



**Universidade Federal de Santa Catarina**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**CAMILA MARCELINA PASQUAL**

**O CHALAÇA, DE JOSÉ ROBERTO TORERO:  
O ROMANCE E O DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO**

**FLORIANÓPOLIS**

**JUNHO 2006**

**Camila Marcelina Pasqual**

**O CHALAÇA, DE JOSÉ ROBERTO TORERO:  
O ROMANCE E O DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras-Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do Título de Mestre em Literatura Brasileira.

**Orientador:** Prof. João Hernesto Weber, Dr.

**Florianópolis, junho 2006**

**Camila Marcelina Pasqual**

**O CHALAÇA, DE JOSÉ ROBERTO TORERO:  
O ROMANCE E O DIÁLOGO COM A TRADIÇÃO**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de Mestre em Literatura, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 2006.

---

Prof. Tânia Regina Oliveira Ramos, Dr<sup>a</sup>.  
Coordenadora do Programa de  
Pós-Graduação em Literatura

**Banca Examinadora:**

*Orientador*

---

Prof. João Hernesto Weber, Dr.

---

Prof.<sup>a</sup> Angela Maria Fanini, Dr.<sup>a</sup>

---

Prof. Claudio Celso Alano da Cruz, Dr.

*Aos meus familiares,  
pelo incentivo.*

## **Agradecimentos**

*Ao Professor Dr. Lauro Junkes, pela confiança e contribuição crítica.*

*À Professora Dr<sup>a</sup>. Susana Scramim, por ter mostrado como são vastos os caminhos da Literatura e, principalmente, como são inúmeros os caminhos da cultura.*

*À Professora Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia de Barros Camargo, pelas leituras e apreciações críticas.*

*À Professora Dr<sup>a</sup>. Tânia Regina de Oliveira Ramos, pela leitura minuciosa do texto, e pelas suas sempre preciosas contribuições e sugestões.*

*Ao Professor Dr. Cláudio Celso Alano da Cruz, pelas valiosas indicações e sugestões, muitas delas, aqui, acatadas.*

*Ao professor Dr. João Hernesto Weber, meu orientador, pelas sugestões, indicações de leitura, correções e comentários, assim como pela compreensão e paciência durante todo o percurso de pesquisa e redação.*

*À Elba Maria Ribeiro, pela paciência e atenção com que sempre nos atendeu.*

*Aos amigos e amigas aqui não nomeados, mas que se fizeram imprescindíveis neste árduo e gratificante processo de crescimento profissional e pessoal.*

*Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.*

*Machado de Assis*

## SUMÁRIO

<b>RESUMO</b> .....	viii
<b>ABSTRACT</b> .....	ix
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
<b>1 O CHALAÇA NA HISTORIOGRAFIA</b> .....	6
1.1 A CORTE NO BRASIL.....	6
1.2 FRANCISCO GOMES DA SILVA, O CRIADO DA CORTE .....	11
1.3 GOMES DA SILVA: DO FAVORITISMO AO PODER .....	17
<b>2 ESBOÇO DE O CHALAÇA, DE JOSÉ ROBERTO TORERO</b> .....	30
<b>3 A COMPOSIÇÃO DO ROMANCE</b> .....	43
3.1 A HISTORIOGRAFIA E A FICÇÃO .....	43
3.2 O NARRADOR, O TEMPO E A MEMÓRIA.....	54
3.3 O CHALAÇA E A TRADIÇÃO LITERÁRIA .....	58
3.3.1 A Sátira Menipéia .....	58
3.3.2 O <i>Chalaça</i> e a forma solta de Laurence Sterne e Machado de Assis.....	66
3.3.3 O romance digressivo.....	72
3.3.4 A interação com o leitor .....	81
3.3.5 O humor.....	88
3.3.6 Do grotesco ao fantástico .....	95
3.3.7 O pessimismo .....	102
<b>4 O CHALAÇA, DE TORERO, E A CONTINUIDADE DE UMA TRADIÇÃO...</b>	105
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE A TRADIÇÃO E A NARRATIVA</b>	
<b>PÓS-MODERNA</b> .....	118
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	131

## RESUMO

PASQUAL, Camila Marcelina. **O Chalaça, De José Roberto Torero: o Romance e o Diálogo com a Tradição**. 2006. 144f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

A dissertação analisa o romance *O Chalaça*, de José Roberto Torero, na tentativa de inseri-lo em uma determinada tradição literária e crítica, denominada, genericamente, de tradição da sátira menipéia. Em um primeiro momento, apresenta-se um resumo da história política brasileira, a abranger o Primeiro Império, período histórico com que o romance vem a dialogar. Em seguida, apresenta-se um breve esboço de *O Chalaça*, com o intuito de, na seqüência, cotejar a historiografia e o romance. No capítulo subsequente, a obra de Torero é examinada sob a perspectiva dos principais elementos da tradição da sátira menipéia: a digressão, a interação com o leitor, o humor, o grotesco e o pessimismo, elementos presentes nas obras de Laurence Sterne e Machado de Assis, também tributários dessa tradição, e de quem Torero seria um possível seguidor. No quarto capítulo, a relação entre o romance *O Chalaça* e a tradição literária é retomada à luz da contribuição teórica de Mikhail Bakhtin, José Guilherme Merquior e Enylton de Sá Rego. Uma vez constatada a pertinência da hipótese inicial, que situa o romance de Torero dentro da tradição da sátira menipéia, lançam-se, nas “Considerações Finais”, alguns indicativos que possam eventualmente levar a uma ainda outra leitura do romance, agora sob a perspectiva da crítica literária pós-moderna. Indaga-se, aí, até que ponto o romance de Torero, enquanto tributário de uma tradição, dela não se alimenta para inclusive apagá-la, em termos de sua relevância crítica.

**Palavras-chave:** *O Chalaça*; José Roberto Torero; Sátira Menipéia; Tradição Luciânica; Romance pós-moderno.



## ABSTRACT

PASQUAL, Camila Marcelina. **José Roberto Torero's Chalaça: The novel and the dialogue with Tradition** .2006. 144f. Dissertation ( Literature Máster ) - Pós-Graduation in Brazilian Literature , Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

The dissertation analyses the novel *O Chalaça* written by Jose Roberto Torero, in an attempt to insert it into a determined literary and critic tradition, known, generically, as menipeia satiric tradition. At a first moment, a brief of the political brazilian history is presented, which includes the First Empire, the historic period with which novel comes to dialogue. In sequence, it is presented a short outline of *O Chalaça*, with the goal of, in sequence, to compare historiography and novel. In next chapter, Torero's work is examined under the perspective of main elements of menipeia satire tradition: digression, humor, interaction with the reader, grotesque and pessimism, elements, which are also, present in the work of Laurence Sterne and Machado de Assis. This analysis is made to legitimate Torero's text within this literary tradition. In chapter four, the relation between *O Chalaça* and literary tradition is discussed again having as theoretical underpinning the contributions of Mikhail Bakhtin, José Guilherme Merquior and Enylton de Sá Rego. Once established the pertinence of the initial hypothesis, which puts Torero's novel into menipeia satire tradition, it is suggested, on "Final Considerations", some indications that can, eventually, lead to one or yet other reading of the novel, now under the perspective of post-modern literary critic. Is it questioned, there, till where Torero's novel, while inheritor of a tradition, doesn't feed itself from that tradition to leave it aside, perhaps, in terms of the critical relevance of the novel.

**Key-words:** *O Chalaça*; Post-modern Novel; Menipeia Satire, José Roberto Torero; Lucianic Tradition.

## INTRODUÇÃO

A escolha que resultou na eleição da obra de estréia (1992) do escritor José Roberto Torero, intitulada *Galantes Memórias e Admiráveis Aventuras do Virtuoso Conselheiro Gomes, O Chalaça*<sup>1</sup> como objeto de estudo dessa dissertação, não foi aleatória. O estudo do romance histórico tem sido objeto de nossa preocupação há algum tempo. Diríamos, para simplificar, que o contato com *O Chalaça* se estabeleceu por meio de um livro didático utilizado para o ensino de Língua Portuguesa e Literatura para o nível médio. Os autores do mencionado livro didático indicavam *O Chalaça* como “romance que retrata com perspicácia os bastidores da vida política brasileira durante o Império pela ótica do conselheiro Francisco Gomes da Silva.”<sup>2</sup> E sugeriam, ainda, a união entre a historiografia e a ficção para abordar o contexto histórico do período romântico brasileiro.

Ao se aplicar tal sugestão em sala de aula o resultado imediato foi a ocorrência de certa perplexidade entre os estudantes de Ensino Médio, por não saberem discernir entre fato histórico e ficção. Cabe essa menção no sentido de realçar a capacidade da ficção contemporânea em articular a mistura do histórico e do fictício, podendo mesmo adulterar os fatos da história consagrada, sobrepondo o novo ao velho. A descoberta da obra de Torero deve-se, portanto, em primeira mão, ao livro de William Roberto Cereja e Tereza Cochar Magalhães.

A virada do Milênio e os Quinhentos Anos do Brasil desencadearam, de outra parte, comemorações e revisões da história brasileira sob as mais variadas formas. Os romancistas passaram a se debruçar sobre pesquisas documentais para construir seus romances, utilizando fatos e personagens históricos como elementos constitutivos da ficção.

Essa vertente romanesca receberia a atenção da crítica, em especial a da crítica dita “pós-moderna”. Na visão pós-modernista, o romance histórico seria

---

<sup>1</sup> TORERO, José Roberto. *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. Doravante, as referências ao romance serão feitas, com o intuito de simplificação, como *O Chalaça*.

<sup>2</sup> CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Tereza Cochar. **Português**: Linguagens: literatura, gramática e redação. VII, 2ª ed. São Paulo: Atual, 1994. p. 46.

instrumento de representação do encontro e do embate teórico e discursivo que aponta para um novo modo narrativo, situado num “entre-lugar” do gênero romanesco: a meta-ficção historiográfica. No entender de Linda Hutcheon, a interação do historiográfico com o meta-ficcional “coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação “autêntica” e cópia “inautêntica,” e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica.”<sup>3</sup>

As perspectivas pós-modernas, que marcaram os anos 1990, descartam qualquer possibilidade de uma filosofia da História, de algum sentido que lhe seja inerente, ou mesmo da existência de estruturas sociais, econômicas ou culturais que lhe sejam minimamente determinantes. Para elas a “História-devir” nada mais é que uma sucessão de acasos e contingências, enquanto que a História “disciplina” surge como uma confusão de subjetividades. Os pós-modernos afirmam, na verdade, “uma historicidade sem história.”<sup>4</sup>

Seguir as trilhas dessa discussão, e nela inserir a obra de José Roberto Torero, era uma possibilidade concreta, portanto, para uma investigação mais acurada do romance em evidência: até que ponto, afinal, Torero subvertia a História para construir uma nova versão ficcional da história oficial, de forma crítica, ou, então, até que ponto ele simplesmente apagava, enquanto a reiterava, a História, imprimindo ao romance uma “historicidade sem história”?

A leitura mais atenta do romance, no entanto, desviou-me do foco inicial de investigação. É que percebi, na forma da construção do romance, para além inclusive da eventual re-escritura da história, os ecos de toda uma tradição literária de que o autor, parece, bebera. De início, havia fortes indícios de que se nutria da forma romanesca utilizada por Machado de Assis, em especial a de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, o que lembrava, por sua vez, Laurence Sterne, e o seu *Tristram Shandy*. Ao relê-los, para cotejá-los com o romance de Torero, e,

---

<sup>3</sup> HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria e ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 146-147.

<sup>4</sup> NANDA, Meera. Contra a destruição/desconstrução da ciência: histórias cautelares do Terceiro Mundo. In: WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy. **Em defesa da História**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999. p. 90.

principalmente, ao deter-me na fortuna crítica de Laurence Sterne e Machado de Assis, percebi que seria necessário, também, remeter os romances, incluindo o de Torero, à tradição da sátira menipéia, abordada por Mikhail Bakhtin e, no Brasil, por José Guilherme Merquior e Enylton de Sá Rego. Foi o que intentei fazer, nesta dissertação: sem abrir mão da mirada inicial, ou seja, a de discutir o texto de Torero à luz da crítica pós-moderna, entendi ser necessário — momento anterior à própria discussão que me propunha inicialmente — analisar o romance *O Chalaça* sob a perspectiva da tradição da sátira menipéia. Até que ponto, enfim, Torero era tributário dessa tradição?

O romance, na verdade, trabalhava com dois níveis de composição: re-escrevia a história do Primeiro Império, sob a ótica de um criado de quarto de D. Pedro I, e a re-escrevia utilizando-se de uma forma literária pertencente a uma tradição de larga duração.

Assim, optei por, no primeiro capítulo, resenhar alguns dos textos de cunho documental que teriam virtualmente servido à ficcionalização da história operada por Torero.

No segundo capítulo, decidi-me pela exposição de um esboço do romance de Torero, que, na seqüência, poderia render em termos de correspondências evidentes entre os eventos do romance e os que a historiografia apresenta.

No terceiro capítulo, procedi à análise do romance propriamente dito. Em primeiro lugar, a abordagem se ateve a verificar semelhanças e diferenças entre o discurso ficcional e o historiográfico em relação ao personagem Francisco Gomes da Silva. Num segundo momento, abordei o tema-chave da dissertação, o do discurso de ordem parodística, para examinar até que ponto a obra de Torero se enquadra na tradição da sátira menipéia, tendo como predecessores mais diretos Laurence Sterne e Machado de Assis.

Parece provocador ler um romance histórico contemporâneo à luz da tradição da “sátira menipéia”, ou, no dizer de Enylton de Sá Rego, “luciânica”, mas a composição da obra de Torero a elas nos remetia. Nesse terceiro capítulo insistiu-se, portanto, nas obras *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, com suas características formais,

para, a seguir, com eles cotejar o romance de Torero, e, por extensão, com a tradição de que Laurence Sterne e Machado de Assis são tributários.

O estudo, nesse aspecto, restringiu-se apenas a alguns tópicos dessa tradição, como a digressividade, a conversa com o leitor, o humor, o grotesco e o pessimismo, centrados em *Tristram Shandy* e em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, postos, sempre, em paralelo à obra *O Chalaça*.

No quarto capítulo, recompomos de forma sucinta o caminho trilhado por José Roberto Torero na composição de seu romance. Revisitamos, assim, a tradição crítica da sátira menipéia, a partir de Mikhail Bakhtin, que se estende ao Brasil via José Guilherme Merquior e Enylton de Sá Rego. Procuramos, aí, evidenciar, dentro dessa vertente crítica, como o autor se apropriou da sátira menipéia, pela mediação de Laurence Sterne e Machado de Assis.

No capítulo final, ou nas “Considerações Finais”, por sua vez, retomamos os principais tópicos que indicavam que a obra de Torero se inseria dentro de uma abrangente tradição literária do Ocidente, e que, particularmente no Brasil, se vinculava à obra de Machado de Assis. Se isso tinha algum cabimento — e cremos que sim —, era de se indagar, no entanto, sobre o estatuto da obra de Torero na contemporaneidade. Afinal, perguntamo-nos, se Torero se apropria da tradição, e dela é caudatário, assertiva que se pretende o centro da dissertação, como se pode avaliar, ainda assim, a sua representatividade no mundo contemporâneo?

Para *indicar caminhos*, tão-somente, para essa discussão, que julgamos necessária, e ainda por se fazer, como já indicamos ao início desta “Introdução”, recorreremos, basicamente, a dois críticos contemporâneos: Linda Hutcheon e Fredric Jameson. Este, pela distinção entre paródia e pastiche, e pela discussão do lugar da narrativa contemporânea na pós-modernidade. Aquela, pela “problematização” entre ficção e história na literatura pós-moderna, através da concepção da literatura e da história como um jogo de textualidades.

Se Linda Hutcheon caracterizava, nesse sentido, uma vertente literária pós-moderna como “metaficção historiográfica”, em que se apagam, no fundo, possíveis fronteiras entre ficção e história, Fredric Jameson, de sua parte,

afirmaria que enquanto a modernidade estava dominada pela paródia, como forma singularizada de uma imitação cômico-irônica excentricamente contraposta a uma linguagem normatizada e dominante na época, sendo, portanto, um estilo carregado de potencial crítico, na pós-modernidade, ao contrário, a paródia daria lugar ao pastiche, forma de uma imitação desmotivada, aparentemente neutra e sem o impulso satírico da sensibilidade que identifica algo, ou seja, a linguagem normal, para desconstituí-la criticamente. Assim, o que restaria à pós-modernidade seria a impregnação da “moda nostálgica” e do fracasso do estético, da arte e do novo. Em que medida *O Chalaça*, perguntamo-nos, portanto, nessas “Considerações Finais”, embora reafirmando a tradição, não estaria ele também, através da apropriação dessa mesma tradição, apontando para a própria superficialidade da literatura “pós-moderna”, no dizer de Fredric Jameson? São questões que fogem, por certo, ao nosso intuito primeiro, o da inserção do texto de Torero na tradição, mas que, ao mesmo tempo, abrem perspectivas para novas investigações.

## 1 O CHALAÇA NA HISTORIOGRAFIA

Na obra *O Chalaça*, o autor centra sua escrita em fatos e personalidades históricas da primeira metade do século XIX, os quais são recriados através de imagens sociais que possibilitam um repensar do contexto histórico-social da sociedade brasileira da época. A narrativa caminha por espaços conhecidos e situações documentadas. Não restam dúvidas de que o autor mergulhou em pesquisas de documentos históricos que resultaram no livro e recuperaram um importante episódio dos bastidores da época imperial.

Para a compreensão da composição de *O Chalaça*, que mais adiante será apresentada, é necessário fazer, primeiramente, um registro dos principais acontecimentos do Primeiro Império e das influências que Francisco Gomes da Silva exerceu sobre D. Pedro I. Quem foi, afinal, esse homem tão influente? Quem foi essa enigmática figura, tão enigmática que seu nome a História do Brasil nem sequer se digna mencionar?

### 1.1 A CORTE NO BRASIL

Nelson Werneck Sodré<sup>5</sup>, como a maioria dos historiadores do período imperial, relata o processo de transferência da Família Real portuguesa para o Brasil. No início do século XIX, a política expansionista de Napoleão Bonaparte alterou o equilíbrio político da Europa. Em meados de 1807, o imperador francês tentou impor a supremacia da França sobre os demais países. Com a resistência da Inglaterra a este intento, o imperador francês decretou um bloqueio continental com o objetivo de tentar arruinar economicamente a nação inimiga. Portugal, que não podia viver sem o comércio com os britânicos, encontrava-se em situação delicada, uma vez que Napoleão o pressionava para que abandonasse sua velha aliança com os ingleses e se juntasse ao grupo continental liderado pelos franceses.

---

<sup>5</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. **As razões da Independência**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 119-120.

Portugal temia uma invasão e a dominação francesa. No entanto, manteve-se em neutralidade por um longo período, permitindo assim a entrada dos produtos ingleses no país. Napoleão decidiu então invadir o reino português a fim de efetivar seu decreto. "Nos fins de 1807, o ambiente da Corte de Lisboa era de perplexidade."<sup>6</sup> Pressionada por Napoleão e sem prescindir da aliança britânica, a corte portuguesa estava hesitante. Qualquer opção significaria, no mínimo, o desmoronamento do sistema colonial ou do que dele ainda restava. A própria soberania de Portugal encontrava-se ameaçada sem que fosse possível vislumbrar uma solução aceitável, "não só pelas tropas de Junot, que avançavam rapidamente, como pela indecisão joanina, que tardava em optar."<sup>7</sup> Destacou-se, aí, o papel desempenhado por Strangford, que, como representante diplomático inglês, soube impor, sem vacilação, o ponto de vista da coroa britânica. Convenceu "o governo luso a transferir para o Brasil a sede da monarquia portuguesa."<sup>8</sup>

Conforme Sodré, Strangford livrou Portugal do domínio napoleônico, mas sua ação "não se resumia, entretanto, em defender a retirada da corte de Lisboa para o Brasil."<sup>9</sup> O diplomata britânico aproveitou-se da situação de desespero de Portugal para obter "vantagens comerciais excepcionais para a Inglaterra"<sup>10</sup>:

A corte inglesa exigiu a entrega da Ilha da Madeira, para servir de base naval, compensando a perda dos portos lusos, o que foi concedido às pressas. Em fins de setembro, finalmente, foram delegados poderes ao representante luso em Londres, Sousa Coutinho, para negociar a convenção secreta que presidiria as relações entre Inglaterra e Portugal.<sup>11</sup>

Em outubro de 1807, os governos português e inglês assinaram o acordo secreto em que a Inglaterra se comprometeria a ajudar a nobreza em fuga. Começou, então, o que os historiadores caracterizam como o momento do "salve-

---

<sup>6</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. **As razões da Independência**, op. cit., p. 121.

<sup>7</sup> Ibid., p.121.

<sup>8</sup> Ibid., p.123.

<sup>9</sup> Ibid., p. 122.

<sup>10</sup> Idem.

<sup>11</sup> Idem.



se quem puder.”<sup>12</sup> A notícia da fuga da Família Real espalhou-se e Lisboa foi tomada pelo caos. A população da cidade saiu às ruas para protestar contra os governantes.

No dia 29 de novembro de 1807, depois de vários incidentes, a esquadra real parte de Lisboa, escoltada por navios de guerra ingleses. Vários nobres morreram afogados ao tentar alcançar a nado os navios superlotados. Nas 36 embarcações, o Príncipe Regente D. João, a Família Real e seu séquito, estimado em 15 mil pessoas, traziam jóias, peças de ouro e prata e a quantia de “80 milhões de cruzados”<sup>13</sup>, o equivalente à metade do dinheiro circulante no reino.<sup>14</sup>

A chegada dos portugueses aconteceu em janeiro de 1808, em Salvador, na Bahia. Em março do mesmo ano, a corte portuguesa transferiu-se para o Rio de Janeiro. D. João cumpriria, então, as cláusulas dos acordos assinados com o governo inglês e não só abria à Inglaterra o comércio com o Brasil como também assegurava àquele país e a seus cidadãos vantagens e privilégios não concedidos a quaisquer outros. Como bem observa Sodré, transferiram-se, assim, para o Brasil, os velhos privilégios e a posição proeminente que a Grã-Bretanha gozara em Portugal.

A assinatura do tratado de comércio entre os dois reinos em 1810 foi a compensação que Portugal deu à Inglaterra pela ajuda que recebera na Europa. Por ele, ficaram garantidas concessões comerciais, mas também se asseguravam aos cidadãos britânicos direitos que extrapolavam o campo comercial: o direito de viajar e residir em domínios portugueses; o respeito à propriedade religiosa e o privilégio da extraterritorialidade, através da figura do Juiz Conservador da Nação, a quem ficavam afetas as causas jurídicas de interesse dos ingleses, como anotou Werneck Sodré.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. **As razões da Independência**, op.cit., p. 124.

<sup>13</sup> Ibid., p. 126.

<sup>14</sup> Conforme descreve Sodré: “A corte era a expressão de uma classe dominante corrupta. Despojada de sentimento patriótico, inteiramente aferrada apenas aos seus interesses, que se colocava acima de tudo, pronta a sacrificar os de sua gente, os do povo que, abandonado à sua sorte, chorava ou se enfurecia nas ruas, enquanto as forças invasoras adentravam no reino, prelibando seus chefes as delícias da conquista e do saque.” SODRÉ, Nelson Werneck. **As razões da Independência**, op. cit. p. 126-127.

<sup>15</sup> Ibid., p. 152.

Após a abertura dos portos às nações amigas, abolindo o monopólio comercial luso, o Brasil pôde manter contatos comerciais diretos e regulares com o exterior, sem a intermediação de Portugal. O Rio de Janeiro transformou-se então num “empório do Atlântico Sul”<sup>16</sup>, nas palavras de Nelson Werneck Sodré. Ali chegavam mercadorias de diversas procedências e dali eram exportados os produtos brasileiros. Em outras palavras, o comércio se diversificou com a inundação de produtos estrangeiros.

O desenvolvimento do comércio, no Brasil, desde a abertura dos portos até 1814, beneficiou exclusivamente o governo inglês, que praticamente monopolizou o comércio com o Brasil. Outros tratados firmados por D. João em 1810, como o de Amizade e Aliança e o de Comércio e Navegação, consolidaram ainda mais a presença inglesa na colônia. O mais importante deles foi o tratado de Comércio e Navegação, que estabelecia uma taxa de apenas 15% sobre a importação de produtos ingleses. Para avaliar o significado dessa medida basta lembrar que a taxa de importação de produtos portugueses era de 16% e a de produtos de outras nações de 24%. Com esse tratado, os ingleses praticamente eliminavam a concorrência no mercado brasileiro, dominando-o por completo.<sup>17</sup>

Em suma, tal abertura modificou completamente o perfil de consumo brasileiro, uma vez que trouxe para o Brasil uma grande quantidade de mercadorias importadas, principalmente da Inglaterra. Essa era uma novidade para o mercado colonial, uma vez que esse esteve sempre sob as restrições do pacto colonial. Um viajante inglês, John Mawe, descreveu o Rio de Janeiro da época:

O mercado ficou completamente abarrotado; tão grande e inesperado foi o fluxo de manufaturas inglesas no Rio, logo em seguida à chegada do Príncipe Regente, que os aluguéis das casas para armazená-las elevaram-se vertiginosamente. A baía estava coalhada de navios e, em breve, a alfândega transbordou com o volume de mercadorias. [...] achavam-se expostos não somente ao sol e à chuva, mas à depredação geral; [...] espartilhos, caixões mortuários, selas e mesmo patins para gelo abarrotavam o mercado, no qual não poderiam ser vendidos e para o qual nunca deveriam ter sido enviados.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. **As razões da Independência**, op. cit. p. 140.

<sup>17</sup> Ibid., p. 157.

<sup>18</sup> Ibid., p. 141.

De acordo com o historiador João Armitage,<sup>19</sup> diversas ações da Coroa Portuguesa contribuíram para a evolução da sociedade brasileira, ainda incipiente. Como exemplos de incremento cultural, econômico e político, citam-se: criação da Junta de Comércio, Agricultura e Navegação do Brasil; a Real Fábrica de Pólvora; a Escola Anatômica, Cirúrgica e Médica; a escola Real de Ciências, Artes e Ofícios; Fundação do Banco do Brasil (1808); a primeira Biblioteca Pública (atual Biblioteca Nacional); surgimento de uma imprensa nacional, a Imprensa Régia, e com ela o primeiro jornal do Brasil, *A Gazeta do Rio de Janeiro*,<sup>20</sup> entre outros avanços.

Conforme os apontamentos de Armitage,<sup>21</sup> em fevereiro de 1815, o Brasil foi elevado à categoria de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, deixando oficialmente de ser colônia. Medida acertada no Congresso de Viena, reunião das potências que venceram Napoleão. Com isso, buscou-se restabelecer o equilíbrio de forças na Europa e legitimar a permanência de D. João no Brasil.

Como indica Armitage,<sup>22</sup> em 1816 faleceu D. Maria I e o Príncipe Regente foi coroado Rei de Portugal, recebendo, em 1818, o título de D. João VI. Conforme os relatos historiográficos, entre 1818 e 1821, D. João VI era, ao mesmo tempo, rei de Portugal e do Brasil.

A historiadora Emília Viotti da Costa<sup>23</sup> cita que a elevação do Brasil a Reino Unido alimentou o inconformismo em Portugal. Sob tutela britânica desde 1808 e aliados do centro das decisões políticas do reino, a nobreza e comerciantes que permaneceram no território português reivindicaram maior autonomia. Cresceu o movimento antiabsolutista e, em 24 de agosto de 1820, é deflagrada a revolução do Porto. Na realidade, apesar de mostrar-se liberal, a

---

<sup>19</sup> ARMITAGE, João. **História do Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1977. p. 28-29.

<sup>20</sup> A *Gazeta do Rio de Janeiro* não chegou a ser um jornal, mas um periódico que se destinava a publicar anúncios e atos oficiais da Coroa. Mais tarde surgiram outros periódicos, como: *A Malagueta*, *O Tamoyo*, *A Sentinela*, etc. Convém ressaltar que, naquela época, o único grande jornal sobre o Brasil era o *Correio Brasiliense*, publicado em Londres por Hipólito José da Costa. Tal jornal entrava clandestinamente no Brasil. SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966. p. 11-50.

<sup>21</sup> ARMITAGE, João. **História do Brasil**, op. cit., p. 31.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>23</sup> COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república: momentos decisivos**. São Paulo, Ciências Humanas, 1979. p. 37.

burguesia lusa era predominantemente mercantilista, pretendendo tirar Portugal da crise econômica através do restabelecimento do monopólio de comércio sobre o Brasil. Em outras palavras, desejava o retorno do Pacto Colonial.

Segundo Emília Viotti da Costa, “fazendeiros, comerciantes nacionais ou estrangeiros, funcionários da Coroa radicados no Brasil, cujos interesses os levavam a se identificar com a causa do Brasil, viam, na revolução, uma conquista liberal que poria por terra o absolutismo, os monopólios e os privilégios que ainda sobreviviam.”<sup>24</sup> Por outro lado, um dos principais objetivos dos portugueses “era destruir as concessões liberais feitas por D. João VI ao Brasil.”<sup>25</sup>

Portanto, não houve outra alternativa a D. João VI: ou ele retornaria ou seria destronado. Em 1821, o monarca marcou sua volta a Lisboa e, através de um decreto, entregou a seu filho D. Pedro a regência do Brasil, pressentindo o inevitável: a independência. Teve o cuidado de recomendar o seguinte: “Pedro, o Brasil brevemente se separará de Portugal; se assim for, põe a Coroa sobre tua cabeça, antes que algum aventureiro lance mão dela.”<sup>26</sup>

## 1.2 FRANCISCO GOMES DA SILVA, O CRIADO DA CORTE

Os abarrotados navios ingleses que transportaram a Corte de Lisboa e sua comitiva para o Brasil traziam, inclusive, vários aventureiros. A Família Real admitiu tais aventureiros em diferentes ramos da administração. Esse procedimento da parte do governo português contribuiu para aumentar a rivalidade entre os portugueses e brasileiros natos.

O historiador Oliveira Lima observa, a esse respeito, que a época de D. João VI estava destinada a ser, na história brasileira, pelo que diz respeito à administração, “uma era de muita corrupção e peculato, e quanto aos costumes privados uma era de muita depravação e frouxidão, alimentadas pela escravidão e pela licenciosidade.”<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república...**, op. cit., p. 38.

<sup>25</sup> Idem.

<sup>26</sup> ARMITAGE, João. **História do Brasil**, op. cit., p. 38.

<sup>27</sup> LIMA, Oliveira. Apud SODRÉ, Nelson Werneck. **As razões da Independência**, op. cit., p. 134.

Entre esses aventureiros havia um português de nome Francisco Gomes da Silva, ao qual fora destinada a tarefa de *criado honorário do Paço*. Foi uma das interessantes figuras que viveram nas intrigas palacianas da corte de D. João VI e D. Pedro I.

É o jornalista e historiador Assis Cintra<sup>28</sup> quem fornece uma visão mais detalhada sobre o aventureiro que viveu no império brasileiro. Francisco Gomes da Silva, mais conhecido popularmente por Chalaça<sup>29</sup>, era filho bastardo do Visconde de Vila Nova da Rainha e de uma rapariga de 19 anos, aldeã pobre que trabalhava como serviçal de quarto da família do Visconde.

Maria da Conceição Alves, a moça seduzida pelo fidalgo, “deu à luz em Lisboa, aos 22 de setembro de 1791, e registrou a criança como filho de pais incógnitos.”<sup>30</sup> Apesar de não assumi-lo, o Visconde manteve o filho junto de si, até o momento em que decidiu casar-se com a filha do conde de Resende. Naturalmente, a noiva não queria saber de convivência com a “outra” sob o mesmo teto. Para contentá-la, o Visconde teve de mandar sua amante para a África e sumir com o menino Francisco Gomes da Silva, que contava então oito anos. O Visconde pagou oito mil cruzados a um protegido, chamado Antonio Gomes da Silva, para que assumisse a paternidade do menino e o registrasse como legítimo. O pai adotivo ainda ganhou, por influência do Visconde, um emprego público como ourives da Casa Real.

Segundo Assis Cintra, Francisco Gomes foi mandado para o seminário de Santarém. Lá aprendeu filosofia e latim, além de falar fluentemente francês, inglês, italiano e espanhol. Esse preparo cultural, aliás, em muito o ajudaria na idade adulta.

O Chalaça, já com 16 anos, estava em vias de se ordenar sacerdote quando chegaram as notícias dos preparativos da fuga da corte portuguesa para o

---

<sup>28</sup> CINTRA, Assis. **O Chalaça favorito do Império**. Disponível em: <virtualbooks.com.br/freebook/port/did/chalaça/chalaça.htm>. 2000. Acesso em: 22 maio 2005. p. 08.

<sup>29</sup> É aí que entra para a história o Sr. Francisco Gomes da Silva, que tinha o apelido de Chalaça, que significa dito de zombaria, dito picante, frase graciosa e satírica. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995).

<sup>30</sup> CINTRA, Assis. **O Chalaça favorito do Império**, op. cit., p. 08.

Brasil. Então, “brigou com o reitor e com o padre-mestre de disciplina do seminário e viajou para Lisboa com a finalidade de participar dos acontecimentos.”<sup>31</sup> No caminho, foi preso por uma guarnição francesa e condenado como espião. Às vésperas de ser fuzilado, conseguiu fugir, chegando ao cais de Lisboa na mesma manhã em que D. João VI e sua comitiva embarcavam para o Brasil. Em meio à confusão conseguiu reencontrar o pai adotivo e introduzir-se nas embarcações. De condenado à morte, passou a membro da multidão de 15 mil lusitanos que desembarcaria no Rio de Janeiro.

No Rio de Janeiro, o ourives Antonio Gomes da Silva estabeleceu-se na Rua Direita (atual Primeiro de Março). Chalaça passou a auxiliá-lo, mas logo suas noitadas boêmias e desordeiras levaram-no a indispor-se com o pai. Acrescenta Assis Cintra, que o Chalaça foi então morar com Maria Pulguéria, cognominada “Maricota Corneta”, e abriu uma tenda de barbeiro na rua do Piolho (atual rua da Carioca), onde trabalhou “como dentista e sangrador, aplicando bichas (sanguessugas) e ventosas, segundo os princípios de medicina da época”.<sup>32</sup>

Em 1810, obteve sua inclusão na lista de *criados honorários do Paço*. Um ano depois, foi nomeado moço de reposteiro por D. João. Em 1812, aos 21 anos, já recebia algumas vantagens por sua atuação em “serviços reservados” prestados ao Príncipe Regente. Considerando que a corte era um ninho de intrigas entre facções rivais que se espionavam mutuamente, compreende-se que o Chalaça já começava a desenvolver ali algumas das “qualidades” que o tornariam famoso mais tarde. Tanto que em “1816 já era juiz da balança da Casa da Moeda. Protegido por D. João, tornou-se pouco tempo depois o favorito de D. Pedro, que fez dele um companheiro de aventuras noturnas.”<sup>33</sup>

Segundo os relatos de Assis Cintra,<sup>34</sup> D. João VI era um homem justo e conservador. Com o intuito de manter bons exemplos na corte contratou o Chalaça para manter Carlota Joaquina sob discreta vigilância.

---

<sup>31</sup> CINTRA, Assis. **O Chalaça favorito do Império**, op. cit., p. 08.

<sup>32</sup> CINTRA, Assis. In: SILVA, Francisco Gomes da. **Memórias do conselheiro Francisco Gomes da Silva – O chalaça**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Souza, 1959. p. 13.

<sup>33</sup> CINTRA, Assis. **O Chalaça favorito do Império**, op. cit., p. 09.

<sup>34</sup> Ibid., p. 51-52.

