

**RELEITURAS DA PICARESCA CLÁSSICA
PELO NOVO ROMANCE HISTÓRICO:
CONFLUÊNCIAS EM O CHALAÇA (1994),
DE JOSÉ ROBERTO TORERO**

FLECK, Gilmei Francisco (UNIOESTE-Cascavel)¹
LACOWICZ, Stanis David (UNIOESTE-Cascavel/PIBIC- CNPq)²

¹ *Doutor em letras pela UNESP-Assis, professor adjunto da Unioeste-Cascavel nas áreas de Literaturas Hispânicas e Cultura Hispânica. Vice-líder do grupo de pesquisa “Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura”. Coordenador do PELCA – Programa de Ensino de Literatura e Cultura, programa de Extensão da Unioeste-Cascavel. chicofleck@yahoo.com.br*

² *Graduado em Letras pela Unioeste-Cascavel. Integrante do grupo de pesquisa “Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura”. Colaborador do PELCA – Programa de Ensino de Literatura e Cultura, programa de Extensão da Unioeste-Cascavel. s_lacowicz@hotmail.com*

RESUMO: Por meio da composição do novo romance *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), de José Roberto Torero, apresenta-se a vida de Francisco Gomes da Silva que, enquanto narrador de sua própria história, expõe sua participação em grandes momentos da história do Brasil. Esta retomada do passado dá-se sob a visão de quem exercia o posto de secretário pessoal de D. Pedro I. Subordinado a este ponto de vista interno aos eventos históricos, a imagem deste que se tornaria Imperador do Brasil é configurada por meio da utilização dos recursos bakhtinianos da paródia e da carnavalização. A visão intradiegetica é possível devido à proximidade entre Francisco Gomes e o príncipe. Tal empresa é romanesca motivada pelo anseio de desconstruir as imagens cristalizadas e tradicionalmente conhecidas da realeza e de eventos como, por exemplo, a proclamação da independência (1822); é a releitura crítica da história que o novo romance histórico propõe, e que no romance de Torero se mescla às premissas da picaresca espanhola, sendo Francisco Gomes da Silva o exemplo de pícaro que anseia pela ascensão social e cuja vida e história sempre ficam a margem. O Chalaça é uma personagem que realmente existiu, mas que a história oficial não fez questão de lembrar, já que ele não conduzia o imperador às ditas ações edificantes, mas sim, à picardias e aventuras extra-conjugais. Assim, objetivamos analisar a construção discursiva de D. Pedro I sob um novo foco, que aponta para a Literatura como leitora privilegiada dos signos da história. **PALAVRAS-CHAVE:** D. Pedro I; Carnavalização; Novo romance histórico brasileiro; Novela picaresca espanhola.

ABSTRACT: Through the composition of the new historic novel *Galantes Memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), by José Roberto Torero, we are introduced to Francisco Gomes da Silva's life. The character is the narrator of his own history in which he exposes his participation in the great events of Brazil's history. This return to the past is conducted by the point of view of the one who acted as personal secretary of D. Pedro I. Subsumed to this internal point of view about historical events, the image of this man who would become the Emperor of Brazil is arranged by using bakhtinian resources such as parody and carnivalization. The intradiegetic view is possible due to the near relationship between Francisco Gomes and the Prince. That enterprise is motivated in terms of novel by the yearning of deconstruction of crystallized images and traditionally knowledge about the royalty and events like, for example, Brazil independence proclamation (1822). This fact is critically read in the way that the new historic novel has proposed and in Torero, s novel it is also blended to the principles of Spanish Picaresque novel; being Francisco Gomes da Silva an example of "pícaro" who is longing for social ascent and whose life and history always were set on the margin. Chalaça is a character that really existed, but the official history has never wanted to remember him, once he did not conduct the Emperor to the uplifting attitudes, but in opposition, to knaveries and adventures out of his marriage. Thus, our goal is analyses the discursive construction of the character D. Pedro I in a new focus, that appoints also to Literature as a privileged reader of History signs. **KEYWORDS:** D. Pedro I; Carnivalization; Brazilian new historic novel; Hispanic picaresque novel.

O romance de José Roberto Torero, intitulado *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, o Chalaça* (1994), apresenta-se como um novo romance histórico brasileiro que bebe nas águas da tradição literária ao compor-se enquanto obra intensamente intertextual e parodiar a picaresca espanhola clássica a ponto de fazer de suas premissas parte inerente da estrutura narrativa deste romance.

