paródica de romances investigativos como *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco (1983), e como este, por sua vez, parodia *O Cão dos Baskervilles*, de Arthur Conan Doyle (1902); percebemos ilustrada a complexa cadeia autorreferencial ao qual comentamos. A autora ainda possui outros romances de natureza paródica, como *O Retrato do Rei* (1991), acerca da Guerra dos Emboabas, *A Última Quimera* (1995), ficcionalizando o escritor Augusto dos Anjos e *Desmundo* (1996), que retrata a vinda de moças órfãs portuguesas para se casar com os bandeirantes que aqui colonizavam o país (SCHØLLHAMMER, 2011).

Essa mescla de reinterpretação histórica com gêneros mais populares e de fácil conexão com o leitor também englobam os nossos dois objetos de análise literária: *O Chalaça* (1995) e *Era no Tempo do Rei* (2007). Ambas se enquadram na descrição feita por Schøllhammer, quando afirma que é muito comum que personagens do pós-modernismo brasileiro surjam “nessas histórias como verdadeiros detetives entre manuscritos apócrifos e pistas de erudição” (2011, p.30). Não que os protagonistas dessas sejam detetives, mas há um tom detetivesco de convite ao leitor ao ironizar a veracidade dos relatos, dando-lhes um tom de arquivo documental satírico. Trata-se do movimento metaficcional da literatura tematizando a própria literatura, o que permite que o leitor participe da reconstrução das percepções acerca da história do país por meio de índices paródicos acessíveis de gêneros populares.

Em direção aos dois romances centrais desta pesquisa, outro fenômeno constante na pós-modernidade narrativa brasileira são as releituras atreladas à família real portuguesa, majoritariamente sob um panorama desconstrutivo e, em muitos casos, utilizando-se de estratégias burlescas e satíricas. Tal fenômeno não é exclusividade da literatura, o cinema e, sobretudo, as telenovelas, fazem contestações da Corte Portuguesa. O próprio Ruy Castro lança, no ano desta pesquisa, outro romance metaficcional intitulado: *Os Perigos do Imperador: Um romance do Segundo Reinado* (2022), retratando a viagem de Dom Pedro II para os EUA, em 1876, em comemoração ao centenário do país. Outro romance que destacamos é *Carlota Joaquina: a Rainha Devassa*, de João Felício dos Santos (1968). Dentro do audiovisual, é digno de menção o filme *Carlota Joaquina: princesa do Brasil* (1995), de Carla Camuratti, além da minissérie *O Quinto dos Infernos* (2002), de Carlos Lombardi e as novelas *Novo Mundo* (2017) e *Nos Tempos do Imperador* (2021), ambas de Thereza Falcão e Alessandro Marson.

É inegável que esse impulso narrativo brasileiro parece uma espécie de resposta paródica dos súditos aos abusos da coroa portuguesa atrelados ao processo colonizatório.

Passemos à investigação de como a figura de Dom Pedro I é colocada lado a lado a de dois pícaros, a partir de *Era no Tempo do Rei* e *O Chalaça*.

5. FIGURAÇÕES DO PICAresco EM *ERA NO TEMPO DO REI* E *O CHALAÇA*

Dom Pedro I é uma persona histórica cuja arte brasileira apresenta predominância de representações desconstrutivas e com um viés que toca o cômico. A literatura e a teledramaturgia são proeminentes exemplos que satirizam o primeiro imperador do Brasil, adjetivando-o como um sujeito mulherengo, com pouca capacidade intelectual e com uma sanguinidade tão elevada que o coloca em um limiar entre ser extremamente afetuoso e intensamente irritadiço. Alguns discursos historiográficos recentes parecem realizar uma arqueologia que corrobora essas construções, como os estudos de Iza Salles (2019) e Lustosa (2022), evidenciando o quanto Dom Pedro diferenciava-se do padrão de monarca europeu, fortalecendo o rompimento com forçosas tentativas de veneração às tradições eurocêtricas herdadas em muitos aspectos culturais brasileiros.

Não distanciado disso é o que vemos em *O Chalaça*, de José Roberto Torero (1995) e *Era no Tempo do Rei*, de Ruy Castro (2007). Os dois romances fazem uso da tradição do riso popular e do espírito picaresco para demonstrar facetas humanas de Dom Pedro e sua proximidade às questões populares da herança portuguesa e da cultura sincrética brasileira em formação. O modo picaresco de narrativa fornece aos romances um olhar de baixo, do nível dos sujeitos cuja moralidade da história não é o fim, mas sim o desnudamento da sociedade vigente, satirizando o período joanino, que tornou-se o pilar para a formação cultural do Brasil, com o redirecionamento do centro de gravidade administrativo do Império Português para o Rio de Janeiro. Assim, nos dois romances em questão, Dom Pedro alia-se a dois pícaros (Chalaça e Leonardo) para ditar a visão de mundo que conduziu muitos dos rumos que formaram o *ethos* do Brasil.

5.1. *O CHALAÇA*: O IMPERADOR FAZ DE UM PÍCARO O SEU BOBO

Francisco Gomes da Silva foi uma das figuras mais peculiares da história brasileira no século XIX, mormente no contexto que permeia a vinda da Corte Portuguesa e a posterior independência do país. Amigo particular e conselheiro de Dom Pedro I, foi esquecido e minorizado em muitos dos registros históricos, mas é retomado no final do século XX, muito em função do romance de José Roberto Torero, intitulado *Galantes Memórias e Admiráveis*

Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça, publicado pela Companhia das Letras em 1994, e que se utiliza da liberdade literária para dar voz a ele.

Inicialmente, o apelido dado pelo próprio Dom Pedro resume muito bem a natureza dessa figura histórica: chalaça é hoje um arcaísmo, um substantivo que significa um ato (ou dito) zombeteiro e de mau gosto, um sinônimo de zombaria ou gozação. O Chalaça, como seria conhecido por todos os membros da corte e políticos brasileiros e portugueses, era o escárnio em pessoa: astuto, falastrão e sem filtros em suas falas, figurava como parceiro de noitadas do jovem príncipe e receberia um notável cargo político após a independência do Brasil, e a assunção do amigo Dom Pedro como primeiro imperador da nova nação.

Isabel Lustosa (2022) resgata, em sua biografia de Dom Pedro I, a confiança extrema que o novo imperador tinha no seu amigo, o Chalaça, ao contrário do tratamento que dava a todos os seus burocratas. Dom Pedro ficara famoso por contradizer ordens e deslegitimar políticos, demitindo-os por qualquer frivolidade e hipervalorizando a opinião do seu grupo de confrades, ao qual trouxera para dentro do governo e próximo a si. O novo imperador era um amigo muito fiel, mas colocava sua amizade, muitas vezes, à frente dos interesses do país emergente.

Conforme explica Lustosa, “com a desconsideração com que eram tratados os ministros, o público passou a se referir ao grupo de validos liderados por Francisco Gomes, o Chalaça, como o ‘gabinete secreto’ e a acreditar que ele era o verdadeiro responsável pelo governo” (2022, p. 228). A visão popular demonstrava muito bem a relação de amizade entre os dois, ao ponto de o próprio Dom Pedro ter dito que caso alguém quisesse tratar com ele, poderia fazer isso com o Chalaça, o que daria no mesmo.

Dadas as regalias e considerações de Dom Pedro com seu amigo, ainda se trata de um rei e seu súdito e a partir dessa curiosa relação de amo e vassalo, Torero traz no Chalaça uma figura de tendências picarescas, resgatando sua história com moldes do modelo clássico. Conforme o próprio texto editorial que acompanha a contracapa da obra, de 1995, que teria sido apresentada como um “autêntico documento histórico”, o Chalaça é um “pícaro por excelência” e “teria escrito algumas das páginas mais elegantes e divertidas de que se tem notícia sobre os tempos do Primeiro Império” (1995, n.p). Essa indicação inicial de leitura demonstra abertamente o esforço de Torero para colocar sua obra na esteira do humor e da crítica social, além de determinar um romance típico de seu tempo, construído sob o *zeitgeist* do novo romance histórico (metaficção historiográfica) que permeou o final do século XX na literatura

brasileira, e que buscava na paródia de outros gêneros um facilitador da leitura de períodos histórico-políticos por vezes mais densos. É inegável a rica fonte de releituras que a conturbada Corte Portuguesa fornece para tais abordagens. O pícaro, com sua busca por melhoria de vida é sim um modelo de fácil adesão para as personalidades dessa época, dentre as quais apontamos aqui a própria Domitila, Marquesa de Santos, que poderia muito bem ter sido representada literariamente como uma personagem picaresca, da mesma forma do Chalaça, ainda mais traçando paralelos com *Moll Flanders*.

Destarte, o *Lazarillo de Tormes* é o principal paradigma paródico de *O Chalaça*, bem como apontado por algumas pesquisas, dentre as quais enumeramos os trabalhos de Pasqual (2006), Fleck (2010), Milreu (2011) e Lacowicz (2013). As diferentes abordagens para a comparação entre os dois, quando tocam nas estruturas do romance picaresco, são uníssonas ao apontarem as semelhanças entre o Chalaça e Lázaro nos seguintes pontos: sua busca por ascensão social, o fato de terem um amo, presença de crítica social da época retratada e ambas as obras serem narradas por um narrador personagem. Tais análises seguem os elementos elencados por Candido na *Dialética*, e são elucidativas para demonstrar o esmero de Torero em parodiar o *Lazarillo de Tormes* em seus elementos estruturantes. Mas, veremos que o autor toca nas questões mais profundas do romance picaresco, em destaque a retratação da realidade popular e das camadas baixas da contemporaneidade da fábula, fazendo com que a influência do romance picaresco espanhol seja um eco e não uma forma ao qual se enquadrar.

O primeiro ponto que evocamos é a intrincada relação da autoria do romance. Torero realiza um jogo de camadas de vozes narrativas que servem, inicialmente, de mote para a criação de um ambiente de veracidade da obra, tratando-a como um artefato histórico de extrema raridade e que foi encontrado pelo autor. Essa trama de autorias, como vimos, é característica dos primeiros romances picarescos, particularmente potente no *Lazarillo de Tormes*, cujo autor é desconhecido e o próprio nome da obra havia se perdido, sendo conferido pelos editores/impressores (GONZÁLEZ, 2010). O enorme título: *La Vida de Lazarillo de Tormes, y de sus Fortunas y Adversidades* é parodiado por Torero, e quando confere o título de *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça*, ao seu romance, ele emula uma característica antiquada, remetendo aos tempos renascentistas, além de evocar para sua metaficção historiográfica aspectos extradiegéticos do contexto social que permeou o lançamento do *Lazarillo*, da autoria duvidosa, demonstrando que seu jogo paródico não se enclausura apenas nas diretrizes intranarrativas do romance picaresco.

Com isso, Torero inicia o romance no texto presente na orelha do livro, onde identificamos um forte tom satírico assinado por Dom Pedro I, que teria sido psicografado. Nele lemos: “atesto para todos os fins que tudo o que neste livro se verá é verdadeiro, e que todas as palavras aqui escritas andam de mãos dadas com a verdade — embora uma ou outra vírgula possam ter sido inventadas” (TORERO, 1995, n. p). Temos aí um duplo aspecto de análise em que, inicialmente, se encontra a primeira entidade narrativa de obra: Dom Pedro I. No que tange à terminologia narratológica pós-crítica, temos um narrador de focalização interna, que participou dos acontecimentos da história (BAL, 2021), mas seu ponto de observação é curioso e bastante subversivo, ele está alocado fora da diegese do romance, e seu objeto focalizado é extradiegético: a obra, o livro em si. É como um novo narrador que contempla o romance pronto. Essa entidade narrativa realiza o que depreendemos de Bal (2021) como conferência de um valor de verdade para esconder aspectos possivelmente mentirosos, mas como dissemos, seu objeto focal é o livro todo, em uma metalinguagem que coloca, satiricamente, todo o discurso histórico presente nele em óbvia suspensão.

Em segundo plano, essa troça inicial feita por Torero também possui uma função de rebaixamento da figura de Dom Pedro I, trazendo-a para perto do leitor e retirando-o de qualquer possibilidade de posição elevada ou sublimada relacionada à posição de rei. Ao ficcionalizar uma suposta psicografia de Dom Pedro, a obra afirma estar tratando de figuras no mesmo plano axiológico do leitor, presentificando a figura do primeiro rei do Brasil em diálogo direto com ele. Esse rebaixamento, tipicamente carnavalesco, deixa implícito que o fato de dar guarida a um mentiroso (Chalaça), faz com que Dom Pedro I também seja um, como segue a fala: “pode ser que o Chalaça falte com a verdade em alguns trechos, mas não o julgemos mal. Se há exageros e omissões em sua narrativa, é porque assim funciona a memória, prolongando vitórias e dissimulando derrotas” (TORERO, 1995, n. p). Esse movimento parodia a inovação feita pelo romance picaresco de colocar um narrador presentificado, mimetizando a mesma realidade material dos leitores, mas, subverte e inova na forma e na colocação desse elemento na orelha do livro, potencializando seu lugar fora da diegese e próxima do público.

Há ainda, outro ato paródico nessa fala de Dom Pedro que ironiza as narrativas de moldura, muito comuns na Idade Média e que, inicialmente, continham considerações filosóficas e a doutrina que conduziria a história (AUERBACH, 2020). Essa moldura evoluiu para uma simples “introdução do autor, que anuncia sua intenção” (AUERBACH, 2020, p. 21), mas passa por diferentes versões, até o que é visto no *Decameron*, com camadas diegéticas sendo sobrepostas. Esse elemento também é parodiado no Prefácio de *O Chalaça*, quando a

obra apresenta um segundo agente narrativo, sob o nome de O Autor. Não se trata do próprio Torero (autor biográfico) já que no trecho é ficcionalizado uma suposta busca pelo diário do Chalaça, escrito em tom irônico e repleto de generalizações e exageros. Iniciando da seguinte forma: “o diário do conselheiro Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, é um dos documentos mais buscados de que se tem notícia na história nacional” (TORERO, 1995, p. 9). Esse agente narrativo é um recurso semelhante ao narrador-censor visto em *Galvez, Imperador do Acre*, de Márcio Souza (ROCHA e PANTOJA, 2005), e na obra de Torero trata-se de um historiador que encontra um baú pertencente ao Chalaça, em posse de uma tataraneta, fruto de uma linhagem “bastarda” do conselheiro Gomes. Interessante que esse historiador contradiz o próprio Dom Pedro ao afirmar uma possível falta de autenticidade da narrativa, colocando o leitor em um divertido e jocoso “cabo-de-guerra de verdades e mentiras” que satiriza as próprias narrativas historiográficas documentais, que buscam a comprovação de fatos por meio de atestamentos documentais, como podemos ver no trecho do Prefácio:

Depois de muitas investigações, encontrei a única descendente de Francisco Garcia (filho bastardo do Chalaça), sua tataraneta Marineide Garcia, de setenta e cinco anos, em Paracambi, interior do estado do Rio de Janeiro. Ela possuía ainda um baú de couro que pertencera ao tataravô, onde tive a felicidade de encontrar cartas, bilhetes, algumas anedotas rabiscadas e nada menos do que parte do procurado diário, conservada sob uma sólida encadernação de papelão, em cuja capa distinguem-se ainda algumas letras que parecem ter tido a cor dourada. Exames grafotécnicos preliminares indicam que a caligrafia destes papéis muito se assemelha àquela que encontramos em diversos documentos redigidos pelo secretário Gomes (TORERO, 1995, p. 10)

O agente narrativo nomeado O Autor aqui também realiza uma experimentação no trato da forma. Apesar do que poderia parecer, ele não é um narrador de focalização externa que está falando da fábula de *O Chalaça*, mas sim um narrador personagem, que usa focalização interna (BAL, 2021), ao demarcar um “eu” gramatical que narra sua própria busca pelo diário do conselheiro Gomes, tendo sendo ele o narrador, focalizador e ator das ações dessa busca. Essa sobreposição narrativa é quase que a colocação de um conto antes do romance, mas que serve de flerte paródico com os textos medievais que utilizam a moldura como forma de implicar veracidade na história que vem na sequência. Assim, é válido esclarecer que há a interpolação de três agentes narrativos: Dom Pedro I, O Autor e o Chalaça.

É interessante citar aqui que apesar de o Prefácio informar jocosamente que as memórias do Chalaça se perderam e eram um dos artefatos históricos mais buscados no Brasil. Francisco Gomes da Silva de fato escreveu um livro memorialístico, intitulado *Memorias offerecidas à nação brasileira*, que foi editado em Londres, em 1831. O texto, que não tem nada de perdido ou esquecido, podendo inclusive ser encontrado facilmente no site da Biblioteca Brasileira

Guita e José Mindlin, da USP, inicia com uma justificativa na qual podemos inferir a personalidade e a má fama que o Chalaça construiu em território brasileiro. Ele principia chamando o povo brasileiro para si:

Brasileiros: — Ofereço-vos estas memorias, em que, sem outro artificio mais que o necessário para expor os factos de que fui testemunha e parte, defendo o meu proceder das injustas arguições que me hão sido feitas vaga sim, mas tão repetidamente que já me parece necessário romper o silêncio.

A nação toda sabe que hei sido alvo de mil venenosos tiros; que escritores públicos, de cujo mérito não falarei, porque este escrito não é destinado para fazer o processo dos meus inimigos, tem procurado tornar meu nome odioso, representando-me como um dos principais maquinadores contra a liberdade nacional. (DA SILVA, 1831, n. p).

