



ISSN: 1517-7238
Vol. 13 nº 25
2º Sem. 2012
p. 35-58

Dossiê:
ESTUDOS COMPARADOS
EM LITERATURA E
CULTURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA

**ENTRE-LUGAR DE
LEITURAS: *O FEITIÇO DA
ILHA DO PAVÃO* (1997) E
O CHALAÇA (1994)**

**IN-BETWEENNESS OF
READINGS: *O FEITIÇO
DA ILHA DO PAVÃO*
(1997) AND *O CHALAÇA*
(1994)**

Stanis D. Lacowicz ¹

¹ Mestre em Letras pela UNESP Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis. Graduado em Letras Português-Inglês e graduando em Letras Português-Espanhol, pela UNIOESTE/Cascavel.

RESUMO: Esse trabalho busca aproximar os romances históricos contemporâneos *O feitiço da ilha do Pavão* (1997), de João Ubaldo Ribeiro, e *O Chalaça* (1994), de José Roberto Torero, analisando o entrecruzamento de referências em que os dois romances se encontram. Os romances compartilham um espaço de apropriação mítico-literária, pelo qual leem os mitos hispânicos de Dom Juan e do Pícaro. O romance de Torero reescreve situações do Primeiro Império brasileiro e se constrói deslocando a perspectiva para Francisco Gomes da Silva, o Chalaça, amigo e secretário particular de D. Pedro I. Para tal, a obra estabelece uma relação intertextual com o romance picaresco tradicional, engendrando uma série de motivos estruturais e organização textual que parodiam o relato autobiográfico do pícaro. A obra de João Ubaldo Ribeiro, por sua vez, resgata o período colonial brasileiro, efetuando uma concentração paródica da sociedade e conflitos da época, guiando-se pelas tensões entre o grupo principal de personagens (e seus ideais de liberdade e igualdade) e as instituições oficiais, como a igreja e o Estado, símbolos de dominação e opressão. Dom Juan surge na obra pelo desejo de liberdade e oposição às normas estabelecidas que se observa na ilha. Dessa leitura, buscaremos, então, pontos específicos de diálogo entre os mitos que ecoam nos romances e permitem relacioná-los com a estética romântica: a vingança e a viagem. Nosso estudo se baseia, então, da noção de mito como princípio estruturador da narrativa, segundo Frye (1973, p.333), e parte da compreensão de texto como heterogêneo, configurado como um mosaico de citações (KRISTEVA, 1974, p. 64).

PALAVRAS-CHAVE: *O feitiço da ilha do Pavão* (1997); *O Chalaça* (1994); mitos hispânicos.

ABSTRACT: This work aims to bring near the contemporary historical novels *O feitiço da ilha do Pavão* (1997), by João Ubaldo Ribeiro, e *O Chalaça* (1994), by José Roberto Torero, analyzing the crossing of references where both novels meet. These novels share a zone of mythical-literary appropriation, where they read the Hispanic myths of Don Juan and pícaro. Torero's novel rewrites situations from the Brazilian First Empire and its built by changing the perspective to Francisco Gomes da Silva, the "Chalaça", friend and personal secretary of the emperor D. Peter I. In this way, the novel establishes an intertextual relationship with the traditional picaresque novel, recalling some structural motifs and textual organization that make a parody of the pícaro autobiographical account. Ubaldo Ribeiros novel retrieves the Brazilian Colonial period, executing a concentration of that society and its time conflicts by parody, following by the tensions between the protagonist group (an its ideal of freedom and equality) and social institutions, such as the Church and Estate, symbols of domination and oppression. Don Juan appears in the novel through the aim of freedom and opposition to the established norms that is observed in the island. From this reading, well try to work on specific dialogue points between both myths that can be noticed in the novels as well relating them to the

romantic esthetic: the vengeance and the trip. Our study is based on the notion of the myth as a structuring principle of the narrative, according to Frye (1973, p. 333), and the comprehension of the text as heterogeneous, arranged as a mosaic of citations (KRISTEVA, 1974, p. 64).

KEY WORDS: *O feitiço da ilha do Pavão* (1997); *O Chalaça* (1994); Hispanic myths.

Navegando por entre-lugares da literatura, nos quais as fronteiras deixam de ser meras linhas divisórias e se expandem enquanto ambientes de múltiplas confluências e significações, nosso trabalho busca aproximar os romances *O feitiço da ilha do Pavão* (1997), de João Ubaldo Ribeiro, e *O Chalaça* (1994), de José Roberto Torero. Ao pensar na rede de co-incidências que se procede entre textos literários, o diálogo que buscamos evidenciar não se daria por uma relação direta, mas mútua leitura da tradição literária ocidental, especialmente, dos mitos hispânicos do pícaro e de Dom Juan. Com relação a esses mitos, trataremos de dois pontos particulares de suas configurações que, no caso, enlaçam os romances de nosso *corpus* na estética do Romantismo: a vingança e a viagem.

O romance *O Chalaça*, ao trazer para o centro da ação a história de um marginalizado do discurso histórico, dialoga com o relato picaresco e com o *Lazarillo de Tormes* (1554), parodiando a sua estrutura pretensamente autobiográfica e incorporando seus sentidos na construção da personagem/narradora. Em *O feitiço da ilha do Pavão*, ao redesenhar um período da história brasileira a partir de uma perspectiva múltipla e ex-cêntrica, exibindo a valorização da mestiçagem cultural, Dom Juan ressurgem não como apenas uma personagem, mas em sua configuração mítica, uma ideia que se consolidou no imaginário literário-cultural. O mito se agrega ao espírito da ilha do Pavão, estando ambos na fronteira entre o natural e o sobrenatural, o real e o ficcional, conduzindo a narrativa segundo tensões como liberdade/dominação, colonizadores/colonizados.