Seymour Menton (1993), seguindo os estudos de Fernando Aínsa (1988-1991), estabelece seis características que definem um novo romance histórico, destacando-se neles a “sinfonia bakhtiniana” composta pela paródia, a carnavalização, a intertextualidade e a polifonia. Os pontos mencionados na obra de Menon (1993) são, ao nosso ver, remissões àqueles já apontados por Aínsa (1991), dos quais é imprescindível recuperar a utilização de múltiplas perspectivas sobre os eventos da história, a sobreposição de diferentes tempos históricos e o uso da paródia para desconstruir imagens cristalizadas pelo discurso historiográfico. Desse modo, tais obras distanciam-se, por meio de uma leitura crítica do passado, do discurso historiográfico hegemônico.

Igualmente, faz-se importante trazer à memória a afirmação de Aínsa (1991, p. 82) de que estas obras embarcam “*en la aventura de releer la historia, especialmente crónicas y relaciones, ejercitándose en modalidades anacrónicas de la escritura, en el pastiche, la parodia y el grotesco, con la finalidad de desconstruir la historia oficial*”. Desse modo, o novo romance histórico contemporâneo lança mão tanto de recursos formais – ultrapassando formas lineares de narrativa – como lingüísticos, a fim de construir uma profunda rede de relações intertextuais com as relíquias do passado. Estas são reapresentadas sob formas paródicas, recriando personagens e cenas de forma carnavalesca, com uma intenção explícita de relativizar, se não desconstruir, o discurso enaltecido que outrora os tinha edificado. Na contemporaneidade, segundo Fleck (2007), há uma vasta gama de narrativas de extração histórica que podem ser divididas em diferentes modalidades, desde os romances históricos que seguem as linhas tradicionais, aos novos romances históricos, as metaficções historiográficas até os romances históricos contemporâneos de mediação.

A narrativa de Chalaça, bastante motivada pela paródia da novela picaresca que se efetua no romance de Torero (1994), pode ser classificada como exemplo de novo romance histórico. A narrativa de Torero se utiliza fartamente da carnavalização como forma de subverter as imagens de D. Pedro I e dos acontecimentos históricos relacionados a esta personagem. A paródia, aliada à intertextualidade, se traduz em profundas relações que o romance vem a construir com textos do passado, tanto no que diz respeito aos conteúdos quanto aos gêneros textuais empregados. Entre estes destaca-se a picaresca clássica, surgida na Espanha em meados do século XVI. Quanto à paródia, sua importância nos novos romances foi apontada já nos estudos primeiros de Fernando Aínsa, que opina:

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

Assim a carga altamente desconstrucionista da paródia alia-se, na construção do novo romance histórico, à intertextualidade que traz ao centro da configuração discursiva do passado os eventos históricos sob novas perspectivas. Nesse espaço simbólico, os “homens de mármore” são destituídos de seu caráter heróico e o seu lado humano é explorado, especialmente, pela subjetivação do material histórico por meio de perspectivas que privilegiam o “eu”, ou seja, as narrativas de caráter autodigéticas.

O Chalaça (1994) é, nesse sentido, um exemplo de construção paródica e intertextual na qual a presença da tradição literária é reavivada pelas mais atuais formas intertextualizadas de produção ficcional. Trata-se da história de Francisco Gomes da Silva, português que viria a se tornar o secretário pessoal do Imperador D. Pedro I, além de amigo e seu condutor pelo mundo de prazeres que somente a vida plebéia possibilitaria, sob a função claramente extra-oficial de alco- viteiro. Ressalta-se que é o próprio Chalaça, Francisco Go-

mes – uma personagem histórica cuja vida assegura-se em documentos oficiais – o encarregado de narrar sua vida. Nesse intento, percorrendo e reinserindo-se em momentos importantes da história brasileira e portuguesa, dos quais a historiografia oficial fez questão de não se lembrar de sua existência, o pícaro relata a sua vida.