É inegável que toda a obra de Torero é uma paródia temática, também, a esse livro memorialístico escrito pelo conselheiro Gomes. Mas a literatura lhe confere liberdade para que ele coloque o Chalaça contando outros momentos, mormente que dizem respeito a sua amizade com Dom Pedro, enquanto no original ele inicia pelo período em que trabalhava no Paço Imperial. A narrativa de Torero, inclusive, inicia ambientada no período em que o Chalaça estava em Paris, após ser expulso e exilado do Brasil, sendo que após há digressões temporais. A estrutura do romance é episódica, seguindo os mesmos moldes do romance picaresco (GONZÁLEZ, 1988), dividida em 63 capítulos curtos, intercalando momentos desse tempo presente da vida do Chalaça, com lembranças do período em que viveu no Brasil e da relação com Dom Pedro. O romance inicia da seguinte forma:

Anaxandro professava que os homens de grandes olhos têm gosto pela pintura, que os providos de largas orelhas são mais sensíveis à música e que os boqueirões não perdem uma boa mesa. Como meu cocheiro possui um nariganga fabulosa, ponderei que um argumento perfumado com alguns odores serviria de atalho para atingir-lhe o modesto cérebro (TORERO, 1995, p. 11).

O que se apresenta é um narrador personagem, com focalização interna, que está em uma discussão com o cocheiro e serviçal, Calimério, que o acompanha. Ambos debatem se as mulheres mais jovens, de 20 anos, são melhores do que as mais velhas, na casa dos 60. O Conselheiro Gomes defende: “as de vinte ainda cheiram a leite, Calimério. As de sessenta são melhores, recendem vinho” (TORERO, 1995, p. 11). A primeira focalização do Chalaça repousa em um aspecto físico do cocheiro, demonstrando um escárnio e uma diminuição tipicamente grotesca, ao potencializar o tamanho do nariz do homem. A forma como o narrador constrói o escárnio é um ilustrativo resumo das suas características, como a escolha por resgatar um filósofo grego apenas para debochar do cocheiro. Desse trecho inicial já é possível perceber que ele se trata de um neopícaro típico, apresentando as características vistas no final do enredo

do *Lazarillo*, em que assume a máscara de um homem de bem, aqui um homem erudito, para conseguir a ascensão social.

O mote banal e cotidiano da discussão (a melhor idade das mulheres) na verdade é uma antecipação narrativa para o primeiro arco do romance: o conselheiro Gomes está se relacionando com a Baronesa de Lyon, cerca de vinte anos mais velha, e busca conseguir vantagens financeiras com isso. Essa é uma das motivações mais características dos personagens neopicarescos, já que é uma clássica forma de se dar bem abdicando do trabalho formal, e acaba por ser uma evolução da tentativa por meio de um amo. Outro aspecto interessante e subversivo é que nesse início da narrativa, o Chalaça, ao conseguir o status de conselheiro do Imperador do Brasil, encontra-se em uma posição de amo, tendo seu próprio criado, um pícaro cuidando de outro. Quando escreve um comentário no diário acerca do cocheiro Calimério: “a verdade é que Calimério estava mais impaciente do que eu. Servos gostam de ter uma boa ideia dos seus senhores, e o meu argumento parecia-lhe em tudo contrário ao julgamento que fazia de mim” (TORERO, 1995, p. 12), ele reflete sobre o que os servos gostam, Chalaça sabe porque sempre foi um. Além de muito perspicaz e inteligente, ele se coloca aqui em um momento empático em que por trás da máscara de senhor, consegue se colocar no lugar do serviçal e perceber as tentativas desse de o entender para melhor se relacionar com o seu senhor.

O arco inicial da escrita do diário enquanto vivia na França nos mostra esse jogo de máscaras do Chalaça. Nas demarcações de diálogos, percebemos o discurso da sua exterioridade: alguém pomposo, culto e sem interesses financeiros. Na parte narrativa do diário, com as inflexões interiores, ele expõe sua natureza real, a de um pícaro, alguém que busca estar sempre um passo à frente para poder sobreviver e tentando tirar vantagem de tudo. Pela forma epistolar, o narrador realiza diversos comentários não-narrativos, que segundo Bal (2021) são o veículo pelo qual se manifestam de forma mais clara as ideologias do agente narrativo em questão. Essa dualidade, exterioridade de um homem de bem e interioridade picaresca, pode ser ilustrada muito bem no diálogo que tem com a baronesa:

(Baronesa) “Eu sei, tu estás a falar naquela nossa promessa de deixarmos alguma coisa um para o outro depois que morrermos.”
 (Chalaça) “Para mim será a coisa mais inútil. Se tu morreres, me mato!”
 “Não diga tolices. Até já ditei o meu testamento. Queres saber o que te deixarei?”
 “De ti só quero amor. É toda a riqueza que um pobre como eu pode desejar.”
 “Tu, brincando novamente. Como pode ser pobre o conselheiro de um rei como D. Pedro?” (TORERO, 1995, p. 17)

Após sarcasticamente se deixar aparentar perdidamente apaixonado pela Baronesa, adotando clichês do romantismo, como morrer de amor, ser um pobre coitado e diminuto perto de sua amada ou apenas o amor bastar para viver, o Chalaça narra suas reais intenções:

A Baronesa nada suspeita das enormes dívidas que fizemos para organizar o nosso pobre exército. Nem tampouco sabe que a minha pensão anual se havia convertido — oh, por que tenho que me lembrar disso? — em fundo para as despesas de guerra. Para ela, D. Pedro é como um Roi Soleil temporariamente afastado do trono que lhe é de direito. Evidentemente, não lhe expus a delicada situação das nossas contas. Aos namorados convém apenas falar de amor (TORERO, 1995, p. 17).

Além de demonstrar seu ponto de vista real, o narrador traz aqui outro aspecto atrelado à picaresca, que é a crítica sócio-histórica do pano de fundo imediato da diegese. A questão que estava em voga era a Guerra Civil Portuguesa, ou Guerra dos Dois Irmãos, na qual o irmão de Dom Pedro, Dom Miguel, aproveita-se do litígio da abdicação de Pedro e a morte do pai para assumir o trono português. Temos aqui as primeiras focalizações de Dom Pedro por parte do Chalaça, na qual é desvelado o fato da coroa ter acabado com as finanças brasileiras para que ele reassumisse o trono português do irmão. Repleto de ironias, o narrador deixa implícito que Dom Pedro passa muito longe de ser uma figura de alta nobreza. Quando diz que aos olhos da Baronesa ele deveria ser um *Roil Soleil*, Rei Sol em francês, está comparando-o com Luís XIV rei da França, o Grande, a maior dentre as figuras da realeza absolutista europeia, deixando implícito, assim, que Dom Pedro era muito diferente de um grande rei.

Além desse primeiro indício de que o Imperador do Brasil era mais aproximado de seu amigo pícaro do que da figura de um monarca divino solar, temos a carta mandado por Pedro ao Chalaça, falando acerca da disputa com Miguel, na qual ele escreve:

Meu Chalaça,
Quis a Divina Providência recompensar os meus esforços dando às armas da Rainha uma vitória no lado do d'além do Tejo no dia 24 do passado e outra mui grande no Porto que me habilitou a partir para Lisboa, onde estou desde o dia 27 e tenho sido recebido o melhor que podia imaginar. Honrarei a memória de meu pai. A traição do mano Miguel não ficará sem paga (TORERO, 1995, p. 14)

Dois aspectos se destacam aqui sendo devedores da tradição picaresca. O primeiro, que ironicamente é real, diz respeito ao rebaixamento da figura de Dom Pedro, na qual utiliza-se de vocativos carinhosos, aproximando pessoas comuns de si ou quando chama o irmão de “mano”, algo bastante popular e vulgar. Conforme dito por Lustosa (2022), era realmente normal o Imperador do Brasil utilizar-se do pronome “meu” para tratar de seus subordinados: “logo que d. Pedro nomeava alguém, estabelecia imediatamente familiaridade, passando a usar vocativos afetuosos nas mensagens, como ‘meu fulano, meu sicrano’, mesmo que estivesse se dirigindo

a pessoas mais velhas do que seu pai” (2022, p. 227). O segundo aspecto diz respeito à questão da teoria do romance e se ancora em Bakhtin (2014), pois temos a presença literal de uma carta no meio do romance, o que Bal (2021) chama de texto embutido. Como vimos, o romance é por natureza um gênero inacabado e dependente dialogicamente de outros para se constituir e se remodelar constantemente. Como o próprio *Lazarillo de Tormes*, que segundo Gonzalez (2010), teria características bem próximas a da epístola, sendo um texto dirigido a um remetente. Não à toa o texto de Torero se materializa mesclando características epistolares de diário, cartas e registros autobiográficos, pois foram esses os primeiros a adentrarem pelo processo de romancização no renascimento e talvez os mais usados no processo narrativo de embutimento.

Para além, quando utiliza o vocativo “meu Chalaça” na carta, Dom Pedro nos dá alguns elementos interpretativos sobre a relação que tem com o narrador do romance. Apesar de em um primeiro momento parecer que ele está apenas dizendo algo que entendemos como “meu amigo”, utilizando-se do apelido dado por ele mesmo, ao invés de utilizar algo mais formal como “meu conselheiro”, ao observarmos a palavra “chalaça” vemos que por indução Dom Pedro está dizendo algo como “meu zombeteiro”, “meu bufoneiro” ou dado o contexto de ele ser um monarca, “meu bobo-da-corte”. O fato de Dom Pedro ter metaforicamente nomeado o Chalaça como seu bobo ao lhe dar esse apelido, também é reforçado pela liberdade que este tinha de falar o que bem entendesse na corte, sendo inclusive motivo de sua expulsão (LUSTOSA, 2022), além de demonstrar conhecer o espírito do seu Imperador e amo muito bem. Isso confere ao Chalaça esse estranho lugar que mescla privilégio de observação do contexto sócio-político, a licença do rei para fazer zombarias e a subserviência, elementos tão característicos dos bobos (OTTO, 2001), e que afetam diretamente os pontos focais pelos quais o narrador escolhe contar os acontecimentos relacionados a Dom Pedro.

No final do primeiro arco do romance, quando a Baronesa morre por estar adoentada, o Chalaça tem frustradas suas tentativas de encontrar uma “nova ama” que lhe sustentasse, em substituição a Dom Pedro. Depois de construir toda uma cadeia de vanglórias e mostrar a carta recebida do príncipe para ela, suas fanfarrônicas para impressionar e não mostrar que tinha interesses financeiros foram tão bem sucedidas que a Baronesa, pensando que ele era bem de vida, deixou-lhe apenas uma gargantilha de ouro, que tinha sido dada por ele mesmo, como símbolo do amor entre ambos. Após ficar sabendo da gargantilha, o narrador diz “o som da palavra ficou ecoando na minha mente e deu-me um nó na garganta. Uma gargantilha de ouro,

e só? Eu custava a acreditar. Minha cabeça girava... E as Dívidas? E as viagens? Como pôde ela ter-me deixado assim?” (TORERO, 1995, p. 32). Além do belo recurso estético de narrar que o som da gargantilha lhe deu um nó no pescoço, em um duplo sentido de nervosismo e estrangulamento de suas aspirações, o Chalaça deixa cair sua máscara de homem de bem e demonstra a dependência picaresca a alguém em substituição ao trabalho assalariado burguês. Com isso, ele volta para Portugal para encontrar seu antigo amo, príncipe e amigo.

O segundo arco dramático do romance perdura do capítulo 8 ao capítulo 15, e tem como motor impulsionador a trajetória do Chalaça para reencontrar Dom Pedro. Durante a viagem se evidencia o aspecto da crítica e da explanação acerca do contexto sócio-histórico da Guerra Civil Portuguesa. Ao contrário do que ocorre na tradição picaresca clássica, não há um panorama detalhado do ambiente físico e dos lugares pelos quais o narrador-protagonista passa, sendo citadas apenas algumas cidades. Porém, o que merece ser destacado aqui é que durante a viagem o Chalaça cita alguns aspectos de sua biografia e de sua infância. Como bem perceberam Fleck e Lacowicz (2009), há uma enorme semelhança entre o narrador e o protagonista do *Lazarillo* pela relação que tinham com suas mães e o fato de elas sonharem com um futuro melhor, para si e para seus filhos, por meio de homens mais ricos. Na picaresca espanhola, Lázaro é entregue a um amo, no caso do Chalaça, sua mãe o tem com um visconde, na esperança de enriquecer e conseguir títulos. Como ele narra: “esse sempre foi, aliás, o sonho da pobrezita. Por isso ela entregou-se ao Visconde de Vila Nova da Rainha. Acreditava que com um filho e com a ação do tempo, o Visconde acabaria por ceder e reconhecer a união” (TORERO, 1995, p. 35).

Tais digressões do passado e a lembrança da mãe fazem com que o Chalaça reforce sua origem humilde e marginalizada, tornando todo o segundo arco com uma conferência de certo rebaixamento ao nível popular. Essa dualidade de figuras elevadas dos aristocratas e figuras rebaixadas de seus subordinados parece uma constante que está no fundo da maioria dos discursos. Como percebido, o narrador demonstra bastante consciência das divisões sociais presentes e sempre confere um tom satírico em seus comentários não narrativos, como quando encontra com Dom Pedro, ao final do segundo arco, ele constrói a cena da seguinte forma:

Logo que cheguei à ante-sala, o reposteiro do palácio se aproximou e pediu que eu me identificasse. Pensei eu ia ter que esperar alguns minutos e já ia procurar um assento quando, de repente, o próprio Rei de Portugal, o sereníssimo senhor D. Pedro IV, rompeu pela sala de braços abertos (TORERO, 1995, p. 52).

O narrador personagem, aqui, descreve aspectos da sua chegada de modo a que ele pensasse ser alguém sem importância para estar ali, com a focalização dos elementos: “criado

pedindo para que se identificasse” e “sentar para esperar”, vemos uma condução de rebaixamento de sua figura, algo como “um qualquer que chega para falar com o senhorio e é deixado à espera”. Porém, esse rebaixamento da sua própria figura tem uma quebra com a chegada do então rei. Ao focalizar Dom Pedro chegando com os braços abertos, ele demonstra que era muito querido pelo seu amo, além de que o tratamento de “sereníssimo” revela o forte fundo irônico em toda a narração dessa cena. Evidencia-se que, para o narrador, Dom Pedro não é uma figura tão elevada assim. Ainda, ao chamá-lo de Dom Pedro IV, o Chalaça evoca a linhagem portuguesa do monarca, sutilmente demonstrando o momento sócio-histórico em que estavam: agora o rei não era mais Pedro I do Brasil, mas sim o IV sob esse nome na linhagem monárquica portuguesa. Há uma última camada interpretativa que ironiza a ideia de maior valor na monarquia europeia do que nas colônias, como se o narrador deixasse um rastro sutil de que enquanto estava no Brasil Pedro não era tão importante quanto é nesse momento, sendo rei de Portugal.

Após isso, o Chalaça resolve narrar suas memórias, tendo ele tido lugar tão privilegiado para ter acompanhado toda a trajetória da, agora, tão alta figura real. A partir desse ponto, o romance passa a ser intercalado com um capítulo que trata o livro de memórias do Chalaça (passado no Brasil), com um que segue seu diário acompanhando a assunção de Dom Pedro IV (presente em Portugal). Essa mescla é demarcada pela formatação textual: as memórias são escritas em itálico e o diário em fonte normal, algo que por si só parece uma tentativa de mimetizar outra materialidade textual, em uma inovadora (e singela) relação paródica editorial com as fontes tipográficas do século XIX. Temos aqui bem delimitado o presente do narrador, escrito no seu diário, e o passado, escrito no livro de memórias.

A primeira memória descrita pelo Chalaça é o seu encontro inicial com Dom Pedro, momento do qual ele revela ter sido o seu verdadeiro nascimento: “sustentarei nessa obra a tese de que o verdadeiro ponto de partida da vida de qualquer homem não é o seu nascimento físico, mas — vamos denominar assim provisoriamente — o seu nascimento metafísico” (TORERO, 1995, p. 58). Desse encontro, o narrador constrói sua imagem como a de um menestrel, um trovador repentista que entretinha as pessoas no Bar da Corneta, tocando viola, na Rua do Piolho, em 1809. Esse elemento figurativo coloca o Chalaça na esteira das imagens pertencentes ao espectro do riso popular bakhtiniano, como exemplo, ele junto dos companheiros de trova, escarniavam e faziam troça com as pessoas que estavam no bar, que como o narrador explica, “depois de nos dizermos nomes feios, passamos então a provocar algumas pessoas conhecidas da audiência, para provocar mais risos” (TORERO, 1995, p. 59). A comunidade carioca,

acostumada com essas brincadeiras, fazia parte do processo, tornando o Bar da Trombeta um típico lugar de suspensão, onde o riso popular se torna possível. Dom Pedro, que estava no bar disfarçado como um tropeiro paulista, vestindo um grande capote, foi vítima do escárnio do parceiro trovador do Chalaça, que fez o seguinte verso:

Paulista é pássaro bisnau,
Sem fé, nem coração.
É gente que se leva a pau,
A sopapo ou pescoção. (TORERO, 1995, p. 59).