Os dois romances compartilham, então, de um espaço de assimilação mítico-literária, relacionável aos objetivos e procedimentos da obra de arte no fim do século XX, como

mirar o passado para construir o futuro, revisar o conhecimento sobre a história, problematizar a relação entre linguagem e a realidade e, sobretudo, proceder com ironia e desconfiança sobre a sua própria atividade. Segundo Hutcheon (2010, p. 262), o período do pós-modernismo carrega a falta de confiança no modo humano de saber, entender, controlar e sobreviver; desaparece, desse modo, a segurança para fixar hierarquias de valores estéticos e sociais. Para a teórica canadense, “a metaficção, uma das formas predominantes de romance atual, é, com certeza, caracterizada pela intertextualidade irônica e paródica” (HUTCHEON, 2010, p. 257), aludindo ao que Bakhtin menciona sobre o gênero do romance, desde seu surgimento, como um processo de tradução livre, transformadora, de obras de outrem. Os romances de nosso *corpus* conduzem-se segundo essa linha metaficcional, expondo a autoconsciência de suas constituições discursivas, bem como a heterogeneidade de suas composições, apropriando-se de diferentes formas discursivas e referenciando textos de outrem.

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

A metaficção moderna existe nesta fronteira consciente entre literatura e vida, fazendo pouca distinção formal entre o leitor cocriador e o autor. Se substituíssemos o espectador e o ator por esses dois agentes, chegaríamos exatamente à definição de Bakhtin, não à definição de romance (em particular, não à do romance moderno), mas à definição do carnaval medieval e renascentista. Para Bakhtin, esse segundo mundo, alegre e invertido, existia em oposição à cultura séria e eclesiástica, assim como a metaficção moderna contesta a ilusão do dogma realista no romance e tenta subverter o autoritarismo da crítica (HUTCHEON, 2010, p. 258).

Defende-se, desse modo, a metaficção como semelhante ao carnaval bakhtiniano, uma vez que em ambos os casos

hierarquias são rompidas, a do autor para o leitor, e a do ator para o expectador, não apenas no sentido da concepção de texto em questão, mas da apropriação e antecipação que a obra estabelece com relação à sua recepção, expondo seu teor autocrítico. O mundo carnavalizado, no qual há espaço para o híbrido, o mestiço, onde a impureza é a chave e o triunfo maior, entra em consonância com o aspecto da leitura mítica que os romances de nosso trabalho efetuam. Tal qual o carnaval e a metaficção, o mito se instala entre a realidade e a ficção.

O primeiro ponto de contato entre os textos de Torero e de Ubaldo Ribeiro é ambos serem definidos pela crítica literária como romances históricos contemporâneos, cuja composição se orienta por uma perspectiva crítica da história oficial do Brasil. *O Chalaça* focaliza o período entre a vinda da família real portuguesa ao Brasil, em 1808, e atravessa o primeiro reinado do Brasil (1822-1831). Ao construir-se como um relato autobiográfico apócrifo de Francisco Gomes da Silva, amigo e secretário pessoal do imperador D. Pedro I, o romance busca reinserir a personagem em uma historiografia da qual fora excluída. Tal apagamento dos registros oficiais estaria relacionado ao fato do Chalaça acompanhar o imperador em atividades extraoficiais, como festas, e intermediar suas relações extraconjugais. Para uma historiografia tradicional, voltada ao enaltecimento dos grandes vultos da história, admitir o poder que tal personagem adquiriu no primeiro reinado seria admitir a propensão de D. Pedro a cercar-se de tipos rufiões e velhacos, dando-lhe proteção política e financeira em troca de serviços de alcova e companhia em festejos e prostíbulos. Manter-se-ia, portanto, uma mancha que, nesse sentido, atrapalharia construções discursivas heroizantes. A narrativa autodiegética também rompe com um dos paradigmas narrativos da história, o distanciamento objetivo, permitindo perscrutar uma perspectiva diferente da história brasileira, por dentro e com certo humor.

A personagem histórica do Chalaça deteve grande poder político no Brasil, mas sua imagem foi rejeitada pela historiografia oficial, que o esqueceu ou rebaixou ao mero posto de alcoviteiro

real. O romance, por sua vez, parte dessa marginalização da personagem efetuada no discurso histórico hegemônico e “finge” ser os verdadeiros diário e autobiografia de Francisco Gomes, utilizando-se do recurso e também mito literário do “manuscrito perdido”, para justificar uma versão apócrifa dos textos. Há, então, um jogo de máscaras tipicamente picaresco que se configura na narrativa de *O Chalaça*, estabelecido a partir do encaixe de níveis narrativos e da conjugação de diferentes vozes narrativas, administradas ao longo do texto a partir do diário, da autobiografia, das cartas e do prefácio (imagem ficcional de um prefácio que, como nas obras picarescas, é sempre fingido). Nesse prefácio é assinalado um nível extradiegético que problematiza a narrativa como um todo, e no qual fala o pesquisador que havia encontrado o manuscrito perdido, uma espécie de projeção ficcional do autor real, seu *alter ego*. Além desses pontos, o romance apropria-se de motivos estruturadores e composicionais típicos do *Lazarillo de Tormes*, obra inaugural da picaresca espanhola clássica, como o processo de ascensão social, vassalagem a um amo de estrato social superior, o pendor autobiográfico, a construção discursiva da aparência de homem de bem e a ironia em torno da própria escritura. O mito do pícaro surge nesse romance por meio da recorrência de uma estrutura narrativa, o relato picaresco, e de significados na configuração da personagem/narrador de Francisco Gomes da Silva.