Tal estrutura aponta para a orientação paródica que o romance estabelece com o romance picaresco espanhol clássico, do qual uma das principais características é o relato autobiográfico de “um indivíduo que tem consciência da legitimidade da sua oposição ao mundo e que ousa considerar, em desafio dos cânones dominantes, a sua vida mesquinha e reles como digna de ser narrada” (AGUIAR E SILVA, 1974, p. 255). Analisaremos, portanto, o modo como o romance de Torero (1994) dialoga com a tradição literária, tomando o considerado primeiro romance picaresco *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*, de autor anônimo, como ponto de referência para a análise comparativa.

Assim sendo, José Roberto Torero articula seu romance *O Chalaça* (1994), engendrando as características que fazem dele um novo romance histórico em conjunto com as premissas do romance picaresco clássico. O surgimento da modalidade narrativa da picaresca no século XVI está diretamente envolvido com três pontos que propiciaram o contexto necessário ao seu desenvolvimento: a situação histórica que a Espanha vivenciava, a estrutura segundo a qual a sociedade espanhola havia se modelado e o contexto literário da produção. Quanto à situação histórica, o império espanhol apresenta durante o século XVI a consolidação da monarquia absolutista, ou seja, a centralização das decisões que viriam a determinar fortemente as estruturas sociais, excluindo do poder classes inferiores e principalmente aquelas com possibilidades de emergirem (como a burguesia). Portanto, caminhava-se para a uniformização ideológica do reino, que foi catalisada pelo já instituído tribunal religioso do Santo Ofício (a Inquisição), instalado em 1478. Evento de extrema representatividade para que se chegasse neste contexto foi o Descobrimento da América (1492) e o processo de coloniza-

ção iniciado a partir daquela data, assim como a vitória na Guerra da Reconquista, com a expulsão dos últimos redutos árabes da península ibérica.

Estes eventos instituíram nessa sociedade como modelo social o cavaleiro e como modelo econômico o acúmulo de riquezas, os quais se uniram, ideologicamente, às regras de conduta social da Igreja católica na empresa de homogeneizar a população espanhola e estagnar as estruturas sociais, fazendo vencedora a ideologia aristocrática. A partir desta situação política de extrema dificuldade de mobilidade social e do “controle interno e banimento da burguesia” surge o modelo picaresco e o pícaro, para ser a paródia do conquistador e o desvio do burguês (GONZÁLEZ, 1994, p. 28). Assim, com a imobilidade social e os mecanismos ascensionais frustrados, era inevitável que se buscasse, por caminhos que não fossem os tradicionais, meios para deixar a vida de pobreza e alcançar uma posição social de prestígio – no caso, algo extremamente relacionado com a aparência frente ao social e não necessariamente condição de posses e bens materiais de grande valor.

O contexto literário referente ao surgimento da picaresca, considerando que se trata tratando de um momento histórico de luta entre cristãos e mouros, é protagonizado pela construção do herói, cujos princípios giram em torno da idéia de altruísmo, abnegação do interesse individual em prol do coletivo. Tal idéia de heroísmo era bastante comum nas novelas de cavalaria, permanecendo ainda na contemporaneidade como modelo a ser seguido em certas produções, nas quais o protagonista luta pelos “fracos e oprimidos”, epicamente sacrificando-se pelo bem comum, como mais tarde parodiou também Cervantes em seu clássico Quixote. Assim, o pícaro literário surge triplamente paródico: sua construção baseia-se na relação de oposição aos princípios do herói cavaleiresco (embora queira usurpar-lhe os símbolos, objetivos e a aparência), o romance picaresco parodia os livros de cavalaria ao utilizar-se de expressões típicas de linguagem arcaizante (GONZÁLES, 1994, p. 95) e, por fim, relacionando-se ao seu contexto de produção e crítica social de uma sociedade na qual os indivíduos para efetuar mudanças de

classe devessem lançar mão de meios ilícitos, o romance picaresco apresenta-se como “paródia dos mecanismos de ascensão dentro de uma sociedade que rejeita a burguesia e na qual o parecer prevalece sobre o ser” (GONZÁLEZ, 1994, p. 269).

Em *O Chalaça* (1994), a premissa é a seguinte: José Roberto Torero se apresenta como estudioso que conseguiu encontrar o até então perdido diário de Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, em um baú na casa da tetraneta deste (apesar de ter tido de pagar pelo documento). Contudo, neste momento, ressaltamos a diferenciação entre autor e narrador; “o narrador constitui a instância produtora do discurso narrativo, não devendo ser confundido, na sua natureza e na sua função, com o autor, pois o narrador é uma criatura fictícia como qualquer outra personagem”. (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 268). Portanto, esse Torero é o narrador, ente ficcional, que é citado na capa da obra onde se proclama que as *Galantes Memórias* foram “trazidas à luz por José Roberto Torero”, e que, assim, no prefácio explicita sua existência como historiador.