O Chalaça logo teria papel destacado nesse jogo de espionagem familiar, o que lhe garantiu o ódio da “espanhola maldita”. Entretanto, Carlota Joaquina esperava apenas uma chance de se vingar do criado e expulsá-lo da corte. Em 1817, o Chalaça cometeu um grave erro no palácio. Após a denúncia de Carlota Joaquina, foi flagrado pelo próprio D. João numa sala do palácio em companhia da dama do Paço D. Eugênia de Castro, ambos nus e em atitude nada suspeita. D. João expulsou-o de seu serviço e baixou ordem de que o Chalaça deveria manter-se a uma distância mínima de dez léguas da corte. O aviso de ordem foi publicado na *Gazeta do Rio de Janeiro* pelo ministro Tomás Antônio de Vila Nova Portugal:

Sr. Corregedor- Não devendo ficar impune o desatino em que caiu o reposteiro da Câmara Francisco Gomes da Silva de, aleivosamente, aliciar e raptar uma dama do Paço, é El Rei Nosso Senhor servido que vossa mercê faça intimar o sobredito reposteiro que não entre mais no Paço, e que deve sair para fora da Corte numa distância de dez léguas, até segunda ordem. O que participo a Vossa Mercê para que assim o execute. — Deus guarde a vossa mercê.<sup>35</sup>

O Chalaça foi para Itaguaí, abrigar-se na casa de um vigário conhecido desde os tempos de Santarém, até que a intervenção de seu pai biológico, o Visconde de Vila Nova, reabilitou-o junto a D. João VI.

Três dias depois, saiu novamente estampado na *Gazeta do Rio de Janeiro* o seguinte aviso:

Sr. Corregedor, — El Rei Nosso Senhor é servido ordenar que o seu criado Francisco Gomes da Silva, que foi mandado sair para fora desta cidade, na distância de dez léguas, possa para ela voltar livremente, conservando-se, ainda até segunda ordem, a proibição de entrar no Paço. O que participo a Vossa Mercê para que assim lhe faça constar e execute. — Tomaz Antonio.<sup>36</sup>

No Rio, por volta de 1820, havia uma casa de hospedagem de Maria Pulguéria, conhecida popularmente por “Maricota Corneta”. Cintra aponta que o Chalaça costumava se reunir ali com os seus amigos desordeiros para cantar, beber e jogar.

---

<sup>35</sup> SANTOS, Noronha. Prefácio. In: SILVA, Francisco Gomes da. **Memórias do Conselheiro Francisco Gomes da Silva - O Chalaça**, op. cit., p. 16.

<sup>36</sup> CINTRA, Assis. **O Chalaça favorito do Império**, op. cit., p. 64.

Numa noite qualquer, D. Pedro resolve visitar a Hospedaria da Corneta vestido com grande capa usada pelos paulistas. De repente José Januário, um ex-escravo do Paço, alforriado, resolve cantar alguns versos direcionados ao estranho homem de capa que estava sentado numa das mesas de madeira rústica. D. Pedro levantou da cadeira irritado e gritou ao companheiro: “meta o pau nessa canalha;”<sup>37</sup> todos desapareceram do bar imediatamente, com exceção do Chalaça. Após alguns socos e pontapés os dois homens defrontaram-se e D. Pedro reconheceu o Chalaça; a partir de então, passaram a ser amigos.

Com o retorno de D. João VI a Portugal, D. Pedro permaneceu no Brasil como príncipe regente. Já muito perto dos acontecimentos que levariam à independência, D. Pedro “esqueceu a falta cometida pelo antigo criado de seu pai, e ordenou que ele fosse reintegrado no exercício do cargo. Francisco Gomes da Silva voltou às salas, às grandezas, às festas, ao luxo do Paço.”<sup>38</sup>

Contudo, ressalta Armitage, a Corte de Lisboa despachou um decreto exigindo o retorno de D. Pedro a Portugal. Há tempos os portugueses insistiam nessa idéia, pois pretendiam recolonizar o Brasil e a presença do Príncipe impedia este ideal. Porém, D. Pedro respondeu negativamente aos chamados de Portugal. Essa decisão desagradou às cortes portuguesas, que em vingança suspenderam o pagamento de seus rendimentos. No entanto, D. Pedro resistiu, criando o famoso Dia do Fico.

Viotti da Costa afirma que a partir do “Fico”, o príncipe buscou apoio nas elites locais, principalmente em José Bonifácio que “pela sua posição na sociedade e pelos serviços prestados à Monarquia, pela sua experiência administrativa e conhecimentos, pareceu-lhe o mais indicado para assessorá-lo.”<sup>39</sup>

Ainda nas expressões da historiadora,<sup>40</sup> após o Dia do Fico, D. Pedro tomou uma série de medidas que desagradaram à metrópole, pois preparavam caminho para a independência do Brasil. D. Pedro convocou uma Assembléia,

---

<sup>37</sup> CINTRA, Assis. **O Chalaça favorito do Império**, op. cit., p. 13.

<sup>38</sup> Ibid., p. 73.

<sup>39</sup> COSTA, Emilia Viotti da. **Da monarquia à república**, op. cit., p. 58.

<sup>40</sup> Ibid., p. 43-44.



organizou a Marinha de Guerra, obrigou as tropas de Portugal a voltarem para o Reino. Determinou também que nenhuma lei de Portugal seria colocada em vigor sem a sua aprovação. Além disso, o futuro imperador do Brasil com o apoio de José Bonifácio, convocou o povo a lutar pela independência.

Segundo Armitage,<sup>41</sup> o Príncipe passou o poder a D. Leopoldina e partiu a 14 de agosto para São Paulo. Nesse ínterim, a Princesa regente recebeu notícias de que Portugal estava preparando uma ação contra o Brasil e, sem tempo para aguardar a chegada de D. Pedro e aconselhada pelo ministro das Relações Exteriores, José Bonifácio, e usando de seus atributos de chefe interina do governo, reuniu-se, no dia 02 de setembro de 1822, com o Conselho de Estado, assinando o decreto da Independência. José Bonifácio convocou o oficial de sua confiança, Paulo Bregaro, para levar a sua carta e a de Leopoldina para D. Pedro, em São Paulo.

Entretanto, como descreve Viotti da Costa,<sup>42</sup> em setembro de 1822, ao retornar de Santos para a capital paulista, D. Pedro recebeu uma correspondência de Portugal, comunicando que fora rebaixado da condição de regente a um delegado temporário das cortes de Lisboa. Irritado, decidiu pelo rompimento definitivo com Portugal, ali mesmo, em 7 de setembro de 1822, junto ao riacho do Ipiranga. O herdeiro de D. João VI resolveu romper definitivamente com a autoridade paterna e declarou a independência do império do Brasil, proferindo o grito de “Independência ou Morte.” De volta ao Rio de Janeiro, foi coroado imperador e defensor perpétuo do Brasil.

A sete de setembro estava Gomes da Silva no Ipiranga e foi uma das testemunhas presenciais da proclamação da Independência.<sup>43</sup> Teria sido ele um

---

<sup>41</sup> ARMITAGE, João. **História do Brasil**, op. cit., p. 60-62.

<sup>42</sup> COSTA, Emilia Viotti da. **Da monarquia à república**, op. cit., p. 47.

<sup>43</sup> O secretário privado Francisco Gomes da Silva (“o Chalaça”) acompanhou o Príncipe e foi ele quem primeiro entrou em São Paulo, para observar os ânimos e trazer as informações ao seu amo. Tais anotações encontram-se em “O Brasil Reino” e “Brasil Império”, de Melo Moraes, Tomo I, p. 385, que reproduz a notícia que fôra publicada no “Espelho”, em princípios de setembro de 1823. “O Quadro Histórico da Independência”, de Paulo Antonio do Vale, publicou-o no Jornal do Comércio de 20 de julho de 1854. Nele figuram os nomes de quarenta testemunhas presenciais do grito do Ipiranga, entre elas o Francisco Gomes da Silva e João da Rocha Pinto. O relato de Paulo Antonio do Vale foi também reproduzido por CINTRA, Assis. **D. Pedro I e o grito da Independência**. Transcrição de documentos. São Paulo: Melhoramentos, 1921. p. 221.

incentivador direto da Independência e o primeiro a compartilhar a intenção de D. Pedro em proclamá-la. Francisco Gomes da Silva em seu livro de memórias afirma que D. Pedro o consultou momentos antes da proclamação da independência:

Eu não tinha então, e protesto que nem hoje tenho, e provavelmente nunca terei, a estólida vaidade de crer importante meu voto em matéria alguma - S. M. também pouco me honrou, declarando-me a sua tensão para consultar-me; e por isso eu, recebendo a nova como uma ordem de meu Amo, não hesitei um momento em dizer-lhe-**prontíssimo, senhor**; e ainda existem quase todas as pessoas que testemunharam o meu procedimento... Vi que ele abraçara a sua nobre e heróica resolução com maior vivacidade e determinação do que nenhuma outra que eu lhe tivesse visto adotar até aquele momento. Proclamou-se, pois, a independência brasileira por S. M. o Imperador na cidade de São Paulo a 7 de setembro de 1822.<sup>44</sup> [grifo do autor]

De acordo com o historiador Octávio Tarquínio de Sousa,<sup>45</sup> o Chalaça acompanhou o Príncipe a São Paulo como uma espécie de secretário particular, e tão bem desempenhou seu papel que D. Pedro não queria mais prescindir dele. Por um lado, Chalaça era dono de caligrafia excelente, dominava várias línguas, escrevia com correção e tinha o pensamento organizado. O imperador o contratou para desempenhar algumas funções como “oficial-de-gabinete, secretário, escriba. E também espia, delator, alcoviteiro.”<sup>46</sup>

Cipriano Barata indica que esses “servicinhos” prestados pelo Chalaça foram, entre outros, o de “levar para o Rio de Janeiro D. Domitila de Castro, com quem se aliou secretamente, na política e na alcova”<sup>47</sup> para tirar proveito do governo. O fato é que, depois da Independência, a influência do Chalaça junto ao imperador crescia rapidamente, o que se traduz em diversos títulos honoríficos por ele recebidos.

### 1.3 GOMES DA SILVA: DO FAVORISTISMO AO PODER

Logo após a proclamação da independência, foram tomadas as primeiras providências relativas à nova situação política vivida pelo país.

---

<sup>44</sup> SILVA, Francisco Gomes da. **Memórias do Conselheiro Francisco Gomes da Silva - O Chalaça**, op. cit., p. 50-51.

<sup>45</sup> SOUSA, Octávio Tarquínio de. **A vida de D. Pedro I**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 15, tomo II.

<sup>46</sup> Ibid., p. 102.

<sup>47</sup> BARATA, Cipriano. Apud CINTRA, Assis. **O Chalaça favorito do império**, op. cit., p. 9.

Viotti da Costa esclarece que, dias depois da aclamação de D. Pedro, como imperador constitucional, realizada em 12 de outubro de 1822, as relações de José Bonifácio com outros promotores da independência eram divergentes. O Patriarca foi acusado de conspirar contra as instituições políticas então vigentes. Prontamente desejosos de um ambiente de autoridade, para consolidar a emancipação política do Brasil sem risco de alterações profundas na estrutura sócio-econômica da nação, o ministro deu início à repressão aos liberais reformistas. Inicialmente suspendeu o jornal “*Correio do Rio de Janeiro*, em que eram publicados artigos contrários à Monarquia Constitucional. João Soares Lisboa, redator do jornal, recebeu ordem de deixar o país em oito dias.”<sup>48</sup>

Conforme aponta Tarquínio de Sousa,<sup>49</sup> o Imperador, influenciado por José Bonifácio, suspendeu os trabalhos das lojas maçônicas, tradicional reduto de intelectuais liberais, ordenando, também, a realização de uma rigorosa sindicância em São Paulo, onde deveriam ser presos os adversários do grupo santista.

Ainda nas expressões do historiador,<sup>50</sup> com a derrota do grupo maçônico houve violentos protestos contra o imperador e este resolveu, então, permitir que ficasse no país o jornalista João Soares Lisboa e que as atividades da maçonaria poderiam continuar abertas. Em consequência disso, José Bonifácio e seu irmão Martim Francisco exoneram-se imediatamente do Ministério. A exoneração durou poucos dias, permitindo aos adeptos dos Andradas realizarem manifestações em prol da recondução desses. Assim, em 30 de outubro de 1822 os Andradas foram reintegrados ao Ministério.

José Bonifácio procedeu, então, a um rigoroso inquérito, prendendo todos os conspiradores liberais. Prontamente reprimiu as atividades da maçonaria, efetuando-se inúmeras prisões, entre as quais a de José Clemente Pereira e a do Padre Januário da Cunha Barbosa, pouco depois deportados para a França. “Joaquim Gonçalves Ledo, refugiou-se em São Paulo, de onde conseguiu escapar para Buenos Ayres, graças à proteção do cônsul da Suécia.”<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> COSTA, Emilia Viotti da. **Da monarquia à república**, op.cit., p. 64.

<sup>49</sup> SOUSA, Octávio Tarquínio de. **A vida de D. Pedro I**, op. cit., p. 65-66.

<sup>50</sup> Ibid., p. 67.

<sup>51</sup> Ibid., p. 65-66.

Com o afastamento dos liberais maçônicos ligados ao movimento da independência, D. Pedro conseguiu finalmente reunir os membros da Assembléia Geral Constituinte e Legislativa, tendo os Andradas uma participação significativa. José Bonifácio, por exemplo, elegeu-se vice-presidente da referida Assembléia e, em junho, presidente.

Emília Viotti da Costa salienta<sup>52</sup> que José Bonifácio foi um monarquista convicto. Pensava que a democracia e a república trariam a anarquia ao Brasil. Ele tinha planos bem definidos do que deveria ser o Estado Brasileiro. Defendeu a idéia de que a Constituição deveria ser monárquica, evitando assim os vícios observados nos exemplos da América Espanhola e da França. Segundo Bonifácio, a primeira estava mergulhada em problemas e a segunda só os resolvera ao retornar à Monarquia. Sendo assim, para ele, tanto a República quanto a Democracia eram sistemas falhos que somente trariam malefícios, como observa Tarquínio de Sousa.<sup>53</sup>

Viotti da Costa ainda ressalta que José Bonifácio recebeu um texto do governo provisório de São Paulo que coincidia com seus pontos de vista. O texto tratava de firmar princípios liberais que inspiravam, aliás, os revolucionários do Porto, e de “garantir as regalias obtidas pelo Brasil desde a vinda da Corte em 1808, entre os quais a autonomia administrativa, no que evidentemente divergia dos objetivos dos revolucionários portugueses desejosos de anular as medidas liberais.”<sup>54</sup> Sugeriram ainda a José Bonifácio que o Brasil precisaria urgentemente da “criação de colégios” e “universidades,” do povoamento do interior, do desenvolvimento da mineração, de mudanças no tratamento do indígena, da igualdade de direitos políticos e civis, de uma política gradativa de emancipação dos escravos e de uma política de terras que combatesse a concentração.

Os trabalhos da Assembléia Constituinte foram iniciados no dia 3 de maio de 1823. Já nas primeiras sessões, D. Pedro destacava que esperava “da

---

<sup>52</sup> COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república**, op. cit., p. 55.

<sup>53</sup> SOUSA, Octávio Tarquínio de. **A vida de D. Pedro I**, op. cit., p. 95-96.

<sup>54</sup> COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república**, op. cit., p. 56.

*Assembléia uma constituição digna dele e do Brasil.*<sup>55</sup> Foi o suficiente para levantar polêmicas. Imediatamente o imperador corrige e em resposta declara que a Assembléia “*fará uma constituição digna da nação brasileira, de si e do Imperador.*”<sup>56</sup> [grifos do autor]

Tarquínio de Sousa<sup>57</sup> afirma que durante a Assembléia Constituinte, discutiu-se um dos projetos de José Bonifácio, o da criação de duas universidades no Brasil, uma em Olinda e outra em São Paulo. No entanto, esse projeto foi marcado por disputas bairristas que acabaram por desvirtuá-lo. Assim, acabou-se fundando apenas uma Faculdade de Direito em São Paulo e outra em Olinda, com estatutos iguais aos de Coimbra. Isso reforça a idéia de que parte das leis aprovadas para o Brasil foram feitas a partir da antiga metrópole.

Esse fato aumentou o medo da re-anexação do Brasil por Portugal, pois afirmava-se na antiga metrópole que seria necessário desfazer aquilo que as cortes haviam feito, ou seja, a Independência da maior e mais importante colônia portuguesa, o Brasil. Além disso, parte dos deputados ficou receosa quanto às intenções do Imperador, visto ser ele filho do rei português e ter iniciado um processo de reaproximação com o pai.

Não havia na Assembléia uma liderança fixa, uma vez que a mesa coordenadora dos trabalhos era eleita mensalmente. Mesmo assim, o deputado Antônio Carlos assumiu certa preponderância logo no princípio. A maioria dos deputados presentes à Assembléia não tinha pressupostos radicais, visto que tais integrantes tinham sido exilados ou presos durante os primeiros momentos da Independência. Alguns poucos se negaram a comparecer à Assembléia por considerá-la manipuladora e monarquista. Alguns deputados estiveram nas Cortes Constitucionalistas em Portugal e também haviam lutado nas guerras pela Independência, o que fez com que tivessem uma visão clara de que não queriam um imperador déspota.

---

<sup>55</sup> PRADO JUNIOR, Caio. **Evolução política do Brasil**: colônia e império. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 55.

<sup>56</sup> PRADO JUNIOR, Caio. **Evolução política do Brasil**. op. cit., p. 55.

<sup>57</sup> SOUSA, Octávio Tarquínio de. **José Bonifácio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 96-106.

As características principais da Assembléia eram inspiradas na Revolução Francesa, o que desagradava os Conservadores, como o próprio José Bonifácio, uma vez que a Assembléia passaria a representar a soberania nacional, sobrepondo-se ao próprio Imperador. Além dessa característica, outras muito importantes eram a falta de vontade política presente na Assembléia e a luta contra as intenções de D. Pedro I em formar um Poder Executivo forte.<sup>58</sup>

Tais atitudes do Ministério fizeram com que tanto os Andradas, quanto a própria Constituinte, comesçassem a se afastar gradativamente de D. Pedro I. Segundo as expressões de Tarquínio de Sousa<sup>59</sup>, José Bonifácio então demitiu-se do Ministério e recorreu ao jornal “*O Tamoyo*” para fazer críticas contra os portugueses, insinuando que a Independência do país se via ameaçada tanto pelos portugueses que estavam a serviço do governo e da administração pública quanto pelo Imperador.

Nesse ambiente de hostilidades recíprocas, o jornal “*Sentinela*”, também vinculado aos Andradas, publica uma carta ofensiva a oficiais portugueses do exército imperial. A retaliação dá-se com o espancamento do farmacêutico David Pamplona. Como Emília Viotti da Costa relata:

Dois oficiais portugueses resolveram castigar o autor dos artigos, que confundiram com o farmacêutico Davi Pamplona Corte Real a quem aplicaram violenta surra. O fato repercutiu na Assembléia onde se teceram críticas ao governo. As tropas movimentaram-se solidárias ao Imperador. Na Assembléia houve protestos contra a movimentação de tropas, em seguida decretou-se sessão permanente. Interpelou-se o governo. Criava-se, assim, o pretexto para a dissolução que se deu a 12 de novembro de 1823. Entre os deputados presos achavam-se José Bonifácio, Antônio Carlos, Martim Francisco, um seu sobrinho, padre Belchior, Montezuma, José Joaquim da Rocha e seus filhos. Poucos dias depois José Bonifácio seria deportado. A devassa instaurada contra os Andradas, iniciada em novembro de 1823 prolongou-se até 1828 e só em julho de 1829 voltaria ele ao país.<sup>60</sup>

A agressão contra Davi Pamplona transformou-se em grave caso político. Rapidamente, na própria assembléia, agravaram-se as divergências entre os partidários da consolidação da Independência e os componentes do Partido

---

<sup>58</sup> SOUSA, Octávio Tarquínio de. **A vida de D. Pedro I**, op. cit., p. 93.

<sup>59</sup> Ibid., p. 132.

<sup>60</sup> COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à república**, op. cit., p. 78.

Português, agora assessorando D. Pedro. “A sessão da Constituinte de 10 de novembro de 1823 já de início deixou patente a anormalidade da situação”<sup>61</sup> e adiou os trabalhos para o dia seguinte.

Em 11 de novembro, D. Pedro I enviou à Assembléia uma mensagem, exigindo-lhe satisfação aos oficiais lusitanos. O deputados perceberam que A Constituinte estava ameaçada. Por proposta de Antônio Carlos a Assembléia declarou-se em sessão permanente e nela ficaram os constituintes durante toda a noite do dia 11, denominada “a noite da Agonia”. Na manhã seguinte, por ordem do imperador, as tropas acampadas em São Cristóvão dissolveram a Constituinte, prendendo, em seguida, diversos deputados da oposição, entre os quais os Andradas, que foram deportados.<sup>62</sup>

Dissolvida a Constituinte, em conseqüência do agravamento das hostilidades entre a ala dos brasileiros e a facção portuguesa, D. Pedro I nomeou um Conselho de Estado formado por 10 membros,<sup>63</sup> todos brasileiros natos, e determinou a elaboração da nova Constituição. No entanto, os membros redigiram a Constituição, utilizando vários artigos do anteprojeto de Antônio Carlos, mudando o texto e o conteúdo e parte dos artigos constitucionais. Após ser apreciada pelas Câmaras Municipais, foi outorgada em 25 de março de 1824.<sup>64</sup>

Entretanto, como descreve Pedro Calmon, a Constituição de 1824 vigorou apenas com poucas mudanças até o final do Império, em 1889.<sup>65</sup> Ainda segundo o historiador, a D. Pedro I interessava passar a idéia de liberalismo para encobrir seu despotismo a partir da junção entre o Poder Executivo e o Poder Moderador nas mãos do próprio monarca.

Embora outorgada a Constituição de 1824, o Brasil ainda não era reconhecido internacionalmente como Nação.

---

<sup>61</sup> SOUSA, Octávio Tarquínio de. **A vida de D. Pedro I**, op. cit., p. 135.

<sup>62</sup> SOUSA, Octávio Tarquínio de. **A vida de D. Pedro I**, op. cit., p. 141-147.

<sup>63</sup> A Constituição foi redigida ao gosto do Imperador pelos estudos constitucionais, ou antes, pelas idéias de Benjamin Constant, diz Eugène de Monglave, Correspondence de D. Pedro I, Paris, 1827, confirmado por Francisco Gomes da Silva, pág. 81, e doc. no Arq. Imperial, Anais da Bibl. Nac., LIV, pág. 205: projeto do punho do “Chalça” e entrelinhas dele [D. Pedro]. Apud. CALMON, Pedro. **História do Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. p. 1563.

<sup>64</sup> SOUSA, Octávio Tarquínio de. **A vida de D. Pedro I**, op. cit., p.156.

<sup>65</sup> CALMON, Pedro. **História do Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. p. 1564.

Werneck Sodré<sup>66</sup> afirma que finalmente em agosto de 1825, com a mediação inglesa, D. Pedro assinou com D. João VI um tratado de paz, amizade e aliança, pelo qual os portugueses reconheciam a independência do Brasil. Contudo, como aponta o historiador, Portugal exigiu o pagamento de 2 milhões de libras esterlinas para reconhecer a independência de sua ex-colônia. Sem este dinheiro, D. Pedro recorreu a um empréstimo à Inglaterra.

Retomando os relatos de Assis Cintra,<sup>67</sup> podemos observar que o Chalaça foi o suposto escriba do imperador, escreveu discursos, textos para jornais e até mesmo artigos inteiros da constituição de 1824. Tarquínio de Sousa confirma as pretensões literárias de Chalaça. O projeto da Constituição datado de 1823 apresentava 24 artigos e três poderes do Estado. Já o projeto escrito pelo Chalaça, “(o que D. Pedro ditava ‘na corrente do seu discurso’?) parece posterior; (...) em vez de 24, contém 41 artigos. (...) O artigo 2º do projeto ditado a Gomes da Silva por D. Pedro, consagrando a grande novidade da Constituição imperial, instituíva quatro poderes constitucionais: Legislativo, Moderador, Executivo e Judiciário.”<sup>68</sup>

D. Pedro I deu mais poderes ao amigo, que além de redigir as correspondências particulares, ficou encarregado de dirigir o arquivo da Casa Imperial e de administrar os bens do imperador. Assim, organizou uma espécie de gabinete particular, um “ministério paralelo” que influenciava nas importantes decisões do Império. Esse suposto gabinete foi chamado pelos seus inimigos de “*gabinete dos favoritos, Conselho Secreto, Camarilha Palaciana e Gavetário do chupa-chupa.*”<sup>69</sup> [grifos do autor]

O historiador João Armitage transcreveu, em sua obra *História do Brasil*, uma nota satírica, publicada no *Aurora Fluminense*, ridicularizando o exagerado procedimento da concessão de títulos no Brasil:

---

<sup>66</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. **As razões da independência**, op. cit., p. 160-161.

<sup>67</sup> CINTRA, Assis. **O Chalaça favorito do império**, op. cit., p. 10.

<sup>68</sup> SOUSA, Octávio Tarquínio de. **A vida de D. Pedro I**, op. cit., p. 157.

<sup>69</sup> CINTRA, Assis. **O Chalaça favorito do império**, op. cit., p.10.



A Monarquia Portuguesa, dizia este engenhoso lógico, fundada, segundo a autoridade da folhinha, há 736 anos, tinha em 1803, época em que se haviam renovado títulos e criado outros recentemente, 16 Marqueses, 26 Condes, 8 Viscondes e 4 Barões. O Brasil, com 8 anos de idade como potência, encerra já no seu seio 28 Marqueses, oito Condes, 16 Viscondes e 21 Barões. Ora, progredindo as coisas do mesmo modo, como é de esperar, teremos no ano de 2551, que é quando a nossa nobreza titular deve contar a mesma Antigüidade que a de Portugal tinha em 1803, nada menos de 2.385 Marqueses, 710 Condes, 1420 Viscondes e 1863 Barões.<sup>70</sup>

Lília M. Schwarcz destaca que o direito de agraciar estava previsto num rascunho de projeto da Constituição, escrito por Chalaça e com emendas do Imperador no artigo 19, destinado ao monarca. Determinava que “o direito de agraciar é de competência do monarca, assim como conferir honras e distinções de qualquer qualidade contanto que não pecuniária.”<sup>71</sup>

Com a morte de D. João VI, em 10 de março de 1826, o Imperador decidiu contrariar as restrições da constituição brasileira, que ele próprio aprovara, a assumir, como herdeiro do trono português, o poder em Lisboa como Pedro IV, 27º rei de Portugal. Constitucionalmente não podendo ficar com as duas coroas, instalou no trono de Portugal a filha primogênita, Maria da Glória, como Maria II, de sete anos, e nomeou regente seu irmão, D. Miguel.

No mesmo ano, morreu a primeira esposa de D. Pedro I. A Imperatriz Leopoldina Josepha Carolina, arquiduquesa da Áustria, faleceu em consequência de uma febre gastro-biliosa complicada com um aborto.<sup>72</sup> D. Leopoldina tinha consciência de que, com a Independência proclamada, dificilmente voltaria para a Europa, pois a consolidação do Império exigia sua presença no Brasil. Essa renúncia foi condição necessária para o gozo de sua vitória política e, ao mesmo tempo, o início de sua tragédia pessoal.

Os historiadores e cronistas Assis Cintra e Paulo Setúbal apontam que Domitila de Castro, após a morte da Imperatriz Leopoldina, tinha pretensões de casar-se com o Imperador. No entanto, D. Pedro I despachou-a de volta para São Paulo e mandou buscar uma nova mulher na Europa.

---

<sup>70</sup> ARMITAGE, João. **História do Brasil**, op.cit., p. 196-197.

<sup>71</sup> SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do Imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 169.

<sup>72</sup> SOUSA, Octávio Tarquínio de. **A vida de D. Pedro I**, op. cit., p. 239.

Paulo Setúbal<sup>73</sup> registra que durante quase três anos D. Pedro I permaneceu viúvo e o povo começou a clamar por um segundo casamento. A corte necessitava de uma segunda imperatriz e, por razões de Estado, razões de família e morais, D. Pedro I enviou Felisberto Caldeira Brant Pontes, o então Marquês de Barbacena, para a Europa, com três cheques em branco e, além disso, ordens amplas para dispor de toda a herança de D. João VI e também um papel confidencial com especificações das qualidades necessárias para que a futura esposa fosse do seu agrado. Segundo Setúbal, o Imperador exigia do diplomata uma princesa bem nascida, bonita, formosa e de boa educação. Além dessa missão, o marquês de Barbacena acompanhou à Europa D. Maria da Glória, já então D. Maria II, rainha de Portugal.

Os historiadores Cintra, Calmon e Armitage, confirmam o episódio da missão diplomática do Marquês de Barbacena narrado por Paulo Setúbal. Como descreve Setúbal,<sup>74</sup> as negociações para o casamento foram, sem dúvida, difíceis. O diplomata brasileiro percorreu inúmeras casas reais europeias, Áustria, Suécia, Baviera e outros países em busca de uma noiva para o Imperador. Porém, a corte europeia não via com bons olhos e nem aprovava a vida irregular de D. Pedro I.<sup>75</sup>

O Marquês de Barbacena, depois de inúmeras tentativas, finalmente encontrou o Visconde de Pedra Branca que demonstrou boa vontade e o diplomata conseguiu, então, a princesa D. Amélia Eugênia Napoleona de Leuchtenberg, sobrinha do rei da Baviera e do imperador da Áustria. Barbacena embarcou, imediatamente, com a noiva para o Brasil e desembarcou no Rio de Janeiro no dia 16 de outubro de 1829. As núpcias tiveram lugar no dia seguinte.

---

<sup>73</sup> SETÚBAL, Paulo. **As maluquices do Imperador**: contos históricos. 6ª ed. São Paulo: Saraiva, 1949. p. 129.

<sup>74</sup> SETÚBAL, Paulo. **As maluquices do Imperador**, op. cit., p. 130-131.

<sup>75</sup> Schwarcz aponta que: “não só a corte europeia, mas, também, alguns viajantes, que chegaram ao Brasil por volta de 1825, teciam comentários depreciativos a respeito da sociedade brasileira e de D. Pedro I e criticavam igualmente a falta de virtude das mulheres brasileiras”. (SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do Imperador**, op. cit., p. 251).

João Armitage<sup>76</sup> relata que o Imperador, devido a sua crescente impopularidade, decidiu substituir o ministério por outro, composto exclusivamente por brasileiros natos. Marquês de Barbacena foi nomeado ministro da fazenda; Miguel Calmon, ministro dos negócios estrangeiros; e o Marquês de Caravelas, ministro do Império. Mas antes de completar a organização do gabinete, D. Pedro I sofreu um acidente. Barbacena procurou conciliar-se com os influentes deputados liberais, encarregou-se de completar o novo gabinete e insistiu com D. Pedro I que o único meio de tornar a ganhar a confiança pública era o de dissolver o gabinete secreto de São Cristóvão e afastar do seu lado Francisco Gomes da Silva e João da Rocha Pinto.

D. Pedro I, que a princípio relutou, acabou por concordar com a saída dos dois amigos. No entanto, mostrou sua generosidade: “de seu bolso concedeu-lhe D. Pedro uma pensão anual: a Gomes da Silva 25 mil francos e a Rocha Pinto 20 mil, por todo o tempo em que estivessem ausentes da corte.”<sup>77</sup>

A dissolução do gabinete secreto, que funcionou até fins de 1829, se concretizou de fato. Em 25 de abril de 1830, Francisco Gomes da Silva e João da Rocha Pinto<sup>78</sup> foram convidados a deixar o Brasil. Ele próprio aponta no seu livro de memórias:

Sai, pois, abandonando o Brasil sem o mínimo sentimento de desprazer, mais que o causado pela saudade de minha família e de meu augusto amo, o qual não cessara um instante de dar-me provas de sua benignidade. S. M. conheceu perfeitamente que, sujeitando-me a abandonar tudo quanto me era caro no mundo, eu só tivera por objeto evitar-lhe dissabores e inquietações.<sup>79</sup>

Francisco Gomes da Silva fixou-se em Londres, onde conheceu o escritor Almeida Garrett. Chalaça escreveu três livros, dois deles destinados exclusivamente a denegrir a imagem de Marquês de Barbacena. Alguns

---

<sup>76</sup> Armitage, João. **História do Brasil**, op. cit., p. 197-199.

<sup>77</sup> SILVA, Francisco Gomes da. **Memórias do Conselheiro Francisco Gomes da Silva - O Chalaça**, op. cit., p. 156.

<sup>78</sup> João da Rocha Pinto partiu da corte para um emprego na Europa. Lá, após muitas aventuras, meteu uma bala nos ouvidos. (SETÚBAL, Paulo. **Nos bastidores da História**, op. cit., p. 71).

<sup>79</sup> SILVA, Francisco Gomes da. **Memórias do Conselheiro Francisco Gomes da Silva - O Chalaça**, op. cit., p. 151.

historiadores dizem ser Almeida Garrett o autor das *Memórias* publicadas, em 1831, em Londres, mas, conforme os apontamentos de Pedro Calmon e Alberto Rangel, tal hipótese deve ser descartada. Segundo os historiadores, ninguém melhor do que Gomes da Silva para saber o segredo da fazenda imperial e a leviandade dos funcionários: “Decerto achou em Londres outros elementos de que carecia, porque não tardou em escrever as suas denúncias que envolviam Barbacena.”<sup>80</sup>

O historiador João Armitage, ao comentar que as denúncias e calúnias, enviadas através de intrigantes cartas escritas por Francisco Gomes da Silva endereçadas ao Imperador, afirma que elas tiveram significativa influência na demissão do ministro Marquês de Barbacena.

Maria Thereza Schorer Petrone, professora de História da USP, assim resume o episódio da demissão de Barbacena:

As intrigas referem-se às incorreções nas contas de Barbacena por ocasião de sua missão na Europa a fim de arranjar uma esposa para o Imperador. Barbacena, entretanto, teve suas contas reconhecidas pelo Tribunal do Tesouro, que ainda lhe reconheceu um crédito correspondendo a uma soma que Barbacena tirou do próprio bolso para custear as despesas na sua missão na Europa, que também teve a finalidade de defender os interesses de D. Maria da Glória sobre o trono português. Esse crédito lhe foi pago em 1838. É evidente que a saída de Barbacena, político hábil e de projeção do Ministério, se refletiu negativamente sobre D. Pedro I. Aliás, em 15 de dezembro de 1830, Barbacena, em “carta a D. Pedro”, escreve em tom profético: “Se V. M., indeciso, continuar com palavras de constituição e de Brasileirismo na boca, a ser Português e absoluto no coração,” neste caso a desgraça será inevitável, e a catástrofe, que praza Deus não seja geral, aparecerá em poucos meses, talvez não chegue a seis.”<sup>81</sup>

A discussão entre o Imperador e o Marquês de Barbacena tornou públicas as “instruções secretas de D. Pedro, os requisitos que exigia da noiva, o enxoval, os empréstimos, mil intimidades ridículas e comprometedoras; foi assim que a corte soube dos detalhes daquele célebre casamento.”<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> CALMON, Pedro. **O rei cavalleiro**: A vida de D. Pedro I. São Paulo: Nacional, 1933. p. 211.

<sup>81</sup> PETRONE, Maria Thereza Schorer. Apud ARMITAGE, João. **História do Brasil**, op. cit. p. 202.

<sup>82</sup> SETÚBAL, Paulo. **As maluquices do imperador**, op. cit., p. 154-155.

O constante declínio de seu prestígio e a crise provocada pela dissolução do gabinete levaram o Imperador a abdicar, em 7 de abril de 1831,<sup>83</sup> em favor do filho Pedro. Para tutor de D. Pedro II, nomeou José Bonifácio. Portanto, retornou à Europa como D. Pedro IV. Tomando conhecimento da volta do monarca para Portugal, o Chalaça se apresentou para servi-lo. Imediatamente foi nomeado Secretário de Estado da Casa de Bragança.

Conforme os apontamentos de Armitage, D. Pedro I renunciou devido à enorme pressão que recebia pelo desleixo com a economia. Deixou os cofres públicos vazios e o país totalmente endividado. As elites da época, bem como comerciantes de várias localidades, perderam muito com suas medidas. Partiu em direção a Lisboa esvaziando o que restava do tesouro que julgava seu por direito.