Em *O feitiço da ilha do Pavão* por sua vez, é relido o período colonial brasileiro, por meio da concentração paródica deste na imaginária ilha do Pavão, situada no recôncavo baiano e remetendo aos séculos XVII-XVIII. O romance alia a perspectiva histórica à mítica (a existência da ilha do Pavão como um local espaço-temporalmente real, com sua história, e como uma lenda), permitindo que os preceitos ligados ao discurso historiográfico (como a linearidade temporal, objetividade, racionalismo) sejam relativizados, donde advém o caráter crítico dessa obra enquanto romance histórico contemporâneo. Ao longo do relato diversos acontecimentos tomam espaço na narrativa, variando a focalização, manejando

histórias paralelas e narrando eventos cujos núcleos, entretanto, vão se somando e se agregando a uma trama maior, que seria o “Grande Feitiço”. O grupo protagonista é representado como constituinte da formação da alma mítica do povo brasileiro, em uma acepção que privilegia a mestiçagem e embate-se com posicionamentos etnocêntricos, propiciando também o tom épico da jornada desses heróis. Segundo Zila Bernd (2001, p. 118), João Ubaldo se associa a uma tendência literária conhecida como *crioulização*, presente na literatura antilhana francófona: a busca da identidade nacional prevendo a pluralidade de etnias, diversas culturas coexistindo em um espaço harmônico, sem haver pretensão à homogeneidade.

O mito de Dom Juan se enleia com o próprio mito da ilha do Pavão, que emerge enquanto espaço entre o fictício e o real. Esse local, que estaria fixado no imaginário do Recôncavo baiano, reacende desejos e, com seus laços da sedução, busca envolver o leitor para que ele, relativizando-se no tempo e na própria identidade, consiga ultrapassar as imensas escarpas e redemoinhos que guardam a ilha e aporte em suas praias. A ilha do Pavão se constrói como um paraíso edênico e de constituição social utópica, no qual se percebe um diálogo tanto com *A utopia*, de Thomas Morus, quanto com as narrativas do real maravilhoso e do realismo mágico. Os eventos narrativos se encadeiam a partir de tensões, em especial, entre dominantes e dominados, aqueles promovendo opressão e esses ansiando por manterem a liberdade que a ilha propicia. Esses jogos de força movimentam a narrativa e culminam no evento do “Grande Feitiço”, a possibilidade mágica encontrada pelo grupo protagonista de manipular o tempo e proteger a ilha do Pavão do mundo exterior.

Dom Juan surge, então, como afronta às regras da sociedade, criticando o jogo de aparências que rege as relações sociais, permeando a atmosfera da ilha, mormente no que concerne à liberdade social e sexual ansiada pelas personagens, seus desejos secretos e contrários às normas instituídas. Enquanto mito, a possibilidade de Don Juan reencarnar em diferentes contextos está também relacionada ao fato de que

ele se desenvolveu aos poucos, em diferentes obras, sendo, portanto, marcado por essa transitoriedade: “[...] o mito sofreu transformações estruturais profundas, nas quais se registravam notáveis mudanças históricas e ideológicas. *Don Juan* é, assim, uma obra coletiva e freqüentemente contraditória, [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p. 129). Perrone-Moisés ressalta o caráter de criação evolutiva do mito de Dom Juan, sendo que quando se fala de alguma reencarnação desse mito, não se poderia confrontá-lo com nenhum modelo fixo ou estável. Desse modo, a partir do primeiro texto onde aparece, *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, atribuído a Tirso de Molina, a personagem Dom Juan presente nesse drama barroco desloca-se e é recontextualizada em diversas outras obras. O confronto entre as variantes produz uma figura complexa e não raro contraditória, que passa a integrar o imaginário do público, passando do personagem literário ao mito literário.

Alguns sentidos básicos ainda são perceptíveis nesse caleidoscópio que se torna Dom Juan a partir de suas releituras, não apenas a superficial, embora tentadora, imagem do sedutor e amante infatigável, mas a do conflito entre indivíduo e sociedade:

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

O seu drama, bem como sua astúcia, formam em outras épocas um modelo a ser seguido, como a afirmação do “eu” individual durante o Romantismo, por exemplo, intensificando seu caráter trágico, remodelando a sua trajetória e partes de sua estrutura de acordo com a atualização pretendida. De símbolo do desejo a ser suprido passa a encarnar a rebeldia contra todas as regras que poderiam lhe retaliar os movimentos. Sua relação íntima com os discursos religiosos e com o universo cristão, e a opressão que esses afetam sobre o indivíduo parece ser ainda

marcante: “muito do que a civilização ocidental arrastou consigo de trágico desde o começo da era cristã se cristaliza no mito de Don Juan” (MACHADO, 1981, p. 10). Essa eterna busca do mito, a insatisfação e avidez pelo novo, expõe a relação essencial entre esse mito e a civilização ocidental, tomada como “[...] terreno de sedimentação cultural em que a marca da incompletude tudo contaminou. Uma incompletude bem ocidental, incompletude de algo que o Ocidente triunfante deixou no oriente longínquo sem nunca querer reconhecê-lo [...]” (MACHADO, 1981, p. 11).