Assim, o prefácio, como a própria capa e contracapa, já fazem parte do mundo ficcional do romance, constituindo-se em paratextos fundamentais para a compreensão da inserção, como um dos narradores do romance, da figura de José Roberto Torero, pois, no universo ficcional do romance, é explicado pelo historiador Torero a importância atribuída ao perdido diário do Chalaça e interesse que este desperta nos historiadores, dentre os quais ele se inclui. É narrada neste trecho da obra sua trajetória em busca do texto perdido: por não conseguir uma bolsa de pesquisa, acabou impossibilitado de ir aos Estados Unidos para pesquisar documentos pertencentes à filha do Chalaça, Francisca Stevenson Gomes, que casara com um banqueiro e viera a falecer em Nova York. Adotou, entretanto, outro caminho para sua pesquisa, buscando pelo espólio de outro filho do Chalaça, Francisco Garcia Gomes da Silva. Assim, encontrou sua tataraneta, Marineida Garcia, de setenta e cinco anos, em Paracambi, interior do Rio de Janeiro. Essa senhora possuía um antigo baú de seu antepassado no qual Torero encontrou cartas, bilhetes e parte do diário.

Enquanto elemento ficcional, o narrador possui um papel diferenciado e de suma importância, pois lhe é incumbida

a seleção e ordenação dos eventos, quais palavras serão utilizadas, o modo como discorrerá o tempo, etc; tarefas que explicitadas na tessitura do romance dão-lhe a marca da metaficção inerente aos novos romances históricos. A narrativa, pois, anuncia a função do narrador, ou seja, é dele a construção da narrativa, e por isso ela está sujeita aos sentidos e a ótica sob as quais ele quer tratar a história. Em outras palavras, o narrador manipula a diegese. Assim, o narrador Torero - propositalmente associado pelo nome ao próprio autor -, apesar de que isso se torna explícito apenas no prefácio e em notas de rodapé ao longo do romance -, é quem seleciona e organiza a composição da obra, como o próprio relata ao final do prefácio: "Adianto ao leitor que adotei por método manter a estrita obediência à ordem dos apontamentos, o que inclui, além das anotações, cartas, reflexões e algumas memórias." (TORERO, 1994, p. II), assinando como *O autor*, fator que explicita sua condição como narrador em uma obra de ficção que tem como objetivo maior romper com os limites fixados por uma historiografia (também literária) hegemônica.

Agora, o escritor José Roberto Torero, nascido em 1963, formado em Letras e Jornalismo, é outra entidade: alguém que soube com discernimento elaborar em seu romance histórico um narrador, *alter ego* seu, mas de existência diferenciada, em um universo diferenciado no qual é historiador; assim, ao mencionarmos o narrador Torero, estaremos tratando deste ser discursivamente configurado que encontrou os papéis de Francisco Gomes, o qual não deve ser confundido com o autor José Roberto Torero em sua existência real.

A descoberta de documentos antigos, na ambiência da literatura, traz a já tradicional utilização do recurso do "manuscrito perdido" do romance histórico tradicional e do próprio romance moderno em sua configuração primeiro no Quixote. No prefácio, porém, Torero elucida que "[...] por questões éticas e exigência do editor, devo admitir que pairam dúvidas sobre a autenticidade destes papéis" (TORERO, 1994, p. 10), pois passaram pela mão de dois professores os quais apontaram equívocos de vocabulário, expressões, datas e nomes. O narrador justifica tais pontos pela natureza

informal do diário, que abaliza a coloquialidade e os erros presentes nos documentos encontrados. Apontamentos desta ordem também são observados ao longo do texto em notas de rodapé, intromissões do narrador Torero ao longo da reprodução dos relatos por ele encontrados e explicitados na tessitura do romance, garantindo-lhe as características de um novo romance histórico metaficcional.