Além da cantiga demonstrar a clássica relação antagônica entre paulistas e cariocas, há um paralelo com o trovadorismo medieval português e a tradição picaresca. A tradição trovadoresca era, em suma, um movimento pautado pela visão cavaleiresca, diretamente oposta ao pícaro. Como Segismundo Spina comenta, em *Do Formalismo Estético Trovadoresco*, “é justamente a observância de princípios determinados por um estilo de vida cavaleiresco e particularmente pelo ritual amatório, que vai padronizar os temas desse movimento poético” (2009, p. 50), principalmente sob o topo do amor cortês. Mas, como vimos, o pícaro é o oposto imediato disso e, dessa forma, está aqui representado pela cantiga de escárnio, mais popular e condutora do riso popular. Assim, ao colocar o Chalaça como um trovador de cantigas satíricas, vemos como uma forma de opor-se à visão cavaleiresca medieval, além de reforçar o fato de serem eles todos portugueses em território brasileiro, tendo trazido para cá essa tradição literária oral.

Destarte, quando Dom Pedro é vítima do escárnio e revela sua identidade, o Chalaça, temendo por sua vida, faz uma outra quadrinha se retratando e se colocando à serviço do príncipe. Após, ele assim narra: “(Dom Pedro) estrondou então numa gargalhada e, depois de alguns minutos, já estávamos nos divertindo e bebendo o bom vinho de Trás-os-Montes” (TORERO, 1995, p. 60). A focalização da gargalhada e do momento pantagruelístico da diversão regada à bebida é narrada em tempo iterativo o que potencializa seu aspecto do que viria a ser a “aura” da relação que estava se criando ali. Evidenciando o momento de nascimento simbólico do Chalaça como um “bobo-da-corte”, um trovador pessoal de Dom Pedro.

O Chalaça passa a fazer a alegria do príncipe, não mais com cantigas, mas com a sua amizade e ganha o direito de “estar sempre ao lado do Príncipe e de poder transitar livremente por todos os lugares do paço imperial” (TORERO, 1995, p. 82). Toda essa cena do encontro se insere na gama de relações profundas com o romance picaresco e sua raiz no riso popular, que apresentam características estruturais do período clássico espanhol (como ele ser subordinado a um amo e ver uma chance de ascensão), além dos aspectos que vimos percebendo da

estrutura paródica (da realidade medieval do pícaro pelo trovadorismo), da inserção dialógica de gêneros (aqui o poema em quadrinha) e do panorama social da época (influências culturais ibérico-medievais e o rebaixamento na figura do príncipe do Brasil, que frequenta bares e lugares de baixa estirpe).

Voltando ao lugar de privilégio de observação do Chalaça, ele se manifesta na focalização que observa o Dom Pedro em alguns momentos, nessa constante relação picaresca de tentar estar um passo à frente do amo para evitar perder a estrada para sua ascensão social. Dentre os aspectos de focalização na parte narrativa que mimetiza o livro de memórias do Chalaça, destacaremos o conturbado romance de Pedro com Domitila, a relação de Pedro com a imperatriz Dona Leopoldina, e, por fim, o momento histórico do grito do Ipiranga, esses servindo como forma de ilustrarmos as focalizações à Dom Pedro, e como a tradição picaresca molda as costuras dessa urdidura paródica.

Antes de relatar sua visão acerca dos casos extraconjugais de Dom Pedro com Domitila, o narrador principia tecendo um irônico debate acerca do funcionamento corporal e das necessidades fisiológicas humanas, muito aos moldes do realismo grotesco corporal visto em Rabelais. Ele abre essa memória com um comentário não narrativo ironicamente utilizando-se de um pensamento pseudocientífico para justificar questões mundanas: “os melhores anatomistas concordam que o funcionamento do nosso corpo está todo centrado — melhor dizendo, espalhado — no fluxo e refluxo das correntes sanguíneas que se entrecruzam dos nossos pés às nossas cabeças” (TORERO, 1995, p. 98). Esse floreio de justificativa prévia, vindo em auxílio de seu amo, é complementado: “assim, quando nosso corpo se dedica a uma atividade principal, é perfeitamente de acordo com as leis da natureza que o fluxo de sangue corra para a parte do corpo que mais se empenha na dita atividade” (1995, p. 98). Ele conclui com a pergunta: “qual parte do corpo masculino fica desirrigada no momento em que o homem está às voltas com uma ereção?” (1995, p. 99), ele chega à conclusão de ser o cérebro, realizando jocosos truques retóricos de autoridade justificando que a traição de Dom Pedro foi algo fisiológico, totalmente explicável pela ciência.

Com esses aforismos satíricos, Chalaça se preocupa em deixar eternizada uma mencionada justificativa para os atos de seu amo, e também exerce sua posição focal de bobo do rei e o rebaixa, novamente, ao nível de pessoa comum, assujeitada às questões biológicas como qualquer um. Esse movimento faz parte da aura picaresca que estava imersa no início do humanismo, visto tanto nos romances picarescos, quanto na obra de Rabelais, dos quais Bakhtin

(2010; 2014) vê sua relação com a cultura grotesca popular. O teórico, inclusive, exemplifica as séries sexuais como um dos motivos que surgem dessa forma de exteriorizar o homem, demonstrar ele em seus aspectos fisiológico-anatômicos e o presentificar no mundo material (BAKHTIN, 2014), exatamente o mesmo processo pelo qual o Chalaça está escolhendo conduzir sua narrativa. Há de se mencionar, inclusive, a proximidade das descrições hiperbolizadas de aspectos corporais, como o sangue correndo pelo corpo e o efeito disso, com as narrativas de Rabelais.

A evocação da fisicalidade humana durante o ato sexual é atrelada apenas para Dom Pedro, que serve de metonímia para todos os homens. O Chalaça, a partir disso, utiliza-se da relação de Pedro e Domitila para ilustrar, e satirizar, as relações conjugais, entre homens e mulheres, de forma ampla. O narrador coloca o sexo como um momento de vulnerabilidade intelectual masculina, no qual ele se entrega ao seu lado mais fisiológico, e por indução, mais animalesco. A mulher, assim, mantendo seu discernimento, tem uma janela para “ressarcir” os abusos históricos feitos pelos homens:

É desnecessário dizer que as mulheres têm noção — ainda que intuitivamente — desse fenômeno, e é comum elas aproveitarem-se desse estado mental deficiente para arrancar juramentos dos pobres descabeçados, de modo que eu recomendo, para proveito das futuras gerações de homens — e quem sabe para uma nova página de Direito —, que se guarde silêncio até trinta minutos depois de consumado o coito (TORERO, 1995, p. 100).

Há nesse trecho um paralelo de altos e baixos, pois ao dizer que as mulheres “têm noção”, e os homens são “descabeçados”, o narrador eleva a figura feminina como um todo sobre os homens, colocando-as no poder da situação, na relação: mulher = mente, homem = corpo físico. O narrador ainda evoca um momento histórico ao sugerir jocosamente que isso é um feito feminino, em uma clara intertextualidade com o período em que mulheres eram queimadas como bruxas por não serem entendidas pelos homens, ou mesmo por preconceito religioso. Após isso, o Chalaça transfere sua acidez jocosa para a figura de Domitila, descrita como uma “mulher ondulada, formosa, de olhos vivos e partes muito rijas e bem servidas” (TORERO, 1995, p. 100). A focalização narrativa usada por ele, aqui, descrevendo-a apenas por suas características corporais, é claramente a de Dom Pedro, figura rebaixada aos seus instintos carnis. Ao se colocar no ponto focal do príncipe, o narrador nos faz ver Domitila como Dom Pedro a viu e potencializa o que ocorreu na relação deles, deixando implícito que ela foi irresistível para ele.

A focalização do narrador acerca da relação apenas sob o olhar grosseiro de Dom Pedro não é algo vão. Temos aqui uma pertinente (e sagaz) crítica histórica de Torero para o

tratamento com a figura de Domitila, tratada sempre de forma pejorativa, iletrada e por ter sido o vetor que acabaria com o casamento de Dom Pedro com a Grã-duquesa Leopoldina, da qual o povo brasileiro emana muito carinho e sempre tomou partido no novelesco triângulo. Isabel Lustosa (2022) levanta esse questionamento ao dizer que muito se sabe da intensa visão erótica do príncipe em relação ao seu *affair*, fato visto nas inúmeras cartas mandadas por ele, mas como complementa, “mas de Domitila, quais eram os sentimentos? Desta não há cartas, ou há muito poucas, apenas aquelas em que ela, já no fim de sua ligação, responde com maus modos e muitos erros de português aos apelos de d. Pedro para que deixe a corte” (2022, p. 187). Ao invés de utilizar-se da literatura para criar uma nova visão de Domitila (e que poderia soar panfletário), o que vemos aqui é uma hipervalorização da forma vigente de tratar essa figura histórica, e quando satiricamente nos faz a ver como uma feiticeira encantadora, o narrador ironiza o fato de os discursos históricos hegemônicos serem medievais e retrógrados, tomando claro partido por um lado da história, simbolizado na narrativa pelo olhar objetificador de Dom Pedro.

Ao tratar da relação entre o Imperador e a Imperatriz do Brasil, o narrador utiliza recurso semelhante de um contexto geral não narrativo antes de introduzir as personagens. O panorama inicial é a vinda de pesquisadores e cientistas para conhecer e registrar novas espécies: “logo após a independência, as terras brasileiras se transformaram num porto de cientistas que se dispunham a estudar novas espécies de sapos e gafanhotos” (TORERO, 1995, p. 115). Novamente, o narrador toma emprestado o ponto focal da visão de Dom Pedro, ao simplificar os estudos dos cientistas em apenas “sapos e gafanhotos”, em uma ironia típica do Bobo que, como vimos em Bakhtin (2018b), assume a máscara do outro para escancarar sua visão de mundo e o satirizar. No caso, ironizando as limitações intelectuais de Dom Pedro. Tal rebaixamento cognitivo serve para potencializar a elevação da figura da Imperatriz Dona Leopoldina, talvez uma das figuras mais ilustradas e brilhantes que o Brasil já teve junto de José Bonifácio. Isso se comprova quando, na sequência, o narrador afirma:

D. Leopoldina tinha ouvidos generosos para esses pedidos, e chegou mesmo a convidar sábios austríacos e franceses a penetrarem nas florestas brasileiras. Em troca dessa generosidade, a Imperatriz recebia muitos elogios dos cientistas. Num artigo de jornal chegou a ser chamada de “Palas Atena das Florestas Tropicais”. D. Pedro não era visto com a mesma benevolência. Diziam que só se interessava por dois ramos da ciência, os “Fundamentos da Psicologia Equina” e a “Anatomia Comparada das Cortesãs” (TORERO, 1995, p. 115).

Porém, o Chalaça toma partido de seu amo, e traça uma defesa extremamente irônica ao contar um momento em que Dom Pedro havia conferido uma bolsa científica, contrariando a

informação anterior, que não seriam nada além de “mais uma calúnia dos invejosos!” (TORERO, 1995, p. 116). Conta ele que após recusar os pedidos de Dona Leopoldina para a bolsa de um casal de cientistas trazidos por ela, tendo o Imperador dito: “tu estás louca! Não darei nem uma moeda!” (1995, p. 116), o narrador afirma que “a erudição de D. Leopoldina o intimidava, mas ele não se deu por vencido” (1995, p. 116). Porém, em uma reviravolta irônica, Dom Pedro aceitou conferir a bolsa de estudos ao ver a beleza da esposa do cientista: “seus olhos ficaram presos no vertiginoso e arfante decote da senhora Bompland” (TORERO, 1995, p. 117). O forte cinismo destilado pelo narrador nessa dualidade carnavalesca de elevar Dona Leopoldina acima do inculto Dom Pedro, ao mesmo tempo em que tenta manter uma certa dignidade irônica para seu amo, é uma das características mais proeminentes dos discursos picarescos, proeminente nas obras fora da Espanha. Rodrigues (2021) traça um paralelo dessa visão de mundo com a errância do personagem picaresco, seu não-lugar no mundo e uma constante aura de azar que parece os perseguir. Tudo isso afeta a percepção desses personagens e se manifesta na ironia e no sarcasmo como um último recurso de defesa, resistência semelhante ao que Bakhtin (2010) afirma fazer o riso popular: elevar figuras que estão minorizadas ou sendo injustiçadas e rebaixar aqueles que oprimem os demais com o poder estabelecido.

No caso do Chalaça, a errância ocorre nos dois arcos iniciais, culminando no sarcasmo visto na forma como escreve suas memórias, porém, há um “tomar de cuidado” no seu texto, na forma como diminui o amo, já que precisa dele para sobreviver, utilizando-se, assim, de diversas cortinas de ironia. Como exemplo, a escolha pela figuração de Dom Pedro como um “ganhão”, grande amante das mulheres e dos cavalos, se torna uma máscara bastante sagaz: sob a visão do amo, ele estaria proferindo vanglorias, mas sob os olhos de outrem, o que seriam elogios, na verdade são ácidas críticas irônicas da sua rudeza. O Chalaça usa seu livro de memórias como a praça pública pela qual a elevação da figura de Dona Leopoldina, com sua erudição e brilhantismo, possa ficar eternizada acima da Dom Pedro, em uma retratação carnavalesca pela forma triste que ela morreu; e que o narrador não toca, mas que o simples conhecimento histórico, transmitido pela educação básica brasileira, torna impossível de não evocarmos durante a leitura.

O cinismo moldado com a errância do personagem picaresco, somado ao seu caráter rebaixado, também conduzem à forma como o Chalaça narra o episódio do grito da independência do Brasil. Antes de descrever o ato nas colinas próximas ao Ipiranga, ele utiliza da mesma estratégia das memórias anteriores: principia com aforismos satíricos acerca do que

será o ápice irônico do capítulo, no caso, a dor de barriga de Dom Pedro. O Chalaça antecipa do leitor a situação com explicações e vocabulário com teor grotesco, ao se dirigir diretamente ao público: “o leitor, se tem estômago sensível e não gosta de pratos fortes e de tempero pronunciado, certamente não se surpreenderia com as caras desalinhadas com que acordamos no dia seguinte ao que nos foi servida aquela memorável costeleta de porco” (TORERO, 1995, p. 106). Ao chamar o leitor para perto de si, para acompanhar o fato com maior proximidade, potencializa o caráter popular da cena histórica, aproximando-os da figura de Dom Pedro. Esse rebaixamento tipicamente rabelaisiano, que se dá pelo riso ao grotesco de uma situação fisiológica, reafirma que Dom Pedro, apesar de um príncipe e nosso primeiro imperador, é uma pessoa comum.

No ato, o Chalaça afirma que toda a comitiva sofria com “desconfortáveis contrações e agulhoadas intestinais, cujo resultado é a evacuação constante de uma matéria fecal mais líquida do que sólida. Os físicos a definem como diarreia, enquanto a gente miúda a conhece apenas por ‘caganeira’” (TORERO, 1995, p. 107). A focalização das descrições, satirizando uma suposta visão científica e séria do fato, mas colocando lado-a-lado da visão popular, constrói uma cena que beira a escatologia e está dentro do espectro do grotesco humanista afirmado por Bakhtin (2010). A deturpação do ato-símbolo da independência do Brasil, colocando como centro gravitacional os aspectos mais humanos e fisiológicos de Dom Pedro, demonstram que o que Chalaça realiza aqui é um contradiscurso historiográfico, contando o acontecimento por um ponto de vista marginalizado.

Mesmo com as questões de densidade política sendo deixadas em um segundo plano para dar enfoque à pessoa Dom Pedro, elas ainda estão presentes. Narrando com essa visão memorial que reflete sobre o passado, Chalaça se questiona o porquê de algumas decisões terem sido tomadas, dentre elas a ida de Dom Pedro para São Paulo, em vias de resolver os conflitos que lá ocorriam: “tenho posto meu cérebro para trabalhar ao longo desses anos todos, mas não consigo atinar com uma resposta que me satisfaça” (TORERO, 1995, p. 106). Na situação histórica, José Bonifácio redigiu um texto que foi assinado por Dom Pedro e colocava Dona Leopoldina como regente durante a viagem do marido (REZZUTTI, 2020), tendo sido a primeira administradora mulher do Brasil. A narrativa do Chalaça demonstra o fato pela ótica dos viajantes e evidencia que Dom Pedro estava alheio aos acontecimentos políticos. A descrição do recebimento das cartas de Leopoldina e José Bonifácio enquanto estava defecando, ou “procedendo ao despejamento” (1995, p. 109), é uma bem colocada metáfora irônica da

importância das figuras envolvidas na independência do Brasil e das capacidades administrativas do príncipe da Casa de Bragança.

As Cortes Portuguesas, que viam o jovem príncipe luso-brasileiro com desdém, estavam ameaçando retirar seus poderes, como o Chalaça afirma, “por elas D. Pedro estaria destituído do cargo de Príncipe regente, perderia o poder de nomear ministros e ainda recebia ameaças” (TORERO, 1995, p. 109). Apesar de Dom Pedro ter tido fortes dores de barriga, durante a viagem que culminou no Grito de Independência, ser verdade (LUSTOSA, 2022), a narrativa do Chalaça exagera e hipervaloriza isso em uma carnavalização que demonstra que, enquanto o grande arquiteto da independência José Bonifácio estava trabalhando nisso junto de Dona Leopoldina, Dom Pedro estava com as calças arriadas, algo que o Chalaça demonstra muito bem que ocorreu durante boa parte da vida do primeiro Imperador do Brasil, seja aliviando-se da diarreia, ou na companhia de mulheres.