O processo de releitura da história e subversão de imagens discursivas cristalizadas que se dá principalmente por meio de recursos de linguagem que incidem no desenvolvimento formal da narrativa. Dentre eles, a carnavalização apresenta papel expoente nos dois romances, permitindo uma visão dialógica dos eventos e dando o tom das obras. Desse modo, o discurso focaliza aspectos menos nobres da realidade, privilegiando o baixo corporal, os locais onde o corpo entra em contato com a terra, encenando o rebaixamento de tudo que se encontra elevado e subvertendo, com isso, relações hierárquicas (BAKHTIN, 1987). Nos dois romances é possível perceber a recorrência dessa atitude discursiva, também ligada ao objetivo de provocar humor, seja narrando de forma séria frivolidades, ou de forma frívola conteúdos tidos por sérios, lançando mão de uma linguagem carnavalizante ao lado da paródia dos discursos oficiais.

À primeira e superficial impressão, os romances *O Chalaça* e *O feitiço da ilha do Pavão* diferencem-se entre si o suficiente para que se evite pensá-los lado a lado. Mesmo ao considerar ambos como romances históricos contemporâneos, projetando uma perspectiva crítica sobre a história brasileira, ainda teríamos um espaço aberto entre eles, pelo modo como o período histórico é redefinido na narrativa. Na perspectiva do leitor, o romance de Torero provavelmente possuiria maior respaldo, pois reconstrói personagens históricos de comum conhecimento, como D. Pedro I, enquanto que o romance de Ubaldo Ribeiro, ao fragmentar um período histórico para

remodelá-lo, evita reiterar nomes conhecidos da história, privilegiando imagens históricas e movimentos sociais, aproximando-se em certos momentos de uma visão alegórica. A leitura dos mitos hispânicos por esses romances permite, entretanto, observar entre essas obras pontos de contato que a forma adotada pelo romancista pode, muitas vezes, disfarçar.

Tanto em *Lazarillo de Tormes* quanto no *Burlador de Sevilla* pode-se observar semelhanças na relação entre a personagem principal e a coletividade na qual eles se inserem, exibindo uma contradição que “poderia ser caracterizada como uma oposição entre indivíduos, de um lado, e a sociedade e suas normas, de outro” (WATT, 1997, p. 234). Como coloca Lilian Ribeiro, a personagem de Dom Juan, surgida no contexto do Barroco Espanhol, viria a desafiar o princípio de “não sair de seu devido lugar” que regia o corpo social a partir do momento em que almeja destacar-se dos outros a partir da fama de seu nome, como se “pairasse” sobre todos os níveis, e atacando a sociedade no princípio da honra, a boa reputação (RIBEIRO, 2007, p. 21). O pícaro, por sua vez, ao narrar sua história, anseia também por fazer valer o mérito pessoal em oposição ao privilégio por nascimento.

Lázaro, bem como os outros pícaros que lhe seguiram, busca a integração em um meio social que lhe é hostil e no qual se bloquearam as possibilidades de ascensão social; o final de sua trajetória sempre acaba apresentando alguma forma de fracasso, seja o insucesso de seus esforços ou a corrupção do senso moral e crítico para melhor se adaptar ao que lhe é imposto, desde que esteja bem acomodado. Com o Dom Juan, o contexto barroco instila um elemento punitivo ao final de seu trajeto, pelo qual a ideologia da Contrarreforma seria levada ao palco; nesse sentido, a peça de Tirso de Molina contestaria a salvação unicamente pela fé, um dos preceitos do protestantismo a partir de Lutero e no que se basearia o intento de Dom Juan de adiar o arrependimento e continuar seu desafio à normas; o texto de Molina atentaria, portanto, para a necessidade de se cultivar as boas ações ao lado da fé (RIBEIRO, 2007, p. 11). De certo modo, o que se apresenta nos dois mitos no período

do Barroco é a ideia da anulação do indivíduo no corpo social, sua repressão até a total incorporação ou seu desaparecimento enquanto ser diferenciado.

O individualismo desses mitos em seu contexto de surgimento, o Barroco Espanhol, seria resgatado no Romantismo, atenuando-se o aspecto puritano para apresentar modelos individuais positivos, exemplos a serem seguidos. Nossos romances poderiam ser, nesse sentido, também considerados como um retorno a questões ligadas ao Romantismo. N' *O Chalaça*, esse resgate pode ser verificado na paródia da linguagem lírico-amorosa efetuada pelo narrador/personagem para falsear condutas apaixonadas, na ironia ao ímpeto nacionalista presente na reconstrução histórica, no nascimento da nação e nas contradições que se evidenciam no lado político (o Chalaça no Brasil era um defensor ferrenho da monarquia e em Portugal incorpora o espírito do liberalismo presente nos posicionamentos de D. Pedro contra seu irmão, D. Miguel, tido como usurpador do trono).

A relação com o Romantismo, além da época retratada no romance, estaria também em um possível diálogo com o romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, na qual a figura do malandro surge pela primeira vez na literatura brasileira, a partir da trajetória do protagonista Leonardo, tornando-se símbolo com o *Macunaíma*, de Mario de Andrade (CÂNDIDO, 2004, p. 22). Sem nos determos nessa questão, pode-se dizer que o Chalaça daria continuidade a esse mito do malandro, enquanto um ser as margens da sociedade, dotado de esperteza, malícia, sabedoria popular e maleabilidade².