De acordo com Pedro Calmon,<sup>84</sup> em Portugal, com o título de duque de Bragança, D. Pedro I assumiu a liderança da luta para restituir à filha Maria da Glória o trono português, usurpado por D. Miguel, seu irmão. Em 1832, nos Açores, criou uma força expedicionária para invadir Portugal e iniciou uma campanha que só obteve a vitória em 1834. Apesar de ter reconquistado o trono português para sua filha, Dom Pedro voltou tuberculoso da campanha e morreu em 24 de setembro de 1834, no Palácio de Queluz, deixando como tutora de seus filhos Dona Amélia.

De acordo com os relatos de Assis Cintra,<sup>85</sup> quatro anos depois, Chalaça casa-se “secretamente” com Dona Amélia em Berlim e ali passa a viver. Em 1851, velho e doente, Chalaça faz a partilha de seus bens entre os filhos legítimos e ilegítimos. Em 30 de dezembro de 1852, Chalaça morre em Lisboa, no palácio dos Duques de Bragança, tendo seu filho e biógrafo lhe registrado as últimas palavras durante a extrema-unção: “Padre José, eu amei demais as mulheres e o dinheiro.”<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> O curto texto escrito por D. Pedro na madrugada do dia 07 de abril de 1831 foi o seguinte: “Usando do direito que a constituição me concede, declaro que hei mui voluntariamente abdicado na pessoa do meu muito amado e prezado filho o Sr. D. Pedro de Alcântara. Boa Vista, sete de abril de 1831, décimo da Independência e do Império” (SOUSA, Octávio Tarquínio de. **A vida de D. Pedro I**, op. cit., p. 114. Tomo III).

<sup>84</sup> CALMON, Pedro. **O rei cavalleiro**, op. cit., p. 311-312.

<sup>85</sup> CINTRA, Assis. **O Chalaça favorito do império**, op. cit., p. 11-12.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 13.

Resguardando a natureza diversa das obras consultadas, podemos concluir que Francisco Gomes da Silva exerceu decisiva influência sobre D. Pedro I. João Armitage diz, textualmente:

O caráter dos funcionários políticos, de que o Imperador se havia cercado, era pouco próprio para segurar a confiança pública. À frente destes havia um português de nome Francisco Gomes da Silva, mais conhecido no Brasil pela alcunha de *Chalaça*. Tinha um caráter bulhento, extravagante, insolente e dissipado. De simples criado particular do Paço, foi promovido pelo Imperador a Ajudante da Guarda de Honra e a seu Secretário privado; e finalmente, tanta ascendência ganhou sobre o ânimo de seu augusto amo, que se pode avançar sem exageração, que partilhava com ele a autoridade suprema.<sup>87</sup>

Outros historiadores também escrevem sobre este curioso personagem tão adulado pelo Imperador. Alberto Rangel, pesquisador da vida de D. Pedro, faz o seguinte resumo:

A 19 de novembro de 1822 foi-lhe mandado entregar ouro para a fatura da coroa e do cetro. Em dezembro de 1823, encontra-se oficial da Secretaria dos Negócios do Império, em substituição de José Pedro Fernandes e com o ordenado mensal de 33.333 réis, depois, a 4 de abril de 1825, oficial maior graduado da mesma Secretaria com exercício no Gabinete Imperial, aparece na folha de 3 de junho de 1826 um Decreto que mandava que ele a seu pedido recebesse “emolumentos em todas as secretarias de Estado, como se fosse Oficial efetivo delas!” Intendente Geral das Cavalariças, secretário do Gabinete Imperial, Conselheiro de Estado, Comandante da Imperial Guarda de Honra para a qual tinha sido feito Ajudante a 4 de novembro de 1823, concessionário de exploração de ouro, oficial da ordem do cruzeiro, Comendador honorário da Torre e Espada, Comendador da Ordem de Cristo e de Leopoldo, Ministro Plenipotenciário, cargo de que se dispensou, procurador e *factotum* de Dona Amélia viúva. Tudo isso Gomes o foi.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> ARMITAGE, João. **História do Brasil**, op. cit., p. 111.

<sup>88</sup> RANGEL, Alberto. **Dom Pedro I e a Marquesa de Santos**: à vista de cartas íntimas e de outros documentos públicos e particulares. São Paulo: Editora Brasiliense, 1969. p. 175-176.

## 2 ESBOÇO DE O CHALAÇA, DE JOSÉ ROBERTO TORERO

Com o lançamento, em 1992, do romance *O Chalaça*, José Roberto Torero estreava como romancista. O autor conseguiu destaque nacional ao publicar a obra e como reconhecimento recebeu dois importantes prêmios literários do país: Aplub e o Jabuti, pela Câmara Brasileira do Livro. Cinco anos mais tarde, o escritor relança *O Chalaça*, em edição revista, com nova capa e projeto gráfico, trazendo para a Editora Objetiva seu maior sucesso literário.

O escritor atua em diversas áreas, como cinema, TV e literatura. Seus principais romances são: *Xadrez, truco e outras Guerras*,<sup>89</sup> *Pequenos amores*,<sup>90</sup> *Os Vermes*<sup>91</sup> e *Terra Papagalli*,<sup>92</sup> estes dois últimos em parceria com Marcus Aurelius Pimenta.

*O Chalaça* é uma narrativa ficcional que procura (re)desenhar um período da História do Brasil no início do século XIX, mais especificamente os últimos anos da colônia e todo o primeiro império, ou seja, o governo de D. Pedro I. Contudo, sem obedecer a uma linha de sucessividade, de encadeamento lógico entre os fatos, o autor lança mão da narrativa fragmentada, apropriando-se com frequência da técnica narrativa de Machado de Assis, de que trataremos adiante com mais detalhes.

O romance é composto por um livro de memórias e um diário de anotações. Este tem como ponto de observação o tempo da revolução constitucionalista em Portugal, quando D. Pedro I resgata o trono português para sua filha Maria da Glória e derrota o irmão, o absolutista D. Miguel. Aquele se constitui do caderno de anotações de Francisco Gomes da Silva, conselheiro do Império que, durante um bom tempo, foi um dos mais importantes auxiliares e o mais próximo de Dom Pedro I. Graças à sua privilegiada inteligência, ascendeu de simples serviçal a um dos mais influentes homens do Império brasileiro.

---

<sup>89</sup> TORERO, José Roberto. **Xadrez, truco e outras guerras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

<sup>90</sup> TORERO, José Roberto. **Pequenos amores**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

<sup>91</sup> TORERO, José Roberto. PIMENTA Marcus Aurelius. **Os vermes**: uma comédia política. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

<sup>92</sup> TORERO, José Roberto. PIMENTA Marcus Aurelius. **Terra Papagalli**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

A narrativa de Torero, é, assim composta em dois blocos: o primeiro é o romance propriamente dito, que se processa no presente do narrador, na Europa a partir do ano de 1830. O segundo, que se intercala no primeiro, é constituído pelas memórias do narrador, que narra a sua estada no Brasil a partir do dia em que Francisco Gomes da Silva conheceu D. Pedro. Esses dois blocos são narrados em primeira pessoa. Como fecho para sua obra, Torero apresenta, ainda, algumas cartas que funcionam como conclusão da narrativa.

De início, cabe-nos apresentar o narrador-personagem. Como já o indica o título do romance, em *Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O Chalaça*, a personagem central, sujeito quarentão, narra suas memórias na época em que esteve no Brasil, e faz as anotações de suas aventuras em Portugal. Assim, ficamos sabendo que Francisco Gomes da Silva é filho de uma rapariga que o registrou como filho de pais incógnitos, mas que o vende ao seu legítimo pai Visconde de Vila Nova da Rainha e, como recompensa, ganha um marido, o ourives Antônio Gomes da Silva, mais oito mil cruzados e ainda consegue que o Visconde cuide da instrução do filho, mandando-o para o seminário de Santarém.

No Seminário, vive os anos de sua juventude reconhecendo, depois, dever ao monsenhor Albino ter chegado a altos postos governamentais, pois tivera oportunidade de estudar latim, retórica, argumentação, astronomia, aritmética, música e geometria.

Em vias de se ordenar sacerdote, Gomes da Silva recebe uma carta de seu pai-visconde orientando-o que “fugisse depressa do seminário porque os soldados de Napoleão vinham invadir Portugal.”<sup>93</sup> O governo da Inglaterra pressionava D. João VI a se mudar para o Brasil com toda a sua corte. Chegando a Lisboa, acompanhou toda a confusão no porto e acabou encontrando-se com seus dois pais, o Visconde e o ourives Antônio Gomes da Silva que, com a mãe, viajaram então no mesmo navio. Após dois meses chegaram ao Brasil.

---

<sup>93</sup> O Chalaça, p. 44.



No Brasil, durante dez anos, exerceu a função de criado do paço. Com a volta de D. João VI para Portugal, no ano de 1820, D. Pedro o escolheu para seus serviços particulares. A partir de então se tornaram grandes amigos. Gomes da Silva, além de levar e trazer recados e intermediar belas mulheres para o príncipe, passou a auxiliá-lo também na política. Vai a São Paulo para acompanhar D. Pedro e, lá, proclamam a independência do Brasil.

Participou da criação da primeira Constituição Brasileira e, em seguida, criou uma certa animosidade com o ministro Marquês de Barbacena e este conseguiu expulsá-lo do Brasil. Retirou-se então para Londres julgando que o lugar era adequado para sua retirada da vida política. Quando soube da Abdicação de D. Pedro, se encaminhou imediatamente para a França com o objetivo de providenciar uma boa recepção para o ex-imperador. Gomes da Silva parte, depois, com destino a Lisboa e lá continua auxiliando seu amo. D. Pedro morre em 1834 e Gomes da Silva casa-se com a segunda esposa do imperador.

A partir do capítulo 16, intitulado *Memórias para servir à grandeza da Humanidade*,<sup>94</sup> o narrador começa sua biografia, com a palavra *Memórias*, em relação ao seu nascimento, não físico, mas metafísico “que se deu no Império do Brasil, no ano da graça de 1809”<sup>95</sup>. Foi quando, ao participar da vida boêmia do Rio de Janeiro, cantava desafios com o amigo José Januário. Havia ali um homem arreado, com capotão axadrezado para quem José Januário dirigiu os seguintes versos:

“Paulista é pássaro bisnau,  
Sem fé, nem coração  
É gente que se leva a pau,  
A sopapo ou pescoção.”<sup>96</sup>

Quem era o forasteiro? O príncipe D. Pedro, filho de El-Rei D. João. Gomes da Silva ficou paralisado por alguns instantes, mas logo tirou o chapéu e disse ao príncipe:

---

<sup>94</sup> O título do capítulo remete de imediato à literatura picaresca, pois Lazarillo de Tormes é referência explícita no romance de Torero.

<sup>95</sup> O Chalaça, p. 60.

<sup>96</sup> O Chalaça, p. 60.

“O príncipe é pássaro real  
 Tem fé, tem coração.  
 O “verdadeiro bisnau  
 É aquele pretalhão.”<sup>97</sup>

D. Pedro riu e depois de alguns minutos estavam bebendo juntos. Assim foi seu “nascimento metafísico” que se transformou em amizade e perdurou até o fim da vida de D. Pedro I.

No capítulo 18, lê-se que após a saída de El-Rei D. João VI do Brasil, em 1820, Gomes da Silva ficou perambulando pelo paço sem ter o que fazer. Também queria voltar a Portugal, mas D. Pedro o queria para os seus serviços. Sua função era intermediar os encontros de D. Pedro com “as filhas do belo sexo.” Depois que D. João partiu, ele foi “oficializado nessa função, ou seja, passava os meus dias a levar e trazer recados, marcar encontros, distrair maridos e coisas outras.”<sup>98</sup> Não havia distinção de classes, raça ou cor nas preferências do Príncipe. A quituteira Andrezza, por exemplo, escrava do bispo, foi comprada por Gomes da Silva e levada para o Palácio Imperial com o intuito de atender aos desejos do Príncipe.

A narrativa prossegue nesse ritmo. Nos idos de 22, D. Pedro pediu conselho a Gomes da Silva para fazer uma viagem a São Paulo, com o objetivo de verificar como estavam as coisas por lá e ele imediatamente aprovou a idéia. Havia comentários sobre um levante ocorrido na província de São Paulo contra os partidários de José Bonifácio. D. Pedro perguntou a Gomes da Silva se não queria ficar e ouviu uma declaração de “bravura”: “mesmo que fôssemos dois contra dois milhões, ainda assim eu lutaria até a morte ao lado do meu senhor.”<sup>99</sup>

No capítulo 26, Gomes da Silva interrompe a narrativa para narrar a teoria dos três ruídos, “inspirada na obra *El hombre y las cosas tríplices*, do renomado Calderón de Mejía.”<sup>100</sup> Tais são eles: o sussurro das mulheres, o tilintar das moedas e o alarido das palmas. Em seguida descreve a penosa viagem do Rio de

---

<sup>97</sup> O Chalaça, p. 61.

<sup>98</sup> O Chalaça, p. 67.

<sup>99</sup> O Chalaça, p. 85.

<sup>100</sup> O Chalaça, p.92.

Janeiro a São Paulo, tendo que enfrentar “exatas 96 léguas vencidas em doze dias. Isto significava um aborrecido trajeto de doze horas diárias em lombo de burro, subindo montes, vadeando rios, enfrentando frio e chuva,”<sup>101</sup> para adentrar na província de São Paulo. Ali permaneceram durante dez dias. Contudo, D. Pedro e todos os membros da comitiva resolveram descer à vila de Santos para verificar algumas fortificações.

A narrativa é interrompida novamente no capítulo 28 para o narrador apresentar as teorias de Tales de Criséia, do século IV a. C., a de Marco Rímulo, a do Padre José de Sant’Anna e a sua própria teoria. Para Gomes da Silva, o comportamento masculino, que vai do início da ereção até a consumação do coito, é o cérebro. Tudo para dizer que é nesse momento e é pelo cérebro de D. Pedro que Domitila de Castro se vale para conseguir o que quer do futuro Imperador.

O regresso da viagem a Santos é narrado no capítulo 30. Todos passaram mal depois de um jantar em que foi servida costeleta de porco. No caminho, a comitiva parou diversas vezes acometida por diarreia. No topo da serra D. Pedro recebeu a notícia de um correio, mandado por José Bonifácio e pela Princesa Leopoldina, trazendo notícias importantes. D. Pedro mandou que “metêssemos a espora em nossas montarias com o fim de chegar à capital da província o quanto antes.”<sup>102</sup>

Quando chegaram ao riacho do Ipiranga, D. Pedro e os oficiais da comitiva tiveram que parar para defecar. Nesse momento, chegou à colina o oficial trazendo as correspondências de D. Leopoldina e de Bonifácio. O Príncipe, ao ler as cartas, observou que as cortes portuguesas o tinham destituído do cargo de Príncipe-regente. Imediatamente gritou: “Laços fora, soldados”. Todos ficaram um pouco assustados. Em seguida disse: “viva a independência e a separação do Brasil.” Todos gritaram: viva! E depois: “Independência ou morte.” Foi Gomes quem primeiro levantou a espada e se armou de coragem e repetiu: “Independência ou morte!” e todos concordaram repetindo o brado.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> O Chalaça, p. 93.

<sup>102</sup> O Chalaça, p. 109.

<sup>103</sup> O Chalaça, p. 112.

A dissolução da primeira Constituinte ocupa três capítulos, sendo que no capítulo 34 Gomes da Silva narra as intrigas da assembleia constituinte brasileira:

Aos clamores de “morte aos pés-de-chumbo”, os ingratos queriam expulsar os europeus do Brasil, alegando que não passavam de ladrões a explorar o povo. Mais, queriam dar-se excessivos poderes, fazendo do Príncipe D. Pedro um títere, um soberano decorativo, tirando dele todas as prerrogativas que lhe seriam inerentes numa monarquia constitucional.<sup>104</sup>

Segundo o narrador, somente os três irmãos Andradas tinham algum conhecimento, os demais eram sexagenários de altas dignidades da Igreja e proprietários de pequenas fortunas. Os Andradas “queriam levar o Brasil a uma subversão geral.”<sup>105</sup> Ao perceber isso, D. Pedro encarregou Gomes da Silva de “dar ordem a uma tropa de cento e cinquenta homens para que se reunisse no campo de São Cristóvão e exigisse que os três descendentes de Judas fossem destituídos.”<sup>106</sup> No dia seguinte D. Pedro ordenou cercar o Paço da Câmara e dissolver a Assembleia. Os Andradas foram deportados.

Com isso, Francisco Gomes da Silva, após a dissolução da primeira Assembleia Constituinte brasileira, foi condecorado com a medalha da Cruz e da Espada.

D. Pedro I não obteve sucesso com o projeto da primeira Constituinte. No capítulo 36, Gomes da Silva narra, então, a tarefa que lhe fora atribuída pelo Imperador: escrever a primeira Constituição brasileira. O fiel criado apenas fez a fusão das constituições europeias. “A idéia dos conselhos gerais saiu da carta belga, a fusão das câmaras importei da Noruega e o resto veio de França e Portugal. Uma ou outra coisa inventei eu mesmo.”<sup>107</sup>

D. Pedro estava “ocupado” com Domitila de Castro que, nessa época, já morava no Rio de Janeiro e era sua amante. Depois de atender Gomes da Silva, ler, revisar e questionar sobre o Poder Moderador, D. Pedro I aprovou a Constituição e, em troca, concedeu o posto de oficial da secretaria dos negócios do império a Gomes da Silva.

---

<sup>104</sup> O Chalaça, p. 122-123.

<sup>105</sup> O Chalaça, p. 123.

<sup>106</sup> Idem.

<sup>107</sup> O Chalaça, p. 129.

No capítulo 38, narra-se que Francisco Gomes da Silva e D. Pedro I eram virulentamente atacados pelos jornalistas. O pior era o jornal *A malagueta*, dirigido por Augusto May, que chamou “o monarca de amigo das meretrizes e semeador de bastardos.”<sup>108</sup> D. Pedro I reuniu, então, os seus amigos para uma reunião em São Cristóvão: Caldeira Brant, Rocha Pinto, Carlota e Gomes da Silva. O objetivo era descobrir o que fazer diante da imprensa. A decisão foi dar uma surra no jornalista.

Depois da morte de D. João VI, em 1826, D. Pedro podia se tornar rei de Portugal por direito, mas abdicou da Coroa lusitana, nomeando a rainha sua filha D. Maria da Glória.

O imperador queria mostrar seu amor pelo Brasil e viajou, em companhia do seu criado, até o Sul para levantar o ânimo das tropas que lutavam contra Buenos Aires pela posse da província Cisplatina. Nesse ínterim, falece D. Leopoldina, sua esposa. Voltaram imediatamente para o Rio. No caminho, D. Pedro I compôs um comovente soneto, do qual Gomes da Silva transcreve dois tocantes versos, que tão bem resumem o sentimento que os unia:

“Ela me amava com o maior amor,  
Eu nela admirava sua honestidade.”<sup>109</sup>

As forças brasileiras não se saíram bem na Guerra da Cisplatina (1825-1827), sob o comando do Marquês de Barbacena, ocasionando assim a derrota do Brasil.

A derrota na Guerra da Cisplatina deixou Gomes da Silva feliz, pois se, antes, mal era convidado para as festas e jantares da corte, agora a sorte mudara e, além disso, recebera a comenda cruzmaltina. Ele, João Carlota e Rocha Pinto prepararam um pequeno sarau e Gomes da Silva cometeu a imprudência de convidar o Marquês Barbacena para a festa. Lá, o assunto era Domitila, se ela seria ou não a nova Imperatriz. Todavia, o Marquês se ofereceu para atravessar o

---

<sup>108</sup> O Chalaça, p. 138.

<sup>109</sup> O Chalaça, p. 161.

oceano e encontrar uma segunda esposa para o monarca. No dia seguinte, todos os jornais falavam do assunto.

No capítulo 48, narra-se que D. Pedro I recebe as primeiras cartas que Barbacena lhe envia da Europa. O monarca fica desconcertado ao ler sobre as sucessivas recusas. As cortes européias tinham o Brasil como uma África povoada por canibais, ou seja, a má fama do imperador já chegara ao Velho Mundo. Depois de muitas tentativas Barbacena finalmente consegue uma esposa para D. Pedro I.

Assim, no capítulo 50, é narrada a chegada da segunda esposa de D. Pedro e como Barbacena conseguira influenciar o imperador para expulsar Gomes da Silva. O Marquês de Barbacena insistia junto a D. Pedro para que houvesse uma administração mais popular. As pressões se fortaleceram e ele assumiu o comando. Depois de algum tempo, com o apoio da nova Imperatriz, disse que não havia outro remédio senão expulsar Gomes da Silva e João da Rocha Pinto do Brasil porque ambos eram absolutistas. Gomes da Silva deixa então o Brasil:

Deliberei, pois, sair do Brasil. Fi-lo sem o mínimo desprazer, a não ser o causado pela saudade do meu filho e de meu augusto amo. Com isso, só tive por objeto evitar-lhe dissabores e inquietações. Quis o meu senhor, contudo, que eu não ficasse desamparado nas terras da Europa, e com isso concedeu-me, do próprio bolso, uma pensão anual de 25.000 francos por todo o tempo em que eu estivesse ausente da corte. Meu destino era Londres. Algo me dizia que aquele era o lugar mais adequado para a minha retirada da vida política.<sup>110</sup>

Em Londres, Gomes da Silva faz o levantamento das despesas que Marquês de Barbacena contraiu enquanto estava na Europa em negócios do segundo casamento de Sua Alteza. Encontra algumas irregularidades e imediatamente envia uma carta para D. Pedro com todos os recibos das despesas do Marquês de Barbacena. No Brasil o ódio entre brasileiros e portugueses continuava. D. Pedro I, por mais devotado que fosse, tinha uma marca original, a de ter nascido português, que dava margem para insultos e provocações. D.

---

<sup>110</sup> O Chalaça, p. 183.

Pedro não teve recurso senão abdicar da coroa em nome do seu filho. “Foi assim que, em abril de 1831, a injúria triunfou sobre a virtude”<sup>111</sup>.

As memórias do Conselheiro Gomes terminam no capítulo 58. Ele se encontra em Paris. É um homem solitário na capital da civilização. Lá, conheceu a Baronesa Marie-Louise de Vieuxtemps, viúva de um rico industrial. Mal sabia ela que um jovem de 41 anos não era tão desinteressado assim ao lhe fazer a corte. Contudo, ela vem a falecer e Gomes resolve partir para Lisboa.

Essa história, no encadeamento dos capítulos, encontra-se no início do livro. Assim, nos capítulos de número 01, 02 e 03, Gomes da Silva narra seu relacionamento com a Baronesa. No quarto capítulo, o narrador oferece seus préstimos de pagamento por todas as despesas do enterro, pensando ter-se tornado o herdeiro da Baronesa.

No quinto, sexto e sétimo capítulos, Gomes da Silva narra o episódio da leitura do testamento da finada Baronesa. Esta lhe deixa apenas uma gargantilha de ouro. Foi o que resultara da imagem que ele criara, ao tentar demonstrar que não tinha dívidas e estava bem colocado financeiramente.

No nono capítulo, após algumas reflexões sobre o porquê não se apressara em conseguir logo o que queria, especialmente o testamento ou o dinheiro da Baronesa, decepcionado o narrador decidiu viajar para Lisboa.

No capítulo 11, refere-se à luta pelo trono português e ao milagre atribuído à disciplina, pois 7.500 homens tomaram as fortificações e cidades de outro exército que contava com 80.000 soldados. O problema era D. Miguel, que não aceitara a mão de Maria da Glória, como havia sugerido D. Pedro, passando ambos a lutar pelo trono. D. Pedro entrou em Lisboa aclamado. João da Rocha Pinto explica que “a vitória do Porto foi uma coisa tremenda, só comparável ao feito de Henrique V na memorável batalha de Azincourt. [...] Temos agora em nosso poder as duas cidades mais importantes do reino.”<sup>112</sup>

Nos capítulos 13 e 14, o Conselheiro Gomes encontra-se com D. Pedro IV, em Lisboa, depois de uma noite de farra na casa de Lady Bloomfield. D. Pedro

---

<sup>111</sup> O Chalaça, p. 189.

<sup>112</sup> O Chalaça, p. 42.

o recebeu de braços abertos e diante da sua declaração de que morreria com gosto para defendê-lo D. Pedro IV contou ao amigo sobre a guerra, desde o bloqueio marítimo de Napier na foz do Tejo “até a investida das tropas do Duque de Terceira que marcharam sobre Setúbal, Amora e Almada antes de entrar em Lisboa e fazer tremular na cidade a bandeira azul e branca da Rainha D. Maria II.”<sup>113</sup> Para que a alegria de D. Pedro IV fosse completa, faltava a chegada da esposa, a duquesa D. Amélia, acompanhada da filha, Maria II.

No Capítulo 17, narra-se que os constitucionais fiéis a D. Pedro se reuniam na casa do Rocha Pinto. Na verdade, o motivo da reunião era que o exército poderoso de D. Miguel estava fazendo manobras militares nos arredores da cidade. Quem liderava a reunião era Gamito, que se esforçava por convencer a todos que D. Pedro deveria ser confirmado como regente até a maioria da Rainha D. Maria II. A regência seria a forma mais conveniente, embora Gomes da Silva a considerasse tolice porque lutavam pela monarquia constitucional e precisavam da figura do soberano para manter a unidade das forças.

Nos capítulos 19 e 20 Gomes da Silva narra a chegada da Duquesa D. Amélia em Lisboa. Francisco Gomes lembra que D. Amélia o havia expulsado do Brasil, orientada pelo Marquês de Barbacena. Às vésperas da chegada da esposa de D. Pedro IV e da filha, D. Maria II, Gomes da Silva estava em dúvida se iriam conviver pacificamente. Precisava fazer boa figura e passou a se preocupar com a aparência. Francisco Gomes faz então diversas experiências com roupas e calçados, para receber a Duquesa e conseqüentemente apagar a imagem negativa que esta tinha dele.

No capítulo 22, após os abraços de D. Pedro com as recém-chegadas, Francisco Gomes, muito nervoso, lhe disse: “meus respeitos, senhora Duquesa.” Ela respondeu: “É bom vê-lo de novo, senhor Gomes”.<sup>114</sup> Embora a conversa a respeito de D. Pedro e da família tenha progredido um pouco, Gomes da Silva não tinha certeza de que ela havia mudado no que lhe dizia respeito.

As anotações do Conselheiro prosseguem nos capítulos 24 e 25. D.

---

<sup>113</sup> O Chalaça, p. 53.

<sup>114</sup> O Chalaça, p. 81.



Amélia gritou desesperada ao ver D. Pedro caído no chão depois de receber a notícia da “vitória sobre o usurpador.”<sup>115</sup> Gomes da Silva presta socorro ao seu augusto amo, e com isso consegue a simpatia de D. Amélia. Enquanto todos ficavam no aguardo de que o príncipe obtivesse alguma melhora, Gomes da Silva lia seu volume de aventuras *Lazarillo de Tormes*.

O narrador volta às teorias filosóficas no capítulo 31 e expõe a teoria dos “Três Ños, que um bêbado lhe havia contado: patacão, ereção e brasão.” “Carlota, que cobiça a fazenda, é dos que prefere o patacão; o Rocha, ansioso por novas irlandesas, fica com a ereção; e eu, que tenho pensamentos mais nobres, sou dos que escolhe o brasão.”<sup>116</sup>

A rendição de D. Miguel é relatada no capítulo 35. D. Pedro, a Duquesa e a Rainha D. Maria II apareceram várias vezes à sacada para serem saudados pelo povo. No palácio ele abraçou seus amigos leais: Gomes da Silva, Carlota e Rocha Pinto. O que mais Gomes da Silva esperava, no entanto, era o reconhecimento da Duquesa D. Amélia.

O Conselheiro Gomes queria ser visto sempre como o amigo mais próximo de D. Pedro e da Duquesa de Leuchtenberg, como na noite do baile da grande vitória dos constitucionais, em que estava assentado junto à Família Real. D. Pedro precisou se retirar, pois não estava bem. Mas o bem-estar de Gomes da Silva acabou quando entrou Caetano Gamito, que tirou D. Amélia para uma valsa e depois para mais algumas danças. Ao voltar à mesa, ela o elogiou. Na seqüência Gomes da Silva dançou com ela.

No capítulo 41, Gomes da Silva disse a Rocha Pinto que Gamito fazia avanços sobre D. Amélia, não só sobre a política e Rocha Pinto lhe falou que o grupo contrário à regência, segundo comentários, teria à frente Gamito. Os conspiradores tinham como alvo a Constituição de 1826, outorgada por D. Pedro aos portugueses ao abdicar em favor de sua filha. Para os portugueses a Constituição era retrógrada e não podia servir às reformas que pretendiam fazer. Gomes da Silva e Rocha Pinto passaram a se preocupar com o futuro, caso D. Pedro ficasse inválido ou viesse a falecer.

---

<sup>115</sup> O Chalaça, p. 89.

<sup>116</sup> O Chalaça, p. 116.

No capítulo 45, os quatro amigos se encontraram para tomar vinho, D. Pedro, Gomes da Silva, Carlota e Rocha Pinto. Enquanto falavam de mulheres D. Pedro começou a chorar. Afinal, fazia um mês que não podia mais fazer uso de seu membro real.

Nos capítulos 47 e 49, Gomes da Silva, depois de ouvir o seu augusto amo dizer que estava no fim da vida, cogitava voltar para a França ou retornar para o Brasil e morar com o filho que deixara por lá, mas desistiu porque o filho era ainda pequeno e não ganharia o suficiente para sustentá-lo.

Gomes da Silva narra como ajudou D. Pedro para que este não morresse, de tal modo que arrancou da duquesa a afirmação: “o senhor devolveu a vida ao meu Pedro”. Mas Gamito, que trazia mais novas, procurou tirar o mérito de Gomes da Silva ao dizer que “os males de que hoje padece D. Pedro, são decorrência da vida equivocada que levou no passado,”<sup>117</sup> lembrando, com isso, que Gomes da Silva era o intermediador.

No capítulo 53, o narrador relembra os prenúncios da morte de D. Pedro. D. Amélia e a rainha estavam muito emocionadas. Gomes da Silva diz que estava desolado, pois, em dois terços da vida, foi como a sombra de D. Pedro e temia as vinganças de Gamito.

No capítulo 55, morre D. Pedro IV. A partir daí a vida do fiel conselheiro mudou: quase não é mais chamado ao palácio e seu sonho de baronato ficou distante. Foi, no entanto, a um jantar oferecido por Gamito. Porém, ao final do jantar e ao se despedir de D. Amélia, sentiu que Gamito o olhava com grande altivez, como se fosse o próprio rei. Gamito, dirigindo-se à Duquesa, disse que Gomes precisava de um descanso, mas este lhe deu uma resposta irônica, “que acima de qualquer desejo sempre estará a vontade de meu augusto amo; portanto, enquanto uma alma vivente puder mover esse meu corpo de pecados, eu estarei ao serviço da sua vontade expressa em testamento.”<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> O Chalaça, p. 90.

<sup>118</sup> O Chalaça, p. 199.

No capítulo 59, Gomes da Silva narra o dia mais feliz de sua vida. Ele e seus amigos prepararam uma armadilha para afastar Caetano Gamito de D. Amélia. Com isso consegue estreitar os laços de amizade com a Duquesa.

Os capítulos de número 60 a 63 são dedicados às cartas para dar final à história. A carta do capítulo 60 é dedicada ao Marquês de Barbacena, e o narrador faz questão de dizer que destituiu Barbacena do ministério. As cartas dos dois capítulos seguintes são enviadas pelos dois amigos fiéis do narrador, João da Rocha Pinto e João Carlota. O primeiro, tornou-se assessor de D. Maria II, e o segundo, fazendeiro. Na última carta, temos Gomes da Silva escrevendo para Gamito, contando as boas novas. Relata aí seu casamento com D. Amélia e seus projetos de vida. Ironicamente, diz que inveja o "amigo" por este se encontrar na África e, para provocá-lo, lhe escreve algumas frases de teor filosófico que encontrou no famoso livro de *Calderón de Mejiá*:

[...] três exemplos deve o homem imitar, cada qual vindo de um dos reinos da natureza: dos minerais, deve aprender com a água, que obedece à forma do cálice que a contém; entre os vegetais, deve ser como a orquídea, que cresce à sombra das grandes árvores; e do mundo animal, deve espelhar-se na hiena, que segue os leões e não conhece a fome.<sup>119</sup>

Gomes da Silva, com estas frases, quis mostrar ao "amigo" que o homem sábio, da mesma forma que a água, sabe se ajustar às variações da sorte, colocando-se sempre que possível, ao lado dos poderosos. Ao se comparar às orquídeas, mostra sua própria disposição de buscar a proteção daqueles membros da Corte mais próximos de D. Pedro e influentes junto a este. E, em relação às hienas, a "lição" que ficaria seria a de que o homem inteligente sabe como se postar à sombra dos poderosos, sem se fazer notar, de modo a receber as regalias e privilégios que tal proximidade proporciona.

---

<sup>119</sup> O Chalaça, p. 226.

### 3 A COMPOSIÇÃO DO ROMANCE

#### 3.1 A HISTORIOGRAFIA E A FICÇÃO

História, narrativa, ficção. A princípio indistintas, adquirem, no século XIX, com a academização da História, estatuto diferenciado. Desloca-se o olhar acerca da compreensão da realidade e vincula-se a verdade ao fato, considerando-se a ficção como algo oposto à verdade. A história passou a ser representação do “real” e a ficção, sobretudo o romance, a representação do “possível” ou apenas do “imaginável”. Assim posto, é possível pensar a história a partir da ficção, e a ficção a partir da história, uma vez que o compromisso de ambas é bem distinto? Quais os limites entre ficção e história?

Alguns estudiosos da história do século XX mostram que há, atualmente, uma preocupação em delimitar o espaço do historiador e o do ficcionista, sem, no entanto, impedir que existam pontos de confluência.

Para Peter Burke, as técnicas literárias inovadoras do século XX não são, obrigatoriamente, aquelas adequadas à substituição das velhas formas da história. Há, todavia, elementos das estruturas narrativas que favorecem em muito a inteligibilidade da representação do real. A influência da narrativa pode ser sentida na mudança de postura dos historiadores que “estão começando a perceber que seu trabalho não reproduz o que realmente aconteceu, tanto quanto o representa de um ponto de vista particular.”<sup>120</sup> O historiador deve assumir posição no discurso, permitindo a sua visualização como sujeito, evitando, assim, por exemplo, uma manifestação de imparcialidade.

O historiador também poderia adotar a postura da pluralidade de pontos de vista ao contar suas “histórias”, recorrendo aos modelos de romances. A linearidade da narrativa histórica desapareceria cedendo lugar a uma multiplicidade de formas de entendimento do real. Burke lembra, neste sentido, a invenção da “descrição densa”, de Clifford Geertz, e afirma que a narrativa como

---

<sup>120</sup> BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1992. p. 337.

descrição poderia se caracterizar como mais ou menos fluida, mais ou menos densa. A última permite lidar não apenas com a seqüência dos acontecimentos e as intenções conscientes dos atores envolvidos, mas igualmente com as estruturas, intuições e modos de pensar.<sup>121</sup>

Com isso, Burke confirma a insuficiência de recursos literários para preencher os vazios da “escrita da história”, sem, contudo, menosprezar sua importância e observa que:

É provável que os historiadores possam aprender algo, a partir das técnicas narrativas dos romancistas como Tolstoi e Shimazaki Toson, mas não o bastante para resolver todos os seus problemas literários. Pois os historiadores não são livres para inventar seus personagens, ou mesmo as palavras e os pensamentos de seus personagens, além de ser improvável que sejam capazes de condensar os problemas de uma época na narrativa sobre uma família, como freqüentemente o fizeram os romancistas.<sup>122</sup>

Sabe-se que o conceito de história não é fixo. Varia com o passar do tempo e com a forma de ver a relação entre os textos históricos e os eventos em que eles se baseiam, mas o objetivo é um só, revelar o que está oculto pelo presente. Da mesma maneira, o romance histórico varia e apresenta funções diferentes na sociedade de acordo com o tempo. Em ambas as narrativas existe uma verdade, mas distinta uma da outra. Não se pode comparar a verdade ficcional com a verdade histórica, porque tanto “ficção como historiografia são dois procedimentos, dois caminhos diferentes.”<sup>123</sup>

Para tanto vale lembrar que o texto a *Poética* de Aristóteles<sup>124</sup> é o primeiro a fixar a relação de diferença entre ficção e história, a partir da definição dos conteúdos e formas correspondentes à Poesia e à História. Ou seja, estabelece uma diferenciação e delimitação entre os níveis de composição da escrita poética e da escrita historiográfica, com base na especificação dos elementos intrínsecos

---

<sup>121</sup> BURKE, Peter. **A história dos acontecimentos...**, op. cit., p. 339.