Tal recurso metaficcional de comentar a construção e organização do próprio texto concede um novo teor de verossimilhança à narrativa, já que a “honestidade” do narrador Torero estimula a criação do pacto de leitura entre a voz enunciativa do discurso e o leitor (e deste com o texto), além de estabelecer a relação dialógica, segundo a concebe Bakhtin (1990, p. 127), estabelecendo também a relação entre a literatura e a história oficial e desta com relação às outras perspectivas dos acontecimentos. Estas questões relacionam-se também com o “jogo de máscaras” instituído na picaresca clássica, a valorização da aparência de “homem de bem” e de autenticidade dos textos, fatores que são realçados também nos paratextos da contracapa da obra. Todas essas são características extremamente picarescas melhor explicitadas pelo teórico Mário González, ao relatar este procedimento sempre presente na picaresca espanhola o autor menciona:

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

Estas são idéias funcionais no romance de Torero (1994), pois é o processo supracitado da motivação realista que conduz também o processo de releitura crítica da história brasileira por meio do ponto de vista de Francisco Gomes da Silva. Os textos recolhidos pelo narrador José Roberto Torero, figura ficcional do autor implícito, por sua vez, configuram-se principalmente no diário pessoal de Francisco Gomes, em um período já posterior de sua vida, no qual ele estava morando na França, por ter sido expulso do Brasil e por Portugal estar em guerra. Na

França, o Chalaça tenta desposar a baronesa de Lyon, sexagenária que vem a falecer. Para infortúnio de Francisco Gomes, esta deixa lhe de herança apenas uma gargantilha, uma vez que imaginava, pela imagem que o Chalaça havia criado, que este não tinha qualquer necessidade financeira.

Chalaça, desde o início do texto, demonstra a busca pelo horizonte do *status*, ascensão social por meio da malandragem, esperteza e, principalmente, pela construção permanente de um discurso convincente. Isso ocorre tanto em seu cotidiano quanto na própria escritura do diário. Contudo, os processos retóricos dão o tom satírico e do dialogismo, o qual ao mesmo tempo em que tenta elevar a imagem de Francisco Gomes, o trai pelo tom sarcástico e carnavalesco de sua narrativa.

Nestes episódios relatados no suposto diário do Chalaça, observamos as peripécias do pícaro, Chalaça, em sua tentativa de angariar um posto confortável socialmente e financeiramente, conseguindo, além de tranquilidade e comodidade, o título de Barão. Uma vez falhado este intento, a única saída é retornar ao posto de secretário de D. Pedro, o que já é, em si, uma posição favorável e de prestígio. O dialogismo na obra também é operado pela presença de dois narradores: Torero, que organiza os papéis, tratando-se do presente da narrativa e instituindo a distância histórica como ponto de partida para a análise, e o próprio Chalaça, que seria o escritor de tais papeis. 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.

O ápice da imagem picaresca que tenta defender suas ações por meio do discurso revela-se no início da composição de uma autobiografia, iniciada no capítulo 16 do romance, e a partir daí intercalada com o diário. Pelo que se pode analisar do romance, a inserção da biografia tem como objetivo claro, num discurso que tenta convencer os leitores, transmitir a idéia de que ele, Francisco Gomes, é um homem de bem. A persuasão a qual o enunciador do texto se propõe também é observada na escritura do diário. Neste vemos que

o Chalaça está consciente da grande possibilidade de que tais papéis possam vir a ser lidos futuramente por outrem. Isto pode ser comprovado pelos apelos que o Chalaça faz ao leitor virtual de seus textos: no início de sua auto biografia ele aponta: “Cidadãos, começarei a minha biografia [...]” (TORERO, 1994, p. 58), ou então no capítulo 17, referente a trechos do diário, no qual argumenta:

Um homem sábio, porém, que porventura um dia vir a ler esses papéis – que é coisa que não espero, porque eles são muito particulares – se perguntará se este momento grave que passamos não seria melhor aproveitado com atitudes como treinamentos militares, limpeza de canhões e reparo nas fortificações. [...] (TORERO, 1994, p. 62)

Deste modo, observamos que os apelos do narrador pícaro percorrem a obra como um todo, ocorrendo tanto em trechos condizentes às memórias, como na evocação “Como é do conhecimento do ilustre leitor [...]” (TORERO, 1994, p. 120), bem como no próprio diário. Tal estratégia persuasiva encontra-se presente, pois, já no primeiro romance picaresco espanhol, quando o narrador, Lazaro, evoca a possibilidade de leitura de seu texto por diferentes leitores e não apenas a seu destinatário “Vossa Merce”, a quem se destina sua narrativa em primeira instância. Todos estes aspectos revelam o teor paródico da obra de Torero.