O feitiço da ilha do Pavão também teria elementos românticos, encontrados em sua busca pela alma mítica brasileira, dotada de um sentimento de nacionalismo, valorizando o fator local, folclore, os povos nativos. A personagem de Iô Pepeu,

² A discussão das relações entre o pícaro e o malandro fogem ao objetivo de nosso trabalho. Para uma visão mais aprofundada sobre o assunto, conferir, entre outros, a Dissertação de Mestrado de Heloisa Costa Milton, *A picaresca espanhola e Macunaíma de Mário de Andrade* (1986).

enquanto encarnação donjuanesca no romance, também acabaria pendendo para o lado romântico do mito, perceptível na melancolia que lhe toma quando se vê ante a impossibilidade de ter relações sexuais com Crescência, moça que se negava a dizer certas palavras sem as quais era sexualmente impotente; a obsessão se torna amor e o sentimento de perdição e frustração levam ao tom soturno que passa a dominar a personagem. O papel da mulher é revalorizado, tornando-se ativa no processo de sedução e aquele que era o conquistador infatigável se afunda ante o sofrimento ao ter de encarar suas próprias limitações.

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

Como Antônio Cândido (1964) assevera em sua análise do romance *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, a vingança seria a atitude individualista por excelência, em torno da qual se expressaria a luta romântica contra a sociedade. Ela adviria, então, de uma situação de desequilíbrio na qual um sujeito se torna vítima injusta de ações colocadas em prática a partir da manipulação dos mecanismos institucionais, como as leis. Como se observa na personagem de Edmond Dantès, protagonista do romance de Dumas, “a perfeita visão da vindita não se realiza num só momento; requer o encadear sucessivo de acontecimentos, que levam do motivo inicial à desforra final” (CÂNDIDO, 1964, p. 15). Nesse sentido, a vingança se apresenta inicialmente a partir de um processo de superação da ingenuidade, pelo qual o indivíduo é iniciado no funcionamento da sociedade e instrumentalizado para tirar proveito dela, superando sua inocência inicial. Aqui fica clara a relação com a picaresca e o motivo da perda da inocência e da aprendizagem,

percebendo-se que o atrito do pícaro com a sociedade hostil força-o a adequar-se ao meio e lançar mão de procedimentos ilícitos e do fingimento. Mas a vingança também é um elemento do mito donjuanesco: na peça de Tirso de Molina, *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, a personagem do Comendador, enquanto elemento divino, vinga-se de seu próprio assassinato e das ofensas efetuadas por Dom Juan contra sua honra. O movimento desse contra as normas da sociedade, por sua vez, também pode ser compreendido como a tentativa do indivíduo de fazer justiça contra a opressão que lhe foi causada pela coletividade, vingando-se contra aqueles que tentam cercear a sua liberdade.

No romance de João Ubaldo Ribeiro, as personagens do grupo protagonista, Capitão Cavalo, Hanz e a Degredada, oriundos da Europa, possuem a trajetória antes de chegar à ilha do Pavão de algum modo marcada pela opressão, punição e perseguição. Acerca de Dão Baltazar Nuno Feitosa, dizia-se que era filho de pai rico, mas havia se tornado “[...] aventureiro, pirata e contrabandista, metendo-se em guerras, corsos e conquistas a conta própria, pela costa oriental da África, mas desfaldando sempre o gonfalão lusitano [...]” (RIBEIRO, 1997, p. 145). O Capitão havia viajado por muitos lugares e nas Querimbas Setentrionais havia ficado amigo do frei João de Menezes, protegendo-o e sendo protegido por ele, além de aprender da filosofia natural do Oriente e da sabedoria política. A presença do Capitão naquelas terras era garantia de proteção da bandeira portuguesa na ilha, e por isso o rei ofereceu-lhe um trato, em gratidão, para ficar em posse daquela região. O renomado Capitão, cansado das batalhas na África e incentivado pelo saber do frei, conseguiu convencer o rei a lhe conceder uma porção de terra na “estranha ilha da Bahia conhecida como ilha do Pavão”. Preparou-se e levou consigo a esposa, Dona Joana Maria, filha de um fidalgo empobrecido, ressaltando-se que ela, apesar de frágil, havia encarado com entusiasmo a viagem, talvez por sonhar com outra vida e com outras terras e, principalmente “porque não haver sido casamento arranjado, como os que antes queriam para ela, mas resultado da corte

apaixonada que lhe fez o capitão” (RIBEIRO, 1997, p. 147).

Temos na trajetória da personagem elementos de romances de aventuras e de amores, exaltando-se a nobreza de espírito do Capitão e seu papel no desenvolvimento das vilas da ilha. Contudo, sua mulher foi aos poucos entristecendo, sem motivo aparente e nem mesmo alegrar-se com o filho vindouro. Com febre alta, faleceu logo após dar à luz, mas não sem antes confessar o motivo de todo seu grande pesar era: “ver tanta abastança nas mãos de uns poucos, que nem mesmo tinham o que fazer com ela, e miséria e infelicidade para muitos. Era presenciar como era injusta a existência, com os negros e os pobres sofrendo maus-tratos, numa vida sem esperança que não uma boa morte” (RIBEIRO, 1997, p. 149). Abatido pela morte de sua esposa, o Capitão, depois de dois meses encerrado em seus aposentos, saiu para efetuar mudanças e tomar atitudes mais eficientes. Alforriou os negros que trabalhavam em suas terras, onde já eram melhor tratados que nos outros lugares; as famílias que ficassem teriam sua porção de terra e criação, e os que trabalhassem para ele receberiam de acordo com o rendimento das colheitas. Os outros senhores o imitariam se quisessem, mas acabaram cedendo, pois os negros fugidos deles e abrigados nas terras do Capitão receberiam tratamento igual aos já lá residentes; desse modo, para evitar que seus escravos fugissem para campo em que seriam protegidos, os outros senhores tiveram que se adaptar, mesmo com resistência, às mudanças.