<sup>122</sup> Ibid., p. 340.

<sup>123</sup> LEENHARDT, Jacques. A construção da identidade pessoal e social através da história e da literatura. In: LEENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jathay (orgs.) **Discurso histórico e narrativa literária**. Campinas, SP: Unicamp, 1998. p. 42.

<sup>124</sup> BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1992. p. 28.

a cada um dos gêneros. A distinção usual entre literatura e história, com base nas convenções de ficcionalidade e veracidade, é derivada da preceituação aristotélica de que a Poesia é imitação das ações humanas e relata o que poderia acontecer, ao passo que a História é a narração dos eventos realmente ocorridos.

Entretanto, não se pode deixar de aproximá-las, tendo em vista que Literatura e História reconfiguram um tempo passado na composição narrativa. De acordo com o ponto de vista de Sandra Jathay Pesavento:

Enquanto ficção, tanto a narrativa literária quanto a histórica pressupõem uma ordenação do real e a busca da coerência através de uma correlação de elementos e do estabelecimento de relações entre os dados. Esta coerência fictiva depende de uma possibilidade de construção de sentido articulada no momento da escritura do texto, mas que deverá também ser reconstruída pelo leitor. Portanto, a construção da coerência narrativa deverá fazer sentido através da leitura. Pode-se, com isso, dizer que a contemporaneidade de um texto, literário ou histórico, se dá na medida em que a sua coerência ficcional é resgatada através da significância que lhe é atribuída pelo leitor.<sup>125</sup>

Enquanto representação, a verdade histórica se mede pela sua credibilidade, pelos fatos selecionados e pela preocupação com a pesquisa documental. Tem-se uma memória fabricada, mas autorizada pelo discurso científico. Já a verdade literária caminha com a liberdade construtiva e com a imaginação ampla do autor, provocando uma modalidade de leitura diferente do discurso histórico.

Tentar entender a relação entre fato e evento, entre ficção e realidade, e o conflito entre romancistas e historiadores não significa, portanto, fazer uso recorrente à contextualização histórica do discurso literário ou tratar a literatura como uma fonte alternativa para a construção do conhecimento histórico, mas perceber a ligação entre texto e realidade.

Walter Mignolo, entre outros, nos mostra que o estatuto da história é diferente do estatuto da literatura. Cada um deles implica normas e marcos discursivos bem diferentes: o discurso histórico se insere em uma “convenção de veracidade” e o literário numa “convenção de ficcionalidade.” A linguagem

---

<sup>125</sup> LEENHARDT, Jacques, PESAVENTO, Sandra Jathay (orgs.) **Discurso histórico e narrativa literária**, op. cit., p. 12.

empregada na convenção de veracidade significa que o falante se compromete com o “dito” pelo discurso, “por isso o falante pode mentir ou estar exposto à desconfiança do ouvinte”<sup>126</sup> e o falante espera que seu discurso seja interpretado mediante uma relação com os objetos, entidades e acontecimentos dos quais fala, “por isso, o falante fica exposto ao erro.”<sup>127</sup> Já a linguagem empregada na convenção de ficcionalidade não compromete o falante com a verdade do “dito” pelo discurso, porque ele não está exposto à mentira e o falante não espera que seu discurso seja interpretado mediante uma relação com os referentes, “por isso, o enunciante não está exposto ao erro.”<sup>128</sup>

Os discursos histórico e literário são, portanto, portadores de marcas discursivas que se inscrevem nesta ou naquela convenção. Aqueles que produzem tais discursos podem proceder eliminando ou reforçando estas marcas. Além disso, afirma o crítico:

Quando no romance imita-se o discurso antropológico ou historiográfico, está-se diante de um duplo discurso: o ficcionalmente verdadeiro do autor e o verdadeiramente ficcional do discurso historiográfico ou antropológico imitado. Dessa maneira, a questão da **verdade na ficção** se apresenta quando se imita um discurso cuja própria natureza implica o enquadramento na convenção de veracidade. Tal é, por exemplo, o caso da imitação do discurso antropológico ou historiográfico.<sup>129</sup> [grifos do autor]

De início, é preciso verificar a possibilidade de coexistência entre os dois discursos, isto é, o de veracidade e o de ficcionalidade, com base na apresentação do romance *O Chalaça*. Podemos observar que a narrativa de Torero, quando colocada em paralelo com as narrativas históricas, apresenta muitas semelhanças, especialmente quanto ao aspecto temático. Tanto no romance como nas fontes históricas os fatos e eventos são coincidentes.

Para efeito de comprovação, enumeramos alguns acontecimentos relevantes da historiografia como: a vinda de D. João VI para o Brasil, em 1808; a

---

<sup>126</sup> MIGNOLO Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de (orgs.). **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993. p. 123.

<sup>127</sup> Idem.

<sup>128</sup> Idem.

<sup>129</sup> Ibid., p. 132-133.

volta de D. João VI para Portugal, em 1820; a Independência do Brasil, ocorrida em 1822; a dissolução da Assembléia Constituinte; a redação da primeira Constituição brasileira, de 1824, na qual Gomes da Silva teve participação ativa; a morte da primeira imperatriz D. Leopoldina, em 1826; o casamento da segunda imperatriz do Brasil, D. Amélia, em 1829; a expulsão de Francisco Gomes da Silva, em 1830; o constante declínio de D. Pedro I nos últimos anos de seu reinado e sua abdicação em 1831; a influência que Gomes da Silva exerceu sobre o Imperador; a guerra entre D. Pedro e seu irmão D. Miguel pela posse da coroa de Portugal; e a morte de D. Pedro, em 1834. Nesse sentido, a narrativa de Torero se mantém fiel às datas e relatos que as fontes históricas apresentam.

Portanto, não restam dúvidas de que o autor se apropriou dos documentos para construir seu romance, ou seja, trata-se de uma narrativa ficcional baseada em fontes históricas. Mas esses relatos entram para o romance de Torero numa modalidade de leitura mais provocadora e simpática, que se distancia do discurso histórico que apresenta uma modalidade mais autoritária.

Além da fidelidade dos fatos a que o autor se mantém, o romance apresenta também coincidências em relação ao conteúdo textual das narrativas históricas de Assis Cintra<sup>130</sup>, em especial à obra *O Chalaça favorito do Império*. Recorre, também, *As maluquices do imperador*, de Paulo Setúbal<sup>131</sup>. Isso está claro em várias passagens do romance de Torero.

A título de exemplificação comentaremos alguns episódios mais relevantes. As informações sobre os dados biográficos de Francisco Gomes da Silva que o romance traz são as mesmas de Assis Cintra. O narrador Gomes da Silva relembra os principais acontecimentos sobre sua vida no seminário Santarém, e da boa instrução que lá adquiriu, e como conseguiu fugir para o Brasil junto com a Família Real. No Brasil, exercia a função de criado do Paço para D. João VI. E nas horas de folga reunia-se todas as noites, com seus amigos, no Bar da Corneta, para se divertir, beber, tocar viola e improvisar alguns provérbios para zombar de pessoas de autoridade na corte.

---

<sup>130</sup> CINTRA, Assis. **O Chalaça favorito do Império**, op. cit.

<sup>131</sup> SETÚBAL, Paulo. **As maluquices do imperador**, op. cit.



Numa dessas noites, Gomes da Silva, entoando seus lundus, deparou-se com D. Pedro. Depois de uma briga, ambos travaram amizade. Conforme afirma o narrador: “D. Pedro ficou a olhar para mim, tentando manter a seriedade, mas depois não se conteve. Estrondou então numa gargalhada e, depois de alguns minutos, já estávamos a nos divertir e a beber o bom vinho de Trás-os-Montes.”<sup>132</sup>

Essa mesma passagem encontra-se em *O Chalaça favorito do Império*, de Assis Cintra: “D. Pedro não se conteve. Estrondou numa formidável gargalhada, dessas que só os portugueses sabem dar depois de um bom vinho de Trás-os-Montes.”<sup>133</sup>

Outra passagem que apresenta coincidência textual é quando o Marquês de Barbacena consegue separar o Imperador de Gomes da Silva por intermédio da segunda esposa de D. Pedro I, que se converteu na fiel aliada de Marquês de Barbacena. Ambos conseguem convencer o Imperador de que Gomes da Silva era o responsável pela impopularidade do regime e desmoralização do Paço e que ele precisava deixar o Brasil para que o Imperador conseguisse reconquistar sua honra perante o povo. D. Pedro I providenciou a partida de Gomes da Silva, mas sem deixá-lo desamparado:

Quis o meu senhor, contudo, que não ficasse desamparado nas terras da Europa, e com isso concedeu-me, do próprio bolso, uma pensão anual de 25.000 francos por todo o tempo em que eu estivesse ausente da corte.<sup>134</sup>

Esta mesma passagem encontra-se no livro *As Maluquices do Imperador*, de Paulo Setúbal, assim transcrita:

O imperador concedeu do seu bolsinho uma pensão anual ao Chalaça de vinte e cinco mil francos. Ao imperador custou muito a separação. Encarregou-se ele próprio de todo o necessário da bagagem, para que nada faltasse.<sup>135</sup>

É curioso observar que o escritor parece não querer abandonar as

---

<sup>132</sup> O Chalaça, p. 61.

<sup>133</sup> CINTRA, Assis, **O Chalaça favorito do Império**, op. cit., p. 14

<sup>134</sup> O Chalaça, p. 183.

<sup>135</sup> SETÚBAL, Paulo. **As Maluquices do Imperador**, op. cit., p. 147.

características da figura de Gomes da Silva construída pela historiografia. Torero aproveita fragmentos das narrativas históricas e os condensa em seu romance. Ou seja, é uma paráfrase intertextual, em que o escritor se dá ao trabalho de juntar pedaços de diferentes partes das narrativas históricas para construir seu romance e em especial a figura pitoresca de Gomes da Silva. Nesse sentido, o texto de Torero implica continuidade, isto é, reafirma em outras palavras aquilo que está presente na historiografia. Conforme ressalta Bom Meihy: “A continuidade exige revisões, retomadas, e implica mecanicamente o uso da documentação. [...] Com isso não se nega de maneira nenhuma a capacidade de alguns escritores de serem *doublés* de historiadores.”<sup>136</sup>

Outro aspecto importante, que fecha o campo das aproximações, são os nomes dos personagens que ocupam o romance de Torero, tais como: D. João VI, D. Pedro I, D. Leopoldina, D. Amélia, Marquês de Barbacena, João da Rocha Pinto, Francisco Gomes da Silva. São figuras históricas, ou seja, pessoas que viveram e participaram da História do Brasil na época do Primeiro Império. Essas mesmas figuras históricas entram para *O Chalaça* como personagens ficcionais. Ao colocar a questão do estatuto de nomes reais na literatura, o romance, nesse sentido, trabalha a relação do discurso literário com a história e a relação do ficcional com o real pela mediação da subjetividade.

Em *O Chalaça*, há também personagens criadas pelo autor. O romance apresenta uma mescla entre personagens imaginárias e personagens que migram do discurso histórico para o ficcional. Terence Parsons, citado por Mignolo,<sup>137</sup> distingue entidades nativas e entidades imigrantes. Nativas são as personagens criadas pela imaginação do autor e imigrantes aquelas que mudam de um mundo onde as reconhecemos como entidades existentes para um mundo ficcional. Aceitávamos a existência de Francisco Gomes da Silva, por exemplo, antes d’*O Chalaça* ser escrito e, agora, no romance, aceitamo-lo como personagem de

---

<sup>136</sup> MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Viagem em torno de Mignolo: a literatura e a história. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de. **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Edusp, 1993. p. 151.

<sup>137</sup> MIGNOLO, Walter. **A lógica das diferenças e a política das semelhanças...**, op. cit., p. 125-126.

ficção e pessoa histórica ao mesmo tempo. As figuras históricas presentes no romance são transformadas em personagens. Elas podem, ou não, apresentar características que tinham antes de imigrarem para o mundo ficcional. A decisão de como apresentá-las é do narrador e, em última instância, do autor.

Torero constrói a personagem Gomes da Silva servindo-se das mesmas características apresentadas nas narrativas históricas. Ou seja, a figura de Gomes da Silva entra para o romance de forma semelhante àquela apontada pelas narrativas históricas de Paulo Setúbal e Assis Cintra. As intenções de Torero, no entanto, não têm o sentido de provar que os fatos narrados tenham acontecido concretamente, mas sim representar o imaginário das venturas e desventuras de um Brasil monárquico, por meio de uma figura histórica secundária, no caso, através do ponto de vista de um criado de quarto.

No entender de Antonio Candido, as personagens é que representam a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção e transferência. Surge aí um interessante paradoxo: a leitura do romance depende, por parte do leitor, da aceitação da **verdade** do personagem, o qual, por definição, é um ser fictício. Daí Candido considerar que:

O problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que sendo uma criação da fantasia, [ainda assim] comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício manifestada através do personagem, que é a concretização deste.<sup>138</sup>

Isto posto, pode-se dizer que José Roberto Torero reforça, assim, as marcas do discurso historiográfico à medida que trabalha com informações colhidas das fontes históricas, principalmente quando registra alguns acontecimentos que ocorreram durante o Primeiro Reinado, como, por exemplo, a independência do Brasil e a redação da primeira Constituição brasileira. Por um lado, como romance que se apropria de acontecimentos históricos, a verdade pode ser verificada entre o que se conta no romance e os relatos dos quais se

---

<sup>138</sup> CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 55.

apropriada. Sustenta-se, assim, como obra cujas partes do enunciado podem ser confirmadas por elementos externos, no caso os documentos históricos. Temos, desse modo, em *O Chalaça*, a verdade de outro discurso, o da “convenção da veracidade”. Por outro lado, como obra única e acabada em si mesma, aquilo que se conta em *O Chalaça* é uma verdade própria. Desta forma, a verdade no romance pode ser verificada em relação à obra, e ao que ela relata.

Temos em *O Chalaça* um diálogo entre estas duas verdades. Torero relata com certa fidelidade aquilo que está canonizado pelo discurso da história oficial e ficcionaliza aquilo que pode ser ficcionalizado, aquilo que recupera através da memória ou cria através da imaginação.

Quando Torero registra o episódio da dissolução da Constituinte e imediatamente D. Pedro I lidera o trabalho para uma nova carta constitucional que trazia a junção das constituições europeias e além dos três poderes, o Judiciário, o Executivo e o Legislativo, houve o acréscimo do poder Moderador, temos o fato histórico comprovado, registrado pela historiografia. Mas que Gomes da Silva tivesse elaborado a carta da Constituição brasileira e D. Pedro I apenas a houvesse aprovado é ficcional, é a verdade ficcional. Segundo Tarquínio de Sousa, o Gomes da Silva foi apenas o escriba de D. Pedro I.

A princípio podemos dizer que a pesquisa histórica que encontramos em *O Chalaça* serve para dar verossimilhança ao mundo ficcional, isto é, fazer o leitor acreditar naquilo que o narrador está dizendo. Isto acontece porque a “existência” do narrador estava documentada antes que o romance fosse escrito.

O discurso dos historiadores apresenta uma visão de mundo diferente do discurso da obra de Torero. Na historiografia, o narrador “em princípio, não pode abandonar sua posição de terceira pessoa”<sup>139</sup> e daí sua correspondência com o autor. Já o narrador ficcional pode assumir a posição de um narrador em primeira pessoa, que se assume como fator complicador, considerando que nele vigora a coincidência entre o autor e o narrador, posição distinta das obras historiográficas.

---

<sup>139</sup> LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo**: estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989. p. 103.

O *Chalaça* de Torero desconstrói as estratégias da narrativa historiográfica e mesmo realista e propõe um jogo com o real. Insere-se, aí, um aspecto da maior importância e que não pode ser desprezado na construção do romance: o caráter memorialístico. Temos então um texto subjetivo, filtrado pela visão do narrador.

Os episódios que marcaram a vida do Imperador são vistos do ponto de vista do secretário particular, Gomes da Silva. Escolhe-se, digamos assim, o ponto de vista do “criado de quarto”

“Para o criado de um herói não existem heróis,” diz um provérbio, ao qual eu acrescentaria [...]: não porque o homem não seja um herói, mas porque o outro é um criado. Este tira as botas do grande homem, ajuda-o a deitar-se, sabe que ele bebe um bocado de champanhe etc. Os personagens históricos, quando descritos nos livros de história por tais criados, adquirem má reputação. Eles são colocados no mesmo nível, ou até algumas vezes degraus abaixo, da moralidade de tais requintados conhecedores do ser humano.<sup>140</sup>

A atenção do autor se volta mais detidamente para uma narrativa fragmentada, incluindo alternadamente a biografia do Conselheiro Gomes, e o diário de anotações, que é o momento presente do narrador. Seguindo sua viagem de retorno a Lisboa, Gomes da Silva relembra da última vez que lá esteve:

[...] mas já se vai um quarto de século da última vez que estive em Lisboa. Eu contava então dezoito anos, e estava a ponto de receber as ordens sacerdotais em Santarém. [...] Já em Santarém eu tinha ouvido que o governo da Inglaterra pressionava o nosso bom D. João VI a mudar-se com toda a corte para o Brasil. [...]<sup>141</sup>

Verificamos, dessa forma, que as implicações do discurso memorialístico levam a uma realização do passado conforme o ponto de vista do narrador. O passado só pode ser recriado a partir da sua inserção no presente:

aos dados imediatos e presentes dos nossos sentidos nós misturamos milhares de pormenores da nossa experiência passada. Quase sempre essas lembranças deslocam

---

<sup>140</sup> HEGEL, Georg Friedrich. **Filosofia da história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995. p. 34.

<sup>141</sup> O *Chalaça*, p. 44-45.

nossas percepções reais, das quais retemos então apenas algumas indicações, meros 'signos' destinados a evocar antigas imagens.<sup>142</sup>

O distanciamento que se evidencia aqui, entre o documento e a narrativa ficcional de *O Chalaça*, é que o envolvimento do narrador parece impor-se, prestando um cunho emotivo à narrativa do romance.

O discurso das narrativas históricas difere do discurso de *O Chalaça*, pois o subsídio dos historiadores é o passado evidenciado em documentos e registros concretos que aconteceram no Primeiro Império brasileiro. Torero, por sua vez, recria um mundo já criado e contado pelos historiadores.

Os historiadores estabelecem algumas distâncias no seu processo "discursivo". Buscando a realidade intangível do passado, esta só será percebida para o historiador por meio do referente, no limite, o documento, no caso, os manuscritos impressos sobre os relatos do Primeiro Império. Essa percepção está organizada por uma linguagem e uma práxis, que vão definir o tipo de construção da realidade do passado.

O discurso da obra de Torero, ao contrário, é o de desestabilizar a visão de mundo apresentada pelos historiadores, isto é, o romancista utiliza uma narrativa fragmentária e metalingüística, em que a história se repete como uma sátira política do Brasil Império, ou seja, recria a "mesma história" com nova roupagem.

Em suma, as narrativas históricas, e a obra de Torero, são próximas mas distintas. No caso do romance, notamos que o escritor vale-se não só dos documentos históricos, a princípio dispersos, mas também das narrativas históricas já existentes para criar uma nova versão da história oficial, ou seja, uma versão satírica e humorística dos bastidores do Império.

A versão ficcional do romance se constitui pelo viés do humor e da intertextualidade, desconstruindo a "grandiosidade" dos gestos consagrados pela história oficial, para oferecer ao leitor cenas de bastidores, segredos de alcova e

---

<sup>142</sup> BERGSON, Henri. Matéria e memória. In: BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: EDUSP, 1987. p. 9.

mexericos do Império. Mas desses procedimentos trataremos nas seções que seguem.

### 3.2 O NARRADOR, O TEMPO E A MEMÓRIA

Em *O Chalaça* temos uma autobiografia de cunho íntimo, vista pela ótica do narrador Francisco Gomes da Silva, conselheiro de D. Pedro I. O escritor, apoiado em relatos históricos factuais, constrói seu romance como ficção, como podemos observar já nas orelhas do livro, normalmente espaço do editor, aqui ocupadas por uma extravagância: uma psicografia de D. Pedro I, conforme informa o seu autor:

Mas Francisco Gomes também sabia fazer rir. Não é à toa que seu apelido significa gracejo, caçoada, zombaria. Seu humor fino e inteligente, seu talento musical (tirava inspirados lundus de sua viola) e sua habilidade ao intermediar meus encontros com as filhas de Eva fizeram com que ele fosse minha companhia favorita enquanto não admirava as flores pelo lado da raiz.<sup>143</sup>

Torero costura alguns episódios da história oficial, mais precisamente o período do Primeiro Reinado brasileiro, bem como intenta entrelaçar o destino do narrador Gomes da Silva, uma personalidade que realmente existiu, para, com eles, construir a sua "história".

O autor preocupa-se mais com o modo de contar a "história" e construir seus capítulos do que com a própria História. A voz do narrador passa a ser o centro do romance. A todo instante ele se faz ouvir, por meio de interrupções explícitas, digressões e comentários à margem do texto. A irreverência e sagacidade do virtuoso Francisco Gomes da Silva percorrem todas as páginas do livro, isto é, atingem o próprio formular da obra.

Torero insere em seu discurso narrativo diversos elementos, como diário, cartas e memórias, fazendo assim um uso constante de gêneros intercalados. O narrador, sujeito já quarentão, se põe a escrever um diário sobre sua vida em

---

<sup>143</sup> O Chalaça. Contracapa.

Portugal e também sua biografia durante o período em que esteve no Brasil. Organizados em blocos relativamente curtos, os 63 capítulos *d'O Chalaça* fluem segundo o ritmo do pensamento do narrador.

Como quem determina o ritmo do tempo narrativo é o próprio narrador, Francisco Gomes da Silva opera no eixo da duração e não do tempo quantitativo. A sucessão das idéias do narrador determina as articulações temporais da obra. Através do tempo narrativo, o narrador age a seu bel-prazer sobre o tempo da ação.

Qual o tempo da ação em *O Chalaça*? É relativamente fácil de se reconstituir. Quando fugiu para o Brasil junto com a família Real, em 1808, Francisco Gomes da Silva contava com 17 anos. Durante o ano de 1809 passava os finais de tarde encontrando-se com seus amigos boêmios, jogadores, cantadores do Rio de Janeiro num botequim da cidade. A partir daí, segue em suas atividades de criado da corte até que D. João VI deixa o Brasil, em 1820. No mesmo ano, D. Pedro I escolhe Gomes da Silva como seu criado particular, tornando-se ambos amigos íntimos.

Em 1822, Gomes da Silva acompanha o seu amo para uma viagem à província de São Paulo, onde este proclama a Independência. O narrador está agora com 31 anos. Dois anos mais tarde, D. Pedro I outorga a primeira Constituição do Brasil.

No ano de 1830, entretanto, o ministro Marquês de Barbacena consegue, por intermédio de D. Amélia, segunda esposa do Imperador, expulsar Francisco Gomes da Silva do Brasil. Este fixa residência em Londres, retirando-se da vida política.

Em 1831, o Imperador abdica da coroa em nome de seu filho e encaminha-se para a Europa. No ano seguinte, já com 41 anos de idade, Francisco Gomes da Silva arquiteta planos para casar com a Baronesa Marie Louise, mulher sessentona, que, no entanto, morre em seguida. Gomes da Silva segue, então, viagem para Portugal, encontrando-se aí, entre 1832 e 1835, quando escreve o caderno com o diário de anotações.

Ora, toda essa cronologia é sistematicamente distorcida pelo desejo do



narrador. O tempo exterior só existe quando refletido na subjetividade de Francisco Gomes da Silva. Tudo se passa como se o narrador-personagem, depois de ter organizado sua obra segundo linhas cronológicas “normais”, tivesse se dado ao trabalho de intercalar os capítulos cuidadosamente.

Devemos lembrar que Torero não é Francisco Gomes da Silva. O narrador cria um tempo narrativo que remaneja o tempo da ação, através de técnicas como *flashbacks* e *flashforwards*, o que confere um tom fragmentário à narrativa, com movimentos de avanço e recuo constantes, “sem quebra da continuidade do discurso, que evoca ou antecipa acontecimentos, de modo a deslocar a mesma ação ora para o passado ora para o futuro”.<sup>144</sup>

Assim como o tempo, o espaço também é desconstruído e transposto para dentro da narrativa, transformando-se em vivência subjetiva. O espaço percorrido pelos personagens não se estende em linha reta de um ponto a outro. O movimento espacial em *O Chalaça* se parece mais com o do romance picaresco, como o de *Lazarillo de Tormes*, por exemplo, citado pelo próprio narrador.<sup>145</sup>

O espaço urbano do Rio de Janeiro se atrofia, encolhe, desrealiza-se, reduzindo-se ao Palácio São Cristóvão e ao Bar da Corneta, onde Gomes da Silva se encontrava com os amigos da boemia. O espaço também é representado pelas diversas viagens encetadas pelo narrador, como, por exemplo, do Rio a São Paulo, quando este acompanhou o seu amo; da travessia marítima de Portugal ao Rio, quando da chegada ao Brasil junto com a Família Real; do Rio a Londres, quando da expulsão do narrador do Brasil; e, depois, da França a Portugal, quando Gomes da Silva reencontra o seu amo.

---

<sup>144</sup> NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2000. p. 32.

<sup>145</sup> O gênero de literatura picaresca surgiu na Espanha no século XVI com a obra **A Vida de Lazarillo de Tormes**, de autoria anônima, estendendo-se pelo século seguinte com outras obras como **Guzmán de Alfarache**, de Mateo Alemán e **El Buscón**, de Francisco de Quevedo, entre outros. Estes livros trazem características similares da modalidade clássica picaresca. Em geral, são autobiografias com intenção de desmascarar a sociedade da época através de meios ilícitos, com a finalidade de uma possível ascensão social. (GONZALEZ, Mário M. **A saga do anti-herói**: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. p. 11-80).

O espaço é vivido e recordado de modo subjetivo, ao sabor dos interesses do viajante, interessado em pessoas, movido por seus afetos e sentimentos, e não pela fria racionalidade de um guia turístico. Assim, ao narrar sua viagem a Lisboa, volta ao ponto de partida:

Esse já é o quinto dia em que meus ossos estão a sacolejar dentro de uma sege apertada e desconfortável. Estamos agora atravessando Salamanca. Com o dinheiro da venda de algumas roupas, pude reunir os recursos necessários para a comida e os pousos. Se tudo correr bem, poderemos até trocar os cavalos antes de entrar na Lusitânia.<sup>146</sup>

Em relação ao estilo narrativo empregado em *O Chalaça*, cumpre destacar que um dos elementos mais relevantes consiste no contraste entre a linguagem culta, formal e o tom coloquial no romance, pois tal contraste ajuda a criar efeitos cômicos e humorísticos. A linguagem do narrador é “sutil”, lusitana, enquanto que seus amigos João da Rocha Pinto e João Carlota apresentam uma linguagem estereotipada, coloquial, brasileira. Na verdade, o narrador busca sempre se “eximir” do surgimento de qualquer expressão de natureza chula em sua narrativa, jogando a “culpa” por este fato sobre seus colegas de boemia. Um exemplo disso pode ser visto no excerto a seguir:

'Diabo! Já faz dois dias que não fodo uma mulher!' Essas mesmas palavras, ditas com essa mesma crueza e ímpeto, foram pronunciadas pelo meu amigo João Carlota por ocasião da passagem de uma vendedora de doces — muito delgadinha, por sinal, à frente de nossa janela. [...] 'Na África, por Deus! Não há nada como foder na África!' Assim respondeu de chofre o Carlota, deixando-me um tanto mais confuso do que já estava quando constatei que a minha última desobediência ao sexto mandamento tinha se verificado há... três semanas.<sup>147</sup>

O excerto acima demonstra as intenções de Torero de recheiar o texto da sua obra com variadas terminologias de índole sexual, que ajudam a garantir o nível estético da narrativa ao passar do jocoso ao sério, e do sério ao jocoso alternadamente. No entanto, essa mescla de seriedade e jocosidade é ditada pelo

---

<sup>146</sup> O Chalaça, p. 34.

<sup>147</sup> O Chalaça, p. 47.

discurso do narrador, que lança suas raízes numa das tradições narrativas do Ocidente. Esse assunto será tratado adiante com maior profundidade.

### 3.3 O CHALAÇA E A TRADIÇÃO LITERÁRIA

#### 3.3.1 A sátira menipéia

Num primeiro momento, verifica-se que a obra de Torero parece remeter à tradição da sátira menipéia, que se encontra, também, em Laurence Sterne e Machado de Assis. Por isso, traçaremos as afinidades entre a escrita de Sterne e de Machado, com especial atenção ao *Tristram Shandy* e às *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Em seguida estabeleceremos paralelos destes dois romances com a obra de Torero.

Quintiliano (I. d.C.), em *De institutione oratória*, X, I, atribuía a criação da sátira aos latinos. No entanto, sua constituição como gênero literário se deve, sob influência, a muitas fontes gregas, além das latinas. Há, na verdade, dois estilos satíricos: um de vertente horaciana, de cunho moralista e com nítida intenção de combater as deformações humanas e outra, chamada de juvenaliana, cujos autores principais são Varrão, Sêneca e Petrônio, denominada sátira menipéia.

A sátira juvenaliana é concebida para provocar o riso, a partir da ironia, da raiva provocada, trazendo à tona o que está sob a máscara da hipocrisia. Observa-se o sério a partir do complexo simbolismo da máscara: daí a paródia, a caricatura, e a careta, ingredientes do grotesco. Não raro o grotesco deriva em melancólico; é que a expressão do humor destrutivo, quando presente no grotesco, nos opõe à realidade do mundo circunscrito à esfera da perfeição oficial que nos é imposta.

Essa linha satírica deve sua denominação a Menipo de Gadara, filósofo da escola cínica (séculos IV-III a.C.), um escravo liberto em Tebas. Quase todos os seus escritos se perderam, restando apenas alguns títulos, entre os quais uma *necromancia*, na qual Menipo faz uma paródia de Homero e de várias sátiras, em que se misturavam prosa e verso, o que os antigos chamavam estilo “prosimétrico.”

A seguir vem Marcus Terentius Varro ou Varrão (116 a 227 a.C). Escreveu sátiras romanas, de teor moralizante, mas também sátiras ditas menipéias, imitadas de Menipo, que denunciava os vícios da humanidade pelo riso e não pela diatribe ou pelo vitupério. Na tradição grega, o satirista é um *spoudogeloion*, um personagem que através do seu riso, *gelon*, fala com seriedade, *spoudaion*.<sup>148</sup>

Essa tradição passa por Sêneca que, além de ter escrito diversos tratados de filosofia moral, teve tempo para compor “a primeira sátira menipéia relativamente completa, intitulada *Apokolokyntosis*,”<sup>149</sup> que tinha por objetivo satirizar o imperador Cláudio.

Sá Rego salienta que “a *Apokolokyntosis* é uma narração dos acontecimentos passados no céu e no inferno no dia 13 de outubro do ano 54 de nossa era, dia da morte de Cláudio.”<sup>150</sup> No texto, Cláudio sobe aos céus, como ocorrera com Augusto e Tibério, e ali é recebido por Hércules, que não o reconhece. Cláudio é julgado pela Assembléia dos deuses, que o condenam ao Hades; desce à terra assistindo a seu próprio enterro e, chegando ao mundo subterrâneo, é julgado sumariamente e condenado a servir como escravo. Em sua intenção e em seu conteúdo, é um texto político, em que Sêneca zomba do Imperador que o tinha exilado. Em sua forma, é uma sátira menipéia, pelo caráter intertextual no diálogo entre Cláudio e Hércules e também pela paródia dos vários textos de Homero, pela mistura do discurso erudito e popular e pela mescla de prosa e verso.

É uma alternância caprichosa, decidida por um narrador que se permite tudo, passando desinibidamente de um gênero para outro, da prosa para o verso, do registro vulgar para o sublime.

Mas a tradição da sátira menipéia na Antiguidade centra-se sobretudo em Luciano de Samosata.(aproximadamente120-140 d.C.) Nascido na pequena cidade Síria chamada Samosata, Luciano era de origem humilde, tendo começado

---

<sup>148</sup> REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia**: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. p. 3 6.

<sup>149</sup> Ibid., p. 37.

<sup>150</sup> REGO, Enylton de Sá. **O Calundu e a panacéia**..., op. cit., p. 38.

a vida como aprendiz de escultor. Mais tarde, fixou residência em Atenas para se dedicar às letras, onde escreveu suas principais obras. Acabou sua vida como alto funcionário do Império Romano. Luciano deixou cerca de oitenta obras que compreendem as mais variadas formas literárias, entre as quais figuram *Filosofias à venda*, *O pescador*, *O diálogo dos Mortos*, *Lúcio*, *História verdadeira* e *o Asno* entre tantas outras.

Mikhail Bakhtin nos traz uma ampla discussão acerca da teoria da sátira menipéia. Esse gênero, segundo o teórico russo, remonta suas raízes diretamente ao folclore carnavalesco, e que é um “gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros.”<sup>151</sup> O gênero “sátira menipéia” desenvolveu-se a partir da antiguidade clássica e se enquadra no campo sério-cômico.

Segundo Mikhail Bakhtin, dois gêneros são determinantes no campo sério-cômico: o diálogo socrático e a sátira menipéia. Acrescenta, ainda, que a variedade de desenvolvimento do romance no campo sério-cômico traduz o dialogismo.

O diálogo socrático era tido quase como um gênero memorialístico, mas, com o passar dos tempos, esse gênero começa a enveredar para o campo da narrativa, manifestando-se contra o “monologismo oficial que se pretende dono de uma verdade acabada”.<sup>152</sup>

Já no século IV de nossa era Luciano de Samosata transforma Menipo em personagem e escreve uma série de diálogos, uma série de apólogos, de narrativas em que o personagem central nos ensina a sátira que não dá conselhos, a sátira que nos deixa com a liberdade de assumir um ponto de vista diante do ridículo apresentado. Luciano vai, portanto, ser o salvador de uma linhagem literária, cuja força hoje verificamos ser o suporte de uma cultura moderna e, se quisermos, sem exageros conceituais, pós-moderna.

---

<sup>151</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução: Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 2002. p. 113.

<sup>152</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**, op. cit., p. 109.

A partir de então, a sátira menipéica “tornou-se um dos principais veículos portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até nossos dias.”<sup>153</sup> Bakhtin discorre sobre características próprias da sátira menipéica, apresentadas sucintamente a seguir.

É uma sátira simultaneamente cômica e trágica. É séria, mas desorganizada política e socialmente. Nela, a fantasmagoria e o simbolismo (quase sempre místico) fundem-se com um materialismo macabro. A sátira menipéica se caracteriza por uma excepcional liberdade de invenção temática e filosófica. A invenção e a fantasia têm a função ideológica de provocar e experimentar a verdade. Cria situações extraordinárias “para provocar e experimentar uma idéia filosófica”<sup>154</sup> ou seja, diz das aventuras das idéias ou das “verdades” no mundo.

O universalismo filosófico da sátira menipéica abrange três planos: a terra, o céu e o inferno. Procura apresentar as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, retratando em cada um deles o homem e a vida humana em sua totalidade, caracterizando-se pela síncrize (ou confronto) dessas “últimas atitudes no mundo”, já desnudadas. Também é característica da menipéica o “diálogo no limiar”, isto é, na passagem da vida para a morte, de um estado para outro.