A cena do grito do Ipiranga é o ápice da narrativa do Chalaça na construção da figura de Dom Pedro como um anti-herói. O deboche que hipervaloriza algumas verdades históricas também é visto na descrição das montarias usadas por eles. Ao contrário dos belos cavalos pintados por Pedro Américo, em 1888, sob encomenda de Dom Pedro II, eles estavam montados em mulas e jumentos. O narrador deixa ecoar nas inúmeras descrições das cenas o simbolismo que esses animais possuem na cultura brasileira, sem precisar escancarar a ironia: “o Príncipe então montou em seu asno branco” (1995, p. 110) ou “D. Pedro cansou, esporeou o animal e nós seguimos, a todo correr das mulas, até São Paulo” (1995, p. 111). Há aqui um paralelo intertextual, não paródico, com o Dom Quixote, de Cervantes (2021), quando Sancho aparece com um burro e o fidalgo reflete sobre essa não ser uma montaria digna de nobres cavaleiros:

Essa construção do romance que nos faz ver Dom Pedro como Dom Quixote, e o Chalaça como Sancho Pança, seu fiel escudeiro, ambos cavaleiros andantes picarescos vagando pelas margens do Ipiranga, é mais um dos diversos elementos que vêm se somando na construção de Dom Pedro como um anti-herói. Lustosa (2022) reafirma em adjetificações diretas, o que o Chalaça procura deixar em camadas implícitas, quando o Brasil emergiu como nação, “assumi o papel principal o rapaz de 22 anos, malcriado e irresponsável, mulherengo e farrista, briguento e fanfarrão que, como disse um visitante estrangeiro, tinha os modos de um moço de estrebaria” (LUSTOSA, 2022, p. 18). Mas se o Chalaça nos mostra que Dom Pedro não era o cérebro da independência do Brasil, ele era, inegavelmente, o coração, pulsando a energia necessária para a revolução.

Na sequência do romance, o Chalaça segue descrevendo questões da presentificação na retomada do trono em Portugal por Dom Pedro, agora IV, e segue até o momento da morte do rei, em capítulo que ele abre dizendo: “hoje é o dia mais infeliz da minha vida!” (TORERO, 1995, p. 188). O narrador descreve o definhamento do seu amo e a comportada tristeza que todos acompanharam a partida do rei. Porém, ele volta-se em uma narrativa interiorizada e afirma:

Quanto a mim, tudo é uma grande desolação. Em dois terços da minha vida inteira fui como que uma sombra de D. Pedro. Desespero-me só de pensar no que há de ser de mim agora, principalmente se o grupo inimigo dominar o ministério. Penso nas vinganças que o Gamito há de estar planejando. Choro só de imaginar que posso ter que arranjar um ofício burguês e me afastar dessa vida regalada a que tanto me acostumei (TORERO, 1995, p. 189).

As características de motivação picaresca culminam nesse trecho narrativo, pelo qual vemos que a real preocupação do pícaro é sempre a si mesmo e a manutenção de sua forma de sustento. Novamente a máscara de homem de bem do Chalaça cai e ele revela um desespero total ao se ver sem o seu amo, evidenciando que o teor de amizade que existia de sua relação, talvez, viesse apenas da parte de Dom Pedro. O narrador é sucinto e direto nas solenidades da morte, mas se desespera ao pensar a si mesmo sem um amparo financeiro. Outro ponto que se descola na descrição não narrativa supracitada é o desdém ao “ofício burguês”, cerne do personagem picaresco e colocado de forma explícita na narrativa.

Mas apesar disso, o Chalaça tem uma redenção ao final da obra, mantendo sua boa vida junto da aristocracia portuguesa, próximo da ex-esposa de seu rival ficcional Caetano Gamito, ao qual tentava tirar o lugar do Chalaça dos trabalhos na Corte. Ele encerra seu diário escrevendo: não perdi meu ganha-pão. É uma excelente hora para um mendigo me pedir um adjutório, mas aqui da janela eu vejo apenas as ruas vazias e um vento terno sopra no meu rosto” (TORERO, 1995, p. 212). Esse final tranquilo, encerra as pretensões picarescas de modo a deixar o leitor imaginando o futuro de conforto do protagonista, de modo semelhante ao *Lazarillo de Tormes*. Há ainda uma nota de rodapé, após o capítulo que serve de fecho para a moldura narrativa, na qual volta o agente narrativo do Prelúdio, no qual lemos:

Infelizmente, neste ponto termina o caderno com o diário e as anotações de Francisco Gomes. Porém, no mesmo baú foram encontrados dois bilhetes e dois rascunhos de cartas que servem para ilustrar como foram seus dias seguintes e o fim que tiveram alguns personagens desta história (TORERO, 1995, p. 212)

Seguida do embutimento literal das cartas ao final, essa narrativa nos transporta para a diegese da investigação dos documentos do Chalaça, encerrando o romance com a subversão formal pela qual ele iniciou. A obra de Torero, constrói, dessa forma, um amálgama de

influências narrativas, ora intertextuais, ora totalmente paródicas que nos dá um valioso veículo de crítica ao discurso histórico e de desconstrução da figura de Dom Pedro I. O olhar focal do Chalaça, figura esquecida nos registros hegemônicos, mostra-se o lugar perfeito pelo qual tais desconstruções puderam ser feitas, já que ele esteve constantemente ao lado do príncipe e Imperador do Brasil. Chalaça é um sujeito do povo, um típico bobo em meio à aristocracia e a narrativa de Torero toma muito bem essa visão. Porém, ao ter uma identidade própria, o Chalaça não apresenta o descolamento total para a exteriorização crítica mais direta e enfática, já que ele possui compromissos e uma dependência com o amo, ao contrário do que ocorre no romance de Ruy Castro, *Era no Tempo do Rei*, no qual o narrador não possui uma identidade, estando livre para destilar sua visão ainda mais ácida sobre os fatos, como veremos a seguir.

5.2. ERA NO TEMPO DO REI: O BOBO FAZ DO IMPERADOR UM PÍCARO

Os elementos extratextuais de *Era no Tempo do Rei* são os primeiros indícios, para o leitor, acerca da ambientação nas quais as personagens do romance estarão inseridas. Acompanhado da legenda: “o Rio de *Era no tempo do rei*, ontem e hoje, com todas as ruas citadas no mapa e ao longo do livro” (CASTRO, 2007, n. p), o mapa encaminha à uma extensa lista dos nomes das ruas da cidade do Rio de Janeiro como eram em 1810 e como são atualmente. Tal recurso não pode ser tomado de forma leviana, já que possui uma função de colocar o ambiente ficcional da obra no mesmo plano axiológico-temporal do leitor, ainda que em épocas diferentes.

Esse “nivelamento” é uma herança direta dos gêneros baixos e evoca outra característica apontada pela teoria de Bakhtin, que é o dialogismo entre diferentes formas textuais na produção ficcional, típico do romance. A mescla de vozes, extradiegéticas, antecipa um recurso puramente picaresco que é a apresentação panorâmica do ambiente no qual os personagens estão presentes. Ao contrário da visão rural dos condados e cidadelas, como na picaresca clássica, a obra de Ruy Castro possui mais relação com as obras do final da picaresca europeia, como *Moll Flanders*, explorando o espaço urbano e suas vielas, estabelecimentos e passagens.

Ao convidar o leitor para essa entrada e saída constantes da narrativa, para acompanhar em quais locais os personagens estão atuando, Ruy Castro dá enfoque, também, ao caráter historiográfico da sua obra. A presença de um mapa nesse romance é marca de um movimento

irônico do autor que reflete quanto à toponímia da cidade, e transporta os leitores para um passado histórico e real, ao mesmo tempo em que um dos protagonistas é abertamente uma figura literária já conhecida.

Esse diálogo entre passado histórico e tradição literária brasileira é transmitido sob o prisma de uma trama de aventuras, cuja contribuição do mapa serve como paródia estilísticas em relação a romances típicos do gênero como *A Ilha do Tesouro* (1883), de Robert Louis Stevenson, notório por ter sido feito pelo próprio autor. Para as narrativas aventurescas, que tradicionalmente atraem leitores mais jovens, a cartografia auxilia na decodificação espacial do signo literário (MUEHRCKE e MUEHRCKE, 1974), além de conferir uma organicidade à leitura, colocando o leitor em uma posição de explorador, como os protagonistas dessas narrativas.

E é sob esse espírito que Ruy Castro inicia o romance apresentando o personagem Leonardo, ainda jovem, em uma cena que resgata o espírito picaresco da traquinagem. A obra também evoca o gênero em sua estrutura, uma vez que é episódica e o seu prólogo cria a ambientação histórica na qual as personagens estão inseridas, no caso, o carnaval de 1810. Como segue a narração de abertura do romance:

Ainda com a mira torta pela falta de prática, Leonardo atirou o limão-de cheiro. A bola de cera colorida explodiu no portal da barbearia, na esquina da Quitanda com Ouvidor, e respingou nos babados da gravata *jabot* de um meirinho que se pusera no seu caminho. Por pouco não acertou o incauto nas barbas ou no chapéu tricórnio, como era a intenção do peralta. O homem respirou. O líquido castanho que espirrou do projétil era uma inofensiva água-de-canela, suave e fragrante. Menos mal, que podia ser coisa pior. Valia tudo no estrudo, o Carnaval português do Rio de Janeiro (CASTRO, 2007, p. 11).

O primeiro aspecto narratológico que se destaca é a presença de um narrador externo, contrariando a tradição picaresca. Essa focalização externa, apesar de se distanciar dos pensamentos do protagonista, de certa forma potencializa o teor panorâmico das descrições, dado ao fato de os dois protagonistas da obra serem jovens, poderia soar inverossímil eles terem a maturidade necessária para conhecimentos culturais mais apurados do ambiente em que estavam. Isso se comprova pela rica descrição que o narrador faz, que mescla uma singela cena de peraltice com aspectos detalhados da cultura da época, como a vestimenta que o meirinho usava: “gravata *jabot*” e “chapéu tricórnio”, além da precisão do local histórico onde se deu o ocorrido: “esquina da Quitanda com Ouvidor”.

A ação focalizada pelo narrador, que conduz a cena, é o arremesso de um “limão-de-cheiro”. Conferindo uma descrição detalhada de como era o artefato: feito com cera, recheado

com líquidos cheirosos e pintado com cores vibrantes, o narrador antecipa, também, outro elemento social importante da época. Não temos na ambientação um carnaval padrão, como conhecemos contemporaneamente, mas sim um entrudo, festa tipicamente ibérica que se diferencia das festividades carnavalescas italianas e francesas. Como o próprio narrador explica que “valia tudo no entrudo”, a festa tinha teores menos civilizados e muito mais populares, considerada bárbara pela nobreza, ponto que nos é muito valioso no que tangem os aspectos de carnavalização presentes na narrativa.

O entrudo, do latim “entrada” ou “início”, foi a primeira festividade carnavalesca do Brasil e respeitava o mesmo período de véspera da Quaresma cristã. Difundida no Rio de Janeiro até o século XIX, a prática consistia em molhar, sujar e pregar peças nas pessoas que passeavam pelas ruas da cidade (MONTEIRO, 2010). Os foliões usavam diferentes recursos para isso, além dos limões de cera citados por Ruy Castro, eram feitas laranjinhas (maiores), eram usadas grandes seringas, bisnagas, baldes e gamelas. Para além da água e dos líquidos perfumados, eram arremessadas tintas, piche, lama e excrementos, tornando as ruas um campo de batalha e um local incômodo tanto para a nobreza, quanto para aqueles que desejavam manter a etiqueta.

O narrador de *Era no Tempo do Rei* descreve o contexto social do entrudo ao afirmar que era “o início dos alegres combates que, a cada ano, por três ou quatro dias sem lei, envolviam o Rio numa orgia de líquidos, leves ou gosmentos, com que os súditos do rei se mimoseavam uns aos outros em frenético abandono” (CASTRO, 2007, p. 11). Percebemos a introdução da posição extremamente irônica pelo qual o narrador escolhe narrar, ao focalizar a massa popular e os descrever como “súditos do rei” ele afirma a posição inferior que as pessoas possuíam, mas agora estavam abandonadas da sua tutela, era carnaval e eles podiam tudo, tinham o poder. Além disso, ao usar a palavra “mimoseavam”, ou seja, presenteavam-se ou se tratavam com delicadezas, vemos que há um eufemismo irônico para a prática do entrudo, que como percebemos, era bem o contrário.

A sua popularidade era tamanha que, conforme Monteiro (2010), a palavra era utilizada como uma metonímia para o próprio carnaval. O entrudo lusitano é considerado, hoje, uma das mais populares dentre todas as manifestações carnavalescas por suas práticas extremamente grosseiras e selvagens. As camadas elevadas da sociedade tinham uma versão mais polida da cerimônia, que ocorria dentro de suas casas, porém, era nas ruas que os aspectos carnavalescos de inversões de papéis e rebaixamentos ocorriam.

É elucidativa a descrição do entrudo e do carnaval brasileiro feita pelo pintor Jean-Baptiste Debret (1768 — 1848), que desembarcou no Rio de Janeiro com a Missão Artística Francesa e pôde presenciar as festividades *in loco*. Ele afirma, em seu relato *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1836), que o entrudo era diferente dos carnavais praticados na França e na Itália, com seus bailes de máscaras e carros alegóricos, era uma festa das pessoas com pouco dinheiro, protagonizada pelos escravos. Além de percebermos um teor sensual com as mulheres tendo seus colos molhados, era comum a inversão de papéis, nos quais os escravos debochavam de seus senhores, imitando seus trejeitos janotas e espalhafatosos.

Como descreve o pintor francês: “negros mascarados e fantasiados de velhos europeus imitaram-lhes muito jeitosamente os gestos, ao cumprimentar à direita e à esquerda as pessoas instaladas nos balcões; eram escoltados por alguns músicos, também de cor e igualmente fantasiados” (DEBRET, 1836, p. 220). Para fins de ilustração e melhor entendimento da análise, resgatamos a pintura *Scene de Carnaval*, do próprio Debret, na qual é possível percebermos a ambientação evocada no romance de Ruy Castro, com os negros pintando seus rostos de branco e as guerras de limões-de-cheiro e seringas:

Figura 1 — Scene de Carnaval



Fonte: Debret, 1836

Ao atentarmos para a descrição do ambiente feita pelo narrador de *Era no Tempo do Rei*, percebemos que há um certo deslocamento em sua posição focal. Por vezes assume ares de um estrangeiro que acompanha a cena, incapaz de entender os costumes das pessoas, o que potencializa a sensação de estranheza e caráter exótico da ação. Também, ele fala a partir da

contemporaneidade do leitor, referindo-se ao tempo narrado como se estivesse ocorrendo em uma etapa prévia do seu presente. A utilização de expressões como “numa época” ou “naquela época” parece parodiar a estratégia utilizada pelo narrador típico do romance histórico, a exemplo do *Ivanhoé*, de Walter Scott (LUKACS, 2011). Como podemos perceber:

Era uma grande pândega. Só não se entendia por que, numa época tão pouco chegada a banhos, as pessoas tirassem aqueles dias para se molhar e se emporcalhar com grande gosto. Por falta de prática, muitos se resfriavam, alguns, mortalmente — rara a família que não tinha em seu histórico uma baixa do entrudo. Mas, se era para morrer, que fosse no Carnaval, muito melhor que na Quaresma (CASTRO, 2007, p. 12)

A paródia ao gênero histórico é satírica e, sendo intencional ou não, a metaficção historiográfica de *Era no Tempo do Rei* faz uso do discurso típico do estilo para inserir uma opinião contemporânea à ação, sugerindo a falta de higiene das pessoas da época. Se atentarmos para esse dialogismo, e acrescentarmos a ele o entendimento de que tal recurso é usado para criar um distanciamento entre o leitor e as figuras retratadas, reforçando que as particularidades apresentadas pelos sujeitos retratados derivam da especificidade histórica do seu tempo (LUKACS, 2011), temos uma espécie de antecipação da figuração das personagens.

Ora, se o prólogo cria a ambientação festiva do entrudo, que como vimos, é extremamente burlesca, o narrador nos afirma, pela focalização anacrônica, que as personagens serão “homens desse tempo carnavalesco”, portanto, diferentes do leitor e de qualquer narrativa histórica tradicional. Logo, há uma crítica social que mira a época a partir de suas excentricidades, principiando, também a desconstrução da realeza do príncipe Dom Pedro que protagonizará as ações sob essa ambientação. Vale lembrar que há, no discurso do narrador, um processo de rebaixamento da cultura dominante no Brasil do início do século XIX, enquanto eleva os aspectos mais populares e minorizados.

E isso se confirma, no final do prólogo, pela comparação feita: “como se, a uma ordem do deus Baco, diabos brotassem das profundas e ocupassem os corpos de homens e mulheres, nobres e plebeus, livres e escravos, e os tornassem, por igual, crianças de todas as idades, como os heróis e vilões deste livro” (CASTRO, 2007, p. 12). Não podemos deixar de citar que essa narração se aproxima muito da própria descrição do processo de carnavalização bakhtiniano, o que *per se* coloca a figura do narrador mergulhando toda a obra no carnaval, seja pela carnavalização da linguagem usada ou literalmente, com as festividades fazendo parte como pano de fundo da trama.