A forma autobiográfica do texto e os apelos ao narratário relacionam *O Chalaça* (1994) de forma explícita com a picaresca espanhola, em especial com a obra *Lazarillo de Tormes*. Esta, assim como a paródia feita por Torero, caracteriza-se por constituir a linha narrativa enquanto relato auto-bibliográfico cuja motivação se “apóia no caráter insignificante do protagonista, que não merece outro narrador que não ele mesmo” (CASTRO *apud* GONZÁLEZ, 1994, p. 219). Este processo funciona, portanto, como remissão à *Lazarillo de Tormes* (2005), principalmente em seu trecho inicial, intitulado prólogo, apesar de se acreditar que tais divisões do texto tenham sido agregadas depois de sua composição, não fazendo parte do original; observa-se aí justamente a tentativa por parte do narrador de ganhar o interesse de seus leitores, como faz Lazarillo:

Eu tenho por bem que coisas tão assinaladas, e porventura nunca ouvidas nem vistas, cheguem ao conhecimento de muitos e não se enterrem na sepultura do esquecimento, pois pode ser que alguém que leia nelas encontre algo que lhe agrade, e àqueles que não se aprofundem muito, que os deleite. (ANÔNIMO, 2005, p. 19).

Gonzáles (1994, p. 107) afirma, acerca deste início da obra inaugural da picaresca, que “a fórmula se destinaria normalmente a exaltar ações extraordinárias”, funcionando também como paródia das novelas de cavalaria; contudo, as ações narradas calcam-se na exposição da realidade, do não fantástico, diferenciando-se do que os leitores correntes da época entenderiam por extraordinário. Também se percebe neste fragmento a possível ambiguidade que encerra a composição de *Lazarillo*, permitindo uma dupla leitura: a do leitor que apenas irá se deleitar com os causos narrados, e daquele que por meio de uma leitura mais atenta conseguirá extrair o sentido profundo que encerraria a intencionalidade do autor, ou seja, a denúncia social.

Assim, dois gêneros textuais, supostamente escritos pelo Chalaça, são intercalados no romance, apresentando momentos históricos diferenciados. Esta estrutura gera uma característica que remete ao emprego das anacronias e sobreposições temporais presentes em narrativas do gênero dos novos romances históricos. Nas passagens desta suposta autobiografia também encontramos várias ações protagonizadas por D. Pedro, que figura já no primeiro capítulo (TORERO, 1994, p. 58). Nesse, intitulado “Onde se Relata o Inédito Nascimento que Teve Francisco Gomes e dos Ensinamentos que se Tiraram Desse Mesmo Fato”, o Chalaça descreve o seu nascimento metafísico: quando ele conheceu o então príncipe regente do Brasil e começou a desfrutar dos privilégios da vida palaciana.

Vemos nesse intento de escrita autobiográfica que toda a vida anterior a esse fato é considerada por Francisco Gomes irrelevante para sua história e construção de sua imagem como “homem de bem”. Na situação em que amo e pícaro se conhecem, eles se encontram em um bar. No relato desse acontecimento na voz do Chalaça observa-se, claramente, o anseio de Francisco Gomes por romper com seu lugar de origem, daí o fato de ele considerar irrelevante qualquer coisa antes de seu nascimento “metafísico”.

Apesar disso, ainda é possível recuperar graças à escritura do diário a questão da genealogia do anti-herói, traço importante da picaresca clássica, representado, principalmente, quando o Chalaça relata, logo após o evento relativo à Baronesa de Lyon, que sua mãe nunca lhe “perdoaria por ter deitado fora tamanha oportunidade de ficar rico e tornar-se um nobre” (TORERO, 1994, p. 35). Nesse momento da narrativa o protagonista menciona ainda como sua mãe já havia tentado também por meio do matrimônio se tornar uma nobre:

Esse sempre foi, aliás, o sonho da probrezita. 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. Não foi desse modo. O velho Visconde uniu-se à Condessa de Rezende. Nem assim, contudo, ela ficou desamparada. Ganhou como recompensa um outro marido – que foi o ourives Antônio Gomes da Silva –, oito mil cruzados e ainda conseguiu que o Visconde se responsabilizasse por minha instrução. (TORERO, 1994, p. 35)