A sátira menipéica apresenta inusitados estados psicológico-morais anormais do homem, loucura, dupla personalidade, devaneio incontido, sonhos extraordinários, suicídios, entre outros. São também características desse gênero cenas indecorosas de conduta extravagante, “de discussões e declarações” intempestivas, ou seja, “as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas de comportamento estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso,”<sup>155</sup> pois a sátira menipéica joga com contrastes agudos e mudanças bruscas, que livram o comportamento humano das normas e motivações que o determinam.

---

<sup>153</sup> BAKHTIN, Mikhail. Problemas da poética de Dostoiévski, op. cit., p. 113.

<sup>154</sup> Ibid., p. 114.

<sup>155</sup> Ibid., p. 117-118.

A sátira menipéia é uma espécie de gênero “jornalístico” de sua época, enfocando em tom mordaz a atualidade ideológica. Serve-se de acontecimentos da época, das tendências da evolução do cotidiano, dos tipos sociais e surge em todas as camadas da sociedade para discutir os conflitos políticos, filosóficos, ideológicos, religiosos e científicos, tendências correntes da atualidade.

Procurando centrar seu referencial teórico na sátira menipéia, apresentada por Bakhtin, Enylton de Sá Rego considera que esse gênero vem de uma tradição grega, dos diálogos socráticos, e mistura “temas especificamente filosóficos com assuntos de retórica e dialética, salpicados de hilaridade, para que os leitores menos informados pudessem ser atraídos à sua leitura por seu caráter jocoso.”<sup>156</sup> De caráter sério e cômico, a sátira menipéia abriga o popular, o erudito e o burlesco concomitantemente, e contrapõe-se à sátira de tradição romana, concebida como instrumento de reforma contra o vício humano ou o pecado, partindo de um ponto de vista moral e religioso.

Na visão de Mikhail Bakhtin, há três peculiaridades do sério-cômico, que surgem como produto da influência transformadora exercida pela cosmovisão carnavalesca: um novo tratamento da realidade, um tratamento profundamente crítico da lenda, sendo, às vezes cínico desmascarador, e por fim, variados gêneros e estilos, bem como a mistura de vozes de todos esses gêneros.<sup>157</sup> Caracterizam-se tais gêneros pela politonalidade da narrativa, pela mistura do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, e pela presença de gêneros intercalados: “cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia, etc.”<sup>158</sup> A partir daí surge a fusão dessas manifestações, enfraquecendo a hierarquia entre elas.

Segundo Bakhtin, o dinamismo da linguagem e da cultura popular se integra a elementos eruditos, fazendo uma renovação na literatura. O teórico russo destaca que o gênero determinado como “diálogo socrático” teve breve duração. Entretanto, no processo de sua desintegração formaram-se outros gêneros

---

<sup>156</sup> REGO, Enylton de Sá, **O calundu e a panacéia...**, op. cit., p. 32.

<sup>157</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**, op.cit.,p.108.

<sup>158</sup> Ibid., p.108.

dialógicos, dentre os quais, a sátira menipéica, que evidentemente não pode ser considerada como produto genuíno da decomposição do diálogo socrático, pois suas raízes remotam diretamente ao folclore carnavalesco, cuja influência determinante é, nela, ainda mais considerável que no diálogo socrático. Bakhtin, dessa forma, apresenta as características da sátira menipéica com suas incorporações híbridas, tendo como um de seus integrantes a paródia.

A paródia é um elemento agregado à sátira menipéica e de todos os gêneros carnavalescos, organicamente estranha aos gêneros puros (epopéia e tragédia), na qual o tema principal consiste na crítica de instituições, pessoas, grupos ou hábitos sociais, por meio do exemplo moralizante e do humor. Conforme observa Bakhtin:

Na Antiguidade, a paródia estava indissoluvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do *duplo destronante*, do mesmo “mundo às avessas”. Por isso a paródia é ambivalente. A Antiguidade, em verdade, parodiava tudo: o drama satírico, por exemplo, foi, inicialmente, um aspecto cômico parodiado da trilogia trágica que o antecedeu. Aqui a paródia não era, evidentemente, uma negação pobre do parodiado.<sup>159</sup> [grifo do autor]

Foi Bakhtin, sobretudo, quem teve o mérito de caracterizar a permanência da tradição luciânica na literatura moderna, através de suas análises das obras de Rabelais e Dostoievski. Além dos estudos de Bakhtin, sobre a tradição luciânica na literatura ocidental, há também, como já indicado, o estudo de Enylton de Sá Rego, que em seu trabalho sobre os romances de Machado de Assis, segue exatamente aquela proposição bakhtiniana.

É Enylton de Sá Rego<sup>160</sup> quem nos fornece as principais características da obra de Luciano. Na primeira, Luciano liga dois gêneros literários até então distintos, o diálogo filosófico e a comédia. Com isso, ao tratar com seriedade assuntos frívolos e com zombaria os assuntos sérios, resulta numa produção híbrida dos respectivos gêneros. Luciano dessacraliza as respectivas linguagens, relativizando as crenças dogmáticas a que aderiram tanto os comediógrafos, que

<sup>159</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**, op.cit., p. 127.

<sup>160</sup> REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia...**, op. cit., p. 45-51.



criticavam os costumes da época em nome de princípios morais e universais, quanto os filósofos, que admitiam a existência de verdades absolutas.

Segunda característica: Luciano utilizava sistematicamente a paródia, tanto para caricaturizar os gêneros e convenções literárias do estilo de Homero, como para fazer citações truncadas de autores clássicos ou contemporâneos. Como exemplo de temas literários contemporâneos, o filósofo grego nos apresenta Menipo, que desce aos infernos, o que constitui uma paródia não só do canto XI da *Odisséia*, em que Ulisses visita o reino das almas, mas também como uma paródia do próprio “Menipo, autor do texto *Nekhyia*, do qual só se conservou o título.”<sup>161</sup>

A terceira característica é a extrema liberdade da imaginação com relação às exigências da verossimilhança, colocadas em prática por Luciano em seu texto *História verdadeira*, ou seja, ele produz um texto em que não existe uma só palavra verdadeira.

A quarta característica praticada por Luciano é a sátira não moralizante, séria e cômica ao mesmo tempo, dos costumes de sua época. “Nisso Luciano se coloca claramente à margem da tradição que nos legou o próprio conceito de “sátira” isto é, da tradição da sátira romana.”<sup>162</sup>

A sátira romana ou era agressiva, como em Juvenal, ou sorridente, como em Horácio, mas era sempre moralizante. Em ambas predominava a dimensão séria, e o ridículo e a ironia eram subordinados, simples meios a serviço de uma preocupação moral. Em Luciano, ao contrário, o sério e o cômico coexistem, sem que um predomine sobre outro. Luciano é relativista e não hesita em rir de si mesmo.

E a quinta e última ocorre quando o filósofo grego assume o ponto de vista do observador distanciado, do *Kataskopos*. Como explica Sá Rego:

O aproveitamento da visão-de-mundo expressa pelo ponto de vista do *Kataskopos* assume em Luciano três aspectos distintos: no primeiro deles, vemos um narrador que, presente no texto, vê o mundo do alto; no segundo, um narrador que, ausente, é mero

---

<sup>161</sup> REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia...**, op. cit., p. 53.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 60.

observador de suas personagens; e, no terceiro, temos um narrador que, embora presente no texto, não deixa identificar-se a sua visão-de-mundo.<sup>163</sup>

A presença de Luciano é revivida no Renascimento, sobretudo na obra de Erasmo de Rotterdam (1465-1536), em o *Elogio da Loucura*. Especialmente nesta, Erasmo não quisera tratar de alguém em especial, mas da “louca humanidade.” Ironiza, portanto, os poderes instituídos e desnuda os sentimentos que percorrem os seres humanos em suas “forças subterrâneas.” Como Luciano, Erasmo transgride a classificação tradicional dos gêneros, parodia ou cita de modo truncado passagens de autores clássicos, produz um texto em que o fantástico desafia todas as leis da verossimilhança. Assim como Luciano, Erasmo situa-se na perspectiva do observador distanciado, do ponto de vista de Menipo. De fato, “Erasmo apresenta o seu discurso da Loucura, do alto do seu púlpito.”<sup>164</sup>

A essa tradição filia-se também Robert Burton, autor de *Anatomia da Melancolia*. Trata-se de um texto publicado em 1621, pouco estudado pelos críticos. Burton assina sua *Anatomia da Melancolia*, utilizando o pseudônimo de Demócrito Júnior, para reagir contra a loucura dos homens. Através do riso, põe-se na posição de Demócrito.

Robert Burton, em *Anatomia da Melancolia*, parodia o discurso científico das anatomias. Demócrito, encontrando-se no alto de uma elevação, afirma que está fazendo anatomia, ou seja, procurando, através desse esforço, encontrar o melhor remédio para a cura da melancolia ou da loucura. Descobriria, portanto, uma panacéia medicinal que curaria de uma vez por todas a humanidade deste mal da loucura e da tristeza.

Em resumo, Burton também seguiu a linhagem luciânica ao ignorar as fronteiras de gênero, produzindo um texto que é em parte científico e em parte literário; ao apropriar-se parodisticamente de textos alheios e ao assumir o ponto de vista do observador distanciado. Sá Rego conclui que o riso de Demócrito sobrevive com a obra de Sterne na literatura inglesa do século XVIII.<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia...**, op. cit., p. 64.

<sup>164</sup> Ibid., p. 75.

<sup>165</sup> Ibid., p. 81.

### 3.3.2 O *Chalça* e a forma solta de Laurence Sterne e Machado de Assis

Sabe-se que a tradição luciânica foi um gênero rejeitado pela igreja durante a Idade Média, devido ao seu tom pagão e imoral. Mas a partir do século XVI, o lucianismo passou a difundir-se por toda a Europa, tendo como influência a obra de Erasmo de Rotterdam, cujos textos apresentaram a mais típica inspiração luciânica.

Enylton de Sá Rego conclui que Sterne se filiou à linhagem menipéia através de Robert Burton, de cuja *Anatomia da Melancolia* retirou inúmeras citações, quase sempre truncadas. Considerando o estilo parodístico, o menosprezo pelos gêneros e convenções literárias do período neoclássico, a ênfase no riso como remédio para curar os males melancólicos e as famosas digressões, Sterne foi, sem sombra de dúvida, um seguidor exemplar da tradição luciânica. Basta lembrar que ao parodiar os textos de Burton, Sterne seguiu a tradição luciânica de forma indireta que, mais tarde, chegaria à obra de Machado de Assis.

Haroldo de Campos<sup>166</sup> ressalta que Sterne foi um extraordinário precursor dos rumos do romance moderno, que incorporou em suas obras o gênero parodístico, irônico e antiilusionista. O romancista põe a nu a estrutura do romance, substituindo a sátira poética pelas técnicas de impressão mais populares da prosa satírica. O romancista faz uso de uma linguagem coloquial, “que ajuda a criar efeitos cômicos e satíricos que contrastam com a solenidade literária das alusões eruditas e a pedanteria dos termos científicos encontrados ao longo do texto.”<sup>167</sup> A digressão miscelânea é outro traço marcante que o romancista utiliza como propósito de crítica ao romance de sua época. No Brasil essa ruptura do estatuto dos gêneros e da inovação lingüística ocorreu, pela primeira vez, na obra

---

<sup>166</sup> CAMPOS, Haroldo. **Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 36-37.

<sup>167</sup> PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 20.

de Machado de Assis, em especial em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “livro onde se pode vislumbrar a influência de Sterne, assimilada porém e organizada num sentido muito pessoal.”<sup>168</sup>

Entretanto, para explicar as afinidades estruturais entre Sterne e Machado é importante sintetizar as principais características da sátira menipéica, assim resumidas por José Guilherme Merquior:

(1) Ausência de qualquer enobrecimento dos personagens e de suas ações; (2) mistura do sério e do cômico, com abordagem humorística das questões mais cruciais: o sentido da realidade, o destino do homem, a orientação da existência etc; (3) absoluta liberdade em relação aos ditames da verossimilhança; (4) a freqüência da representação literária de estados psíquicos aberrantes: desdobramentos da personalidade, paixões descontroladas, delírios; (5) o uso constante de gêneros intercalados.<sup>169</sup>

Escrevendo antes do aparecimento do romance moderno, no século XVIII, “Sterne ao parodiar o caráter enciclopédico e as citações truncadas da *Anatomia da Melancolia* para um novo propósito,”<sup>170</sup> criou uma nova estrutura romanesca e a partir dele a tradição da sátira menipéica sofreu inflexões decisivas. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy* foi o primeiro romance inglês escrito a partir dos elementos da tradição luciânica. Sterne conseguiu construir seu romance aplicando uma forma literária criada na Antiguidade e na Renascença, ou seja, uma tradição que passou de Demócrito e Luciano à obra de Erasmo e de Burton, para a obra de Sterne. A partir do Século XVIII, o escritor inglês passou a exercer decisiva influência sobre vários escritores, entre eles o brasileiro Machado de Assis.

*Memórias póstumas de Brás Cubas* foi originalmente publicado na “Revista Brasileira”, a partir de março de 1880 e, em 1881, reeditado na forma de livro. É ainda hoje uma obra que provoca estranhamento por se afastar da literatura de sua época (realista/naturalista), por sua visão radicalmente crítica, pelo ceticismo, pela estrutura narrativa e pelo tom da galhofa.

---

<sup>168</sup> CAMPOS, Haroldo. op. cit., p. 37.

<sup>169</sup> MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**, breve história da Literatura Brasileira. 2ª ed. Rio de Janeiro. J. Olympio, 1979. p. 167.

<sup>170</sup> REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia...**, op. cit., p. 83.

Machado de Assis, ao construir seu romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, adaptou para seu tempo uma técnica de criação literária com traços típicos da tradição luciânica, ou seja, a mistura de um gênero “alto”, e de um gênero “baixo”, “neste caso a mistura do romance romântico e naturalista com o folhetim.”<sup>171</sup> Além disso, Machado utilizou o estilo fragmentário e a “forma livre” de Sterne.

A visão de mundo de Machado de Assis engloba observação aguda e análise profunda da realidade. Isto ele faz através do humor, carregado de ironia e também de um pessimismo que, longe de ser marcado pelo desespero ou pela angústia, propõe de forma irônica que se desfrutem os pequenos prazeres que a vida possa trazer, já que é impossível ser completamente feliz. Uma das célebres digressões de Brás Cubas sobre o homem: “[...] é uma errata pensante [...] cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.”<sup>172</sup>

Esse modo de narrar filosófico e cômico, aliado a outros elementos da narrativa, a linguagem e posição do narrador, transcorrem em ritmo de Carnaval, o que levou o crítico José Guilherme Merquior a chamar o livro de *O romance carnavalesco de Machado*. Em *Memórias póstumas*, brincadeiras e críticas se alternam para que o narrador execute sua crítica moral e, para isso, utiliza-se de fértil imaginação e laboriosa reflexão. Capítulos curtos e muitas digressões, através de constantes conversas com o leitor, uso de gêneros intercalados, por exemplo, cartas ou novelas presentes ao longo da obra, são possíveis porque a estrutura desse romance, observa Merquior, é “elástica”, permitindo diversas manobras. O simples fato de estar na boca de um narrador defunto a tarefa de narrar permite que o autor abuse das críticas e dos comentários sobre o modo de vida dos homens dos oitocentos da elite dominante brasileira.

Merquior também aponta em suas análises duas diferenças entre a obra de Sterne e a de Machado: a primeira é que o humorismo e o riso sarcástico

---

<sup>171</sup> REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia...**, op. cit., p. 151.

<sup>172</sup> MERQUIOR. José Guilherme. *O romance carnavalesco de Machado*. In: ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 18ª ed. São Paulo: Ática, 1992. p. 06.

machadiano diferem do humor simpático e complacente de Sterne. Assim resume o crítico:

Em lugar do humorismo de identificação sentimental de Sterne, o que predomina nessas pseudo-memórias é o ânimo de paródia, o ríctus satírico, a dessacralização carnavalesca. Quase nenhum sentimento, nenhum valor ou conduta escapam a essa chacota corrosiva.<sup>173</sup>

A segunda diferença está na estrutura narrativa. *Memórias póstumas* é narrado por um personagem além-túmulo, enquanto que as perambulações de espírito do *Tristram Shandy* são as artimanhas fantasiosas que o narrador usa para contar sua autobiografia.

No entanto, pondera Merquior, as relações quanto à “concepção de estrutura” e “expressões do gênero cômico-fantástico” da obra machadiana se aproximam dos textos de Luciano Samosata. “Luciano possui um personagem (o filósofo Menipo) que gargalha no reino do além-túmulo em situação idêntica à de Brás Cubas.”<sup>174</sup> Machado de Assis “elaborou uma combinação original da menipéia com a perspectiva autobiográfica de Sterne e de Maistre.”<sup>175</sup>

A origem da “forma livre” que Machado de Assis definiu está no prólogo do romance, intitulado “*Ao Leitor*”. Brás Cubas constrói a origem genealógica de seu próprio texto, referindo-se aos precursores de sua forma narrativa. Assim explica o narrador: “Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne ou de um Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo.”<sup>176</sup>

O personagem das *Memórias póstumas* refere-se explicitamente aos textos de Laurence Sterne, *Tristram Shandy* e também a *Viagem à volta de meu quarto*, da autoria de Xavier de Maistre.

Nessa retomada de relações entre as *Memórias póstumas de Brás Cubas*

---

<sup>173</sup> MERQUIOR. José Guilherme. **De Anchieta a Euclides...**, op. cit., p. 168.

<sup>174</sup> Idem.

<sup>175</sup> Idem.

<sup>176</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 18ª ed. São Paulo: Ática, 1992. p. 16.

e suas afinidades eletivas, um novo nome, o qual não constava na lista de Brás Cubas, vem juntar-se aos de Sterne e Maistre. Trata-se do romancista português Almeida Garrett.

Comentando a observação de Antônio Joaquim de Macedo Soares, que o livro lembrava as *Viagens na minha terra*, de Garrett,... Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás se pode talvez dizer que viajou à roda da vida.<sup>177</sup>

Partindo da fala do narrador das *Memórias póstumas de Brás Cubas* sobre a “forma livre” adotada por Sterne e Maistre, Antonio Candido argumenta que a presença da digressão narrativa constitui o elo de ligação entre todos esses autores:

Quando Machado fala em “maneira livre”, está pensando em algo praticado por De Maistre: a narrativa caprichosa, digressiva, que vai e vem, sai da estrada para tomar atalhos, cultiva o a-propósito, apaga a linha reta, suprime conexões. Ela é facilitada pelo capítulo curto, aparentemente arbitrário, que desmancha a continuidade e permite saltar de uma coisa a outra.<sup>178</sup>

Em suma, Machado de Assis é um escritor inovador e revolucionário que transformou sua produção literária, particularmente a partir de *Memórias póstumas*. À elegância, à correção, ao equilíbrio e à clareza de sua linguagem, o mestre do subterrâneo incorporou a narrativa problematizante, a forma livre de Sterne e o realismo cômico-fantástico da sátira menipéia e da carnavalização literária.

Podemos sintetizar, à luz desse retrospecto, que Sterne e Machado são descendentes exemplares de Menipo de Gadara, por se filiarem ao gênero da sátira menipéia. E a forma solta do romance *O Chalaça*, de José Roberto Torero, alude diretamente à sátira menipéia pelas mediações de Sterne e Machado. O estilo parodístico do escritor parece remeter ao irônico e divertido. Faz uso de uma

---

<sup>177</sup> CANDIDO, Antonio. À roda do quarto e da vida. In: ———. **Recortes**. São Paulo: Companhia das letras, 1993. p. 114.

<sup>178</sup> CANDIDO, Antonio. **À roda do quarto e da vida**, op. cit., p. 114.

linguagem formal que se aproxima à da nobreza lusitana e ao mesmo tempo uma linguagem coloquial, que ajuda a criar efeitos cômicos e satíricos que contrastam com as alusões dos termos filosóficos encontrados ao longo da obra. O escritor parece praticar uma sátira não-moralizante, séria e cômica ao mesmo tempo, para ridicularizar as intrigas palacianas do primeiro reinado brasileiro.

O uso da paródia, com freqüentes citações literais ou quase literais, é encontrado com freqüência na obra de Torero. Além de cortar e colar excertos das narrativas históricas, faz inúmeras paráfrases e citações truncadas da obra *Memórias póstumas*, de Machado de Assis. Note-se que o narrador Gomes da Silva não é um “autor-defunto” nem um “defunto-autor”, mas é tão volúvel e persuasivo quanto Brás Cubas, personagem de Machado. O que distingue Gomes da Silva de Brás Cubas, é que suas memórias são contadas por um escritor, pois ele não intencionava contá-las nem vivo, nem depois de morto, como é o caso do personagem de Machado. As memórias póstumas do secretário Gomes da Silva não são as do escritor que as trouxe à luz. Essas memórias se mostram caras e duvidosas, porém alegres, dotadas de filosofia, teorias e observações, que guiaram os passos retos e tortuosos do nobre Conselheiro Gomes.

Uma das principais características de *O Chalaça* é a presença de um narrador que tem opiniões sobre tudo e que repetidamente intervém no processo narrativo para comentar sobre sua própria narração. Esse narrador também usa de artifícios extravagantes e quiméricos para contar as suas memórias, escrever o diário de seu amo e defender suas teorias filosóficas.

Em *O Chalaça*, o estilo fragmentário, a técnica de capítulos curtos, muitas digressões, freqüente diálogo com o leitor, uso de gêneros intercalados, por exemplo: cartas, trovas, diário e o livro de memórias do próprio narrador nos remete à forma livre de Sterne e Machado.

Se, por um lado, a alusão às funções medicinais do riso, em *Tristram Shandy*, filiam-se à *Anatomia da Melancolia*, de Burton, em *Memórias póstumas* o narrador busca a cura para a melancolia da humanidade na tentativa de criar um emplasto. Gomes da Silva, por seu turno, defende a revolucionária teoria médica inspirada na obra de Calderón de Mejía, *El Hombre e las Cosas Tríplices*, que o



narrador afirma nunca ter existido, para aconselhar os homens a se controlarem sobre o domínio intelectual que as mulheres exercem sobre eles quando no ato da cópula.

### 3.3.3 O romance digressivo

No contexto literário contemporâneo parece estar havendo uma grande concentração de obras, cujos autores optam por uma nova forma de exercer a metaliteratura, ou parodiar os clássicos da literatura, como é o caso *d'O chalaça* de José Roberto Torero, cujo estilo narrativo se aproxima daquele das obras de Sterne e Machado, mesclando teorias filosóficas, escrita não linear, jogo digressivo, e humor.

Em *Tristram Shandy*, o narrador usa e abusa do procedimento de técnicas como: a paralisação, a inversão, o retardamento e a aceleração, ou seja, “o romance todo se explica pelo incrível número de digressões e enxertos que interrompem a todo momento a narrativa principal.”<sup>179</sup>

A narrativa começa com a história da concepção do herói-narrador e dos incidentes que presidiram o seu nascimento, quando o início, na perspectiva de uma narrativa tradicional, deveria ser a história da vida de Walter Shandy e do tio Toby. O fim deveria ser a maturidade de Tristram, no momento em que ele começa a escrever suas memórias. Contudo, encontramos o narrador adulto escrevendo suas memórias no centro do livro VII. O episódio final é marcado pelos amores do Tio Toby, isto é, quatro anos antes de Tristram nascer. Como podemos observar, o fio cronológico da obra apresenta-se de forma totalmente distorcida pelo narrador.

Um dos procedimentos de paralisação é o que acontece, por exemplo, quando Walter Shandy recebe a notícia de que o filho tivera o nariz achatado ao nascer. O narrador deixa o pai atirado sobre a cama, numa estranha posição:

---

<sup>179</sup> PAES, José Paulo. **Sterne ou o horror à linha reta...**, op. cit., p. 29.

A palma da mão direita, quando tombou sobre o leito, segurou-lhe a fronte e cobriu-lhe quase totalmente os olhos; afundou-se, de manso, junto com a cabeça (o cotovelo deslizou para trás) até o nariz tocar a colcha; — o braço esquerdo pendeu, insensível, do lado do leito, descansando os nós dos dedos na asa do urinol.<sup>180</sup>

Tristram deixa seu pai nessa posição e aproveita para acrescentar uma infinidade de digressões, entre as quais a história de um narigudo de Estrasburgo, dotado de um nariz enorme que encantava todas as mulheres. Só então é que o narrador liberta o seu pai paralisado e Walter Shandy consegue recuperar sua mobilidade, isto é, quatorze capítulos depois. “Em poucos momentos, a mão esquerda de meu pai, cujos nós descansaram o tempo todo sobre a asa do urinol, voltou a si — ele o empurrou um pouco mais para dentro do rodapé da cama (...) ergueu a mão até o peito — disse hum!”<sup>181</sup>

Os personagens Tio Toby e Trim participam de todos os acontecimentos relacionados com o nascimento de Tristram. No dia do parto, em 1718, aparece de repente um Tristram adulto, escrevendo suas memórias em 09 de março de 1759, isto é, o narrador interpenetra passado e presente num mesmo episódio, através do jogo de aceleração e retardamento simultâneo.

Num livro tradicional a dedicatória normalmente vem no começo. Tristram faz a sua no final do livro I do capítulo 08. É óbvio, para qualquer autor, que um prefácio deve vir antes da narrativa propriamente dita. Nada de menos evidente para Tristram. É claro que também para ele o livro deve ter um começo, um meio e um fim, embora não necessariamente nessa ordem. O fim pode estar no começo, o começo no fim, e um e outro podem estar no meio. Se é assim, o que impediria um prefácio de vir no meio, por exemplo, no capítulo 20 do Livro III? É justamente ali que Tristram coloca o seu prefácio.

Normalmente os capítulos devem ser consecutivos, o segundo capítulo depois do primeiro, o terceiro depois do segundo e assim sucessivamente. Para Tristram, isso não tem a menor importância. No livro IX, ou seja, o último do

---

<sup>180</sup> STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy**. Tradução, Introdução e Notas: José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 221.

<sup>181</sup> STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy**, op. cit., p. 273.

romance, Tristram decide que precisa escrever o capítulo 25 antes dos capítulos 18 e 19, por mais que os críticos o censurem. Ele diz: “pois como lhes foi possível antever a necessidade em que eu estava de escrever o 25º capítulo do meu livro antes do 18º &c.? [...] Tudo quanto quero é que possam ser uma lição para o mundo, ‘deixar as pessoas contarem suas histórias à sua própria maneira.’”<sup>182</sup> Ele resolve passar diretamente do capítulo 17 para o 20, e só muito tempo depois escreve os dois capítulos pulados, ou seja, “os capítulos 18 e 19, do Livro IX, são intercalados arbitrariamente no capítulo 26”<sup>183</sup> o que produz a seguinte série: 20, 21, 22, 23, 24, 25, 18 e 19.

Sterne não se limita a inverter a ordem, colocando esses capítulos dentro do capítulo 25, mas assinala graficamente os espaços vazios: depois do capítulo 17 vem uma página em branco, representando o capítulo 18, e uma página também em branco que representa o capítulo 19.

Há capítulos extremamente longos e outros brevíssimos, que mostram os *flashbacks* e *flashforwards* da narrativa. Vejam-se capítulos como o 17 do livro II, contendo um sermão completo de Yorick, com mais de 20 páginas de texto ou, no capítulo inicial, não numerado, do livro IV, com o conto atribuído a *Slawkenbergius de Nasis*<sup>184</sup>, o douto cronista dos narizes fálicos: são nada menos que trinta páginas. Por outro lado, há inúmeros capítulos com menos de dez linhas e vários com pouco mais de duas linhas, como o capítulo 05 do livro IV, em que Walter Shandy se irrita com Tio Toby, dizendo: “Será esta uma ocasião adequada, disse meu pai consigo, para falar de *pensões* e *granadeiros*.”<sup>185</sup>

No entanto, os capítulos curtos nos dão a impressão de uma narrativa rápida, alusiva e lacunar. O contraponto entre capítulos tão longos que põem à prova a paciência do leitor e tão curtos que mal podemos sentir sua necessidade traduz com muita exatidão o modo caprichoso com que Sterne se relaciona com o

---

<sup>182</sup> STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy**, op. cit., p. 586-587.

<sup>183</sup> GOMES, Eugênio. **Machado de Assis: influências inglesas**. Rio de Janeiro: Pallas, 1976. p. 61.

<sup>184</sup> STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy**, op. cit., p. 247.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 275.

tempo da ação, ora interrompendo a narrativa com digressões infinitas, ora se movendo com muita rapidez. Como é o caso da autobiografia do narrador, que não conta quase nada sobre sua vida. Tristram apenas aparece três vezes no decorrer de toda a narrativa, ou seja, no momento da concepção, do nascimento e da maturidade.

Em Machado de Assis, embora a narração fragmentada seja bem mais radical do que a de Sterne, “não deixa de existir também uma relação sutil entre os dois livros na circunstância em que ambos narradores começam a relatar as suas memórias.”<sup>186</sup> Enquanto Tristram começa suas memórias pela concepção, *ab-ovo*, Brás Cubas decide começar as suas pela morte e não pelo nascimento. Por dois motivos, afirma o narrador: primeiro, ele não era um autor defunto, e sim um defunto autor. Segundo, porque o escrito ficaria mais novo, distinguindo-se nisso do Pentateuco, em que Moisés também conta a sua morte, mas a põe no fim.<sup>187</sup> Vale observar, aqui, que o fio cronológico rompe-se já nas primeiras linhas da narrativa, ou seja, o texto começa por uma inversão bastante radical. Porém, depois de algumas digressões, ele retoma a ordem cronológica dos acontecimentos, relatando a infância e a primeira paixão da adolescência.

Outro procedimento de inversão acontece quando o narrador decide voltar atrás em capítulos já escritos corrigindo-os em capítulos posteriores, como ele mesmo afirma: no capítulo CXXX, “convém intercalar este capítulo entre a primeira oração e a segunda do capítulo CXXIX.”<sup>188</sup> De acordo com Eugênio Gomes, Machado de Assis, ao usar a técnica de capítulos intercalados, também serviu-se do método de Sterne.

O efeito de retardamento é obtido especialmente pelas digressões. É o que acontece, por exemplo, no primeiro capítulo do romance, quando Brás Cubas deixa em suspenso por vários capítulos a explicação sobre sua morte. “Morri de uma pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia

---

<sup>186</sup> GOMES, Eugênio. **Machado de Assis**: influências inglesas, op.cit., p. 61.

<sup>187</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, op. cit., p. 17.

<sup>188</sup> Ibid., p. 154.

grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e, todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso.”<sup>189</sup>

No entanto, o narrador passeia descomprometidamente por vários assuntos díspares, como a idéia no trapézio que ele tinha no cérebro, e a sua árvore genealógica, para só então voltar a falar da *causa mortis* que ele comenta somente no capítulo V: quando estava ocupado em preparar a invenção do emplasto, recebeu um golpe de ar, adoeceu e não se tratou. “Sabem já que morri numa sexta-feira, dia aziago, e creio haver provado que foi a minha invenção que me matou.”<sup>190</sup>

O retardamento é freqüente na obra de Machado, como se percebe já no capítulo I *Óbito do autor*. Morto, Brás Cubas poderá confessar tudo quanto cometeu em prejuízo de si mesmo e dos outros. Não pode ser julgado, está habitando agora o “*undiscovered country*.” Introduce, na seqüência, a figura de Virgília, que só conhecemos muito depois:

Viram-me ir umas nove ou dez pessoas, entre elas três senhoras, minha irmã Sabina, casada com o Cotrim, — a filha, um lírio do vale, — e... tenham paciência! Daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora. Contentem-se de saber que essa anônima, ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentes.<sup>191</sup>

O personagem Brás só dá continuidade à história no final do capítulo V e início do capítulo VI. O narrador esclarece quem é a senhora que o acompanhara, entre amigos e familiares, no seu cortejo fúnebre: “Tinha 54 anos e era uma ruína, uma imponente ruína. Imagine o leitor que ela e eu nos amamos.”<sup>192</sup> Trata-se de Virgília. Tinham sido namorados, quase noivos, Virgília o preterira em detrimento de Lobo Neves, mas ambos, depois do casamento desta, tornaram-se amantes.

Assim como a técnica narrativa atua no processo de retardamento, no outro extremo focaliza a rapidez. Por exemplo, no capítulo XIII, os anos de escola são narrados muito rapidamente: “unamos agora os pés e demos um salto por

---

<sup>189</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, op. cit., p. 18.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 22.

cima da escola, a enfadonha escola, onde aprendi a ler, escrever, contar, dar cacholetas, apanhá-las, e ir fazer diabruras, ora nos morros, ora nas praias, onde quer que fosse propício a ociosos.”<sup>193</sup> Começa a falar sobre seu colega de infância Quincas Borba, porém, decide dar um outro pulo: “Vamos de um salto a 1822, data da nossa independência política, e do meu primeiro cativo pessoal.”<sup>194</sup>

Brás Cubas também narra em tempo acelerado os episódios que retratam a morte dos familiares. Ao descrever a morte da mãe o narrador faz questão de dizer que o capítulo era triste, mas curto. A morte do pai é descrita com mais brevidade ainda, sob forma de notas, já que o narrador, por achá-lo muito triste, recusou-se a escrevê-lo. E com a mesma rapidez a morte de Nhá-loló é descrita, ou seja, Brás Cubas narra a morte de dona Eulália apenas em um curto parágrafo no início do capítulo CXXVI.

Outra estratégia shandiana de que se vale Machado é a paralisação, que aparece entre o mundo dos vivos e geralmente se manifesta nos aspectos gráficos, como, por exemplo, nos capítulos sem título e nos títulos sem texto. É o que ocorre no capítulo LIII, que narra o primeiro beijo de Brás e Virgília (vem sem título), no capítulo LV *O velho diálogo de Adão e Eva*, o qual é um discurso sem palavras, realizado por meio de pontos de exclamação e interrogação. Além disso, no capítulo CXXXIX *De como não fui ministro d’Estado*, este fica em branco, pois “Há coisas que melhor se dizem calando;”<sup>195</sup> como o próprio Brás afirma no início do capítulo CXL, que, diz ele, explica o anterior.

Assim como em *Tristram Shandy* e *Memórias póstumas*, em *O Chalaça* os fatos e as ações também não obedecem a um fio lógico ou cronológico. A narrativa começa pela ordem inversa. O narrador inicia o seu diário de anotações a partir do fim. O início da narrativa se dá quando Gomes da Silva, sujeito maduro, encontra-se na Europa, mantendo um relacionamento íntimo com a baronesa Marie Louise, uma senhora de sessenta anos. Entretanto, após a morte da baronesa, decepcionado por não conseguir herdar nada da falecida, Gomes da

---

<sup>193</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, op. cit., p. 38.

<sup>194</sup> Ibid., p. 39.

<sup>195</sup> Ibid., p. 160.

Silva decide viajar a Lisboa para reencontrar o seu amigo D. Pedro IV. No entanto o começo, cronologicamente, seria a história da vinda da Família Real para o Brasil e de como Gomes da Silva chegou no Rio, em 1808.

A linha narrativa vai se quebrar no momento em que o narrador decide escrever as suas memórias, isto é, no capítulo dezesseis. A partir daí os capítulos intercalam-se entre o passado e o presente do narrador, num constante jogo de *flashbacks* e *flashforwards*.

Às vezes o narrador sente necessidade de contar todos os pormenores, para evitar qualquer empobrecimento do real. Mas, em outros momentos, o narrador abdica da descrição detalhada, do registro exaustivo, e a narrativa se torna rápida.

No capítulo dezesseis, por exemplo, Francisco Gomes da Silva avisa os leitores que começará a sua biografia, mas como o narrador tem pressa, avança rapidamente e sustenta que “o verdadeiro ponto de partida da vida de qualquer homem não é seu nascimento físico, mas o seu nascimento metafísico.”<sup>196</sup> Ou seja, pelo seu parto no bar da Corneta, momento em que conheceu o seu augusto amo D. Pedro. Adota esse procedimento para evitar que os leitores o considerem enfadonho. O narrador detalha, então, as condições materiais e espirituais da família, bem como de seu país, Estado e cidade. Esse nascimento se refere a festas, divertimentos em bares, boemia. Esse é o início de uma nova vida para Gomes da Silva, que afirma, “o que vem antes disso é coisa que não vale a pena contar por ser pequeno e de pouco interesse.”<sup>197</sup> Nesse capítulo observamos que o tempo de ação se traduz com muita rapidez, de modo que anos e mesmo décadas inteiras são suprimidos.