Hans, por sua vez, era de Schweinfurt, localizada na região da Baviera, mas não sentia falta de lá, devido à atmosfera inóspita. Tampouco tinha saudades de Bamberg, sua segunda casa, onde começou a causar inveja de Dietzenhofer, que não suportava que alguém de origem pobre como Hans começasse a juntar posses e ser considerado seu rival em “invenção e maestria de traço” (RIBEIRO, 1997, p.51). Acreditando na falsa admiração de um colega, Hans mostrou-lhe quadros que pintava para deleite próprio e alguns dias depois estava preso na “Das Hexenhaus”, a casa das bruxas, acusado por práticas de feitiçaria. Acostumado a situações adversas e a encarar a

dor, resistiu por um tempo, até que o padre encarregado resolveu intensificar as torturas, para “zelar pela tradição daquela casa de pavores, segundo a qual nela ninguém jamais deixara de confessar seus crimes e pecados” (RIBEIRO, 1997, p. 51). Com isso, confessou tudo que queriam que confessasse: sedento, faminto, alucinando, com os dedos esmigalhados e o corpo em fogo. Condenado à fogueira, conseguiu fugir antes de ser executado; supondo-o moribundo, não o haviam acorrentado e quando uma carroça que transportava lixo e fezes da casa parou perto de sua cela, conseguiu se enfiar entre os excrementos e foi com eles jogado no rio. Conseguiu sobreviver ao rio e à noite gelada e iniciou uma fuga de oito anos, atravessando toda a Europa, vendendo-se como escravo em Veneza, passando pelo Norte da África e chegando a Lisboa, onde se alistou em um galeão e rumou às Américas. Ficou dois anos dentro do navio, proibido de sair dele nas vezes em que aportava.

À entrada da baía de Todos os Santos, entretanto, o barco veio a pique entre os escolhos do mar do Pavão quando a tarde ensolarada, repentinamente, havia se convertido em um breu impenetrável (RIBEIRO, 1997, p. 53). Sabendo nadar e agarrado a uma barrica, boiou a noite inteira e deu na praia da Beira da Mata. Ali, manteve relação com as quatro índias que o encontraram e consideraram-no uma espécie de prêmio; construiu casas iguais aos seus companheiros de tribo e vivia o melhor de sua vida na tranquilidade da ilha do Pavão. Não via empecilho em conciliar sua anterior crença com a dos índios, aceitando o mágico e as histórias dos nativos como possíveis na imensidão do mundo. Tomou contato com as crenças e práticas dos negros, com os quais passou a conviver regularmente quando começou a frequentar a furna da Degredada. Tornou homem da aldeia, ele escondia-se quando europeus apareciam por lá e compartilhava com o Capitão Cavallo e a Degredada Ana Carocha o intento de evitar que a mão dos europeus, domando os obstáculos da ilha, viesse a fazer nela o que fizeram no continente. Desse modo, alimentavam a esperança de “conservar para sempre a ilha do Pavão, como algo à parte do resto do mundo” (RIBEIRO, 1997, p. 55).

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

Os lugares elevados tinham um grande valor no Romantismo: dali se vislumbrava a vastidão do mundo e se contemplava o sonho de liberdade. Essa questão demonstra Cândido no texto citado, referindo-se à cena em que Edmond Dantès se encontra no ponto mais alto da ilha, a montanha sob a qual se esconde o tesouro que financiará sua vingança: “Torre, morro, pico de ilha, rochedo isolado, castelo elevado, o próprio espaço, são lugares prediletos dos românticos, que neles situam os encontros do homem com o seu sonho de liberdade ou poder” (CÂNDIDO, 1964, p. 5). O grupo de Capitão Cavallo, Hans, Degredada e, já nesse momento, Crescência, do alto do morro da pedra preta podem observar o mundo exterior que tanto já lhes afligira e contemplam, enfim, o seu sonho de liberdade e poder tornando-se realidade. Mas esses desejos e projetos são alimentados nas entranhas da ilha, na Fuma da Degredada, onde os planos são articulados e o empenho reunido. Cândido ressalta que a força do Romantismo foi somar à perspectiva de cima, o mundo visto por baixo:

Aí os planos começam a cruzar, os ares da altura se misturam a
emanações do subsolo e nós vemos que a imaginação do alto se

alimenta de forças ganhas em baixo; que a pujança descortinada na montanha se faz ato graças a tentações escondidas na caverna; que o domínio luminoso e claro exercido dos pináculos tem um subsolo escuro (CÂNDIDO, 1964, p. 6).