Ainda, há aspectos na narração supracitada que merecem uma atenção mais profunda na nossa análise, o primeiro deles é a inserção de motivos pagãos e demoníacos na comparação feita. O carnaval praticado no Brasil é uma festividade ligada à tradição cristã, antecedendo as datas litúrgicas da Quaresma e da Páscoa, e ao criar a imagem de diabos se apossando dos corpos das pessoas em festa, o narrador evoca o aspecto de profanação da carnavalização. A relação do riso com o cristianismo é algo que remete diretamente ao período medieval e às diversas acusações da igreja contra o ato, como algo tipicamente demoníaco.

Minois (2003) resgata a ironia (e certa hipocrisia) do pensamento da época, exemplificado pela figura de Santo Agostinho, o qual afirmava que o riso, apesar de ser algo tipicamente humano, era algo desprezível, mas ao mesmo tempo, zombava com extremo sarcasmo dos hereges e do próprio Satã. Quando se trata do riso, o Diabo, enquanto entidade transgressora e questionadora, sempre vence. O riso direcionado a ele o coloca, nesse caso, como uma vítima. Além disso, o narrador coloca uma entidade pagã como grande senhor da carnavalização da obra: Baco, nome romano para a divindade grega do vinho e dos excessos da natureza humana, Dionísio. Nessa mesma alçada, o filósofo Friedrich Nietzsche (2020), dos contributos para o pensamento de Bakhtin, afirma que a figura dionísica serve de aniquiladora para as barreiras do cotidiano e do usual da existência. Dionísio é, para ele, oposto à Apolo, ambas deidades da arte, mas carrega em si uma força transgressora, dada aos excessos e ao êxtase natural. Podemos perceber a raiz da teoria de Bakhtin em que o deus do sol se apresenta como representante do alto, da arte das classes elevadas; e o deus do vinho é o baixo, representante das imagens populares, ou como nomeou Bakhtin, do realismo grotesco.

O que se coloca em questão quando o narrador de *Era no Tempo do Rei* compara seus personagens a figuras demoníacas, e ao próprio Baco (Dionísio), é a elevação dos personagens em sua manifestação humana mais natural, que se entrega aos prazeres da carne e aos gozos da vida. Além disso, coloca em suspensão o próprio aspecto histórico-sério da obra, já que ela é protagonizada por entidades demoníacas infantis, logo ingênuas, subversivas e satíricas. Percebemos nesse processo, de o carnaval tornar todos os personagens crianças, um certo tom alegórico e metafórico no fato dos protagonistas serem figurados em sua juventude, antecipando uma fina camada de ingenuidade no próprio enredo, que será conduzido pelas lentes do exagero.

Por fim, há um recurso metalinguístico que encerra o trecho, ao afirmar “os heróis e vilões deste livro”, o narrador transita para fora da diegese, demonstrando que a entidade ficcional narrativa tem consciência de que se trata de uma obra ficcional e quer deixar isso claro

para o leitor, reforçando a dualidade burlesca de que ora quer apresentar a trama como algo histórico, ora ficcional e alegórico, brincando com as percepções do leitor. Essa subversão ao narrador tradicional do romance realista, demonstrando poder para se colocar em diferentes lugares, inclusive fora da própria história, o aproxima muito do que Bakhtin (2018b) coloca como a função do bobo e do pícaro. A diferenciação da narrativa em focalização interna, apresentada pelo romance picaresco, desprende o narrador da focalização única e preocupada com a crítica social sob a ótica do anti-herói rebaixado. Como o pensador russo afirma, essas figuras burlescas são estranhas a qualquer aspecto da vida apresentada, assim podem aproveitar qualquer posição possível para escancarar a real natureza das coisas.

Em *Era no Tempo do Rei*, temos um *narrador-bufão*, um típico bobo-da-corte, que se coloca como o grande condutor da carnavalização da obra, fazendo uso dialógico e paródico de diversos elementos do romance histórico e de aventuras para questionar e fazer rir. Ele é um estranho nos acontecimentos da obra e sua focalização é despudorada e vagante, externalizando a natureza de uma sociedade ainda jovem e infantil, que se entrega aos prazeres da vida. Vemos isso na primeira descrição que faz do jovem Dom Pedro, no capítulo intitulado: “Em que Pedro faz das suas em Palácio e a empáfia do inglês Jeremy Blood é coroada com farinha e ovos”, quando narra:

O garoto de olhos pretos e brilhantes, nariz de águia e porte idem, que não gostava de ser contrariado, era um diabrete de fazer inveja ao cujo. Os anéis de cabelos fartos e também pretos mal escondiam os chifrinhos que brotavam da cabeça grande e senhorialmente esculpida. O casco fendido era disfarçado pelas botas de montaria, mas o volume do rabo em ponta, enrodilhado, às vezes se revelava nos fundilhos das calças justas e presas no meio das canelas (CASTRO, 2007, p. 13).

A forma como o narrador constrói o retrato de Dom Pedro apresenta os aspectos altos e baixos típicos carnavalescos. Ao iniciar a descrição do personagem com aspectos de altivez e nobreza, elogiando o porte e o perfil aquilinos do jovem, resgatando a estereotipada figura da águia, símbolo de poder usado pelo Império Romano, pelo Terceiro Reich e pelos Estados Unidos, o narrador aumenta ainda mais a figura elevada do príncipe. Isso faz com que o posterior rebaixamento seja mais significativo e engraçado e na sequência, seja tratado como um diabinho nivelado ao próprio Satanás, evocando também a tradição popular cristã de cognominar este apenas como “cujo”, sendo “aquele de quem não se pode falar o nome”.

Sendo um *narrador-bufão*, ele se permite tais liberdades de zombar de um membro da corte, intercalando focalizações de descrição física elogiosa com aspectos demoníacos, altos e baixos. Importante deixar claro que a figura do diabo no realismo grotesco, o qual percebemos

que a obra parece evocar constantemente, não assume um aspecto de vileza, mas sim de contrariedade. O diabo, na tradição festiva popular, não é aterrorizante, ele é “um alegre portavoz ambivalente de opiniões não-oficiais, da santidade ao avesso, o representante do inferior material” (BAKHTIN, 2010, p. 36). Assim, o narrador afirma não a maldade de seu protagonista, mas questiona a própria figura histórica do príncipe enquanto portador da nobreza típica dos cavaleiros medievais, comum em retratações aristocráticas. O paralelo bakhtiniano entre o bobo e o pícaro, nos elucidado como *Era no Tempo do Rei* subverte a tradição picaresca, a focalização externa confere mais poder ao narrador, tornando-o menos afixado às ações do enredo, tendo mais liberdade para satirizar as personagens e o contexto social apresentado.

Isso se comprova quando, na sequência, ele narra: “se, em sua meiga infância, o pequeno Pedro — que era como se chamava o encabritado — já demonstrara um talento para traquinadas digno de marmanjos com o dobro de sua idade, imagine-se o que não seria quando crescesse” (CASTRO, 2007, p. 13). A ironia do adjetivo “meiga” e a utilização de um tempo iterativo, contribui para a visão ampla do personagem, evocando o conhecimento histórico do leitor para as excentricidades de Dom Pedro, em sua fase adulta, como primeiro imperador do Brasil. Esse poder de transitar entre diferentes tempos históricos e contextos, conferem ao narrador uma possibilidade ímpar de conduzir ao riso, já que ele apresenta as personagens e faz uso de aspectos tanto do passado, quanto do futuro delas para tecer ácidas críticas sociais, exercendo com maestria sua função de bufão.

Até aqui temos uma ilustração de como o narrador se comporta em boa parte da obra: a presença de descrições não narrativas é mais proeminente do que as narrativas que conduzem as ações da fábula em si. O enredo da *Era no Tempo do Rei* é simples, envolvendo a perda de um medalhão com o sinete real por Pedro e o desenrolar de alguns personagens vilanescos que querem tirar alguma vantagem com o artefato. Isso confere os espaços necessários para os comentários do narrador que, como afirma Bal (2021), é por meio deles que conhecemos sua ideologia. Com isso, o narrador-bufão parece muito mais preocupado em descrever os atores do seu carnaval, tecendo retratos burlescos e satíricos das principais figuras históricas do romance. Quanto às ações do enredo, percebemos uma paródia direta aos exageros do gênero *swashbuckler*, do qual origina o caráter aventureiro do romance, como no trecho:

Pedro correu para ajudar Leonardo e lembrou-se de que trazia na algibeira um limão-de-cheiro. Tirou-o e saltou sobre as costas do brutamontes, ao mesmo tempo em que, com toda a força, espremeu a bola de cera com a água de pimenta na cara do homem, atingindo-lhe pelo menos um dos olhos. O soldado gemeu de dor, mas esticou um braço para trás, com o que afrouxou a garra sobre Leonardo, e este se libertou. Ainda

de costas para Pedro, o soldado conseguiu agarrar seu capuz e arrancá-lo, mas, quando ele começou a se virar para atacá-lo de frente, Pedro o soltou com força e o empurrou. O homem rodopiou e caiu sentado num balaio que alguém deixara no chão (CASTRO, 2007, p. 107).

A amizade criada entre dois protagonistas na cena em que eles fogem dos soldados que guardam a cidade do Rio de Janeiro. Pedro, que poderia muito bem exercer seu porte e sua posição social mandando-os parar, está transfigurado em cidadão comum, rebaixado. O ato de correr para salvar Leonardo é presenteado com um artefato convenientemente colocado em seu bolso pelo narrador-bufão, o limão-de-cheiro substitui a rapieira do anti-herói que a utiliza performaticamente. A focalização narrativa do menino sacando o limão da algibeira enquanto salta na pessoa que deixara de ser um soldado e passara a ser um gigante, um brutamontes frente aos jovens, potencializa a diferença entre os dois. A carnavalização que se segue transfigura Leonardo em um pequeno Odisseu que cega o soldado, agora enorme como um ciclope cuja garra estava cravada em Leonardo, com seu limãozinho, ridicularizando-o. O narrador descreve a ação evidenciando o desnorteamento do brutamontes rodeado pelos dois moleques, e Pedro, com extrema esperteza, termina por vencer seu adversário utilizando a força dele contra si mesmo, soltando o capuz que seu adversário agarrara, fazendo-o cair vítima de seu próprio puxão. A cena é um pastiche da disputa de um Davi e um Golias, com a conflagração de um jovem, ainda pequeno, conseguindo a vitória sobre alguém maior do que ele, em uma inversão carnavalesca feita pelo narrador, que favorece a esperteza em detrimento da força, o picaresco em detrimento do guerreiro.

Os protagonistas vencem sem que precisem fazer uso da violência, apenas de sua malandragem e de pequenas acrobacias, ações típicas de personagens *swashbucklers*. A palavra *swashbuckler* é um adjetivo que vem do inglês que é comumente relacionada ao gênero “capa e espada”, no Brasil. A junção de “*swash*”, floreio, e “*buckler*”, broquel, um pequeno escudo usado em esgrima para desviar estocadas, dá o contexto do que é o personagem. Como Jeffrey Richards (1977) resgata, o *swashbuckler* é um anti-herói fanfarrão e estereotipado, que prefere ações de fuga ou humilhações dos vilões ao invés de uma vitória em combate pela força, sempre ambientados em um contexto histórico, pós-renascentista, onde os combates de rapieiras eram proeminentes. Conforme o autor, esse arquétipo de personagem tem origem no *Ivanhoé*, de Walter Scott, mas que foi evoluindo e adquirindo arestas cada vez mais espalhafatosas e cômicas, tendo esse auge sido atingido pelo audiovisual.

Na literatura, podemos mencionar as obras de Alexandre Dumas: *Os Três Mosqueteiros* e *O Conde de Montecristo* ou *O Pimpinela Escarlata*, de Emma Orczy; pela valorização

semiótica do cinema, vemos as adaptações das obras citadas, como na versão de *Os Três Mosqueteiros* (1921), com Douglas Fairbanks encenando um D'Artagnan que deixa inúmeros espadachins para trás enquanto desce por um corrimão; ou Errol Flynn e seu galanteador *Robin Hood* (1938); ou ainda na adaptação do *Zorro* (1957), da Disney, com Guy Williams rindo de seus adversários enquanto duela sentado em uma cadeira para descansar. Richards (1977) aponta que o cinema também levou esse modelo para o período histórico da Era de Ouro da Pirataria, entre os séculos XVII e XVIII, com *The Black Pirate* (1926) ou *The Buccaneer* (1958), e vemos o mesmo modelo na moderna franquia *Piratas do Caribe*, e seu burlesco personagem Jack Sparrow que se pendura em candelabros enquanto duela.

Com esse paralelo paródico, o modelo confere tais características burlescas aos protagonistas Pedro e Leonardo, sem que o narrador precise despender muito além das descrições para que os leitores, habituados com tal gênero, possam perceber a referência. Do *swashbuckling*, ou capa e espada, também vem parte da herança picaresca do romance de Ruy Castro. Como inferimos, e alguns pesquisadores como Morris (2017) também sugerem, esse modelo mantém características do espectro picaresco para construir seus protagonistas anti-heróicos, exemplares de aventuras ambientadas na era da pirataria. Essa última relação paródica é citada por formas explícitas em *Era no Tempo do Rei*: “D. João só se assustava quando Pedro dizia que queria ser marinheiro, daqueles com uma argola na orelha — era como se tivesse vocação para tudo, menos para ser, um dia, o rei de Portugal, Brasil e Algarves” (CASTRO, 2007, p.74). Os *swashbucklers* são devedores dos pícaros por serem, também, um tipo de anti-herói que satiriza o ideal cavaleiresco, sendo *bon-vivants*, malandros e apreciadores da astúcia para conseguirem o almejado conforto.

Em *Era no Tempo do Rei*, o narrador constrói uma imagem geral de cada um dos dois protagonistas, em que podemos depreender características picarescas, mas que o recurso pelo qual o faz é predominantemente carnavalizado. Após a descrição inicial rebaixada de Pedro, que vimos, o narrador descreve um Leonardo de forma a o elevar, colocando os dois protagonistas em um mesmo nível. O jovem protagonista de *Memórias de um Sargento de Milícias* é descrito como grande conhecedor da cidade do Rio de Janeiro: “a cidade era dele. Cada palmo de chão, fosse de areia, terra batida, pé-de-moleque ou capim-tiririca, lhe pertencia” (CASTRO 2007, p. 46). O caráter biunívoco (BAKHTIN, 2018a) da carnavalização está presente aqui, com o narrador-bufão fazendo uma reparação pela palavra, retirando a posse da cidade de Pedro, e da família real (rebaixando-os), e entregando para o jovem Leonardo, real merecedor por a conhecer em cada um de seus detalhes (elevando-o).

Pedro é inclusive rebaixado pelos mesmos motivos vistos em *O Chalaça*, com sua maior inclinação ao trato dos cavalos do que das pessoas. Tal característica, que se aproxima da biografia de Dom Pedro, é descrita em *Era no Tempo do Rei* como tendo origem no Rio de Janeiro e pelo contato do jovem príncipe com os serviçais cariocas: “era ali, entre os oficiais e suboficiais da Cavalaria, que ele se sentia mais em casa. Os cavalarianos o tinham ensinado a montar e o tornado um deles” (CASTRO, 2007, p. 54). O narrador conota um rebaixamento do príncipe ao nível material da realidade, da lida direta com a manufatura e do trabalho artesanal, já que ele não só aprendeu a montar e a tratar dos animais, como também se tornou versado na ferraria e na forja. Interessante notar a oposição picaresca em relação aos cavaleiros medievais feita de forma indireta pelo narrador, não no sentido de seus valores morais, mas na literalidade de suas práticas, aproximando Pedro mais a um escudeiro ou serviçal, do que de um aristocrata:

Pedro sempre ouvira dizer que trabalhar com as mãos era coisa de escravos, mas aqueles eram os momentos de que ele mais gostava nas cavaliças — levar ferraduras à brasa para malhá-las, ferrar ele próprio seu cavalo ou os cavalos dos outros, e se orgulhar de fazer isso melhor do que todos” (CASTRO, 2007, p. 54)

E não é sem grande sarcasmo que o narrador-bufão demarca a diferença entre os dois jovens, descrevendo que aos sete anos o príncipe “tinha um quarto cheio de brinquedos só para ele em Queluz, além de jardins por onde cavalgar seus pôneis espanhóis. Leonardo cavalgava um pedaço de pau, caçava escorpiões vivos pela casa e roubava goiabas no quintal vizinho” (CASTRO, 2007, p. 73). A estratificação social por estamento, herdada do feudalismo, salta ao primeiro nível do texto com a comparação direta das montarias dos dois meninos. O pônei de Pedro contrasta com a montaria de pau de Leonardo, além da outra jocosa comparação com os escorpiões, únicos animais que este tinha para brincar em sua casa, escarneando a situação pela extrema periculosidade dos aracnídeos. O narrador demarca, pelo simbolismo, que Pedro cresceu protegido, em segurança total, enquanto Leonardo estava assujeitado a todas as formas de perigos do mundo.

A carnavalização se complementa com a aproximação dos dois personagens. Após satirizar as diferenças dos dois, o narrador-bufão indica que apesar de tudo, há semelhanças entre eles, sendo a primeira o fato de que “assim como Leonardo, Pedro não fora amamentado pela mãe” (2007, p. 73). A estratégia narrativa de apresentar descrições com críticas sociais coladas se mantém, no caso, dirigidas para a Corte Portuguesa. O costume aristocrático das rainhas em não amamentar seus filhos é equiparada pelo narrador com o abandono total de uma mãe, indicando pela troça simbólica que todo príncipe nasce órfão.