Convém acrescentar ainda que o narrador de *Tristram Shandy* começa sua autobiografia pela concepção e o narrador de *Memórias póstumas* pela morte; por sua vez, o narrador *d’O Chalaça* começa a sua história pelo seu “nascimento metafísico”.

Nota-se também que a narrativa retarda a ação. Esse efeito é

---

<sup>196</sup> O Chalaça, p. 59.

<sup>197</sup> O Chalaça, p. 61.

essencialmente obtido pelas digressões. No capítulo vinte e um o narrador fala da primeira mulher que teve em terras brasileiras, depois menciona a segunda, terceira e a quarta, e por último a Marianinha, mas informa ao leitor que adiante contará o seu caso de amor com a dita moça. Porém, o narrador só explica o seu relacionamento amoroso com a Marianinha no capítulo quarenta, isto é, setenta páginas adiante.

O processo de retardamento também acontece no capítulo vinte e seis, quando se indica a viagem que D. Pedro faz a São Paulo, e resolve descer à Vila de Santos. O narrador relata um acontecimento importante que surpreende o príncipe na sua estada em São Paulo. Tal acontecimento teria importantes conseqüências, mas o narrador informa ao leitor que o assunto seria matéria para o próximo capítulo. Gomes da Silva, depois de algumas digressões, retoma o assunto só no capítulo vinte e oito e finalmente conta o episódio da estada de D. Pedro em São Paulo, isto é, o do encontro do príncipe e Domitila de Castro.

Outra passagem marcada pelo processo digressivo está no final do capítulo vinte e oito. O narrador informa que tal ocorrência extraordinária, a do encontro entre o príncipe e Domitila, mudou os destinos da nação brasileira, mas manda, a seguir, o leitor aguardar que adiante falará sobre o caso. Depois de algumas digressões, menciona o regresso de São Paulo, de como foram os acontecimentos da Independência do Brasil, fala de suas teorias filosóficas, da dissolução da primeira Assembléia Constituinte, da criação da primeira Constituição e aí retoma o assunto que deixou pendente, isto é, somente no capítulo trinta e seis é que Domitila reaparece no texto. É como se o narrador tivesse esquecido da personagem num determinado capítulo, para despertá-la muito tempo depois.

O retardamento também é obtido pela técnica de repetição. Assim, no capítulo cinqüenta e oito, o narrador informa que vai regressar a Portugal o mais depressa possível, com o intuito de lutar junto com D. Pedro IV pelas suas convicções políticas. No capítulo oitenta, o conselheiro Gomes da Silva decide iniciar a sua volta para Portugal. A viagem só se concretiza no capítulo onze, em que Gomes da Silva chega a Lisboa e reencontra seus amigos, João da Rocha Pinto e João Carlota.



Os capítulos destinados ao diário de anotações do Conselheiro Gomes são todos numerados, mas não apresentam títulos. Há de se observar aqui que o autor confecciona capítulos à maneira de Sterne. Já os capítulos reservados às memórias de Gomes da Silva, além de seguirem a numeração do livro, trazem títulos e inclusive um breve comentário sobre o assunto a ser abordado em cada capítulo. Torero lança mão do aspecto visual, pelo emprego da própria tipografia como meio de expressão, com o uso sistemático da letra em Itálico para dar maior realce aos capítulos que compõem as *Memórias para servir à grandeza da humanidade* que Gomes da Silva dedica ao seu filho. Outra marca bem particular do romancista é o uso sistemático de aspas para ressaltar o diálogo dos personagens.

Há capítulos longos e outros curtíssimos, que mostram a alternância entre a técnica de avanço e recuo. O capítulo trinta, por exemplo, que trata do regresso da viagem a Santos, contém seis páginas. No outro extremo há capítulos com menos de 10 linhas, como o de número oito, em que o narrador encontra a carta do seu amo e duas moedas. Une as duas coisas na mente e resolve iniciar sua volta a Portugal.

Os capítulos curtos nos passam a idéia de uma ação temporal rápida. O contraponto entre capítulos longos e curtos evidencia o modo ambivalente com que Torero se relaciona com o tempo da ação, ora retardando a narrativa com digressões, ora se movendo com rapidez.

A aparente falta de coerência da narrativa, permeada por freqüentes digressões, dissimula uma forte coerência interna, oferecendo ao leitor todas as informações para conhecer a visão de mundo de um homem que passou pela vida, prolongando vitórias e dissimulando derrotas, para realizar os seus desejos.

Para finalizar, os narradores desses três romances viajam, aceleram e retrocedem a narrativa o tempo todo. Tristram Shandy é o verdadeiro viajante que percorre infinitos e tortuosos caminhos para não chegar ao fim. Brás Cubas viaja “à roda da vida” com certo ar de superioridade, mas não sai do lugar. Gomes da Silva também é um viajante, muito ambicioso por sinal, mas consegue o que deseja.

### 3.3.4 A interação com o leitor

Grande parte da obra de Sterne compõe-se do personagem Tristram falando das suas tarefas de escrita e da sua relação com o leitor. Esse diálogo mantido pelo narrador com o leitor ou leitora é praticamente constante ao longo de todos os capítulos dos nove livros do romance. São “os leitores trazidos, às vezes, para dentro do próprio texto e nele fazendo ouvir a sua voz.”<sup>198</sup> Com isso, Tristram aconselha, adverte, engana ou simplesmente despreza o leitor.

José Paulo Paes salienta que Sterne, ao escrever *Tristram Shandy*, além do efeito humorístico, insistia em “chamar a atenção do leitor para o fato de ele estar lendo um livro, um artefato literário,”<sup>199</sup> impedindo-o assim de confundir realidade e ficção, como os demais romances ilusionistas.

A interação entre narrador e leitor se faz justamente para o narrador advertir ou conscientizar o leitor sobre o procedimento que este deve tomar ao realizar a leitura de um livro tão “profundo” e “erudito” como *Tristram Shandy*.

Observamos, através da citação abaixo, retirada do capítulo 20 do livro I, que o narrador repreende a leitora e a chama de desatenta, por estar acostumada a ler sempre em linha reta, com o objetivo de buscar aventura em vez de uma leitura mais profunda. O narrador também a critica ainda por não saber deduzir o que ele tinha escrito nas entrelinhas do capítulo anterior:

— Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler o último capítulo? Nele eu vos disse *que minha mãe não era uma papista* — papista! O senhor absolutamente não me disse isso. Senhora, peço-vos licença para repetir outra vez que vos disse tal coisa tão claramente quanto as palavras, por inferência direta, o poderiam dizer. — Então, senhor, devo ter pulado a página. — Não, senhora — não perdestes uma só palavra.<sup>200</sup>

Há momentos no romance em que o narrador mostra a sua tolerância dando certa liberdade aos seus leitores, como ocorre, por exemplo, no capítulo 38

---

<sup>198</sup> PAES, José Paulo. **Sterne ou o horror à linha reta**, op. cit., p. 20.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>200</sup> STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**, op. cit., p. 88-89.

do livro VI, quando Tristram deixa o capítulo incompleto propositalmente e manda o leitor desenhar a seu gosto o retrato da viúva Wadman. Diz ele:

Para conceber a contento o que seja, — mandai buscar pena e tinta — eis papel em branco ao vosso dispor. — Sentai-vos, senhor, e pintai-a como quiserdes — tão parecida quanto puderdes com a vossa amante — tão diferente de vossa esposa quanto a consciência vos permitir — para mim dá tudo na mesma — cuidai tão-só de deleitar vossa fantasia.<sup>201</sup>

Em outros momentos o narrador deixa no ar o “assunto” para que o leitor se prenda ao “mistério,” para retomá-lo posteriormente. O capítulo 37 do livro III é um exemplo típico: Walter Shandy “tirou do bolso o seu canivete e se pôs a fazer experimentos com a frase,”<sup>202</sup> à procura de um sentido mais literal ou intencional, numa alusão à interpretação e à crítica textual. A personagem de Walter também surge como uma figura do leitor. Com a sua imensa lista de leituras e interpretações, Walter Shandy é o protótipo do leitor volúvel que vai incorporando mentalmente as mais díspares noções e teorias de todos os escritos do passado, reduzindo-os à mera condição de conhecimento instrumental, o que parece ser uma das origens para a alienação de Walter e Toby Shandy. Ambos aparecem freqüentemente encerrados na sua própria linguagem e nos seus pensamentos, mantendo constantes diálogos de surdos como, por exemplo, no capítulo 25 do Livro IV, mostrando-se incapazes de se comunicar fora das suas obsessões e das suas leituras.

Por outro lado, Tristram Shandy conserva uma transparência referencial quase clássica, como se todas as complicações, interrupções e suspensões narrativas a que submete o leitor ou a leitora fossem a forma mais naturalmente convencional de contar uma história. As transformações operadas sobre as convenções narrativas são didaticamente explicadas pelo próprio narrador. Ao assinalar as estranhezas, no seu modo de contar e escrever, o narrador obriga os leitores a repararem nos seus atos de leitura. Como acontece, por exemplo, no capítulo 11 do livro II:

---

<sup>201</sup> STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**, op. cit., p. 441.

<sup>202</sup> Ibid., p. 231.

— forneci uma ampla descrição da triste queda do dr. Slop e do seu triste aparecimento no salão dos fundos; — a imaginação do leitor deve agora continuar por sua conta durante algum tempo. Cuide ele então de imaginar que o dr. Slop narrou a sua história, — com as palavras e com os agravantes que a fantasia do leitor tenha escolhido.<sup>203</sup>

Além do constante diálogo com o leitor, *Tristram Shandy* tenta representar o próprio livro enquanto narrativa, isto é, enquanto uma seqüência de partes que se determinam mutuamente e que possuem um sistema interno de referência e de organização. Os elementos simbólicos e materiais que constituem o livro determinam também a forma da narrativa impressa.

Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, também há uma quebra nos estilos tradicionais da literatura. Nesse sentido, o estilo metanarrativo de Machado aproxima-se ao de Sterne, em particular ao da obra *Tristram Shandy*.

O leitor de Machado é constantemente solicitado a interagir criticamente com a obra. O narrador ironiza que sua obra terá poucos leitores, porque não chega a ser um relato sério e denso, que conquistaria os leitores sábios, e tampouco é um folhetim ao gosto romântico, que agradaria aos leitores, em especial, leitoras acostumadas com textos fáceis, que andam em linha reta, cheios de intrigas e coincidências, aventuras e lances de amor.

A estrutura do texto de Machado, assim como a de Sterne, exige um leitor que não se interesse apenas pelo "mythos". Assim, Brás Cubas explica a subversão da forma e contesta a produção literária convencional e responsabiliza o leitor pelas deficiências da obra:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e, aliás, ínfimo, por que o maior defeito deste livro és tu leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...<sup>204</sup>

<sup>203</sup> STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**, op. cit., p. 131.

<sup>204</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, op. cit., p. 103.

Em outros momentos, o narrador Brás Cubas conversa com o leitor, seja para chamar a atenção sobre algum aspecto da narrativa, seja para recapitular um fato já narrado. Algumas vezes, o narrador revela desprezo pelo leitor de seu texto, zombando da sua incapacidade, acusando-o de desatento e incompetente:

Que me conste, ainda ninguém relatou o seu próprio delírio; faço-o eu, e a ciência mo agradecerá! Se o leitor não é dado à contemplação destes fenômenos mentais, pode saltar o capítulo; vá direito à narração. Mas, por menos curioso que seja, sempre lhe digo que é interessante saber o que se passou na minha cabeça durante uns vinte a trinta minutos.<sup>205</sup>

Percebe-se pelo exemplo acima que o leitor é sutilmente ridicularizado: se não é capaz de suportar uma obra surpreendente, se está apenas interessado na continuação do enredo, então o leitor não deveria ler o capítulo.

Outros procedimentos metalingüísticos também são empregados para lembrar o leitor de idéias apresentadas anteriormente ou para comentar o estilo da narrativa, como no trecho a seguir: “obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio.”<sup>206</sup> Note-se que o narrador deixa clara qual a tônica do seu texto: por um lado a ironia e por outro a melancolia deprimida.

José Roberto Torero usou desse mesmo subterfúgio para compor *O Chalaça*. Ou seja, a metalinguagem se faz presente em várias passagens do romance. Dentre as quais, comentaremos as mais relevantes.

Em *O chalaça*, o narrador dirige-se ao leitor, de um modo amável e às vezes irônico e debochado. Faz comentários sobre a sua escrita. Quanto às alusões à escolha da capa, título e dedicatória ele está na verdade tecendo uma crítica ao consumidor, ou àqueles compradores convencionais que adquirem livros só para deixá-los na estante como efeito decorativo.

Como sou amigo da disciplina, quero promover a construção dessa minha biografia *ab ovo*, isto é, partindo da verdadeira gênese da história de qualquer livro, que é a escolha da sua capa. Sobre esse aspecto não tenho muitas dúvidas, pois sempre admirei as

---

<sup>205</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, op. cit., p. 25.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 16.

encadernações em couro, com as letras douradas, porque têm uma aparência agradável e destacam-se sob o efeito da luz nas estantes.

Já com relação à escolha do título, que é certamente o segundo passo, tenho cá algumas dúvidas.

O terceiro passo a ser dado na preparação de um livro é a escolha da dedicatória. Nenhum autor jamais pense em dar início à sua obra sem antes ter judiciosamente definido quem há de ser a pessoa à qual o volume será oferecido.[...] Quanto à minha biografia, declaro, desde agora e para sempre, escolhido o meu amado filho Francisco.<sup>207</sup>

O narrador Gomes da Silva interrompe a narrativa, conversa e brinca com o leitor, discorre sobre assuntos aparentemente distantes do assunto central. Nesse vaivém manda o leitor se contentar com a mudança da narração. Como podemos observar no trecho que segue:

Fiquem certos de que essa mulher voltará a nossa história mas, por ora, contentem-se com a narração de uma ocorrência extraordinária que mudou os destinos da nação brasileira, e na qual a dita senhora não tomou parte.<sup>208</sup>

Já no capítulo cinqüenta, intitulado: *Que trata da chegada ao Brasil da segunda esposa de D. Pedro e de como o vil Marquês de Barbacena conseguiu a expulsão do inocente Francisco Gomes*, o narrador pede paciência aos leitores como ele mesmo diz: “é terem paciência e conhecerão a história.”<sup>209</sup> No capítulo trinta e seis, *Que Conta como o Jurista Francisco Gomes da Silva Participou da Criação da Primeira Constituição Brasileira e de seu Merecido Prêmio pela Brilhante Elaboração da mesma*, mais uma vez o narrador interrompe a narrativa para conversar com o leitor, como ele próprio afirma:

Se tu és amigo da gramática, hás de ter reparado que escrevi “a” ao invés de “uma”. É que pela Titília ele esquecera as negras, as filhas dos oficiais, as esposas dos comerciantes e as ciganas. A mulher enfeitiçara o Imperador e o dominava com uma muito eficiente aplicação da teoria do fluxo e refluxo sangüíneo, conseguindo que ele atendesse seus caprichos.<sup>210</sup>

---

<sup>207</sup> O Chalaça, p. 57-58.

<sup>208</sup> O Chalaça, p. 103.

<sup>209</sup> O Chalaça, p. 183.

<sup>210</sup> O Chalaça, p. 129-130.

Em outras palavras, o narrador chama a atenção do leitor sobre a influência que Domitila de Castro exerceu sobre D. Pedro e em seguida retoma a narrativa e segue adiante.

Citamos, também, o capítulo de número trinta, *Que trata da viagem a Santos e de grandes obras que naquele percurso se fizeram*, só para finalizar esta questão. O narrador alerta o leitor das conseqüências desastrosas antes de contar o triste episódio:

O leitor, se tem estômago sensível e não gosta de pratos fortes e de tempero pronunciado, certamente não se surpreenderia com as caras desalinhas com que acordamos no dia seguinte ao que nos foi servida aquela memorável costeleta de porco, tão elogiada pelo anfitrião e pelos outros convidados.

O fato é que, tão logo raiou a manhã, constatou-se que metade da nossa comitiva padecia de 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 *diarrhoea*, enquanto a gente miúda a conhece por caganeira.<sup>211</sup>

Às vezes o narrador enaltece, ironicamente, seu leitor: “como é do conhecimento do ilustrado leitor,<sup>212</sup> e lamenta com ele os tumultos e revoluções impensáveis do século, dos reis decapitados e o desespero dos estudiosos da arte política.

Assim como na ficção de Sterne e Machado, em que os narradores interrompem a narrativa, com saborosa e bem-humorada bisbilhotice, para comentar com o leitor a própria escritura do romance, fazendo-o participar de sua construção ou, ainda, para dialogar sobre uma personagem, refletir sobre um episódio do enredo ou tecer suas digressões sobre os mais variados assuntos, em *O Chalaça* também há diálogo com o leitor.

O criador desta técnica narrativa foi Laurence Sterne. Eugênio Gomes afirma que Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis aderiram à sugestão do método e passaram a aplicá-lo em seus romances<sup>213</sup>. José Roberto Torero parece ter se apropriado desses autores consagrados, em especial das obras de Sterne e Machado, para, com eles, construir *O Chalaça*.

---

<sup>211</sup> O Chalaça, p. 108-109.

<sup>212</sup> O Chalaça, p. 122.

<sup>213</sup> GOMES, Eugênio. **Machado de Assis**: influências inglesas, op. cit., p. 56.

### 3.3.5 O humor

Herdeiro de uma longa tradição satírica, Sterne remete-nos no *Tristram Shandy* para as suas grandes influências, *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais e, sobretudo *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Segundo Paulo Paes,<sup>214</sup> a analogia com o romance de Cervantes é particularmente fácil de estabelecer não apenas nas freqüentes citações a que o autor nos remete, mas também na personagem do Tio Toby e do seu criado, o cabo Trim, claramente inspirados no cavaleiro da Mancha e no seu servo fiel. Tanto Tio Toby como o cabo Trim, ex-soldados, encontraram o substituto ideal para uma frustrada carreira militar.

Ainda segundo Paulo Paes, Toby Shandy comunga com Dom Quixote a mesma tendência para o exagero humorístico e para confundir a improbabilidade com a realidade quotidiana e tal como aquele tem a mesma incapacidade para lidar com o mundo, sendo invariavelmente ultrapassado pelos pormenores da vida.

O complacente caráter de Toby, incapaz de ferir quem quer que fosse, “e a piedade de seu coração, sempre pronto a comungar do sofrimento alheio a procurar minorá-lo,”<sup>215</sup> adapta-se a uma guerra de brincadeira em vez de guerras de verdade. Para mostrar seu humor complacente e benévolo, citaremos a famosa passagem que o incomodava durante o jantar:

— Vai-te — diz certo dia, no jantar, a uma ‘grandona’ [o narrador refere-se à mosca] que estivera a zumbir à volta do seu nariz, atormentando-o cruelmente durante toda a refeição, — e que, após inúmeras tentativas, ele conseguira por fim apanhar, quando voava perto. — Não vou te machucar, disse meu tio Toby erguendo-se da cadeira e atravessando o aposento com a mosca presa na mão, — Não tocarei um só pêlo da tua cabeça. — Vai-te, disse, erguendo a vidraça e abrindo a mão enquanto falava, para deixar a mosca escapar —, vai-te, pobre diabo, some, por que iria eu machucar-te? — Este mundo é sem dúvida grande bastante para que eu e tu nele, possamos caber.<sup>216</sup>

---

<sup>214</sup> PAES, José Paulo. **Sterne ou o horror à linha reta**, op. cit., p. 23.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>216</sup> STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**, op. cit., p. 134-135.



No episódio transcrito acima, verifica-se que o personagem não mata a mosca, apenas a solta pela janela, dizendo-lhe que no mundo havia espaço o bastante para eles dois. Aí, denota-se o “humor da complacência ou da piedade, entre irritado e benévolo, do Tio Toby.”<sup>217</sup>

Além do humor complacente e benévolo, outros efeitos humorísticos apontados na obra do romancista são os aspectos da natureza do personagem Tristram: o ridículo e o simpático.

Segundo Wayne C. Booth, ao se debruçar sobre o narrador dramatizado, Sterne coloca o seu desajeitado “herói de quarenta anos à secretária como se estivesse no palco, vestido com trajes disparatados e fazendo voar tinta em seu redor enquanto escreve.”<sup>218</sup> Entretanto, o aspecto ridículo do herói-narrador se dá justamente quando ele conta a história de sua vida irremediavelmente manchada pela forma desastrada da sua concepção, pela deformação do nariz durante o parto, pela confusão do nome que lhe foi dado e por vários outros incidentes ocorridos na casa de Walter Shandy.

O restante da narrativa é basicamente composto por digressões, ou seja, dá conta das dificuldades cada vez maiores que o narrador encontra para contar a sua autobiografia e a probabilidade de não concluí-la. No entanto, ele luta com as armas do humor, sobretudo sem poupar o humorista contra as vicissitudes da vida. Seu gesto nobre e honesto de contar a sua história obriga o leitor a esquecer o ridículo e colocar-se ao lado sentimental e simpático do narrador.

Machado de Assis também utilizou essa tendência humorística, sobretudo o humor, extremamente sutil e refinado, marcado por cortantes ironias. O humor machadiano dá um tom grave ao ridículo, acentuando-o, ou atribui leveza a coisas sérias conduzindo o leitor a refletir sobre a condição humana. Observamos como o narrador indica o tempo de duração do relacionamento amoroso entre Marcela e Brás Cubas, no capítulo XV, intitulado *Marcela*, quando Brás Cubas diz: “Gastei trinta dias para ir do Rossio Grande ao coração de Marcela, não já cavalgando o

---

<sup>217</sup> GOMES, Eugênio. **Machado de Assis: influências inglesas**, op. cit., p. 64.

<sup>218</sup> BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução: Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1981. p. 236-255.

corcel do cego desejo, mas o asno da paciência, a um tempo manhoso e teimoso.”<sup>219</sup> Marcela é um dos grandes amores de Brás Cubas, que finge amá-lo para poder conseguir jóias, dinheiro. Brás Cubas gastou grande parte da herança do pai para tentar conquistá-la, mas infelizmente o amor durou “quinze meses e onze contos de réis; nada menos.”<sup>220</sup> Marcela representa a mercantilização do amor corrompido pelo jogo de interesses.

O “humor da sovinice” ou da “generosidade intencional” à maneira de Sterne, como muito bem anota Eugênio Gomes,<sup>221</sup> desenvolveu-se de maneira rápida e progressiva na ficção de Machado de Assis.

Entretanto, a generosidade intencional de Brás Cubas mostra a imagem de alguém que parece ajudar ao próximo, mas, na realidade, é um autêntico egoísta e mesquinho.

Há vários casos de generosidade intencional, registrados nas *Memórias póstumas*, como, por exemplo, no capítulo XXI, intitulado *Almocreve*. Tomamos, aqui as análises de Eugênio Gomes para exemplificar: Brás Cubas foi salvo por um almocreve, que impediu que seu cavalo disparasse e o carregasse preso por uma das pernas; o narrador sente inicialmente ímpetos de recompensar fartamente o rapaz. Depois começa a achar que três moedas de ouro seria muito, talvez uma fosse suficiente, já que o moço não teria feito nada de especial. Brás, após várias reflexões e na pressa de livrar-se logo da situação, deu, “porém ao almocreve um cruzado de prata, certo de que havia deixado na mão do pobre diabo uma simples moeda de vintém.”<sup>222</sup> Depois de ofertá-la, percebe que o outro ficara bastante agradecido e que talvez nem precisasse ter dado uma moeda de tanto valor. Talvez, segundo Brás, algumas moedas de cobre seriam o suficiente para o pobre rapaz. Fica evidente, nesse caso, a mesquinhez, a avareza de Brás Cubas: o valor da recompensa vai se adaptando às circunstâncias, às desculpas que ele encontra para diminuir a bravura, a validade da ação do almocreve.

---

<sup>219</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, op. cit., p. 41.

<sup>220</sup> Ibid., p. 44.

<sup>221</sup> GOMES, Eugênio. **Machado de Assis: influências inglesas**, op. cit., p. 68.

<sup>222</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, op. cit., p. 70-71.

Na passagem sobre a borboleta preta, também há uma série de ironias maldosas, em que Brás Cubas apresenta motivos e justificativas para a eliminação de uma borboleta que o incomoda. Depois de afugentá-la, mata-a com uma toalha:

Não caiu morta; ainda torcia o corpo e movia as farpinhas da cabeça. Apiedei-me; tomei-a na palma da mão e fui depô-la no peitoril da janela. Era tarde; a infeliz expirou dentro de alguns segundos. Fiquei um pouco aborrecido, incomodado.

—Também por que diabo não era azul? Disse comigo.

E esta reflexão — uma das mais profundas que se tem feito, desde a invenção das borboletas, — me consolou do malefício, e me reconciliou comigo mesmo.<sup>223</sup>

Nesse trecho, o narrador procura uma desculpa para o seu ato e a encontra na idéia de que a culpa por ter morrido é da própria borboleta: se ela fosse azul, se fosse agradável ao olhar, talvez tivesse outro destino. Este é mais um exemplo dos subterfúgios mesquinhos, encontrados pelo narrador para encobrir suas falhas, suas más ações. Diferente, portanto, da complacência que Tio Toby tinha pelos insetos, como comentamos a respeito do episódio da mosca.

O humor também é utilizado por Torero em *O chalaça*. O narrador Gomes da Silva é simpático, irreverente, sagaz, oportunista, de grande talento musical, suas teorias filosóficas finas e inteligentes têm uma grande pitada de humor e riso. Longe, portanto, da ironia amarga e acre do finado Brás Cubas, que apresenta sempre uma visão problemática e de natureza inquietante. O personagem-narrador Gomes da Silva é o autêntico otimista e aproveitador que aspira ao gozo, ao poder e à glória.

Pode-se observá-lo através do seguinte exemplo, extraído do capítulo três do romance, quando o narrador diz: “seis jantares, duas óperas e três diamantes depois, conquistei seu coração. Desde então poderia dizer que temos sido como dois jovens namorados.”<sup>224</sup> Gomes da Silva fingia amar a baronesa de Lyon, manteve com ela um caso amoroso, só para herdar seus bens materiais, mas

---

<sup>223</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, op. cit., p. 63.

<sup>224</sup> O Chalaça, p. 17.

quando esta vem a falecer, deixa-lhe apenas uma gargantilha de ouro em forma de coração, com que mais tarde ele presenteia uma criada de quarto.

No capítulo seis do romance em foco, o narrador encontra-se com um mendigo que se diz um humilde pensador e decide “ser a prova empírica de sua teoria, a mais alta das ciências, a Bestofilosofia.”<sup>225</sup> Enquanto Gomes da Silva separa as moedas para fazer sua esmola, o humilde filósofo expõe o resumo de sua filosofia.

De acordo com a filosofia prescrita pelo mendigo, haveria uma correlação entre o reino dos homens e o dos animais. Alguns homens seriam corajosos como leões; outros obtusos e fortes como jumentos. Outros homens poderiam ser comparados aos elefantes, dada a sua imponentia. Haveria, também, os homens-formiga, muito trabalhadores. Cite-se ainda a correlação com lobos e cordeiros. Para o mendigo, o homem verdadeiramente sábio conseguia identificar o animal ao qual correspondia e adaptava sua vida e seu proceder aos costumes deste animal.

De acordo com a conclusão máxima do criador da Bestofilosofia, o mendigo, o animal mais adequado para ser imitado por pessoas desvalidas como ele eram as hienas. A razão para isso é que este animal, conhecido também como “lobo que ri”, costuma seguir os leões e tigres durante o dia, observando suas ações na perseguição de presas inocentes, como zebras e veados. Ao verificar que o grande predador havia abatido e começado a devorar sua presa, as hienas se armavam de paciência, esperando sua vez de participar do banquete, tão logo o leão ou tigre houvesse se afastado satisfeito. Embora comendo restos, migalhas do banquete leonino, as hienas sempre comiam uma presa que não haviam lutado para abater, e conseguiam, por meio deste procedimento, conservar a saúde e manter sua espécie. Ressalte-se que não foi o mendigo que criou a tal filosofia, mas confessava que teria sido algum “leão”, ao passo que ele próprio, como hiena que era, havia apenas apanhado as migalhas.

---

<sup>225</sup> O Chalaça, p. 27.

O narrador, que a princípio dera-lhe apenas uma moeda, fica surpreso e ao mesmo tempo interessado pelas teorias filosóficas do mendigo. Isso o levou a refletir sobre a sabedoria que o indigente possuía e resolveu gratificá-lo com mais um vintém.

Torna-se pertinente realizar aqui uma comparação entre Gomes da Silva e seu mendigo e o protagonista de *Quincas Borba*, chamado Rubião. Este é amigo do filósofo semilouco Quincas Borba, que já aparecera em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Borba, ao falecer, deixa ao amigo Rubião uma grande herança, com a ressalva de que este cuide de seu cachorro, que também se chamava Quincas Borba. No final do romance, tendo sido explorado até cair na mais tenebrosa miséria, Rubião termina por exemplificar, em sua própria vida, a tese do Humanitismo, a qual havia sido criada pelo personagem Quincas Borba. Segundo tal tese, a vida não passaria de um campo de batalhas no qual apenas os mais fortes conseguem sobreviver.

[...] "supõe tu um campo de batatas e duas tribos famintas. As batatas apenas chegam para alimentar uma das tribos, que assim adquire forças para transpor a montanha e ir à outra vertente, onde há batatas em abundância; mas se as duas tribos dividirem em paz as batatas do campo, não chegam a nutrir-se suficientemente e morrem de inanição. A paz, nesse caso, é a destruição; a guerra é a conservação. Uma das tribos extermina a outra e recolhe os despojos [...] ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor as batatas!"<sup>226</sup>

A frase "ao vencedor as batatas" metaforiza a idéia de que o mais forte sobrevive. Conforme atesta Antonio Candido, por ser fraco e puro o personagem Rubião é manipulado pelos fortes e triunfadores: "como queria a filosofia do Humanitismo. Palha e Sofia estão ricos e considerados, dentro da mais perfeita normalidade social"<sup>227</sup>. Rubião, por outro lado, que começa sua desventura como simples homem, termina por enlouquecer a ponto de se julgar imperador e "acaba como um pobre bicho, fustigado pela fome e chuva, no mesmo nível de seu cachorro."<sup>228</sup>

---

<sup>226</sup> ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. São Paulo: Ática, 1992, p. 19. **Série Bom Livro**.

<sup>227</sup> CANDIDO, Antônio. Esquema de Machado de Assis. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 29.

<sup>228</sup> Idem.

Pode-se afirmar, portanto, que tanto a teoria da bestofilosofia, "criada" pelo mendigo de *O Chalaça*, como a teoria do Humanitismo, criada por Quincas Borba, transmitem a idéia irônica de que o triunfo é sempre do mais forte, daquele que sempre está ao lado do poder.

É curioso notar, ainda, que tanto Gomes da Silva como Cristiano Palha e Sofia, representam ironicamente caricaturas de parasitas. Oportunistas bajuladores, interesseiros, que se atiram ao dinheiro e à posição social como se estivessem no caminho certo. Ou seja, o humor como "triunfo" que não visa a produzir uma cumplicidade. Neste episódio o humor da obra de Torero aproxima-se, em certa medida, ao humor sarcástico machadiano.

Em suma, o humor sterniano é simpático e sentimental. O romance *Tristram Shandy* é uma seqüência de histórias bem humoradas, excêntricas e de uma constante preocupação com o verossímil. O narrador shandyano brinca e sacode o leitor o tempo todo, ao contar sua autobiografia. O humor amável de Sterne recorre a expedientes mais imediatos de provocação.

Em Machado o humor distancia-se de sentimentos espontâneos e generosos. Consiste em tratar de banalidades com solenidade e, por outro lado, discorre sobre temas graves de modo banal; nada mais adequado para satirizar um mundo que nos incentiva a conhecer tudo, menos o essencial. O narrador machadiano é convulsivo, sarcástico e mesquinho. O humorismo de Machado é uma atitude filosófica, mas não é filosofia.

Em *O Chalaça*, por sua vez, o humor é estritamente relacionado ao cômico. O narrador é irreverentemente sagaz, dissimulado e aproveitador. O mesmo acontece com os seus personagens secundários, como João da Rocha Pinto e João Carlota. Graças a estes, e às situações cômicas geradas pela interação de suas extravagâncias, foi que o romance adquiriu características humorísticas que o ligam diretamente a sátira menipéia. Exemplo disso encontra-se na figura do protagonista, que assume um caráter extravagante ao desenvolver teorias pseudo-científicas que buscam satirizar e desmoralizar a ciência médica da época (século XIX), como é o caso daquela segundo a qual as mulheres exercem total domínio sobre os homens quando do ato da cópula.

Se o humorismo de Machado de Assis não é filosofia, mas uma atitude filosófica, o de Torero, em *O chalaça*, não é nenhuma coisa nem outra, mas sim, um recurso estilístico destinado a divertir o leitor.

### 3.3.6 Do grotesco ao fantástico

De acordo com Sá Rego, a obra *Tristram Shandy* é uma vitrine cultural de todos os tempos, passando por Burton, Erasmo, Montaigne, Cervantes, Rabelais e Shakespeare, abrangendo também as áreas do saber da teologia à obstetrícia e às ciências das fortificações.

Para fazer alusões às funções medicinais contra as enfermidades da má saúde, Sterne se apropria dos textos de Robert Burton, sobretudo *Anatomia da Melancolia*. Tristram, de maneira caprichosa, convida o leitor a rir, para esquecer os episódios tristes, pois, segundo ele, o riso é saudável à vida:

Permitam-me Vossas Senhorias dizer que é ao mau-humor; visa, mercê de elevação e depressão mais freqüente e mais convulsiva do diafragma, e das sucussões dos músculos intercostais e abdominais durante o riso, a expulsar a bile e outros sucos amargos da vesícula biliar, do fígado e do pâncreas dos súditos de Sua Majestade, de par com todas as paixões hostis que lhes são próprias, fazendo que se despejem nos duodenos deles.<sup>229</sup>

Mas é no livro V de *Tristram Shandy* que Sterne estabelece paralelos mais evidentes com o texto de Burton. Com a finalidade de provocar os modelos literários clássicos, sobretudo os de origem aristotélica que ainda estavam “em pleno vigor durante o Renascimento,”<sup>230</sup> Sterne, ironicamente, faz uma citação bastante fiel de Burton, para apresentar sua crítica contra os plagiadores:

Estaremos sempre a produzir novos livros, como os boticários produzem novas misturas, com apenas passar de um recipiente a outro?  
Estaremos sempre a torcer e retorcer a mesma corda? Sempre na mesma trilha- sempre no mesmo passo?

<sup>229</sup> STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy**, op. cit., p. 296.

<sup>230</sup> REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia**, op. cit., p. 82.

Estaremos fadados, por todos os dias da eternidade, tanto os feriados quanto os de trabalho, a exibir as *reliquias do saber* ...<sup>231</sup> [grifos do autor]

Em *Tristram*, imitam-se ainda certas formas, para expor as suas convenções, e ridicularizar comportamentos, atitudes e teorias. Como ocorre, por exemplo, no *Conto de Slawkenbergius*, narrado no capítulo IV. Trata-se de uma das histórias dentro da história e sobretudo de uma severa crítica à vida religiosa conforme o episódio abaixo transcrito:

A abadessa de Quedlinburg e suas quatro dignitárias não constituíam impedimento, visto que a enormidade do nariz do forasteiro lhes enchia tanto as imaginações quanto o seu próprio caso de consciência. — A questão das aberturas das saias esfriou.(...) Isto gerou de imediato uma nova controvérsia, que eles levaram longe, acerca da extensão e limitações dos atributos morais e naturais de Deus. — A controvérsia conduziu-os naturalmente a Tomás de Aquino, e Tomás de Aquino ao diabo.<sup>232</sup>

O trecho acima apresentado permite reconhecer o confronto entre teólogos católicos e luteranos, colocando em questão o nariz de um forasteiro “cujo tamanho põe em polvorosa os habitantes de Estrasburgo, particularmente suas mulheres e freiras.”<sup>233</sup> ou seja, o romancista satiriza a repressão sexual católica, um dos objetos do conto, que tem seu correspondente na sátira da teoria literária neoclássica enquanto prescrição de uma certa forma de contar histórias.