Em *Lazarillo de Tormes* pode-se observar a origem da personagem no Tratado primeiro. Aqui o narrador relata seu nascimento, de como seu pai fora preso e como sua mãe, sem marido, “decidiu juntar-se às pessoas de bem para poder ser uma delas” (ANÔNIMO, 2005, p. 29). Em seguida, ela junta-se com outro homem que muito lhes oferecia até comprovar-se, com a ajuda ingênua do menino Lazarillo, que eram pertences roubados e, por isso, sendo este homem também condenado. No que se segue, Lázaro é entregue por sua mãe ao seu primeiro amo, o Cego, iniciando o seu processo de itinerância, aprendizagem e vassalagem a uma série de amos. Essa passagem de um a outro amo possibilita ao narrador estabelecer uma imagem crítica de diversos âmbitos da sociedade da época.

Lazarillo aprende com o cego, seguindo a experiência deste que era capaz de angariar comida e dinheiro por meio de rezas que ele inventava e serviam a todo tipo de pedidos, como agir com astúcia e a necessidade destes tipos de artimanhas para aqueles relegados à margem da sociedade. Logo no começo de sua jornada há um momento importante enquanto conscientização do pícaro: o cego pede que ele encoste a cabeça numa pedra em forma de touro localizada na

saída da cidade de Salamanca pela ponte Romana para que ouvisse, conforme a lenda que ronda tal estátua, um suposto ruído. Assim feito, o cego faz Lázaro dar uma cabeçada no animal, gritando-lhe: "Ignorante! Aprenda que o guia do cego tem que saber um ponto a mais que o diabo." (ANÔNIMO, 2005, p. 37). Enquanto narrador, o pícaro admite: "Pareceu-me que naquele instante despertei da inocência que, como criança, estava adormecido" (ANÔNIMO, 2005, p.37), constatando que o que o cego lhe havia dito "é verdade. Devo abrir bem os olhos e ficar esperto, pois sou sozinho e tenho que aprender a cuidar de mim" (ANÔNIMO, 2005, p. 37).

Seguindo a comparação entre as duas obras, temos em *O Chalaça* (1994) também a utilização do motivo da aprendizagem. Momento no qual é possível perceber a tais sentidos ocorre ao final do capítulo 25 (p. 90). D. Pedro descansava após uma grave convulsão enquanto sua esposa e criados o assistiam, Chalaça, no entanto se ocupava de outra atividade no mesmo local: "Eu relia um luxuoso volume de aventuras de Lazarilho de Tormes e me esforçava para não ser visto nos momentos em que uma risada me escapava" (TORERO, 1994, p. 90). Aqui, é explicitada a relação do romance de Torero com a picaresca espanhola, tanto pela situação quanto pela menção ao romance picaresco, estabelecendo a intertextualidade com a obra espanhola como uma das motivações da narrativa.

As características da picaresca espanhola permeiam, assim, a obra *O Chalaça* (1994), ancorando-se ela no tripé básico do gênero: a presença do anti-herói que relata sua própria história, a desconstrução do altruísta cavalheiro medieval e a sátira social traçada na narração do percurso do pícaro rumo à ascensão social. Esta, no caso do romance histórico de Torero, é apresentada na visão carnalizada dos fatos que revelam o aventureiro processo de ascensão social do anti-herói, cultivando a aparência, pois "o Pícaro quer confundir-se com o 'homem de bem' para, assim, parecendo, ser um 'homem de bem'" (GONZÁLEZ, 1994, p. 79).

Assim, ressaltamos a importância do narrador, de seu ponto de vista, na conjugação dos romances de Lazarilho e do Chalaça. Em ambos a narrativa posiciona sua visão de