Dom Pedro não fica imune ao escárnio, quando o narrador-bufão compara os dois protagonistas afirmando que “outra semelhança era a de que, aos quase 12 anos de idade, nenhum dos dois, Pedro ou Leonardo, sabia ler ou escrever direito” (CASTRO, 2007, p. 73), o príncipe por falta de interesse e o outro para fugir da palmatória. Impossível perceber que o deboche respinga fora da diegese e atinge a figura histórica de Dom Pedro, em um desnudamento da sua vulgaridade e da não adaptação aos moldes da nobreza europeia, tipo de escárnio que vimos predominante em *O Chalaça*.

Todavia, há uma equiparação carnavalesca desse rebaixamento, já que é descrito que Pedro compensava isso com enorme talento musical: “ao ouvir música, transfigurava-se — os chifrinhos vermelhos redesenhavam-se num halo prateado, e das nuvens pareciam brotar cantatas” (CASTRO, 2007, p. 74). A transfiguração grotesca de Pedro, de diabo em anjo, é atingida pelo contato dele com aquilo de que tinha maior inclinação: a arte. A comparação de Pedro com um diabo possui uma via dupla de interpretação, podendo ser a óbvia relação direta com a personalidade difícil e pernicioso do nobre, mas também percebemos uma camada que é compassiva com o príncipe. A visão afiada de bobo permite ao narrador desnudar uma certa infelicidade originada da inadequação de Pedro com o mundo aristocrático, se emerge dele motivos demoníacos, isso é também a materialização de seu inferno pessoal. Não à toa, torna-se angelical em contato com a música.

Tamanha é a ânsia por viver aventuras e deixar a clausura da Corte, que Pedro fica maravilhado em ouvir as histórias contadas por Leonardo e de tudo o que este passara nas ruas cariocas: “já as aventuras de Leonardo, aos seus ouvidos, eram dignas das gestas de cavalaria que, no passado, Genoveva lhe contava para dormir” (CASTRO, 2007, p. 97). A figuração de Pedro em sua juventude, é também uma materialização de seus anseios e desejos formativos, sua real natureza antes de ser forçosamente moldado a se adequar dentro do gibão de príncipe. Com a colocação dos dois protagonistas em paralelo, evidencia-se a corriqueira crítica social da falta de liberdade dos aristocratas em ditar suas vidas, apesar do conforto. Leonardo, está aqui como um *alter* de Pedro, a manifestação de sua liberdade, fazendo com que ambos sejam complementares, unindo o conforto almejado pelo pícaro, e a liberdade desejada pelo príncipe.

Quando Leonardo é apresentado, há um breve resumo paródico das informações de *Memórias de um Sargento de Milícias*, contextualizando o leitor da má relação do jovem com o pai, Leonardo Pataca, e da adoção pelo padrinho: “quanto ao Leonardo, que pouco viu de seu pai depois disto, foi adotado de vez pelo padrinho barbeiro, o qual, como todos os fígaros, era

também dentista e sangrador de profissão. E, como todos os padrinhos, cheio de planos para o afilhado” (CASTRO, 2007, p. 39). O comportamento professoral do narrador-bufão de descrever a cena, os personagens e explicar como era no contexto da época (barbeiros também serem sangradores), é mais um indicativo de sua posição cambiante. A alternância temporal, aproximando-se do tempo da narrativa, mas tendo consciência de que os leitores são de outra época, denota o esmero em explicar hábitos sócio históricos e diferenças geográficas que não mais condizem com o século XXI, além de retomar a paródia do narrador do romance histórico, que realiza tal movimento (LUCAKS, 2015).

Castro batiza o barbeiro, padrinho de Leonardo, como Quincas, em uma provável intertextualidade com *Quincas Borba*, de Machado de Assis, romance em que também há a presença da tradição picaresca com um protagonista tirando seu sustento a partir de um amo. Percebemos que o que Castro faz aqui é apenas um resgate da homenagem indicada na dedicatória da obra, não uma paródia estrutural entre os dois personagens, barbeiro e o filósofo machadiano.

A característica da picaresca clássica mais presente em *Era no Tempo do Rei* é a visão panorâmica do lugar e dos hábitos da época (WICKS, 1974), tendo em Leonardo a figura condutora dessa ótica rebaixada do Rio de Janeiro do século XIX. A partir dele o narrador insere informações do plano cultural da época e de como era a cidade, distanciando-se da ótica infante quando necessário, além de realizar um detalhado guia da nomenclatura de ruas e dos locais pelo qual o menino passa, descrição que pode ser acompanhada no mapa que antecede a narrativa: “viram quando ele dobrou à direita na igreja de São Pedro dos Clérigos e sumiu de vista, como se cavalgasse em direção ao campo de Sant’Ana. Os três dispararam no seu encalço e (...) depararam com a grande reta do Aterrado” (CASTRO, 2007, p. 234).

O estruído que ambienta o enredo é trazido mais próximo da lente focal do narrador quando os protagonistas estão perambulando pelas ruas do Rio de Janeiro, como em momento que “um grupo de mascarados — caveiras, palhaços, dominós — atravessou a rua da Candelária em direção ao mar, batendo latas e caixas, fazendo arruaças”. A focalização das máscaras, elemento simbólico central nas festividades populares, escancara as vizinhanças não usuais do carnaval (BAKHTIN, 2010), com a morte (caveira) sendo colocada lado a lado com o riso (palhaço), indicando o grotesco positivo e festivo do realismo grotesco. Mas é nas sutis e pontuais descrições de aspectos culturais do cotidiano carioca, que a vida rebaixada das pessoas comuns assume protagonismo. Como quando o narrador descreve hábitos alimentares:

“gente de cócoras ou em tambores comendo com as mãos, levando à boca dedos de feijão com farinha e depois lambendo” (CASTRO, 2007, p. 55), ou algumas guloseimas que eram consumidas na época. Na cena em que Leonardo salva uma doceira de jovens ladrões, e passa a receber regalias da mulher, Ruy Castro dá início a um processo intertextual com hábitos de profundas raízes da cultura popular, conforme o seu narrador-bufão nos descreve:

Leonardo entupiu-se de seus biscoitinhos de canela, broas de amêndoas meladas e pãezinhos de nozes e gengibre. E, para culminar, regalou-se com a obra-prima recém-inventada pela doceira: um bolinho dourado, feito de fubá de arroz, coco ralado, açúcar, manteiga e ovos, ainda sem nome, mas que, em pouco tempo, imortalizaria o nome de sua criadora — mãe-benta (CASTRO, 2007, p. 42).

O romance faz uso do riso festivo para dar uma origem ficcional para o nome do tradicional doce brasileiro, colocando Leonardo conhecendo e salvando a suposta “Mãe Benta”, uma doceira negra, que teria criado e dado nome à receita. Câmara Cascudo (1967) comenta acerca do caráter brasileiro e popular desse doce, tendo Dom João VI adorado a iguaria, devorado um prato inteiro de bolinhos mãe-bentas, mas forçado vômito ao saber não conter o trigo europeu, tão valorizado por ele, que não comia coisas brasileiras, dos escravos e indígenas. Ao ficcionalizar e dar figura à origem do doce, o narrador traz aspectos populares bastante particulares de culinária que se aproximam do banquete do Realismo Grotesco de Bakhtin (2010). No trecho supracitado, o grotesco popular está sugerido como oposição ao elevado, não como disforme, e para a valorização dos hábitos alimentares do povo carioca, destacando o retrato da cultura negra.

Tamanha é a aproximação com teoria bakhtiniana que quando Leonardo passa a receber as regalias de Mãe Benta diária e rotineiramente, a comida perde seu *status* de banquete, algo único que o coloque em comunhão esporádica com a cidade do Rio de Janeiro, a praça pública do romance, grande ente comunitário e popular em *Era no Tempo do Rei*: “parte do encanto se quebrara. Bom mesmo era quando se servia pela janela, às escondidas” (CASTRO, 2007, p. 43). Além disso, como em *O Chalaça*, há a presença de cantigas populares, que além de conferirem esse vínculo realista com a cultura popular rebaixada, também fazem a relação dialógica com gêneros orais, presente na tradição picaresca, como na quadrinha feita pela Mãe Benta:

Mãe Benta, me fia um bolo?
Não posso, senhor tenente.
Os bolos são de iaiá,
Não se fia a toda gente (CASTRO, 2007, p. 43)

Ou na quadrinha que o próprio Leonardo canta, demonstrando sua imersão e pertencimento na cultura popular da época:

Vem cá, Bitu, vem cá, Bitu
 Vem cá, vem cá, vem cá
 Não vou lá, não vou lá, não vou lá
 Tenho medo de apanhá (CASTRO, 2007, p. 43)

Ambas as quadrinhas são cantigas de roda tradicionais, e o narrador sugere ser a Mãe Benta, que serve de vocativo na primeira canção, como sendo a sua mesma personagem da doceira negra que deu origem ao doce de mesmo nome. Ele faz o mesmo com Bitu, da segunda, sugerindo ser “um pobre bebum, também negro, de idade indefinida, morador do morro do Castelo e que ninguém sabia como se sustentava” (CASTRO, 2007, p. 43). O narrador comenta em uma digressão temporal que Bitu fora vítima de um deslizamento em seu casebre após uma tromba d’água, e a cantiga fora feita pelos moradores (e Leonardo junto) chamando-o para fora dos escombros (vem cá, Bitu). É o recurso de exteriorizar, colocar em primeiro plano os hábitos populares rebaixados da cidade do Rio de Janeiro da época, feito pelo narrador exercendo sua função de bobo (BAKHTIN, 2018b).

Esse processo intertextual de ficcionalizar elementos de difícil definição da origem, confere um caráter folclórico para o romance, além de colocar Leonardo como condutor de um panorama histórico dos elementos do patrimônio cultural popular brasileiro, mas visto de baixo, bem como feito no *Lazarillo*. Ademais, é conferido à figura de Leonardo adjetivos que se misturam entre o caráter picaresco e o caráter de brasilidade, dada a comparação que o narrador faz: “Leonardo preferia ser como o Brasil: vagabundo, alegre, virador, esperto, sensual — e de que importava o futuro se o presente era tão generoso?” (CASTRO, 2007, p. 39). A focalização de fora para dentro da psique hedonista do protagonista serve de comparação metonímica para o que tratamos aqui como o *ethos* brasileiro informal, do sujeito preguiçoso e alegre, indicando sua aproximação aos pícaros. Gilmar Rocha (2006) argumenta que a alocação de um simbolismo de preguiça ao brasileiro é devedora da literatura e da construção satírica de personagens picarescos, que não querem se adequar ao modelo burguês europeu instituído de cima para baixo, buscando outros meios de sustento.

É válido esclarecer que nossa leitura da preguiça, nesses personagens, como Macunaíma e o próprio Leonardo, é um sarcasmo simbólico para o não trabalho burguês europeu, tanto que muitos pícaros acabam por serem bastante trabalhadores, na concepção arendtiana da palavra, em particular, exímios artistas, como Leonardo sendo um tocador de viola e o Chalaça sendo

um hábil escriba (tarefas que demandam esforço e prática). Quando o narrador de *Era no Tempo do Rei* afirma que Leonardo é vagabundo com o Brasil, ele está dizendo que o país não é apenas europeu, possuindo uma ampla herança cultural de outros povos, tendo uma visão diferente do que venha a ser trabalho: danças, contação de histórias, culinária, música, arte e outras atividades não assujeitadas ao dinheiro, mas ao espírito humano.

A desconstrução carnavalesca das imposições europeias repousa também na forma como são construídos o discurso histórico e a imagem dos reis. O narrador resgata a figura do padre que acompanhava a família real: Luiz Gonçalves dos Santos, conhecido como padre Perereca, figura histórica real e responsável por ser o cronista dos feitos da família real. O apelido por si contém um teor popular grotesco de evidenciar características físicas do padre, por “seus braços finos e compridos, olhos esbugalhados, tez algo esverdeada e voz fina e piedosa” (CASTRO, 2007, p. 17). Mas o que nos interessa é a dualidade carnavalesca criada pelo narrador de *Era no Tempo do Rei*, ao ironizar a ótica submissa pelo qual padre Perereca via e relatava atos da família real. Como segue:

Ao exercer seu papel de cronista e registrar o dia-a-dia da Corte, a veneração de padre Perereca chegava aos píncaros do deslumbramento. Um simples espirro de Sua Alteza Real, o príncipe regente Nosso Senhor — para usar a linguagem com que ele sempre se referia por escrito a D. João —, era um esguicho de inspiração divina (CASTRO, 2007, p. 18).

A partir do riso, o narrador-bufão externaliza a figura do padre Perereca, e por indução a de todos os cronistas reais, ainda enraizados na construção de uma Corte divina mítica e elevada. Essa crítica às formas de registro histórico ridiculariza a veneração e a subserviência que o implícito desses registros ecoa, fazendo com que todos eles sejam colocados na suspensão carnavalesca por serem pedantes e servis. Por mais contraditório que pareça, o quadro criado de Luiz Gonçalves dos Santos parece ter pouco de invencionice já que em sua obra *Memórias para Servir à História do Reino do Brasil*, escrita em 1825, a linguagem soa piegas desde a dedicatória inicial, da qual transcrevemos com a grafia da época de modo a aumentar a imersão da leitura:

As flores, de que se compõe este ramalhete são todas de propriedade de V. Magestade; por quanto forão colhidas no Jardim do seu Paternal Governo nesta parte do Novo Mundo: eu somente as arranjei, e liguei, se não com fios de preciosas pérolas, e tranças de fino ouro, certamente com prizões de amor, reverencia, e fidelidade; pois que, apezar de mminha linguagem rude, e pouco ornada, o coração, e o affecto he de verdadeiro Portuguez, sempre submisso, e leal à Sagrada Pessoa de Vossa Magestade, como o mais humilde e fiel vassalo (SANTOS, 1825, n. p).

A dualidade de um Perereca que busca construir mitos e o narrador-bufão que quer derrubá-los é uma inserção intradieética de toda a discussão levantada pela metaficção historiográfica e pela carnavalização, ao mesmo tempo. Além do rebaixamento da Corte, há o do próprio historiador: “tudo o que viesse de Suas Reais Altezas — um pequeno arrote, um bocejo, um soluço — o encantava e deliciava” (CASTRO, 2007, p. 19). A focalização externa retira o narrador da claustrofobia da visão dos protagonistas, dando-lhe espaço para rir desse longo processo de imposição da superioridade real e da ótica pela qual ele foi construído.

O riso mobiliza também a problemática do enredo, quando Pedro faz uso de sua máscara de menino comum para explorar as ruas do Rio de Janeiro e é levado pelo vigarista Calvoso até a prostituta Bárbara dos Prazeres. O que em uma primeira visada parece conduzir até a primeira experiência sexual do jovem príncipe, com o narrador fazendo uso de sua vantagem focal para demonstrar a expectativa do protagonista: “Pedro antevia em Bárbara dos Prazeres um corpo quente, farto e moreno, dentro de um vestido vermelho, com flores no cabelo” (CASTRO, 2007, p. 58), acaba por desenrola-se em uma cena com alto teor cômico.

Ao adentrar a alcova da mulher, Pedro percebe que caiu em uma armadilha: “quando viu o rosto da mulher sobre quem fora deitado à força, Pedro deu um grito. Não era um rosto, mas uma caricatura, uma máscara de talco branco, como as do teatro, com lábios em vermelho vivo ressaltados na cena escura” (CASTRO, 2007, p. 63). A descrição grotesco-cômica da aparência de Bárbara dos Prazeres, somada a exagerada focalização de sua força física, remetem às aventuras de heróis contra bruxas terríveis, como as aventuras de *Simbad, o Marinheiro*. Pedro, como um swashbuckler picaresco, realiza uma gloriosa fuga, mas não sem sair como diversas marcas de beijos “na boca, nas bochechas e até no nariz” (CASTRO, 2007, p. 63), em uma cena que lembra em muito antigos cartuns animados. É na fuga do quarto da sereia de sua *Odisseia* cômica, que Pedro deixa cair o medalhão com o brasão real. Bárbara dos Prazeres é mais uma das figuras folclóricas do Rio de Janeiro que Ruy Castro traz intertextualmente para dentro de seu romance, conferindo-lhe nova origem. Também conhecida como Bárbara Onça, ela é uma figura pseudo-histórica que viveu no Arco do Teles, sendo conhecida como uma feiticeira ou bruxa por ter se envolvido no assassinato de seu marido, para poder ficar com um mulato do qual se apaixonara (REZZUTTI, 2018).

O espaço ganho pelo narrador com a utilização de tais convenções imagéticas e parodiais na construção da problemática, gera o riso típico dessas histórias (swashbuckler e cartuns animados) e lhe permite tecer comentários acerca do passado de Bárbara dos Prazeres,

injetando a crítica social picaresca às descrições. Ao ver o medalhão, a personagem reconhece o selo da família Bragança e o narrador utiliza-se desse elemento como ponte para o passado dela e da relação que teve com o rei Dom João, logo após o casamento dele com Carlota, ainda uma criança. Em uma digressão temporal, o narrador tece o contexto:

Aquele fora um casamento de tronos, não de corpos. À época das bodas, em 1785, o príncipe tinha 18 anos; sua noiva, apenas 10; por isso, durante os primeiros cinco anos, os dois viveram como irmãos. Mas Bárbara tinha três anos a menos que o príncipe, cinco a mais que a infanta e, no esplendor de seus 15 anos, seu corpo já era perfeito, exuberante — o corpo de uma mulher (CASTTRO, 2007, p. 90).