Para obter efeitos cômicos, Sterne disfarça o caráter obsceno mantendo a duplicidade de sentidos com referência à palavra nariz. De acordo com Bakhtin,<sup>234</sup> devido ao preconceito difundido na Antiguidade e na Idade Média, o nariz passou a designar “o falo” por ser uma palavra essencialmente obscena e cujo tamanho correspondia à virilidade do homem.

Intenção semelhante é também evidente na paródia de legitimação e da controvérsia científica que antecede e prepara a referida história dos narizes, descrita no capítulo 38 do livro III. Aparece como um modelo de formas e das

---

<sup>231</sup> STERNE, Laurence, op. cit., p. 333-334.

<sup>232</sup> STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy**, op. cit., p. 264-265.

<sup>233</sup> PAES, José Paulo. **Sterne ou o horror à linha reta.**, op. cit., p. 22.

<sup>234</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** Tradução: Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1996. p. 75.



práticas científicas e acadêmicas, com as suas hipóteses e contra-hipóteses, artimanhas de argumentação, de prova, de crítica, de revisão da literatura e de compilação da informação. A natureza social da produção do conhecimento fica satiricamente demonstrada.

Além de parodiar seus predecessores, a obra de Sterne traz diversos discursos parodísticos, como da pintura, da música, da ciência, do direito, do ensino, da crítica literária, da religião, entre outros. A forma do romance surge assim de uma arquitetura geral da obra, como compêndio adequado para conter e satirizar um conjunto de práticas discursivas modernas entre as quais se destacam a lei, a ciência e o ensino.

Apesar da excentricidade na composição, *Tristram Shandy* apresenta, do primeiro ao último volume, um sensualismo risonho, um humor afável, tolerante enfim, uma narrativa de muita fantasia, mantendo-se assim nos limites do verossímil.

O grotesco a que Machado recorre permite-nos afirmar que a estrutura narrativa das *Memórias póstumas* é do insólito, inverossímil, portanto, diferente do “humorismo essencialmente simpático e sentimental do *Tristram Shandy*. O travo acre e angustiante que nos deixa a “galhofa” de Machado falta por completo ao licor amável de Sterne,”<sup>235</sup> conforme adverte Merquior.

No romance machadiano, já na dedicatória, há uma referência explícita à condição do narrador defunto e à degradação do corpo, roído pelos vermes: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas.”<sup>236</sup> No prólogo *Ao leitor*, tal condição é enfatizada pela observação de que se trata de uma “obra de finado,” escrita com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”<sup>237</sup> O narrador opta por começar a narrativa pela sua morte. A excêntrica idéia de criar um defunto autor justifica-se logo nas primeiras páginas: um narrador que já não precisa salvar as aparências perante o julgamento da sociedade está livre para expor cruamente os fatos sem a hipocrisia que tantas vezes caracteriza os vivos.

---

<sup>235</sup> MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta A Euclides...*, op. cit., p. 167.

<sup>236</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, op. cit., Prefácio.

<sup>237</sup> Ibid., p. 16.

Assim, na condição de defunto, Brás Cubas desanda a tecer críticas e comentários irônicos sobre tudo. No capítulo VII, em que narra o seu próprio delírio, Brás Cubas se vê arrebatado por um hipopótamo que o leva à origem dos séculos. Chega a uma planície branca de neve, fria, cujo silêncio era “igual ao sepulcro.” É um caso raro em que o narrador pode falar com propriedade do sepulcro, visto já estar sepultado. Diante dele surge uma figura de mulher, com olhos rutilantes como o sol. “Tudo nessa figura tinha a vastidão das formas selváticas, e tudo escapava à compreensão do olhar humano, porque os contornos perdiam-se no ambiente, e o que parecia espesso era muita vez diáfano.”<sup>238</sup> Tal figura apresenta-se como sendo a Natureza ou Pandora, sua mãe e sua inimiga. Note-se aqui a presença de opostos que não se excluem, pelo contrário, se completam. Da mesma forma, a figura de mulher lhe diz: “eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei.”<sup>239</sup> Se a vida é emprestada, conclui-se que é passageira e não definitiva. Na natureza, tudo cumpre um ciclo: para que haja renovação, uma forma de vida dá lugar a outra, incessantemente.

A Natureza ou Pandora leva o Brás Cubas para o alto de uma montanha e o obriga a olhar para baixo, assistindo ao desfilar de todos os séculos. Nessa passagem, pode-se observar uma aproximação com o texto luciânico “Iracomenippo” que observava a vida da cidade vista do alto.

A existência de Brás Cubas toda decorreu governada pelas aparências. Emblemático, nesse sentido, teve como último desejo em vida a criação de um emplasto milagroso, um remédio para curar os que estão à procura insana de remédios para males imaginários. A idéia, segundo o próprio narrador, “trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: amor da glória.”<sup>240</sup> Note-se que os exageros e mentiras do narrador estão bem claros nesse trecho. A

---

<sup>238</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, op. cit., p. 26.

<sup>239</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, op. cit., p. 27.

<sup>240</sup> Ibid., p. 19.

invenção de um remédio que curaria todos os males, uma espécie de “panacéia universal,”<sup>241</sup> serve apenas à “sede de nomeada.”

Para justificar a criação de tal emplasto frente às autoridades, Brás Cubas chamou a atenção de que a cura que traria seria algo verdadeiramente cristão, além de não negar as vantagens financeiras que tal produto traria. Em outras palavras “um show de cultura geral caricata, uma espécie de universalidade de pacotilha, na melhor tradição pátria, em que o capricho de Brás Cubas toma como província a experiência global da humanidade e se absolutiza.”<sup>242</sup>

Convém ressaltar, no entanto, que a criação de um remédio para curar a melancolia da humanidade não é uma novidade concebida pelo personagem Brás Cubas. Tal criação tem vários antecedentes, como Demócrito, Burton, Fielding e Sterne, que também fizeram uso do mesmo tema, como lembra Sá Rego.

É importante destacar, ainda, a questão da filosofia da ponta do nariz. Como vimos em páginas anteriores, Sterne faz referência à palavra nariz de forma ambígua para ridicularizar a questão religiosa. Em *Memórias póstumas* tal palavra é empregada com o propósito de estabelecer a ordem social entre os homens.

Ao afirmar que “cada homem tem necessidade e poder de contemplar o seu próprio nariz a fim de ver a luz celeste, e tal contemplação, cujo efeito é a subordinação do universo a um nariz somente, constitui o equilíbrio das sociedades”<sup>243</sup> o narrador sublinha o quanto o sentimento de glória e vaidade requerem que olhando para nosso próprio nariz, desconsideremos os outros, desprezando o valor daqueles que nos cercam e que ameaçam nossa auto-estima. Roberto Schwarz salienta que a rivalidade e o ressentimento generalizados “mesmo que só em devaneio, expressa o estranhamento burguês entre indivíduo e sociedade, transformada esta última em objeto de manipulação.”<sup>244</sup> Em outras palavras, fica subentendida a intenção satírica que Machado cria para ridicularizar a classe dominante.

---

<sup>241</sup> REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia**. op. cit., p. 172-173.

<sup>242</sup> SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Duas Cidades, 2001. p. 32.

<sup>243</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, op. cit., p. 79-80.

<sup>244</sup> SCHWARZ, Roberto. Op. cit., p. 159.

Também na obra de Torero não se pode negar o caráter extravagante do narrador. O autor deixa as extravagâncias por conta da responsabilidade das perambulações de Gomes da Silva que, ao escrever suas memórias, trata de suas revolucionárias teorias, muito banais, por sinal.

Verificamos que Gomes da Silva explora a teoria médica sobre o fluxo e refluxo das correntes sanguíneas que se entrecruzam dos pés à cabeça no ato de copular, fenômeno já experimentado pela maioria dos filhos de Adão. O narrador levanta uma série de questionamentos em relação ao comportamento sexual do homem:

O meu exame do comportamento masculino no momento que vai do início da ereção até a consumação do coito, contudo, leva-me a uma outra direção e creio ser minha inferência a mais completa, pois, no momento em que copulam, há homens que têm as pernas muito firmes, há homens que respiram perfeitamente e há homens que não sentem nenhuma espécie de dor nas cadeiras, sem falar naqueles que não perdem um fio de cabelo.

Nenhum homem, todavia, tem o perfeito controle do que diz ou pensa, e há mesmo aqueles que urram, babam e assobiam enquanto arremetem suas estocadas. É meu pensamento, pois, que a parte do corpo mais prejudicada com a grande demanda de sangue necessária à ereção não é outra senão o cérebro, pois está provado que, na quase totalidade dos casos, o homem não tem o perfeito domínio das suas faculdades mentais.<sup>245</sup>

O processo psíquico que o narrador descreve é de muita fantasia, aventura, mentira e obscenidade. Ele tinha teses sofisticadas, mas, obviamente, falsamente sofisticadas. As teorias médicas a que o narrador nos remete são de índole sexual; com isso passa a ridicularizar a medicina oficial.

Em outra passagem, Gomes da Silva expõe mais uma de suas teorias, ou seja, a teoria científica sobre os sete humores que percorrem o corpo humano. Segundo o narrador, são conhecimentos medicinais ligados à teologia:

Trata-se de uma tese à qual dediquei largo tempo e creio ter chegado a uma hipótese plenamente comprovável pelos que possuem olhos e miolos.

Qualquer um que tenha o mínimo interesse pela medicina reconhece que são sete os humores que habitam nossa carne: sangue, saliva, linfa, lágrimas, sêmen e urina. Nossa saúde depende do equilíbrio destes líquidos e, se um deles estiver em excesso, inevitáveis problemas surgirão.

---

<sup>245</sup> O Chalaça, p. 101-102.

Como sabe também o mais ordinário cristão, os pecados capitais são igualmente sete: ira, gula, avareza, preguiça, inveja, luxúria e soberba.<sup>246</sup>

Ao colocar em paralelo os sete humores do corpo com os sete pecados capitais, o narrador ridiculariza o catolicismo. Ou seja, aproxima o compromisso espiritual ao desejo desordenado pelos prazeres sexuais. De acordo com Bakhtin, a lógica do realismo grotesco reúne e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, a sabedoria com a tolice, o bem ao mal e o sério ao cômico.<sup>247</sup> Essa série de combinações dá origem à categoria da profanação, que é formada pelos sacrilégios e indecências que se relacionam com a força produtora da terra e do corpo, pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas.

Em suma, *Tristram Shandy* se inclui no universo do grotesco, o qual expressa a visão de mundo subjetiva e individual, distante da visão popular e carnavalesca dos séculos anteriores. Sterne exerceu significativa influência sobre o grotesco romântico ao posicionar-se contra os cânones da era clássica. Sua obra apresenta-nos a forma de humor e ironia de maneira complexa e profunda.

No caso de *Brás Cubas*, trata-se do riso de uma classe burguesa que ri da própria desgraça, que ri um riso amargo, um riso que não cria possibilidade de um mundo novo e diferente. Pelo contrário, é um riso que acentua a decadência. Brás fala do lugar da morte, mas isso não implica mudança de valores.

Já o narrador de *O Chalaça* apresenta traços de um riso cínico e fingido, que engana, burla as autoridades, com o objetivo de ascensão social e manipulação do poder.

Bakhtin chama atenção para o fato do grotesco romântico do século XVIII não dispor mais do carnaval popular como seu referente, deixando assim de ser a "sensação carnavalesca do mundo", "a sensação corporalmente vivida, da unidade e do caráter inesgotável da existência". Tudo agora é íntimo, subjetivo e

---

<sup>246</sup> *O Chalaça*, p. 146.

<sup>247</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**, op. cit., p. 123.

individual. O riso se atenua, toma outras formas, como as da ironia, do sarcasmo e de um certo tipo de humor, que não mais "explode" de rir.<sup>248</sup>

### 3.3.7 O pessimismo

O capítulo final de *Memórias póstumas* tem sido citado freqüentemente pela crítica como exemplo cabal do “pessimismo” de Machado de Assis. Citaremos, aqui, o capítulo *Das Negativas*, na íntegra, para facilitar as nossas observações a respeito:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de Dona Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que saí quite com a vida. E imaginará mal; porque ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas:— Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.<sup>249</sup>

Helen Caldwell observa que a última frase do capítulo acima citado seria uma parodia à resposta dada no *Tristram Shandy* pelo personagem Cabo Trim a seu amo Tio Toby: “ — Céus!, replicou o cabo, com expressão iluminada — vossa senhoria sabe que não tenho nem mulher nem filho — portanto não há por que eu ter pesares neste mundo.”<sup>250</sup> De acordo com a pesquisadora, o livro de Machado, enquadra-se na categoria de “épico-cômico, com raízes em Cervantes”<sup>251</sup>.

No entanto, Sá Rego, ao tomar de empréstimo a análise de Caldwell, afirma que Sterne, ao conceder ao personagem Trim a frase em questão, estava simplesmente citando mais uma frase da *Anatomia da Melancolia* de Robert Burton, para construir o *Tristram Shandy*. Dessa forma, salienta Sá Rego, Machado de Assis não está só “parodiando Sterne, mas também Burton, predecessor de Sterne”<sup>252</sup> na linhagem da tradição luciânica.

<sup>248</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, op. cit., p. 33.

<sup>249</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, op. cit., p. 176.

<sup>250</sup> STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**, op. cit., p. 275.

<sup>251</sup> CALDWELL, Helen. Machado de Assis: *The brazilian master and his novels*. In: REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia**, op. cit., p. 102-103.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 104.

Além de enumerar a origem do capítulo que encerra as *Memórias póstumas*, percebemos que a causa das negativas se refere à vida, uma vida de fracassos tanto no plano profissional quanto no plano afetivo. O narrador ironiza tais fracassos mostrando que, se por um lado, houve faltas de sua parte, por outro coube-lhe a “boa fortuna de não comprar o pão com o suor de seu rosto.” Apesar das faltas, Brás observa que nunca teve que trabalhar para viver. Esta é uma das poucas vantagens que lhe restou para compensar as frustrações do “caráter desqualificado da fama, da política, da filosofia e dos casamentos em questão.”<sup>253</sup>

Assim como os ecos da linhagem luciânica estão presentes nas obras de Machado de Assis, observamos que Torero também recorre aos seus predecessores. A citação que segue foi retirada do texto *d’O Chalaça*, e faz referência à famosa frase com que Brás Cubas encerra suas *Memórias póstumas*:

sei que sou um homem bem-aventurado. Fui feliz, não conheci a pobreza, combati o bom combate e agora posso partir assegurado de que os meus queridos filhos serão bem cuidados por aqueles a cujos cuidados eu os entregarei.<sup>254</sup>

Há de se notar que todos esses romancistas, mencionados aqui, parodiaram seus predecessores, explícita e diretamente ou através de citações truncadas e escondidas, ou seja, recorreram a eles para escrever suas obras, e não é por acaso que Torero fez o mesmo.

O personagem D. Pedro I, em seu leito de morte, faz a soma de tudo o que realizou na vida e imagina que, ao chegar ao outro lado do mistério, se encontrará com um saldo bastante positivo.

O enfoque irônico, presente na citação em questão, intensifica-se quando o personagem D. Pedro I, que está entre a vida e a morte, passa a falsa impressão de que realizou maravilhas, tendo, na verdade, lutado pelos seus filhos e deixado o país, que administrou, endividado.

---

<sup>253</sup> SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**, op. cit., p. 204.

<sup>254</sup> O Chalaça, p. 185.

Este episódio da morte de D. Pedro I e seu "acerto" de contas com a própria consciência, mostra a influência pessimista do capítulo *Das Negativas* de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no qual o personagem-título também faz um balanço crítico, porém ácido e amargo, de sua vida, o que aproxima os dois fragmentos citados.



#### 4 O CHALAÇA, DE TORERO, E A CONTINUIDADE DE UMA TRADIÇÃO

Na secção anterior, que tratava da composição do romance de Torero, além das correlações entre o discurso historiográfico e o discurso literário, percorremos as obras *Tristram Shandy*, de Sterne, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, para cotejá-las com *O Chalaça*, de Torero, na perspectiva crítica, muitas vezes tratada de maneira implícita, da “sátira menipéia”, de acordo com Mikhail Bakhtin.

Bakhtin, ao estudar a literatura do início do século XVIII em suas obras *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* e *Problemas da poética de Dostoiévski*, entre outros, analisa aspectos importantes da linguagem, como a carnavalização, o riso, o grotesco e o dialogismo.

Com relação à carnavalização, Bakhtin dá o nome de literatura carnalizada à literatura que “direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco (antigo ou medieval). Todo o campo do sério-cômico constitui o primeiro exemplo desse tipo de literatura.”<sup>255</sup> Bakhtin chama a atenção para o fato de a sátira menipéia ser o principal veículo de disseminação da carnavalização na literatura ocidental, uma vez que a carnavalização “penetra até mesmo no núcleo propriamente filosófico da menipéia.”<sup>256</sup>

Para Bakhtin, o auge da carnavalização da literatura ocorreu na época do Renascimento, a partir do qual começou, também, sua decadência. Nesse período da História, a menipéia penetra na totalidade dos grandes gêneros, como é o caso da produção de escritores como Rabelais e Cervantes.<sup>257</sup>

Segundo Bakhtin, as fontes básicas da carnavalização da literatura dos séculos XVII, XVIII e XIX:

---

<sup>255</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**, op. cit., p. 107.

<sup>256</sup> Ibid., p. 134.

<sup>257</sup> Ibid., p. 136.

[...] foram os escritores renascentistas, principalmente Bocaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes e Grimmelshausen. Também serviu como semelhante fonte o romance picaresco dos primeiros períodos (diretamente carnavalizado). Além disso, os escritores desses séculos encontraram outra fonte de carnavalização, evidentemente, na literatura carnavalizada da Antiguidade (inclusive na 'sátira menipéia') e da Idade Média. [...] O romance picaresco [por sua vez] retratava a vida desviada do seu curso comum e, por assim dizer, legitimado, destronava as pessoas de todas as suas posições hierárquicas, jogava com essas posições, era impregnado de bruscas mudanças, transformações e mistificações, interpretava todo o mundo representável no campo do contato familiar. [...] não estamos falando da influência de temas isolados, idéias ou imagens, mas de uma influência profunda da própria cosmovisão carnavalesca, isto é, das formas propriamente ditas de visão do mundo e do homem e daquela liberdade verdadeiramente divina de enfoque dessas formas que não se manifesta em idéias isoladas, imagens e procedimentos externos de construção, mas no conjunto da obra daqueles escritores.<sup>258</sup>

A carnavalização pressupunha a predominância do “não-oficial”, e, inversão de valores que era, desfazia a hierarquia da sociedade feudal e de transição do feudalismo para o capitalismo, identificada no Renascimento. Durante a festa carnavalesca, além das diferenças sociais que eram temporariamente abolidas, papéis sociais e de gênero também eram trocados. Era o universo que sofria inversão, através da morte e da renovação, renascendo o mundo para um novo tempo. Bakhtin confirma que durante o carnaval:

As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval; revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. [...] o carnaval 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.<sup>259</sup>

Outro aspecto importante da carnavalização literária é o riso carnavalesco e sua natureza profundamente ambivalente. Associado ao riso ritual, o riso de caráter carnavalesco voltava-se para ridicularizar o sol, o deus supremo, ou outros deuses, como forma de forçá-los a uma renovação de si mesmos. É notória, segundo Bakhtin,<sup>260</sup> a relação estreita entre as formas de riso ritual e o conceito de

---

<sup>258</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**, op. cit., p. 159-160.

<sup>259</sup> Ibid., p. 123.

<sup>260</sup> Ibid., p. 127.

morte e renascimento e, portanto, sua relação com os símbolos das forças produtivas. O riso ritual reagia às crises na vida do sol, na vida da divindade, do universo e do homem, fundindo-se neste riso a ridicularização e o júbilo. Com a intermediação do riso, muito do que era considerado como inalcançável, por exemplo, através do sério, parecia passível de solução.

Uma das razões para esta característica do riso é que ele se configura como uma posição estética determinada diante da realidade que, contudo, é intraduzível à linguagem da lógica. Em outras palavras, o riso pode ser descrito como um método de visão artística e interpretação da realidade e, por conseguinte, um método de construção da imagem artística, do sujeito e do gênero. Como atesta Bakhtin:

O riso carnavalesco ambivalente possuía uma enorme força criativa, força essa formadora de gênero. Esse riso abrangia e interpretava o fenômeno no processo de sucessão e transformação, fixava no fenômeno os dois pólos da formação em sua sucessividade renovadora constante e criativa: na morte prevê-se o nascimento, no nascimento, a morte, na vitória, a derrota, na derrota, a vitória, na coroação, o destronamento, etc. O riso carnavalesco não permite que nenhum desses momentos da sucessão se absolutize ou se imobilize na seriedade unilateral.<sup>261</sup>

Dada a evolução natural da forma de influência do carnaval, sucede que na literatura carnalizada dos séculos XVIII e XIX o riso, regra geral, é consideravelmente abafado, chegando à ironia, ao humor e a outras formas de riso reduzido. Ao analisar a obra de Dostoievski, Bakhtin<sup>262</sup> ressalta que às vezes o riso reduzido se manifesta exteriormente nos romances do escritor, sobretudo onde se introduz “o narrador ou o cronista cuja narração quase sempre se constrói em tons irônico-paródicos ambivalentes. [...] Esse riso também se manifesta nas paródias evidentes ou semi-evidentes que se difundem em todos os romances de Dostoievski”.

A contribuição de Bakhtin para o entendimento das características da sátira menipéia na produção literária do Renascimento se encontra justamente em

---

<sup>261</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**, op. cit., p. 166.

<sup>262</sup> *Ibid.*, p. 168.

sua análise de grandes escritores do período em questão, como Cervantes e, principalmente, Rabelais. Na verdade, é através do exame da obra rabelaisiana intitulada *Gargântua e Pantagruel*, que Bakhtin desenvolve outro importante aspecto da sátira menipéica, qual seja, o conceito do grotesco. O próprio Bakhtin afirma que:

As explicações deste tipo [sobre a predominância do princípio da vida material e corporal em Rabelais] são apenas formas de *modernização* das imagens materiais e corporais da literatura do Renascimento; são-lhes atribuídas significações restritas e modificadas de acordo com o sentido que a 'matéria', o 'corpo' e a 'vida material' (comer, beber e necessidades naturais) adquiriram nas concepções dos séculos seguintes (sobretudo o século XIX). No entanto, as imagens referentes ao princípio material e corporal em Rabelais (e demais autores do Renascimento) são a herança (um pouco modificada, para dizer a verdade) da cultura cômica popular, de um tipo peculiar de imagens e, mais amplamente, de uma concepção estética da vida prática que caracteriza essa cultura e a diferencia claramente das culturas dos séculos posteriores (a partir do Classicismo). Vamos dar a essa concepção o nome convencional de *realismo grotesco*. [grifos do autor]<sup>263</sup>

Segundo Bakhtin, o riso carnavalesco consistia no aspecto mais espontâneo e próprio das manifestações da cultura popular da Idade Média e Renascimento, período no qual as festividades alcançavam a duração de até três meses a cada ano. A cultura cômica popular e a arte que a utilizava como fonte de inspiração encontravam sua forma de expressão no que o teórico russo denominava "realismo grotesco". Neste, predominam a percepção carnavalesca do mundo e o princípio do rebaixamento. O mundo carnavalizado das festas e da arte popular é um mundo no qual as misturas, os excessos e o rebaixamento de todas as formas no sentido da vida material e corporal celebram o "tempo alegre", o tempo da transformação e da metamorfose, responsável pela degradação e morte de tudo o que existe de antigo, e pelo nascimento daquilo que é novo.

Bakhtin enfatiza que no realismo grotesco, denominação dada ao sistema de imagens da cultura cômica popular, o princípio material e corporal "aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados

---

<sup>263</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, op. cit., p. 16-17.

indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo.”<sup>264</sup>

Com relação à expressão “princípio do rebaixamento“, esclarece Bakhtin<sup>265</sup> que “rebaixar consiste em aproximar da terra,” sendo que esta representa, por sua vez, o princípio de absorção e de nascimento, de morte e sementeira. O corpo, no realismo grotesco, é o dos excessos, dos orifícios e dos excrementos, e ainda do sexo e da gestação da vida. Explica-se assim a figura recorrente em manifestações pictográficas do período renascentista da “velha grávida”, a qual age, dessa forma, como uma espécie de emblema do realismo grotesco e de sua franca oposição ao modelo clássico de representação do mundo. A figura paradoxal da “velha grávida” lembra que não há nada estável ou perfeito nesse corpo de mulher que é, efetivamente, “quintessência da incompletude,”<sup>266</sup> ao anunciar a proximidade da morte ao mesmo tempo em que carrega uma nova vida.

Percebe-se, assim, uma estreita relação entre o grotesco e a criação de uma nova vida, de uma nova realidade, de um novo mundo. Mesmo ao morrer o mundo dá à luz. “No mundo grotesco, a relatividade de tudo que existe é sempre alegre, o grotesco está impregnado da alegria da mudança e das transformações, mesmo que em alguns casos essa alegria se reduza ao mínimo, como no Romantismo.”<sup>267</sup> Mas para que esta anúncio de uma nova realidade ou de um novo mundo pelo realismo grotesco funcione, o corpo humano precisa sofrer mudanças ou alterações que lhe permitam romper com os limites que a natureza lhe impõe, uma vez que o exagero, o hiperbolismo, a profusão e o excesso, são os sinais característicos mais marcantes do estilo grotesco.

Por isso, o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e *lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo: essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização; elas podem mesmo separar-se do corpo, levar uma vida independente, pois sobrepujam o restante do corpo, relegado ao segundo plano (o nariz pode também separar-se do corpo).*<sup>268</sup> [grifos do autor]

---

<sup>264</sup> Ibid., p. 17.

<sup>265</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, op. cit., p. 19.

<sup>266</sup> Ibid., p. 23.

<sup>267</sup> Ibid., p. 42.

<sup>268</sup> Ibid., p. 277.

O grotesco, convém frisar, mantém íntima ligação com o riso popular, uma vez que este riso — onipresente nas manifestações da cultura popular medieval e renascentista — é, em primeiro lugar, um riso “festivo,” não individual; além disso, o riso é “universal,” atinge a todas as coisas, todos riem e todos são alvos em potencial do riso, e o mundo é apresentado em seu “alegre relativismo” e, sobretudo, o riso próprio ao realismo grotesco é “ambivalente”, isto é, “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.”<sup>269</sup> No realismo grotesco, não há vestígio de medo, a alegria é soberana, e tudo o que é amedrontador e terrível é representado na forma de “espantalhos cômicos” e é vencido pelo riso ambivalente, sendo que, assim, o terrível adquire sempre um tom de “bobagem alegre.”<sup>270</sup>

Com relação ao dialogismo, Bakhtin oferece uma definição do mesmo como sendo não apenas um tipo de linguagem em que várias vozes se cruzam ao mesmo tempo, mas também como um espaço no qual ocorre o cruzamento de várias ideologias. Para Bakhtin, todo e qualquer texto é um processo inacabado, ou que pelo menos tende a isto. Esse processo que “teima” em não acabar enseja a possibilidade de se proceder a múltiplas maneiras de leitura, enfocando por um lado a dualidade entre realidade histórica e social e, por outro, entre a realidade das palavras, da fala e da língua.

Dessa forma, o romance propõe um diálogo de um texto com outro texto ou com vários textos, como vozes que se entrecruzam num mesmo discurso. Embora os textos possam ser dialógicos quando resultam do embate de muitas vozes sociais, podem, no entanto, produzir efeitos de polifonia, quando não há hierarquia entre as vozes, ou de monofonia à medida que uma voz coloca-se hierarquicamente superior a outras vozes.

A orientação monológica e a polifonia são observadas por Bakhtin como aquelas que se diferenciam no discurso como verdades fechadas e abertas. O discurso monológico é próprio do discurso autoritário, que tenta obliterar o diálogo

---

<sup>269</sup> BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, op. cit., p. 10.

<sup>270</sup> Ibid., p. 34.

ou a relação entre o eu o outro. Entretanto Bakhtin destaca que somente na obra dostoiévskiana encontra-se a polifonia que surge como possibilidade discursiva em diálogo com a multiplicidade de vozes textuais. O romance *O Chalaça* se configura a partir do plurilingüismo, pois o diálogo social ressoa no seu próprio discurso, seja ele de “conteúdo” ou de “forma”, que torna o romance um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal. Assim, afirma o teórico russo:

Introduzido no romance, o plurilingüismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica *diferenciada* do autor no seio dos diferentes discursos da sua época.<sup>271</sup> [grifos do autor]

Como visto na citação acima, o plurilingüismo realiza-se, no romance, como vozes de diferentes gêneros, por meio de construções híbridas típicas de dois ou mais estilos. Entre estes, destacam-se a confissão, o diário, o relatório de viagens, estilos de textos à moda de algum outro autor ou mesmo como apropriação de trechos de outros autores. Como resultado desse tipo de hibridização, o discurso assume um caráter bivocal, ou seja, “o discurso de outrem na linguagem de outrem.”<sup>272</sup>

A tradição da “sátira menipéia”, rastreada por Bakhtin na literatura ocidental, já o indicava anteriormente, tem sido alvo de interessantes investigações por parte, também, de uma vertente crítica brasileira, que reconhece a presença dessa tradição em muitas obras da produção local. Entre os críticos de renome que se debruçaram sobre as manifestações da tradição da sátira menipéia no Brasil estão José Guilherme Merquior e Enylton de Sá Rego. Os dois analisaram a forma pela qual o estilo menipéico-satírico influenciou a literatura brasileira, em especial as obras de Machado de Assis.

---

<sup>271</sup> BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini. São Paulo: Unesp, 1993. p. 106.

<sup>272</sup> Ibid., p. 127.

Merquior, em seu pioneiro ensaio *Gênero e Estilo nas Memórias Póstumas de Brás Cubas*<sup>273</sup>, centra sua análise, no romance de Machado de Assis, buscando verificar os aspectos da sátira menipéica presentes nesta obra. E realmente lá estão, entre outros, a não linearidade da narrativa; a presença do cômico-fantástico; a dialogicidade entre o narrador e o leitor e o uso constante de gêneros intercalados.

Entre suas considerações acerca de *Memórias póstumas*, Merquior<sup>274</sup> declara ser esta obra um representante moderno do gênero cômico-fantástico, referindo-se, entre outros aspectos, à presença inovadora, em relação aos romances da época de Machado, de um autor-defunto ou defunto-autor. Este caráter cômico-fantástico é o que, segundo Merquior, liga a obra de Machado à sátira menipéica, chamada, pelo crítico, de literatura menipéica.

Merquior lembra que as principais influências estrangeiras em Machado são Sterne (1783-1842) e Xavier de Maistre (1763-1852) e que o próprio escritor brasileiro do século XIX reconhecia esta influência em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, ao fazer o narrador declarar ter utilizado a forma livre de Sterne ou de Maistre, embora houvesse dado à mesma umas “rabugens de pessimismo”<sup>275</sup>.

O pioneiro ensaio de Merquior chamou a atenção de outro crítico, Sá Rego, que, concordando com aquele acerca da “representatividade moderna” da obra de Machado em relação ao gênero cômico-fantástico, decidiu aprofundar os estudos, dentro da tradição da sátira menipéica — no caso, denominada por “luciânica”, derivada de Luciano de Samosata, referência mais próxima de Machado, como quer o crítico — não apenas de *Memórias póstumas*, mas também das outras obras da “fase madura” de Machado de Assis, como *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*.<sup>276</sup>

Sá Rego, ao analisar a obra de Machado como possível integrante da vertente literária chamada de sátira menipéica, verificou que as referências à

---

<sup>273</sup> MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*, op. cit., p. 182.

<sup>274</sup> ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, op. cit. Prefácio de José Guilherme Merquior. p. 4.

<sup>275</sup> Ibid., p. 16.

<sup>276</sup> REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panacéia*, op. cit., p. 191.



tradição luciânica feitas por Machado de Assis, presentes na segunda fase de sua obra, comprovam a teoria de que Machado não apenas tinha um conhecimento preciso da poética da tradição luciânica, mas que se inspirou nesta para desenvolver temas e técnicas literárias intimamente associadas a essa tradição.

Entre os textos machadianos analisados, Sá Rego encontrou características fundamentais da tradição luciânica. Dentre essas, sobressaem o emprego do hibridismo genérico como meio de inovação literária; a utilização sistemática da paródia e de citações truncadas; uma extrema liberdade de imaginação e fantasia; a ausência de preocupações moralizantes pelo narrador e o uso sistemático do ponto de vista irônico do observador distanciado<sup>277</sup>.

Tradição essa que pretendemos perseguir em nossa análise, como já por diversas vezes reiterado, ao analisar *O Chalaça*, de Torero. Vimos que, para compor sua obra, Torero lançou mão de recursos estilísticos próprios da tradição da sátira menipéia. Por exemplo, a digressão no romance se manifesta na constatação de que os fatos e eventos narrados não seguem uma linha temporal cronológica. Já nas primeiras páginas, podemos afirmar que o narrador quebra a ordem linear ao começar seu diário de anotações praticamente pelo fim. Nos capítulos iniciais, resumem-se alguns dos principais acontecimentos da vida do narrador: seu relacionamento com a baronesa Marie Louise, na França, e a decisão de Gomes da Silva de retornar a Lisboa para o reencontro com D. Pedro IV. Nesses capítulos o narrador interrompe várias vezes a narrativa, ora para detalhar a sua vinda para o Brasil, ora para expor a teoria da bestofilosofia, contada por um mendigo. Contudo, é no capítulo dezesseis que a narrativa sofre uma quebra brusca, quando o narrador decide escrever seu livro de memórias. A partir daí, a narrativa apresenta-se de forma embaralhada entre o passado e o presente do narrador, o que muitas vezes confunde o leitor. Esse procedimento narrativo, como se afirmou, aproxima-se do estilo de *Tristram Shandy* e de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

---

<sup>277</sup> REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia**, op. cit., p. 191.

Vale ressaltar, claro, que não se trata, simplesmente, de seguir, à risca, a técnica narrativa de Sterne. A distribuição dos capítulos apresentados na obra de Torero segue *até certo ponto* o modelo de *Tristram Shandy*. Assim, os capítulos do *diário de anotações* de Gomes da Silva vêm todos numerados, mas sem título. Por outro lado, os capítulos do *livro de memórias* do narrador, além de numerados, são todos intitulados e com prévio comentário, diferentemente de *Tristram Shandy* e de *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Como já observamos, Torero utiliza também a mesma forma narrativa de Sterne e Machado, ao fazer uso do recurso metalingüístico. Contudo, o diálogo do narrador Gomes da Silva com o leitor, embora simpático, à Sterne, não consegue manter sempre essa mesma característica. Há momentos em que ele atribui ao leitor uma curiosidade incontrolável sobre o desenrolar da narrativa, como, por exemplo, quando se refere às razões pelas quais ele foi expulso do Brasil. Pede paciência ao leitor, afirmando que mais adiante contará a sua história. Mas essa solicitação de tolerância é aparente. De repente, sem mais nem menos, o narrador irrompe irônico e debochado, zombando do e ridicularizando o leitor. Quando, por exemplo, diz uma palavra obscena ou descreve uma cena grotesca, o narrador transfere imediatamente ao leitor a zombaria. É o caso do ato de defecar. Afirma que o leitor praticaria o ato (defecar), mas indignar-se-ia com o uso da palavra diarreia. Gomes da Silva responde, ironicamente, que "*diarrhoea*" teria o mesmo fedor como qualquer outro nome que se viesse a empregar. A interlocução com o leitor, de qualquer forma, remete imediatamente a Sterne e a Machado, embora a tônica do discurso não seja necessariamente a mesma.