No caso de *O feitiço da ilha do Pavão*, o lado de baixo não seria apenas a Furna, mas a origem das personagens, os sofrimentos pelos quais passam até chegar nesse momento e a perspectiva adotada no romance, a carnavalização e o privilégio às personagens ex-cêntricas. É o mundo visto por baixo e a história por dentro. A vingança no Romantismo se caracterizava em certa medida, tal qual apresentando, como o indivíduo contra a sociedade. No romance de Ubaldo Ribeiro, temos a vingança das margens contra o centro, dos oprimidos ou que sofreram por conta das injustiças do mundo contra os opressores e as elites. A vingança seria, então, a chave da ilha contra o cerceamento da liberdade individual ou dos grupos sociais; o termo perderia seu caráter negativo, demoníaco, transformando-se na utópica possibilidade da ilha do Pavão e da existência de um grupo que a proteja e isole do mundo sem abusar desse poder.

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

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

Desse modo, a vingança, enquanto elemento do mito de Dom Juan que, contra a sociedade, seduz as mulheres e burla os homens de vários estratos sociais, evidenciando o lado

corruptível desses indivíduos, seria relacionada à viagem da narrativa picaresca, em que o protagonista, acompanhando seus amos, é levado a deambular entre cidades, vilas e é capaz de perceber, de um ponto de vista privilegiado, os aspectos constituintes dos estratos sociais daqueles a quem servia. Do mesmo modo, a vingança no Romantismo, como a picaresca, projetam a necessidade de aprendizagem, adquirindo malícia para poder se locomover no mundo.

A picaresca, por sua vez, nos leva à personagem literária do Chalaça e ao romance de Torero, no qual o motivo estruturante da itinerância pícara também é perceptível. Como colocado na obra, Francisco Gomes sai de Portugal, em 1808, com a corte de D. João VI, em direção ao Brasil. Após conhecer D. Pedro I e se tornar seu secretário pessoal, acompanha-o em várias de suas viagens pelo país: a ida a São Paulo para averiguar a situação política do local, de onde partem para Santos para verificar fortificações e, na volta, é proclamada a Independência. Quando ele é expulso do Brasil, ele vai à Inglaterra e depois à Paris, onde o encontramos no início da narrativa do romance. Da França ele se desloca a Portugal, época e local de enunciação de seu diário e sua autobiografia. No final do romance, os bilhetes e cartas mostram que o Chalaça segue em suas viagens. Sua deambulação também se traduz em sua ascensão social e em sua habilidade de tirar proveito das pessoas e situações. Por esse processo faz-se possível trazer ao romance, sob o ponto de vista do Chalaça, a história e a trajetória de personagens históricos como D. Pedro.

Lázaro de Tormes, a outra ponta do diálogo intertextual do Chalaça literário, é considerado anti-herói por sua relação positiva ao altruísta cavaleiro medieval, protagonista das novelas de cavalaria, centro do contexto literário do surgimento da picaresca (GONZÁLEZ, 1994, p. 60). Não possuindo origem nobre, sem conseguir, desse modo, fazer parte efetiva desse grupo social, o texto do *Lazarillo* seria, portanto, uma manifestação paralela aos caminhos da burguesia, devido ao individualismo que lhe marca a trajetória, surgido de sua necessidade de sobrevivência em meio a uma sociedade que lhe

é hostil, rebelde para com a mesma, mas de modo alienado e individualista, ansioso pela integração no coletivo. O Chalaça surge por semelhantes caracteres: não quer apenas satisfação financeira, mas, como Lázaro, agregar símbolos da alta classe social (GONZÁLEZ, 1994, p. 72). Contudo, tratando-se de uma sociedade em que os meios ascensionais típicos (como o trabalho) foram frustrados, isso se deve realizar por meio da trapaça e de uma relação de proximidade e vassalagem com membros de classe mais alta, mesmo com seu mais baixo estrato.

A autobiografia é, segundo Milton, a estratégia narrativa que define o relato e permite a ruptura com a barreira do prestígio, ou seja, a única chance de um indigente social ocupar um espaço literário com as dimensões de um herói: “Como ninguém se dispusesse a tratar artisticamente da vida de um marginalizado, que se revelasse ele mesmo, por sua própria fala” (MILTON, 1986, p. 32). É pelas letras que Lázaro, segundo Milton (1986, p.33), deixa o anonimato social, donde se infere também que ele teria tido acesso à universidade ou a algum tipo de instrução e ensino sistematizado. No caso do Chalaça, no sentido da construção do romance, é pelas letras que Chalaça deixa seu (quase) anonimato histórico, impondo seu espaço dentro dos acontecimentos e da vida no primeiro império. Esse lado metaficcional imprime a marca do romance histórico contemporâneo em sua releitura crítica da história, na retomada de vozes marginalizadas. Deste modo, uma questão da imagem em torno da personagem histórica, seu apagamento dos discursos oficiais, é apropriada e organizada como fator interno ao romance, um motivo estruturador da narrativa que se mescla a estilemas próprios do modelo narrativo da picaresca. Ou, o modelo da picaresca é deglutido pelo romance de Torero, e por meio do produto desse processo abre-se uma possibilidade válida de trazer para a ficção a personagem histórica de Francisco Gomes da Silva.