A descrição cheia de ironias e feita de modo a chocar os leitores mais puritanos da contemporaneidade, tratando jovens com quinze anos como se adultos fossem, é um desnudamento do histórico hábito da nobreza de casar crianças pelo trono, além da evidenciação das diferenças de percepção de idades entre as diferentes épocas. Como conta Lustosa, “o casamento de d. João se realizou em 1785, quando a noiva tinha dez anos de idade, e só se consumou em 1790” (2022, p. 27). Bárbara do Prazeres, que se tornou bruxa de lendas urbanas cariocas (SAMPAIO, 2020), tem sua história remodelada e atrelada a Dom João, servindo como suporte para a crítica do narrador. Assumindo o ponto focal da ótica da época, ele demonstra com extrema ironia, o pensamento de que as jovens de quinze anos já eram consideradas mulheres feitas. Ao afirmar “seu corpo já era perfeito” a focalização irônica repousa naquilo que importava ao se avaliar uma mulher, apenas a valorização do seu desenvolvimento pubertário e corporal; como se apenas servissem para a cópula.

Dom João, após se relacionar com Bárbara dos Prazeres, passou a dar mimos e a sustentar a amante até o tempo presente da trama, situação usada como barganha pelo antagonista Calvoso com a rainha Carlota Joaquina. A ironia desnudante do narrador-bufão segue quando ele afirma que “em 1790, Carlota completou 15 anos e, subitamente adulta, subitamente cruel, mas com a serenidade de quem tomava uma medida apenas administrativa, foi ao gabinete de D. João e exigiu que ele ‘se livrasse da prostituta’” (CASTRO, 2007, p. 91). A palavra “subitamente” indica, com forte sarcasmo, o desenvolvimento forçado dos jovens daquela época de passarem de crianças a adultos quase como em uma transfiguração mágica, recebendo no processo alguma personalidade, no caso de Carlota, a crueldade.

Como visto em *O Chalaça*, o panorama crítico das figuras históricas que orbitam ao redor de Dom Pedro segue em *Era no Tempo do Rei* na figuração de seus pais, os reis de Portugal. Mas é no desnudamento carnavalesco da relação do jovem príncipe com Dom João,

que a visão ampla da Corte se desvela, demonstrando hipocrisias e uma figuração pouco heroica do rei. Pedro não entendia a bondade e a diplomacia do pai, exemplificado na relação com o vilão da trama, o inglês Jeremy Blood, ele não se conformava por ele “não exercer o peso de seu cetro sobre um estrangeiro que não fazia por merecer a acolhida que o Brasil lhe dava” (CASTRO, 2007, p. 27).

E é pela figura de Jeremy Blood, que o narrador alarga o panorama histórico da vinda da corte para o Brasil, já que o inglês fazia parte da tropa que escoltou os navios portugueses. O nome vilanesco estereotipado, com o sobrenome sangue, casa bem com a trama aventuresca, teatral e ágil, mas que antecipa simbolicamente, por meio do riso, a séria problemática da dívida que Portugal (e depois o Brasil) passariam a ter com a Inglaterra. O narrador tece uma didática e bem humorada contextualização histórica de como Dom João, tido como medroso, foi um dos únicos monarcas europeus a enganar Napoleão para fugir ao Brasil:

O jeito era continuar cozinhando Napoleão com bacalhau e batatas, o que D. João, com negaças e esquivas, fingindo-se de bobo e de indeciso, conseguiu fazer até a 25ª hora. Em novembro de 1807, farto de esperar pela definição portuguesa e ao se dar conta de que o bobo era ele, Napoleão ordenou a tomada de Lisboa pelo marechal Junot. Mas, então D. João já preparara a transferência da Corte para o Novo Mundo. Com as bandeiras tricolores das tropas francesas a quase fustigar-lhe as popas, D. João escapou com o bacalhau e as batatas para o Brasil (CASTRO, 2007, p. 22).

Após, descreve a participação inglesa, ironizando a possível bondade dos anglo-saxões no ato, ao afirmar que não fizeram isso “pelas coxas do príncipe regente ou pelos olhos verdes das mulatas. Com tal atitude, a pérfida Albion garantiu que os portos brasileiros fossem abertos ao comércio internacional (...) a Inglaterra podia comprar e vender direto para o Brasil” (CASTRO, 2007, p. 23). O sarcasmo do narrador-bufão desnuda fatos históricos enquanto ridiculariza Napoleão, por ter sido feito de bobo por alguém mais bobo do que ele, além da feiura de Dom João, metonimicamente representada pelas suas coxas que não eram dignas de admiração. Esse perfeito casamento entre o teor metaficcional, que faz repensar o momento histórico em questão, e os deboches do narrador com as relações financeiras entre Império Lusitano e Inglaterra, seguem simbolizados pela figura de Jeremy Blood, que acaba por conduzir o clímax do enredo.

O inglês, descendente do pirata capitão Blood, assume o ápice de sua posição de vilão aventuresco e, com medo de ser preso por maquinar contra a Corte, sequestra Pedro para conseguir salvo-conduto para fugir do Brasil. Leonardo pede ajuda ao major Vidigal, seu perseguidor pelas cidades do Rio, e partem para salvar o jovem príncipe. A retomada do gênero

swashbuckler se dá pelo mecanismo paródico das cenas de ações cheias de acontecimentos cômicos, e convenções em favor dos protagonistas, que conduzem o salvamento de Pedro:

Ao tomar o calço, Blood vacilou e caiu por cima de Pedro, que, como nas pedras de dominó, caiu sobre Andorinha. A pistola do inglês voou e, engatilhada, disparou sozinha — por milagre, voltada para cima, sem atingir ninguém. Os três rolaram pela ladeira e o susto deixou os populares paralisados por alguns segundos. Leonardo, o único que esperava por aquela confusão, correu e jogou-se sobre Pedro, para protegê-lo com seu corpo (CASTRO, 2007, p. 233)

Após novas descrições detalhadas por onde a fuga do vilão vai ocorrendo, ele termina por cair e se afogar nos excrementos da cidade carioca, que eram depositados em um pântano: “as imundices do Brasil, que tanto o repugnavam, entraram por seu nariz, boca e ouvidos, e o arrastaram para o fundo, onde ele ficou para sempre, sonhando com o capitão Blood. Os caranguejos o devoraram” (CASTRO, 2007, p. 235). O cômico da cena resgata aspectos do realismo grotesco, imagetivamente representado pelos excrementos da cidade. O baixo material é o responsável pela destruição difamatória do vilão, como se o próprio povo carioca o estivesse destronando de sua arrogância e da predação inglesa, a qual o personagem simboliza. A cena é toda construída voltada ao baixo corporal, com corpos fazendo piruetas, esbarrando e derrubando-se, em ações de “permutação do alto e do baixo” (BAKHTIN, 2010, p. 327). Essas inversões típicas de espetáculos circenses e teatros de palhaços (como a *commedia dell’arte*), e herdada pelas cenas de aventuras, remetem ao caráter dinâmico do estranhamento. Ao serem apresentadas tortas, do avesso, ou embolando-se, as figuras tornam-se algo novo e grotesco, diferente do corriqueiro, para então surgirem renovadas e festivas, no caso, com a libertação de Pedro.

Leonardo é rebaixado de sua posição de herói e volta à de pícaro. Mesmo com os esforços do bobo-da-corte narrador em equiparar os garotos, Leonardo não é o rei, mas o contato com Pedro parece ter lhe conferido um aperitivo do que é uma vida de conforto, pois o amigo lhe presenteava com banquetes e boas roupas. Mesmo que faça poucas relações paródicas com *Memórias de um Sargento de Milícias*, o final do romance de Ruy Castro parece deixar um indício do surgimento do motor picaresco de Leonardo. Como se o desejo de ascensão do personagem tivesse se potencializado após ele ter contato com Pedro e a vida na corte. Como o narrador comenta pela focalização interna de Leonardo, acerca da origem dos reis, “Leonardo sempre ouvira dizer que os reis eram reis por direito divino, porque Deus os quisera reis” (CASTRO, 2007, p. 148). E, vendo os quadros da linhagem da família de Pedro, no palácio:

Pelos retratos nas paredes do palácio, via-se que a família de Pedro tinha reis há muito tempo. Isso queria dizer que, antes de se escolhido por Deus, o rei era um plebeu, um mortal, um homem como qualquer outro? E assim sendo, o que era preciso fazer para Deus conceder a alguém a honra de ser rei? Livrar o príncipe herdeiro de um aperto, como ele fizera com Pedro, seria suficiente para Deus, algum dia, fazer dele um rei? (CASTRO, 2007, p. 148)

Se o carnaval trocou de lugar o príncipe e o mendigo, como na obra de Mark Twain, conferindo um valor moral ao conhecimento rebaixado das ruas e vielas do reino, ao seu final, tudo volta a ser como era; “afinal, amigos ou não, continuava a ser o vassalo diante do príncipe” (CASTRO, 2007, p. 149), um pícaro diante do amo. Com o fim da suspensão carnavalesca e a perda de poder do bobo-da-corte em coroar Leonardo como o rei do carnaval, seu destronamento deixa um gostinho da boa vida, restando-lhe buscar meios fora do entrudo para conseguir tal ascensão. Sua parceria com o major Vidigal foi produtiva, quem sabe não consiga um cargo como Sargento de Milícias.

6. CONSIDERAÇÕES

A visão do pícaro apresentou uma nova possibilidade à literatura, demonstrando o mundo por dentro das camadas mais baixas e populares da sociedade, desvelando a decadência do sistema feudal e desnudando as incongruências do capitalismo burguês, ainda em formação. Na contracorrente da literatura medieval, veículo moralizante do ideal cavaleiresco e cristão, o romance picaresco coloca o homem comum no jogo literário, desvinculando-se do heroísmo fantástico e apresentando a realidade humana do mundo material: falível e ambiciosa.

Ao tomar o romance como a “epopeia burguesa” (LUCAKS, 2019), o contributo do modelo surgido na Espanha renascentista, com o *Lazarillo de Tormes*, é antecipado o que será visto mais tarde no romance inglês setecentista, protagonizados por “homens (e mulheres) comuns” (LUCAKS, 2015), tendo como bastião Daniel Defoe e seus picarescos *Robin Crusoe* (1719) e *Moll Flanders* (1722), além de obras do satírico Jonathan Swift, como *As Viagens de Gulliver* (1726), e o surgimento do romance gótico com *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. Posteriormente o “homem comum” é levado ao nível de paradigma do personagem típico romanescos, no século XIX, com *Ivanhoé* (1819), de Walter Scott, e o surgimento do que Ian Watt (2010) defende como “herói problemático”. Assim, em sua busca por adentrar à sociedade burguesa, ainda em formação no final da idade média, o pícaro serve como uma espécie de prólogo dos personagens típicos do gênero romanescos.

Mas é com Bakhtin (2010) que conseguimos perceber a real dimensão da contribuição do romance picaresco e da formação do que entendemos como tradição picaresca. O pensador russo, em sua ávida busca por raízes, mira seu olhar para baixo, para as formas textuais relegadas à margem da cultura erudita e da arte elevada. Bakhtin (2010) firma a tese de que as origens romanescas estão na cultura popular e se manifestam com potência no período de transição entre a Idade Média e o Renascimento. Tomando como base os textos do clérigo e médico francês François Rabelais, Bakhtin (2010) desconstrói a gênese de cada elemento imagético apresentado pelo escritor, englobando-os sob a nomenclatura de Realismo Grotesco. As festas populares e o carnaval se tornam grandes chaves imagéticas pelos quais o teórico russo tece sua tese, colocando o bobo e o pícaro como os arautos que transmitem a cultura popular e a ótica do povo para a literatura; afinal de contas, apenas por meio dos implícitos da comédia e da paródia que tais temas de baixa estirpe sempre foram permitidos de serem tocados pela sociedade.

Não à toa, a inserção da realidade popular na literatura feita pelo romance picaresco se dá por meio da paródia dos textos de maior valor moralizante, especificamente às narrativas de cavalaria. Bakhtin (2010) postula a paródia como meio fundador do romance moderno, veículo de atualização de temáticas e gêneros que se interseccionam perpetuamente na única forma literária inacabada por natureza. O pícaro concentra em si toda a antítese desse modelo heroico, sendo a representação genérica do homem do povo, pobre e de cultura segregada. No tabuleiro de xadrez da sociedade medieval, o romance picaresco enfatiza a aventura do peão, andando um passo por vez, sobrevivendo a todos, na busca pela última casa do tabuleiro e a almejada promoção em uma peça melhor, uma nova posição social, e fazendo isso enquanto reflete sobre todos ao seu redor.

É por meio da paródia que os dois romances que nos servem de corpus literário fazem o primeiro contato com a tradição picaresca: *O Chalaça*, de José Roberto Torero, resgatando-a direto na fonte renascentista e *Era no Tempo do Rei*, de Ruy Castro, por meios mais satíricos, tocando o modelo retrabalhado. Ao tomar a figura de Dom Pedro I como centro gravitacional, ambas as obras realizam o movimento comum à pós-modernidade: o da metaficção historiográfica, que como demonstrou Linda Hutcheon (1991), é uma das principais características desse período de tão difícil definição. O fato de termos os dois polos do fio da tradição picaresca sendo evocados no resgate de um mesmo período histórico, o Brasil Joanino, nos permite uma boa leitura do atual estado do pícaro na literatura contemporânea brasileira.

Com *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes*, *O Chalaça*, Torero (1995) mira uma ponte direta com a picaresca espanhola clássica, pousando sua paródia na gênese, no *Lazarillo de Tormes* (2018), mas não o faz por vieses totalmente ortodoxos. Seu narrador, o Chalaça, apesar de manter a focalização interna, em muito se diferencia do ingênuo Lázaro, sendo um sujeito habituado à sociedade burguesa e à movimentação de suas peças. O início da narrativa, alocado na maturidade do personagem, só potencializa essa posição superior frente ao que é comumente relacionado ao modelo picaresco clássico que, como vimos, é de difícil manutenção na modernidade tardia. Talvez, o único paralelo da posição de Lázaro (pícaro clássico), um mendigo serviçal regido ainda sob o eco do feudalismo, na realidade colonial das Américas, fosse a figura dos escravos, o que ainda assim não permitiria a mesma mobilidade social que Lázaro possui.

Em *Era no Tempo do Rei* (2007), a paródia assume ares de pastiche com um narrador externo que só poupa Leonardo de seus ácidos comentários e críticas sociais. Diferente de *O*

Chalaça, há dois elos paródicos com a tradição picaresca no romance de Ruy Castro: o primeiro deles é com a carga recebida do próprio Leonardo, na retomada literal dos personagens de *Memórias de um Sargento de Milícias*, e o segundo é pela paródia que faz aos anti-heróis aventureiros do gênero *swashbuckler* que, como vimos, possuem um fraco resquício do pícaro em sua gênese, além do elo que tem com o romance inglês. Essa última relação paródica, também pode ser vista como um inverso do modelo clássico, que apresenta um anti-herói parodiando cavaleiros e nobres, mas agora figurando um nobre que deveria se identificar com um cavaleiro (Dom Pedro), mas gostaria de ser um pirata usando brincos e identifica-se com os feitos rebaixados de seu amigo picaresco (Leonardo).

Assim, ao apresentarem personagens dentro do espectro neopícaro (malandro), os romances dão novo fôlego à tradição picaresca, o qual despendem na exploração potente da herança do riso popular. A aproximação bakhtiniana do pícaro à figura do bobo, como condutores literários dos aspectos carnavalescos e do realismo grotesco, é a nossa principal chave interpretativa que liga os dois romances à tradição picaresca e pela qual abrem as portas das imagens satíricas vistas nas obras. O primeiro ponto que descola disso é a extrapolação da estrutura e o deboche à forma realista que, como vimos, teve origem em romances renascentistas como os picarescos. Ao inserir narrativas que tentam reforçar a verossimilhança das histórias apresentadas, os dois romances brincam com a “ilusão de verdade” do realismo, realizando uma sarcástica metalinguagem que evidencia o seu teor ficcional.

Em *O Chalaça* (1995), a sátira direcionada à forma pode ser vista com a colocação de uma narrativa na orelha do livro, ironizando os depoimentos de autoridades que conferem credibilidade aos romances. Não obstante, o escárnio ganha um novo nível quando a figura a que depõe é o próprio Dom Pedro I, por meio de uma psicografia, movendo o rebaixamento carnavalesco para a biografia do primeiro imperador do Brasil. Torero (1995) brinca com a nossa percepção de que alguns gêneros possuem maior credibilidade e teor de verdade do que outros, como os documentais: o diário e as memórias. Ao desnudar a fragilidade desses textos e evidenciar que a literatura pode tornar qualquer história real para um leitor despreparado, Torero (1995) faz uma espécie de homenagem ao efeito que o *Lazarillo de Tormes* causou em seu lançamento que, como resgata González (2010), foi envolto de mistérios por não ter uma autoria definida.