uma perspectiva central, pois se trata de um narrador autodiegético, ou seja, que narra sua própria história. A ambigüidade é instaurada no discurso das duas obras, pois uma vez que o protagonista tenta enganar a si próprio, isto é transferido a sua ação como narrador e, por conseguinte, tentar-se-á inculir o engano no leitor. Este, contudo, deixa de ser um receptor passivo para construir sentidos e se necessário rever sua leitura; como expõe González: “Se quem narra é um pícaro, é fundamental que o leitor desconfie de suas informações e interpretações. Há então, um espaço para a ambigüidade entre o narrador e o protagonista, que o leitor deve preencher criticamente” (1994, p. 120). São rasgos de uma literatura moderna que se preocupa com a recepção da obra, fatores imprescindíveis em um novo romance histórico como *O Chalaça* (1994) que certificam o pioneirismo de *Lazarillo de Tormes* (2005). Quanto à narração em primeira pessoa também cabe esclarecer que “entendemos que o pícaro narra em primeira pessoa como transgressão da fórmula do ‘historiador’ onisciente das novelas de cavalaria. Ele é testemunha de uma realidade e já não mais o protagonista de uma história inverossímil” (GONZÁLEZ, 1994, p. 265), relembrando a modernização destas obras em relação às novelas de cavalaria da mesma época. Tal fato está estreitamente relacionado também com a preferência de muitos novos romances históricos pela narrativa autodiegética, segundo a definição de Genette (s/d).

Apesar da generalização, sempre prejudicial em se tratando da picaresca pelo fato de que os seus representantes sempre acabaram por reformular o próprio gênero, González propõe uma definição que é suficiente para *Lazarillo* e *Chalaça*:

[...] a pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea para o pícaro, seu protagonista. (GONZÁLEZ, 1994, p. 263)

Nas duas obras vemos que o pícaro “tenta equilibrar suas possibilidades perante uma sociedade que, no mínimo, lhe é hostil e que conta com poderosos recursos para mantê-lo marginalizado” (GONZÁLEZ, 1994, p. 267). Na ambiência

do romance histórico, o Chalaça funciona como crítica à estagnação social do império brasileiro do século XIX e ao intenso jogo de favores e falsidade do qual se lançava mão em busca de *status* social e privilégios financeiros; como novo romance histórico, a obra de Torero acaba, principalmente no que concerne à primeira característica apontada por Menton (1993), referente à circularidade do tempo, estendendo a crítica a outros momentos da história brasileira, nos quais o estratos menos favorecidos da sociedade sempre tiveram de se utilizar da manha, quando não da malandragem, para sobreviverem.

Por fim, trazemos as palavras de Milton (1996, p. 113), que sintetiza o que seria uma definição de *O Chalaça* (1994), já que a obra

[...] insere-se por sua composição numa linguagem neopicaresca. Em primeiro lugar, recupera um dos princípios fundamentais do gênero tradicional: o relato em primeira pessoa das aventuras de um anti herói, que busca através das mais variadas estratégias, vencer obstáculos para levar a bom termo um projeto de ascensão social. Assim, é o próprio Chalaça quem narra as suas peripécias de vida, recobrando, por meio delas, aspectos significativos do período que vai da Independência aos limites finais do I Reinado no Brasil, e que, estendendo-se depois a Portugal, alcança o início do governo da Rainha Maria II, filha do Imperador.

Destarte, a ativação dos princípios da picaresca espanhola na obra *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça* (1994) corroboram para os objetivos desconstrucionistas que o texto de Torero encerra enquanto novo romance histórico brasileiro. Assim, dá-se a voz a este excluído da historiografia oficial, Francisco Gomes, cuja existência real ao lado do imperador serve como base para a composição deste ponto de vista interno aos fatos recriados nesse romance. A partir dessa perspectiva dá-se a desconstrução de imagens cristalizadas dos eventos históricos protagonizados pelo imperador D. Pedro e, por meio dessa ótica, possibilita-se, pois, a releitura da figura do Imperador brasileiro, D. Pedro I.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 3.ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

AÍNSA, F. El proceso de la nueva narrativa latinoamericana de la historia y la parodia. *El Nacional*, Caracas, p. 7-8, 17 dic. 1988.

AÍNSA, F. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*, México, v. 240, p. 82-85, 1991.

ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Edição Bilíngue. trad. Heloísa Costa Milton e ESTEVES, A. R. (Organização, edição do texto em espanhol, notas e estudo crítico de Mario M. González). São Paulo: Editora 34, 2005.

FLECK, G. F. A conquista do “entre-lugar”: a trajetória do romance histórico na América. *Gragoatá*, Niterói, n. 23, p. 149-167, jul./dez. 2007.

GENETTE, G. *Discurso da Narrativa*. trad. Fernando Cabral Martins, Lisboa: Arcádia, 1979.

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

MENTON, S. *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*. México D. F: Fondo de Cultura Económica, 1993.

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