O projeto de escrita autobiográfica que dá suporte ao romance também pode ser encarado como um processo de vingança da personagem literária de Francisco Gomes contra os historiadores que ocultaram a alegada importância de seu

correlato histórico. Com isso, a escritura se torna a agressão possível ao Chalaça de ser realizada contra a historiografia oficial e, conseqüentemente, as elites segundo os interesses das quais ela é construída e editada. Ao parodiar o relato picaresco, o romance de Torero faz da vingança uma construção discursiva, na qual o humor toma um importante papel na criação de empatia com o leitor, que se torna um aliado do protagonista, e na oposição à seriedade dos discursos oficiais. Cabe lembrar, igualmente, que no nível do relato há dois momentos significativos em que emergem a temática da vingança: a disputa do Chalaça com o Marquês de Barbacena, no Brasil, e com Caetano Gamito, em Portugal. O primeiro havia arquitetado, junto à nova imperatriz do Brasil, que Chalaça fosse expulso do país, alegando-se que ele era uma mancha ligada ao absolutismo e a Portugal. Expulso, mas ainda protegido de D. Pedro, o Chalaça descobre em Londres documentos que provavam que o seu desafeto, em missão diplomática pela Europa para conseguir uma noiva para D. Pedro e cuidar de questões referentes à sucessão do trono português, havia exagerado nos gastos que não constavam na prestação de contas. Enviou, então, uma correspondência ao imperador, contendo os recibos e cartas de emigrados portugueses queixando-se da forma como o Marquês os havia tratado (TORERO, 1994, p. 186). A denúncia faz com que o Marquês de Barbacena seja destituído de seu posto ao lado do príncipe. Caetano Gamito, em Portugal e após a morte de D. Pedro, trabalhava para conseguir poder político e para afastar o Chalaça da corte e, possivelmente, do país. Temeroso da ascensão de Gamito, Francisco Gomes acaba descobrindo um segredo de seu contrário, que ele tinha uma filha com uma das garotas de uma casa de Meretrício e que não ajudava na criação da menina. Chalaça faz então, que o segredo seja trazido ao público, comprometendo a imagem pública de Gamito e impedindo que ele se case com Dona Amélia, viúva de D. Pedro. O Chalaça, nos dois casos, descobre informações valiosas sobre seus contrários e consegue reverter a situação a seu favor. Os seus ardis surgem não como um mero proceder gratuito em benefício próprio, mas engatilhado por situações

de atrito em que tal conduta era exigida para a sobrevivência social. Além disso, a vingança é possibilitada, no primeiro caso, a partir da viagem, do deslocamento que permite adquirir os meios que fundamentem a desforra; no segundo caso, a relação do Chalaça com personagens de diferentes estratos sociais, com aqueles que estão às margens, que concede munção para, atacando seu desafeto, defender sua posição social de prestígio na Corte.

A concepção de mito literário em nosso trabalho é compreendida em um sentido amplo, como narrativas compostas em um sistema dinâmico de símbolos, organizadas por vezes em esquemas estruturais e arquétipos.

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

Assim, o mito é encarado como uma estrutura agregadora de significados, que lhe são atribuídos no decorrer do tempo e segundo o contexto da apropriação. Para a literatura, sobretudo, o mito serviria como princípio organizador, da matéria narrada e da perspectiva estético-filosófica construída pelo texto. No caso de nosso trabalho, o mito literário seria também o que a literatura transformou em mito, seja a partir de um modelo representacional da sociedade ou do comportamento humano, convertido em matéria literária. Nesse sentido, os mitos organizariam a narrativa e atrairiam diversos outros sentidos para os romances em que são apropriados. O espaço de apropriação mítico-literário, portanto, fomenta a atitude intertextual, a releitura da tradição, evidenciando que “os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada” (ECO, 1985, p. 20).

A noção de intertextualidade, segundo Kristeva, a partir do dialogismo bakhtiniano, é de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64), desmistificando as imagens cristalizadoras que são atribuídas a determinados produtos de linguagem, muitas vezes em decorrência de uma motivação social e política. Ao reforçarem suas narrativas nesse sentido, os romances de nosso *corpus* realimentam o caráter crítico e irônico, pois a intertextualidade apresenta a possibilidade em si própria de romper com paradigmas composicionais dos discursos hegemônicos e indicar a falácia em torno da autoridade, homogeneidade e caráter de verdade a eles atribuída. Os romances *O feitiço da ilha do Pavão* e *O Chalaça* se encontrariam, então, no “entre-lugar” de múltiplas referências, espaços onde “O elemento híbrido reina” (SANTIAGO, 2000, p. 16), onde se assimila e se agride, aprende-se e reage, demonstrando uma falsa obediência àquela cultura europeia por muito tempo tida por superior.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BERND, Z. O Feitiço da ilha do Pavão e de outras ilhas. In: BERND, Z. UTÉZA, F. *O caminho do meio: uma leitura da obra de João Ubaldo Ribeiro*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

CANDIDO, A. Da vingança. In: _____. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964, p. 1-28.

_____. A dialética da malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. 17-46

ECO, U. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. P. E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

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

HUTCHEON, L. O carnavalesco e a narrativa contemporânea: cultura popular e erotismo. In: RIBEIRO, A. P. G; SACRAMENTO, I. (Orgs.). *Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

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

MACHADO, A. M. O mito de Don Juan ou a erótica da ausência. In: ROUSSET, J. et al. *O mito de Don Juan*. Trad. Maria Luisa Trigueiros Machado e Maria Filomena Boavida. Lisboa: Árcadia, 1981.

MILTON, H. C. *A picaresca espanhola e Macunaíma de Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Letras). USP: São Paulo, 1986.

PERRONE-MOISÉS, L. Don Juan na literatura de hoje. In: RIBEIRO, R. S. *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

RIBEIRO, J. U. *O feitiço da ilha do pavão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

RIBEIRO, L. S. S. *Don Juan e a construção de um mito em "El Burlador de Sevilla"*. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-31012008-103723/>>. Acesso em: 2012-09-19.

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

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

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