Em *Era no Tempo do Rei* (2007), a sátira direcionada aos mecanismos realistas de criação de verossimilhança é mais branda, contendo apenas um mapa do Rio de Janeiro da

contemporaneidade da narrativa. Essa inserção nos parece remeter a um certo caráter de artefato histórico da obra, mas o que se sobressai é o elo com a paródia das histórias de aventuras de piratas, que os protagonistas acabam por fazer alusão intradiegeticamente. Mas, se a sátira da obra de Ruy Castro é mais amena quanto à forma, o riso se manifesta com mais veemência na construção de seu narrador que, como defendemos, se comporta muito mais próximo ao bufão, fazendo uso de sua focalização externa para transitar por diversos lugares.

Se na picaresca clássica, o protagonista empresta sua figuração para diferentes pontos de crítica, mas a focalização interna o prende, a visão amadurecida do neopícaro, e ainda mais em caso de um narrador de focalização externa, desvelam questões sociais mais específicas, como o desnudamento das figuras históricas, que acaba por tomar o lugar da genérica crítica às instituições sociais. O comportamento dos narradores dos romances evidencia essa potencialização, mesmo em *O Chalaça* (1995) com o narrador de focalização interna, é nítido o uso do poder que o personagem possui como conselheiro do imperador do Brasil. Esse local de focalização permite que o Conselheiro Gomes demonstre a tridimensionalidade de Dom Pedro, desnudando a rudeza e a inaptidão do monarca para a vida na Corte, além de o diminuir em relação às demais figuras que o circundavam, sobretudo no paralelo com Dona Leopoldina. Há nesse narrador, uma ironia que joga com a posição vantajosa de um pícaro que conseguiu sua ascensão social, mas precisa mantê-la, despendendo suas críticas pelos intertextos.

Enquanto o narrador-bufão de *Era no Tempo do Rei* (2007), é livre e sem as amarras do Chalaça. Sua focalização se desprende tanto dos protagonistas quanto da temporalidade do presente da trama, permitindo-o que vá até o passado de figuras secundárias para desvelar as relações problemáticas existentes entre eles. Um exemplo está no conhecimento que o agente narrativo demonstra ter do fato histórico das Cortes de casarem crianças entre si, despendendo uma narrativa satírica que entra no jogo de tratar jovens de quinze anos como se adultos fossem. Outro aspecto de diferenciação desse narrador-bufão está na forma como trata o protagonista, tendo em vista que são dois agentes diferentes, ao contrário do visto em *O Chalaça* (1995).

O narrador de *Era no Tempo do Rei* (2007) rebaixa todas as figuras da obra ao nível festivo e infantil do carnaval, poupando apenas Leonardo, que transita pelo microcosmos da cidade do Rio de Janeiro, a grande praça pública da carnavalização do romance, e do qual eclode a cultura popular da época. Nos dois romances o popular vem para o primeiro plano com a paródia a elementos culturais que influenciaram e formaram o Brasil. Em *O Chalaça* (1995), vemos a herança popular europeia permeando o panorama da narrativa, como na demonstração

das cantigas de escárnio feitas pelo protagonista. O desvelamento atrelado a Portugal é mais potente, com a Guerra dos Dois Irmãos que figura o pano de fundo.

Em *Era no Tempo do Rei* (2007), o panorama social é mais amplo, com o desnudamento das influências culturais dos negros e de seus hábitos. Esse lado rebaixado da sociedade, e que fica invisibilizado no próprio *Memórias* (2021) vem ao primeiro plano com o narrador descrevendo elementos da culinária e da alimentação das pessoas comuns. O elo traçado pelo narrador-bufão dialoga com práticas e influências da cultura negra escravizada que tocam o Brasil ainda em nossos dias, em uma jocosa brincadeira com as origens de pratos (Mãe-Benta) e de cantigas de roda (Vem cá, Bitu).

Se em *O Chalaça* (1995) o Brasil apresentado é cinzento e passa pelo filtro da colonização portuguesa, em *Era no Tempo do Rei* (2007) vemos um país colorido e multicultural. A colocação do entrudo como ambientação e da figuração dos protagonistas como infantes, relega as questões de hierarquia e ascensão social apenas para as divagações de Leonardo, mas a festa carnavalesca demonstra pela inversão a cruel estratificação social por escravidão que assolou o Brasil. Enquanto caminha pelas ruas, Leonardo traz para a praça pública a interioridade das casas dos escravos, comendo farinha e feijão com as mãos e de cócoras, enquanto ganha banquetes e roupas finas de Dom Pedro.

A tradição picaresca se mantém renovada na literatura brasileira muito por suas raízes e origens populares. Se o modelo clássico espanhol do personagem fica distanciado da crítica às instituições, quando configurado como neopícaro (malandro), a balança se equilibra por meio do riso popular e da sátira. Seguindo a visão de Bakhtin, o período Joanino é demonstrado pelos romances como a Idade Média do Brasil, culminando no principal ponto de sincretismo cultural da formação do país. A escravidão, substituindo o estamento feudal, também começa a entrar em declínio, abrindo as portas para os pícaros (nacionais, europeus e africanos) buscarem seu lugar de descanso à sombra de alguma palmeira, permitindo-nos que reavaliemos e nossa formação histórica nacional por meio da máscara do arlequim. Destarte, por se oporem ao modelo do homem de bem, cavaleiresco e defensor dos bons costumes, Leonardo, o Chalaça e Dom Pedro, são figuras que nos auxiliam a entender melhor o real povo brasileiro e como viramos a terra do carnaval, dos pícaros e dos bobos.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Victória Nantes Marinho. BOTOSO, Altamir. O personagem malandro no conto “O homem que sabia javanês”, de Lima Barreto. **Migulim**, v. 8, n. 3, p. 161-186, 2019.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um Sargento de Milícias**. São Paulo: Panda Books, 2015.
- ALONSO, Mariângela. Ficções Narcisistas e Configurações Nômades na Narrativa Moderna. **Revista do SELL**, v. 5, n. 2, p. 1-17, 2016.
- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**, o herói sem nenhum caráter. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- AUERBACH, Erich. **A Novela no Início do Renascimento: Itália e França**. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Editora 34, 2020.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rebelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hicitec, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018a.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética – A teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance I – A estilística**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance II – As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018b.
- BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance III – O romance como gênero literário**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BAL, Mieke. **Narratologia: Introdução à teoria narrativa**. Tradução de Elizamari Rodrigues Becker et al. Florianópolis: UFSC, 2021.
- BATISTA, Tatiana. A carnavalização em Macunaíma: um olhar bakhtiniano. **Palimpsesto**, v. 4, n. 4, p.95-112, 2005.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. **Via Atlântica**, v. 1, n. 4, p.168-177, 2000.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **O Riso**: Ensaio sobre o significado do cômico. Tradução de Maria Adriana Camargo Capello. São Paulo: Edipro, 2018.

BOTOSO, Altamir. A recriação do pícaro na literatura brasileira: o personagem malandro. **Letrônica**, v. 4, n. 1, p. 122-135, 2011.

BOTOSO, Altamir. Romance Picaresco e Malandro: a consagração do anti-herói. **Trama**, [S.l.], v. 12, n. 25, p. 205–235, 2016.

BRAIT, Beth. **Ironia em Perspectiva Polifônica**. 2ª ed. Campinas: Unicamp, 2008.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: autor e personagem**. In. Revista USP. Nº 39, p. 158-173. 1998.

CAMPOS, Haroldo. “Introdução”. In: ANDRADE, Oswald. **Trechos escolhidos**. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

CAMPOS, Haroldo. **Ruptura Dos Gêneros Na Literatura Latino-Americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, n. 8, p. 67-89, 1970.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. São Paulo: Itatiaia, 1975.

CARDOSO, Maria Inês Pinheiro. **Cavalaria e picaresca no romance D' A Pedra do Reino de Ariano Suassuna**. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 547p, 2010.

CASTRO, Ruy. **Era no Tempo do Rei**: um romance da chegada da Corte. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva *et.al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

CINTRA, Francisco de Assis. **O Chalaça, favorito do império**. Disponível em: <virtualbooks.com.br/freebook/port/did/chalaça/chalaça.htm>. Material compilado por Edilberto Pereira Leite, 2000. Acesso em 22 de julho de 2022.

CUENCA, Daniel. La picaresca del siglo de oro al cine: Una prueba del modelo modal-estructural de Ulrich Wicks. **Romance EReview**, v. 20, 2014.

CUNHA, Cilaine Alves. Povo e cultura popular: memórias de um sargento de milícias. **Diadorim**, v. 17, n. 1, p. 36-48, 2015.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil**. [S.l.], [s.n.], 1836.

DEL MONTE, Sílvia Cristina Soggio; DENUBILA, Rodrigo Valverde; FALEIROS, Monica de Oliveira; PEREIRA, Thais Aparecida. Entre Príncipes e Malandros, Entre História e Ficção: uma leitura de Era no tempo do Rei, de Ruy Castro. **Revista Eletrônica de Letras**, v. 7, n. 1, ed. 7, p.1-58, 2014.

DUARTE, Aline Cristina Moreira Duarte. Contraste, carnavalização e caricatura: o Rio de Janeiro em Memórias de um Sargento de Milícias (1854) e Era no Tempo do Rei: um romance da chegada da Corte (2007). **Águila - Revista Interdisciplinar da Universidade Veiga de Almeida**, n. 14, p. 59-71, 2016.

EAGLETON, Terry. **Humor: O papel fundamental do riso na cultura**. Tradução de Alessandra Bonruquer. Rio de Janeiro: Record, 2020.

ECO, Umberto. **História da Feiura**. 4 ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2015.

FLECK, Gilmei Francisco, LACOWICZ, Stanis David. Releituras da picaresca clássica pelo novo romance histórico: confluências em O Chalaça (1994), de José Roberto Torero. **Língua e Letras**, v. 10, n. 19, p. 71-87, 2000.

GARCIA-FERNANDEZ, Anton. **Rogues in dialogue: the literature of roguery in Spain and England in the sixteenth and seventeenth Centuries**. Dissertação (Doutorado), Faculty of the Graduate School of Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, 2011.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.

GONZÁLEZ, Mario. **A novela picaresca**. Série princípios. São Paulo: Ática: 1988.

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

GONZÁLEZ, Mário. **Leituras de Literatura Espanhola: da Idade Média ao Século XVII**. São Paulo: Letraviva – Fapesp, 2010.

GONZÁLEZ, Mário M. Novela picaresca iberoamericana: La neopicaresca brasilena. **Historia Y Cultura en la Conciencia Brasilena**. Mexico: Instituto Panamericano de Geografia e Historia, 1993.

GONZÁLEZ, Mario. Lazarillo de Tormes: estudo crítico. In: **Lazarillo de Tormes**. Tradução de Heloísa C. Milton e Antonio R. Esteves. Org. Mario Gonzalez. São Paulo: Editora 34, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: The metafictional paradox**. Waterloo/Canada: Wilfrid Laurier University Press: 1985.

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

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JAHN, Manfred. Focalization. In David Herman, ed. 2007. **The Cambridge Companion to Narrative**. Cambridge, p. 93-108, 2007.

JAHN, Manfred. More Aspects of Focalization: Refinements and Applications. In: Pier, John, ed. **GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours**, 21: 85-110, 1999.

LACOWICZ, Stanis David. A Carnavalização No Romance O Chalaça (1994) E Sua Reprodução Na Minissérie Televisiva O Quinto Dos Infernos. **Revista de Literatura, História e Memória**. Unioeste, v. 6, n. 7, p. 265-278, 2010.

LAZARILLO de Tormes. Tradução de Heloísa C. Milton e Antonio R. Esteves. Org. Mario Gonzalez. São Paulo: Editora 34, 2005.

LUKÁCS, György. **A Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2019.

LUKÁCS, György. **O Romance Histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUSTOSA, Isabel. **D. Pedro I: Um Herói sem Nenhum Caráter**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MACAULAY, Neil. **Dom Pedro I: A Luta Pela Liberdade No Brasil E Em Portugal 1798-1834**. Rio de Janeiro: Record, 1993.

MACHADO, Irene A. **O Romance e a Voz: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MALDONADO DE GUEVARA, Francisco. Notas. Para la etimología pícaro = picar. In. **Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo**. Ano 21, p. 524-525, 1945.

MAZZI, Maria Gloria Cusomano. Intertextualidade e Paródia. **Revista Araticum**. v.3, n.1, p.23-41, 2011.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

MIRLEU, Isis. A Reescrita Do Passado Em Galantes Memórias E Admiráveis Aventuras Do Virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça. **Revista de Literatura, História e Memória**. Unioeste, v. 7, n. 9, p. 27-37, 2011.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 12ª edição. São Paulo: Cultrix. 2013

MONTEIRO, Débora Paiva. O mais querido "fora da lei": um estudo sobre o entrudo na cidade do Rio de Janeiro (1889-1910). In. XIV ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-RIO. **Anais**. Rio de Janeiro, 2010.

MORRIS, Adam R. Of Pyrates and Pícaros: the literary lineage of Charles Johnson's a general history of the pyrates. **Sam Houston State University**. 2017. Disponível em <https://shsu->

ir.tdl.org/bitstream/handle/20.500.11875/2323/MORRIS-THESIS-2017.PDF. Acesso em 22 de dezembro de 2022.

MUCIÑO-RUIZ, José Antonio. Quevedo y sor Juana: un encuentro poético festivo. **La Colmena**, [S.l.], n. 73, p. 39-46, 2017.

NASCIMENTO NETO, João Evangelista. **Perambulações de João Grilo: Do Pícaro Lusitano ao Malandro Brasileiro, as Peripécias do (Anti-)Herói Popular**. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2020.

NOVAIS, Fernando; FORASTIERI, Rogério. **Nova história em perspectiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Adriely Barbosa de. O Neopícaro No Personagem Luiz Galvez Rodrigues De Aria, Em Galvez Imperador Do Acre. **Revista Eletrônica Macabéa**, v. 7, n. 2, p.1-9, 2018.

OLIVEIRA, Martha Kohl de. Escolarização e desenvolvimento do pensamento: a contribuição da Psicologia Histórico-Cultural. **Revista Diálogo Educacional**, Curitiba, v. 4, n.10, p.23-34, 2003.

OLIVEIRA, Mirelle Almeida, GARCÍA, Ana Margarita Barandela. A representação do pícaro e a sobreposição da figura do anti-herói na obra Lazarillo de Tormes. **Revista Areia**, [S. l.], n. 3, p. 90 – 105, 2020.

PAZ, Octávio. Conjunciones y disyunciones. **Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, n. 12, México, 1969.

PUÑARES-ALPÍZAR, Damaris. La relacion entre amos y criados em el período de acumulación originária: o como Lazarillo se transforma em Lázaro. **Espéculo: revista de estudios literarios**. Universidad Complutense de Madrid, n. 39, 2008.

REIS, Carlos. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. **Estudos Literários**, v. 4, Coimbra, 2014.

REZZUTTI, Paulo. **D. Pedro: a história não contada**. São Paulo: Leya, 2015.

REZUTTI, Paulo. **Mulheres do Brasil: a história não contada**. São Paulo: Leya, 2018.

RODRÍGUEZ GILES, Ana Inés. Crisis familiar y marginalidade en la transición del feudalismo al capitalismo: Estudio de El Lazarillo de Tormes. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de História. **Anais**. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

ROSETTI, Mariana. Poner el cuerpo: la configuración narrativa del pícaro como crítica del sistema colonial de la Nueva España en El Periquillo Sarniento. **Orbis Tertius**. Año 16, n. 17, 2011.

SALES, Paulo Alberto da Silva. Meta-História, Metaficção e Metaficção Historiográfica: uma revisão crítica. **Revista Ícone**. v. 17, n.2, p. 16-31, 2017.

SALLES, Iza. **O Coração do Rei - A vida de dom Pedro I: o grande herói luso-brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2019.

SAMPAIO, Daniel. A história de Bárbara dos Prazeres, a “Bruxa do Arco do Teles”. **VejaRio**. Rio de Janeiro, 30 de out. de 2020. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/coluna/daniel-sampaio/bruxa-arco-do-teles/>. Acesso em 7/12/2022.

SCHNAIDERMAN, Boris. Paródia e Mundo do Riso. **Literatura e Sociedade**, v. 23, n. 26, p. 143-149, 2018.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de José Antonio de Freitas. São Paulo: Martin Claret, 2012.

SILVA, Rita de Cássia Almeida. Entre literaturas: o lugar do pícaro e do malandro em Galvez, o Imperador do Acre. História ou ficção?. **Moara**. n. 16, p. 119-141, 2001.

SOUZA, Márcio. **Galvez, Imperador do Acre**. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1977.

SOUZA, Almir Antonio. Literatura e História na Invenção do Brasil. **Revista TEL**, v. 6, n. 1, p.69-82, 2015.

TORERO, José Roberto. **Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TRUJILLO, Albeiro Mejia. O riso como fator de crítica nas narrativas picarescas. **REVISTA TRAMA**, v. 3, n. 6, p. 11-26, 2007.

VICENTE, Alonso Zamora. **Qué es la novela picaresca**. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em <https://biblioteca.org.ar/libros/156389.pdf>. 2010. Acesso em 22 de dezembro de 2022.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia de Bolso. 2010.

WHITE, Hayden. **Meta-História: A imaginação histórica do século XIX**. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: USP, 1992.

WICKS, Ulrich. The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach. **PMLA**, v. 89, n. 2, p. 240-249, 1974.