O humor que permeia a obra de Torero, de outra parte, se não tão benevolente como o de Sterne, é diferente do riso amargo, cáustico e mesquinho do narrador de *Memórias póstumas*. O humor em *O Chalaça* manifesta-se na fala e nas ações de inúmeras personagens e situações caricatas apresentadas ao longo da narrativa. A linguagem cômica empregada mostra-se, quase sempre, plena de ironia e humor dissimulado e divertido, conduzindo, por vezes, ao grotesco.

Segundo Vladímir Propp<sup>278</sup>, a sátira ou o cômico surge a partir das ações absurdas, e mesmo fantásticas, dos seus heróis. Em *O Chalaça*, Gomes da Silva, em seu afã de subir na vida, nem que seja às custas do sacrifício dos outros, resolve armar uma cilada para seu inimigo, Caetano Gamito. Assim, prepara uma festa na qual este será desmascarado e ridicularizado, numa clara referência aos rituais da Antiguidade nos quais ocorria a representação do destronamento e ridicularização do poder vigente:

O cerimonial do rito do destronamento se opõe ao rito da coroação; o destronado é despojado de suas vestes reais, da coroa e de outros símbolos de poder, ridicularizado e surrado. [...] Além do mais, era precisamente no ritual do destronamento que se manifestava com nitidez especial a ênfase carnavalesca nas mudanças e renovações, a imagem da morte criadora<sup>279</sup>.

A ação de Gomes da Silva transforma seu inimigo em motivo de riso e escárnio. O riso, nos diz Bakhtin, ao analisar as obras *Satiricon*, *o Asno de Ouro* e *Gargântua e Pantagruel* como modelos de uma manifestação carnavalesca, é uma forma de coroação/destronamento não só do rei, mas do discurso oficial.<sup>280</sup>

O riso ou humor aqui abordado conduz, também, já o afirmava, ao grotesco. Nesse sentido, verificamos, ao longo do romance, os atos grotescos que o narrador relata. Um exemplo típico de ato grotesco é o do episódio no qual D. Pedro e sua comitiva são acometidos por forte diarreia, ao mesmo tempo em que aquele recebe as correspondências que o levam a se decidir pela proclamação da independência do Brasil. Nessa passagem, notamos uma aproximação do baixo corporal da zona dos órgãos genitais. Isso indica que os excrementos ali depositados por D. Pedro estavam ligados à fecundidade, ou seja, à morte do Brasil-colônia e ao nascimento de um país independente. Conforme elucida Bakhtin, as imagens e gestos populares carnavalescos, tais como a projeção de excrementos ou a rega com a urina, assumem grande importância, pois, “todas as

---

<sup>278</sup> PROPP, Vladimir. **Comichidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992, p. 9. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Série Fundamentos.

<sup>279</sup> BAKHTIN, Mikhail, **Problemas da poética de Dostoievski**, op. cit., p. 125.

<sup>280</sup> BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**, op. cit., p. 249.

imagens verbais e gesticulações desse tipo faziam parte do todo carnavalesco impregnado por uma lógica única. Esse todo é o drama grotesco que engloba ao mesmo tempo a morte do mundo antigo e o nascimento do novo.”<sup>281</sup>

Não por acaso, D. Pedro, tendo evacuado de dentro de si toda ligação com o reino de Portugal, e irado com as notícias ultrajantes de além-mar, decide que a única coisa que lhe resta a fazer para separar-se definitivamente da antiga pátria é arrancar de seus trajes os laços de Portugal. E ainda incita sua comitiva a fazer o mesmo. Um novo mundo surge das cinzas (fezes) do antigo! Nesse sentido, o grotesco, em *O Chalaça*, remete novamente à tradição da sátira menipéia.

Com relação à linguagem utilizada no romance em questão, devemos frisar que também esta gera efeito cômico. Assim, o narrador apresenta uma linguagem formal, de acordo com os padrões gramaticais lusitanos, inclusive utilizando-se de expressões latinas com o objetivo de “falar difícil”, de forma erudita, e, assim, impressionar os incautos, embora, também aí, a ironia implícita. É o que acontece, por exemplo, quando o narrador diz “*Triste est omne animal post coitum, praeter mulierem et gallum*”<sup>282</sup> Em outros momentos, contudo, o narrador “desliza” para a linguagem chula, mas imediatamente reage, alegando que tais expressões são produto de outro personagem. Ironicamente, ele se reserva o direito de se apresentar como cultivador de uma linguagem aparentemente culta.

João Carlota é o personagem que, de fato, emprega um vocabulário grotesco. Na verdade, este tipo de linguagem é a linguagem da praça pública, cuja riqueza e vitalidade são assinaladas por Bakhtin, e que remete à cultura popular medieval e à carnavalização. Essa se produz pelo uso de expressões familiares, escatológicas, obscenidades sexuais, grosserias, palavras de duplo sentido e cômicas de baixo calão. Quando, por exemplo, João Carlota vê pela primeira vez D. Amélia, a segunda esposa de D. Pedro, não se contém e admirado utiliza um

---

<sup>281</sup> BKAHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, op. cit., p. 128.

<sup>282</sup> *O Chalaça*, p. 202.

vocabulário que remete diretamente ao discurso carnavalizado: “Que mulher! Que cintura! Com todo o respeito a D. Pedro daria a minha alma para fodê-la!”<sup>283</sup>

Na obra de Torero, o grotesco aparece, entre outras razões, graças à utilização, pelo autor, de uma característica importante da sátira menipéia, ou seja, o gênero híbrido. Por meio desse, é possível verificar, em *O Chalaça*, diversas vozes que se misturam e se entrecruzam. Torero se apropria de textos da história oficial, divide sua obra em diário, memórias e cartas e emprega o discurso de outros autores, como o de Machado de Assis e o de Sterne. O romance de Torero caracteriza-se, portanto, pela pluritonalidade de discursos.

No romance em foco, coexistem o verso (sob a forma de trova), a prosa, cartas e diário, entre outras vozes que se interpenetram, fato que corrompe a pureza dos estilos. A trova, por exemplo, é introduzida pelo “pretalhão” José Januário e pelo narrador Gomes da Silva, durante um “desafio cantado”. A linguagem chula, plena de ofensas pessoais entre os desafiantes, introduz a típica linguagem das classes baixas da sociedade carioca, representada, principalmente, por freqüentadores de botequins, em que, também, outra ironia, encontra-se Dom Pedro. Esse episódio revela que o narrador era capaz de fazer uso de linguagem chula, embora, no restante da narrativa, procure passar a falsa imagem de pessoa culta e bem nascida, incapaz de descer o nível de sua linguagem.

As cartas de autoria dos personagens João da Rocha Pinto e João Carlota introduzem um estilo lingüístico diverso daquele utilizado pelo narrador. Dessa forma, como apontado acima, contribuem para corromper a pureza do estilo lingüístico da obra, peculiaridade fundamental da literatura carnavalizada, entre outras.

Nesse sentido é que se pode afirmar que o romance de Torero é tributário de toda uma tradição literária, a da sátira menipéia, que se estende, conforme Merquior e Enylton de Sá Rego, no Brasil, a Machado de Assis e, através deste, a Torero, ou ao contemporâneo.

---

<sup>283</sup> O Chalaça, p. 81.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE A TRADIÇÃO LITERÁRIA E A NARRATIVA “PÓS-MODERNA”

No primeiro capítulo, fizemos uma resenha dos textos sobre os fatos históricos ocorridos desde a saída da Família Real Portuguesa de Lisboa até a abdicação de D. Pedro I, em 1831, período histórico abarcado pelo romance *O Chalaça*, de José Roberto Torero.

No segundo capítulo, procuramos fazer um esboço dos principais pontos do romance, a fim de, posteriormente, cotejá-lo com a história, uma vez que, como dito, o romance remete à historiografia do Primeiro Império brasileiro. Torero, vimos, ao mesmo tempo em que cria, através de verossímeis tramas laterais, um passado fictício, narra também aquilo que “realmente ocorreu”, ou melhor, o que se encontra nos registros históricos a que normalmente se dá crédito.

No terceiro capítulo, realizamos a análise de *O Chalaça* propriamente dita. Num primeiro momento cotejamos o texto de Torero com a historiografia. *O Chalaça* não se refere apenas a uma determinada realidade, mas, enquanto linguagem própria, faz-se valer de um passado real para concretizar virtualidades imaginárias. O romancista não se atém a transcrever o material pesquisado. Produz, através da imaginação, outras tramas, cria o possível, ou seja, o que poderia ter ocorrido. Mundo de liberdade que permite a criação ficcional, cria efeitos de “verdade” a partir de histórias já registradas, narradas, contadas através de outros textos e/ou narrativas históricas.

Concluimos, assim, que Torero busca relatar alguns pontos da história, mas de forma ficcional e humorística, desconstruindo, desse modo, os principais pontos canonizados pela historiografia. Ou seja, cria uma versão humorística e satírica das intrigas, mexericos e acontecimentos do universo palaciano do Primeiro Império brasileiro, a partir do ponto de vista de um criado de quarto, um serviçal que busca, por meio de um comportamento dúbio, dissimulado, bajulador e interesseiro, participar de todos os acontecimentos políticos do país recém-criado.

No mesmo capítulo, após uma breve discussão sobre a tradição da sátira menipéia, bem como sobre a forma solta dos romances de Laurence Sterne e de Machado de Assis, examinamos a composição da obra de Torero comparativamente com as obras *Tristram Shandy*, de Sterne, e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Percebemos que o romance em foco sofre decisiva influência de seus predecessores pelo fato de apresentar características em comum da forma da sátira menipéia, como a digressividade, a interação com o leitor, o humor e o grotesco. Nesse sentido, a obra de Torero também nos remete às características da tradição luciânica.

No quarto capítulo nos dedicamos a retratar e a examinar o processo pelo qual o romancista compôs sua obra. Com o intuito de estabelecer a relação ou não de *O Chalaça* com a tradição da sátira menipéia, retomamos os pontos de contato entre o romance e a tradição a partir de Bakhtin, José Guilherme Merquior e Enylton de Sá Rego. Notamos que Torero utilizou sistematicamente textos híbridos, que mesclam linguagem culta e popular e intertextos de passagens históricas em situações ficcionais humorísticas.

Em nossa opinião, Torero está claramente consciente do caráter híbrido de seu romance, conforme a tradição da sátira menipéia, o que faz com que o romancista componha, na literatura brasileira contemporânea, um texto sob forma de um romance não linear, em tom em que se mesclam seriedade e comicidade. Nisso, se prende diretamente à técnica narrativa de Sterne e Machado, encarnando, dessa maneira, em nossa contemporaneidade, toda uma tradição literária.

Mas daí também o nosso questionamento, que aqui se expõe apenas no intuito de indicar possíveis futuras investigações, no sentido do que já indicávamos na “Introdução”: seria Torero, como um escritor contemporâneo que se apropria das técnicas narrativas de Sterne e Machado, e, genericamente, dos procedimentos da tradição da sátira menipéia, um representante direto dessa tradição, apresentando o mesmo estatuto de seus predecessores?

Existem duas visões dentro da crítica literária que examinam a produção ficcional contemporânea: a dos formalistas, em que se destacam nomes como

Linda Hutcheon e Roland Barthes, a qual considera que o retorno ao passado realizado pelos romances ditos pós-modernos, como o de Torero, que se apropria da história e da historiografia de modo ficcional, se dá de modo crítico, empregando nesse processo aspectos como ironia, paródia, auto-reflexividade e auto-referencialidade para desconstruir de forma crítica o referencial histórico, e a outra visão, a dos críticos de orientação marxista, que abriga em suas fileiras nomes como Fredric Jameson e Terry Eagleton, que considera que o papel da intertextualidade nos romances pós-modernos, apontada por Linda Hutcheon, perde valor face à evidente falta de profundidade dessas obras e à ausência de historicidade, sendo que o resgate do passado por esses romances não se deve ao valor histórico em si, mas sim ao desaparecimento do sujeito individual e à falta de um estilo pessoal. Como ficaria a obra de Torero diante dessas questões?

No final da década de 1960, o conceito de “polifonia” ou de “dialogismo”, desenvolvido por Bakhtin, foi rebatizado por Julia Kristeva como intertextualidade. Para a autora, “todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da intersubjetividade instala-se a intertextualidade.”<sup>284</sup> Ou seja, a noção de texto para Kristeva é generalizada no sentido de que todos os sistemas e estruturas culturais são considerados como texto.

Linda Hutcheon define, na mesma linha, a intertextualidade paródica como “transcontextualização” irônica, como inversão, como um ato de imitação. Para a autora, a preocupação com o passado histórico não deve ser vinculada ao retorno nostálgico ao passado.

Para Hutcheon, a paródia intertextual é a elaboração de um novo texto a partir de outro já existente e, para assinalar a diferença que o novo texto apresenta, insere-se nele uma boa dose de ironia com o intuito de estabelecer vínculo com o passado. O tom irônico e satírico seria o elo de ligação entre o presente e o passado que impediria o retorno nostálgico.

---

<sup>284</sup> KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. Tradução: Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 64.



A metaficção historiográfica, como ela define a resultante desse procedimento, é o que caracteriza o chamado pós-modernismo na ficção. As obras que se enquadram nesse gênero são aqueles “romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos.”<sup>285</sup>

Hutcheon destaca como característica da metaficção historiográfica a preocupação em discutir as relações entre ficção e história, assim como em redefinir a própria conceituação de história, enquanto produção humana. “Sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para o seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado.”<sup>286</sup> [grifos da autora]

As teorias apontadas por Hutcheon têm por finalidade o retorno ao mundo discursivo, ao mundo dos textos e dos intertextos e não texto versus mundo real. “O pós-modernismo é autoconscientemente uma arte dentro do arquivo,”<sup>287</sup> tanto na História como na Literatura.

Aliada às teorias de Roland Barthes, Jacques Derrida e Umberto Eco, Hutcheon afirma que a intertextualidade substitui o “relacionamento autor-texto”, deixando de exigir a originalidade na literatura ou na obra literária. Os discursos só adquirem importância a partir de outros discursos anteriores. Com isso, abandona-se a originalidade e o estilo pessoal do artista, passando a valer nas teorias pós-modernas a intertextualidade paródica com visões múltiplas. Na visão de Hutcheon, só seria possível estabelecer uma relação explícita com o mundo real por intermédio de narrativas, tanto as do passado como as do presente, sempre de forma textualizada.

Em suma, o funcionamento da intertextualidade da metaficção historiográfica pós-moderna, no entender de Hutcheon, ocorreria da seguinte forma: todo texto seria uma absorção e transformação de outro texto, e em lugar

---

<sup>285</sup> HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo...**, op. cit., p. 21.

<sup>286</sup> Ibid., p. 22.

<sup>287</sup> Ibid., p. 165.

da intersubjetividade se instalaria a intertextualidade. Haveria, assim, não mais uma escritura, mas uma re-escritura.

Ao analisar o conceito de intertextualidade proposto por Linda Hutcheon, o crítico norte-americano Fredric Jameson, em sua obra *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*,<sup>288</sup> comenta o caráter de pouca profundidade que acomete a intertextualidade, fato este que lhe retira o valor e a transforma em uma “estética da superficialidade”, composta por colagens e marcada pela ausência de historicidade.

É oportuno ressaltar que no contexto literário contemporâneo os romances históricos, mais especificamente os surgidos a partir da década de 1990, seguem a perspectiva da estética da superficialidade, na ótica de Jameson. Eles não constituem instrumentos de formação de identidade cultural, sendo apenas narrativas que apontam para um passado essencialmente textualizado e auto-reflexivo. Obras que olham o passado com a descrença dos tempos atuais. Trata-se, portanto, de uma farsa burlesca destinada a divertir o público leitor e reforçar a idéia de que tanto ontem como hoje, tudo se resumiria a uma comédia. Essas narrativas pós-modernas que se debruçam sobre o passado para colher material já reciclado, reprocessado, que geram novas versões sem grande pretensão de inovações formais, contribuem apenas como fonte de prazer, como aponta Terry Eagleton:

A obra de arte pós-moderna típica e arbitrária, eclética, híbrida, descentralizada, fluida e descontínua, lembra o pastiche. Fiel aos princípios da pós-modernidade, rejeita a profundidade metafísica em favor de uma espécie de superficialidade forjada, jocosidade e falta de afeto; é uma arte de prazeres, superfícies e intensidades fugazes.<sup>289</sup>

Inúmeros são os exemplos dessa tendência de meta-narrativa pós-moderna. Para efeito de exemplo, são apresentados, na seqüência, cinco obras contemporâneas a *O Chalaça*, inclusive no que diz respeito ao seu tempo de

---

<sup>288</sup> JAMESON, Fredric. **O pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio, 2ª ed. Tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2002.

<sup>289</sup> EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 318.

lançamento e em relação ao tempo da história e universo focalizados: saga da Família Real brasileira ao longo do Primeiro e Segundo Impérios brasileiros.

O primeiro deles, intitulado *Dona Leopoldina: uma Habsburg no trono brasileiro*, de Glória Kaiser<sup>290</sup>, é um romance baseado nos diários reais mantidos pela imperatriz durante sua juventude. Em tom ressentido, a narradora registra em seu diário suas angústias de adolescente, entremeadas de comentários sobre as questões políticas que alvoroçavam a Europa, nos primeiros anos do século XIX, bem como sua vida adulta no papel de Imperatriz do Brasil.

Outra obra, *A imperatriz no fim do mundo: memórias dúbias de Amélia de Leuchtenberg*, de Ivanir Calado,<sup>291</sup> focaliza Amélia Leuchtenberg, segunda esposa de D. Pedro I, narrando suas memórias cento e vinte anos após sua morte. O romance retrata as dúbias memórias de uma imperatriz esquecida, e sua curta relação matrimonial com D. Pedro I.

A obra *A República dos bugres*, de Ruy Tapioca,<sup>292</sup> constitui uma narrativa em tom picaresco, envolvendo um período que abrange desde a chegada da Família Real portuguesa ao Brasil até a proclamação da República. O narrador é um moribundo que, no final do século XIX, já impossibilitado de comunicar-se voluntariamente, ouve os acontecimentos ao seu redor, o que motiva suas recordações a respeito de tudo o que viveu na condição de filho bastardo de D. João VI.

Em *Meu adorado Pedro*, Vera Moll<sup>293</sup> retrata a vida de Dona Leopoldina, a qual atravessa o Oceano Atlântico para honrar uma aliança de casamento. A vida trágica da heroína é narrada com recursos inovadores de emoção. Situações muitas vezes irônicas e mesmo insólitas se misturam.

Por fim, outro romance que enfoca a vida da Imperatriz Leopoldina,

---

<sup>290</sup> KAISER, Glória. **Dona Leopoldina, uma habsburg no trono brasileiro**. Tradução: Christiane Rupp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

<sup>291</sup> CALADO, Ivanir. **Imperatriz no fim do mundo: memórias dúbias de Amélia de Leuchtenberg**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

<sup>292</sup> TAPIOCA, Ruy Reis. **A república dos bugres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

<sup>293</sup> MOLL, Vera. **Meu adorado Pedro**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

intitulado *Leopoldina e Pedro I: a vida privada na corte*, de Sonia Sant'Anna,<sup>294</sup> apresenta uma narrativa que focaliza especificamente a vida política de D. Leopoldina, revelando-a como uma mulher politizada, que dividiu com D. Pedro a tarefa de construir os alicerces de um novo Brasil.

É essa mesma tendência de meta-narrativa pós-moderna que *O Chalaça*, de José Roberto Torero, divide com os romances acima citados, posto que, como visto anteriormente, ficcionaliza os fatos históricos do Primeiro Império brasileiro. Não se trata, enfim, de um romance específico, que enfoca criticamente uma determinada época. Insere-se, isto sim, numa modalidade corrente de narrativas do mesmo teor que vieram a público, no Brasil, ao final do século XX.

Os romances ficcionais pós-modernos acima parecem justificar a visão do ensaísta inglês Eagleton, que caracteriza o pós-modernismo como uma maneira de enxergar a realidade que resulta numa aceitação da fragmentariedade, num esvaziamento da história e numa repulsa a qualquer totalização.

Como não há mais nenhuma totalidade social, não pode haver nenhum sujeito coletivo totalizante, capaz de encaminhar um projeto de transformação da sociedade como um todo: o que se pode esperar de melhor é a realização de pequenas reformas e modestos reajustes institucionais.

Nas expressões de Eagleton, o termo “pós-modernismo” refere-se, em geral, a uma forma de cultura contemporânea reflexo da pós-modernidade, a qual aludiria a um período histórico específico no qual a linha de pensamento questiona as noções clássicas de “verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso, emancipação universal, os sistemas únicos e as grandes narrativas, ou os fundamentos definitivos de explicação.”<sup>295</sup>

Assim, ao contrariar o Iluminismo, o pós-modernismo percebe o mundo como “instável, incerto, imprevisível.”<sup>296</sup> Tal modo de ver a realidade emerge em um momento histórico em que a nova forma assumida pelo capitalismo ocidental

---

<sup>294</sup> SANT'ANNA, Sonia. **Leopoldina e Pedro I, a vida privada na corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

<sup>295</sup> EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 07.

<sup>296</sup> Idem.

sustenta-se em padrões e tecnologias de consumo. O crítico destaca ainda que a trajetória cultural terá grande repercussão nas ciências e na filosofia e que tal mudança será marcada pela superficialidade, auto-reflexividade, pluralismo, ecletismo, descentramento.

Fredric Jameson, ao tratar da problemática da identidade cultural no pós-modernismo, destaca, como seus elementos estruturantes, o discurso do Fim da História, o ataque às narrativas modernistas, o desmonte da racionalidade, a inviabilidade de sínteses totalizantes, enfim, um discurso que utiliza a ideologia para dar cabo dela própria.

A lógica cultural do capitalismo tardio frente à indústria cultural está, a seu ver, organizada sobre uma tríade marcante, “pastiche”, “morte do sujeito” e “nostalgia”, que permite “sentir a especificidade da experiência pós-modernista do espaço e do tempo.”<sup>297</sup>

Se a modernidade estava dominada pela paródia, como forma singular de uma imitação cômico-irônica excentricamente contraposta a uma linguagem normatizada e dominante na época, na pós-modernidade o pastiche parece assumir a forma de uma imitação desmotivada, neutra e sem estímulo para a sensibilidade satírica que utiliza a linguagem normal para a ela se contrapor.

Para Jameson, o que resta à pós-modernidade é mergulhar no mundo da “moda nostálgica” e do “fracasso” do estético, da “arte”, e do “novo”. Assim, a pós-modernidade não consegue mais criar estilos novos, uma vez que a modernidade já esgotou sua experiência individual e pessoal. No entanto, a pós-modernidade cai numa vasta esfera da pastichização dos “estilos mortos”, e de um “museu imaginário.”<sup>298</sup>

Jameson aponta ainda que os modelos de profundidade, como dialética, conceito de essência e aparência, ideologia e falsa aparência, latente e manifesto, autenticidade e inautenticidade, signifiante e significado, foram todos substituídos, nos anos de 1960 e 1970, pelas concepções de práticas, discursos, jogos textuais, cujas estruturas baseiam-se em superfícies múltiplas, determinadas pela exploração de inúmeros estilos do passado.

---

<sup>297</sup> JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann (org.) **O mal estar no pós-modernismo: teorias e práticas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993. p. 27.

<sup>298</sup> Ibid., p. 31.

Na pós-modernidade constatou-se a inviabilidade de um estilo pessoal. Isso trouxe consigo o enfraquecimento do afeto e uma escritura superficial, neutra, chamada por Roland Barthes de escritura branca que, no dizer de Jameson, é uma espécie de “paródia branca”, ou pastiche, “uma estátua sem olhos.”<sup>299</sup> Por isso, deve-se insistir numa distinção entre o procedimento intertextual do modernismo e o uso que se fez dele a partir dos anos de 1960 e 1970. Assim, argumenta, Jameson:

Claro que a paródia encontrou um terreno fértil nas idiossincrasias dos modernos e seus estilos ‘inimitáveis’[...]. Tudo isso nos parece de algum modo característico, na medida em que todos se desviam da norma que depois é reafirmada, não necessariamente de forma agressiva, pela imitação sistemática de suas excentricidades intencionais. [...] A explosão da literatura moderna em um sem-número de maneirismos e estilos individuais distintos foi acompanhada pela fragmentação da própria vida social a um ponto em que a própria norma foi eclipsada: reduzida ao discurso neutro das mídias. [...] os estilos modernistas se transformaram em códigos pós-modernistas [...]. Nessa situação não há mais escopo para a paródia, ela já teve seu momento, e agora essa estranha novidade, o pastiche, vem lentamente tomar seu lugar.<sup>300</sup>

O crítico vê a construção dessa nova forma de pensar o passado, feita pela ficção pós-moderna, de forma negativa, caracterizando-a como mero pastiche que nada mais é do que “a canibalização de todos os estilos do passado.”<sup>301</sup> O pastiche, de acordo com Jameson, surgiu com o desaparecimento do sujeito como indivíduo e da indisponibilidade de um estilo único e pessoal. O domínio da categoria do espaço sobre o tempo contribuiu para a alienação do sujeito que não consegue se reconhecer e traçar seu próprio mapa neste espaço. Nesse retorno ao passado de forma negativa, segundo Jameson, o homem da sociedade pós-moderna perdeu o senso da história e está condenado a viver num eterno presente nostálgico.

Jameson argumenta, por fim, a respeito dos romances pós-modernos, que tais obras “são incapazes de reproduzir representações de nossa própria experiência corrente.”<sup>302</sup>

---

<sup>299</sup> JAMESON, Fredric. **O pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio, op. cit., p. 45.

<sup>300</sup> JAMESON, Fredric. **O pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio, op. cit., p. 44.

<sup>301</sup> Ibid., p. 46.

<sup>302</sup> Ibid., p. 48.

É nessa linha que Jameson, Eagleton e outros teóricos marxistas, críticos da pós-modernidade, desenvolvem suas análises, e é também nesse campo teórico que se pode, também, analisar o romance *O Chalaça*. A partir de uma análise calcada nas argumentações de Jameson acerca do romance pós-moderno, *O Chalaça*, de Torero, parece encaixar-se numa estética que contribui para o desaparecimento do *télos* histórico e do estilo individual e pessoal.

A narrativa de *O Chalaça* é ambientada no período do Primeiro Império brasileiro, sem estabelecer elos de ligação entre o presente do escritor e o do leitor. O mundo do tempo histórico passado é o assunto central da obra. De acordo com as teorias pós-modernistas, a narrativa de Torero se inscreve como paródia auto-reflexiva e auto-referencial.

Como já visto em seções anteriores, Torero vale-se dos fatos históricos ocorridos com personalidades de quem os registros e documentos históricos atestam a existência real para criar sua narrativa. Ele ficcionaliza a História, tendo como “solo” histórico a capital imperial, o Rio de Janeiro, e o cenário do conflito entre os dois irmãos, D. Pedro I e D. Miguel, pela posse do trono de Portugal, mormente a cidade de Lisboa. Utilizando-se destes fatos históricos e alternando sua narrativa entre estes dois lugares, o autor mescla ficção romanesca e dados históricos para sintetizar, e satirizar ludicamente, um determinado período da história política brasileira.

Nesse sentido, o romance de Torero não apresenta a estrutura dos romances históricos tradicionais, como os de Sir Walter Scott, os quais envolvem a mobilização de um conhecimento histórico anterior, e visam a estabelecer a coexistência entre a história e o romance para se articular em um novo paradigma discursivo.

Em *O Chalaça* não há a coexistência entre a História e o destino. O que faz sugerir que o romance contribui para o enfraquecimento do sentido da história, do sujeito, do afeto, características típicas da pós-modernidade. A obra de Torero representa, poder-se-ia dizer, a crise da historicidade. O romance, ao mesmo tempo em que contém figuras históricas reais, como D. Pedro I, D. Leopoldina, Marquês de Barbacena, Marquesa de Santos e, evidentemente, o protagonista

Francisco Gomes da Silva, que interage com os personagens históricos mencionados acima e os ficcionais Caetano Gamito, Calimério e Lady Bloomfield, promove o enfraquecimento da historicidade à medida que opera com fatos aparentemente fragmentários. Ora o narrador aborda suas revolucionárias teorias médicas, ora interrompe a narrativa para falar sobre seu amo D. Pedro I e as questões políticas do império, ora rompe com a linearidade textual para retomá-la em capítulos posteriores, no intuito, parece, de desacreditar a própria possibilidade de inteligibilidade do todo, e, nesse sentido, da própria História. Ou, em outros termos, *O Chalaça* parece representar a total aceitação do efêmero, do fragmentário e do descontínuo.

Torero constrói o romance servindo-se de textos de arquivo. A partir desses textos, cria sua narrativa sem se comprometer com a “verdade histórica”, inventando personagens e acontecimentos e invertendo parodisticamente o tom e o estilo dos textos históricos. O autor também insere conteúdo ficcional, como, por exemplo, as banais filosofias do narrador, sempre repletas de conotações sexuais, para fazer as ligações com o registro histórico. Com isso, a “história” apresentada no romance parece não ter mais nenhuma relação orgânica com os registros históricos. Nesse sentido, *O Chalaça* perde seu referente histórico e se propõe apenas representar idéias e estereótipos sobre o passado histórico. Textos lançam-se contra textos para se produzir um novo texto, opaco, simulacro da história.

O leitor, em contato com um texto como o de Torero, desreferencializado e descontínuo, percebe que não está frente a frente com o narrador preconizado por Walter Benjamin.<sup>303</sup> Para Benjamin, o narrador ideal seria aquele que é apreciado pelo povo por trazer histórias que descortinam novos mundos, fruto das viagens do narrador, ou por traduzir, como ninguém, as histórias e tradições de seu próprio país. Impossibilitado de contatar este narrador ideal — e, também, poder-se-ia dizer, com o indivíduo em busca de um sentido para a sua existência, como ocorre

---

<sup>303</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 198-199.



no romance moderno — resta ao leitor buscar usufruir o universo trabalhado pela visão pós-moderna. Não se trata mais de beber da fonte do conhecimento de um narrador viajante ou das histórias entranhadas na vida de um homem honesto, mas, sim, deixar-se invadir pelo movimento do significante a outro significante, elidindo-se o próprio significado.

Se Machado de Assis se apropriou de uma tradição literária, inventou por conta própria seu estilo pessoal, no qual se destaca a ironia contra um mundo em ruínas, que rompe com um mundo velho, no caso o do Império, ao mesmo tempo em que apresenta sua descrença em um mundo novo, o da República. A técnica narrativa de Torero, por sua vez, apóia-se diretamente nos procedimentos de escrita de Machado para expor as teorias filosóficas do narrador Gomes da Silva, a conversa deste com o leitor, bem como o jogo digressivo que permeia o romance, numa espécie de texto que visa à diversão do leitor, e não à escavação do mundo narrado.

Ao longo de seu romance, Torero deixa registrados inúmeros provérbios e ditos filosóficos que se reportam a *Memórias póstumas*:

[...] Não venci o dragão, mas pisei um rato. Não seria menos vencedor por isso.<sup>304</sup>

[...] Três sons é tudo o que busca o homem no decurso de sua experiência. Não são dois, nunca poderiam ser quatro. Pois muito bem, e tais são eles: o sussurro das mulheres, o tilintar das moedas e o alarido das palmas. Nenhum homem poderá se considerar plenamente satisfeito — muito embora possa fingir que deles não sente falta, como alguns devotos — se, ao menos uma vez na vida, não tiver tido contato com eles.[...] <sup>305</sup>

[...] A vida não é mais que um cerco [...].<sup>306</sup>

[...] As mulheres amam os homens que apresentam qualidades inversas aos seus defeitos. [...].<sup>307</sup>

É possível verificar a estreita ligação entre os provérbios e ditos filosóficos de Torero e as seguintes citações, retiradas da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

---

<sup>304</sup> O Chalaça, p. 17.

<sup>305</sup> O Chalaça, p. 92.

<sup>306</sup> O Chalaça, p. 120.

<sup>307</sup> O Chalaça, p. 76.

[...] Não há amor possível sem a oportunidade dos sujeitos. [...] <sup>308</sup>  
 [...] Deve ser um vinho enérgico a política. [...] <sup>309</sup>  
 [...] O vício é muitas vezes o estrume da virtude. [...] <sup>310</sup>  
 [...] A velhice ridícula é, porventura, a mais triste e derradeira surpresa da natureza humana. [...] <sup>311</sup>  
 [...] Quem escapa a um perigo ama a vida com outra intensidade. [...] <sup>312</sup>  
 [...] Suporta-se com paciência a cólica do próximo. Matamos o tempo; o tempo nos enterra. [...] <sup>313</sup>  
 [...] Não te irrites se te pagarem mal um benefício: antes cair das nuvens, que de um terceiro andar. [...] <sup>314</sup>

Torero, assim o parece, imita, simplesmente, o estilo pessoal machadiano. Se Torero escreve como se fosse Machado, sua escrita vem marcada pelo uso do estilo alheio, apresentando comentário histórico em tom cômico, em uma linguagem de fácil compreensão, desprovida de ambigüidade e/ou reflexão profunda a respeito da matéria abordada. Com isso, contribui para o desaparecimento do sujeito individual e do estilo peculiar. Ou, em outras palavras, com a morte do sujeito, e do poder da paródia na literatura moderna, Torero parece inclinar-se para o pastiche.

Em resumo, um romance que se mantém, diriam os críticos da pós-modernidade, na horizontalidade. Mas isso, dizíamos ao início, é matéria para uma outra investigação....

---

<sup>308</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, op. cit., p. 86.

<sup>309</sup> Ibid., p. 89.

<sup>310</sup> Ibid., p. 107.

<sup>311</sup> Ibid., p. 113.

<sup>312</sup> Ibid., p. 116.

<sup>313</sup> ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**, op. cit., p. 146.

<sup>314</sup> Idem.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARMITAGE, João. **História do Brasil**. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 18ª ed. São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Obras completas de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson INC. Editores, 1955.
- \_\_\_\_\_. **Quincas Borba**. São Paulo: Ática, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução: Paulo Bezerra. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução: de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1996.
- \_\_\_\_\_. O problema do texto. In: **Estética da criação verbal**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. Obras escolhidas I. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução: Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1981.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade**. Lembranças de velhos. São Paulo: EDUSP, 1987.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. **A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino**. Tradução: Jaime Bruma. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

CALADO, Ivanir. **Imperatriz no fim do mundo**: memórias dúbias de Amélia de Leuchtenberg. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CALMON, Pedro. **O rei cavalleiro**: A vida de D. Pedro I. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933.

CAMPOS, Haroldo. **Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio. Machado de Assis de outro modo. In: **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. À roda do Quarto e da vida. In: \_\_\_\_\_. **Recortes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

\_\_\_\_\_. Literatura e Subdesenvolvimento: In: \_\_\_\_\_. **Educação pela noite & outros ensaios**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. Dialética da malandragem. In: \_\_\_\_\_. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CINTRA, Francisco de Assis. **O Chalaça favorito do império**. Disponível em: <[virtualbooks.com.br/freebook/port/did/chalaça/chalaça.htm](http://virtualbooks.com.br/freebook/port/did/chalaça/chalaça.htm)>. Material compilado por Edilberto Pereira Leite, 2000. Acesso em 22 maio 2005.

\_\_\_\_\_. **D. Pedro I e o grito da Independência**. Transcrição de documentos. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1921.

COSTA, Emília Viotti da. **Da monarquia à República**: momentos decisivos. São Paulo: Ciências Humanas, 1979.

D'ÓNOFRIO, Salvatore. **Os motivos da sátira romana**. Alfa, Marília, 1968.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Tradução: Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

\_\_\_\_\_. **Teoria da literatura.** Uma introdução. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: ficção e história.** Tradução: Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOMES, Eugênio. **Machado de Assis: influências inglesas.** Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

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

HARVEY, David. **Condição pós-moderna.** Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

HEGEL, Georg Friedrich. **Filosofia da História.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção.** Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JAMESON, Fredric. **O pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** 2ª ed. Tradução: Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: Kaplan, E. Ann (org.). **O mal estar no pós-modernismo: teorias e práticas.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KAISER, Glória. **Dona Leopoldina, uma habsburg no trono brasileiro.** Tradução: Christiane Rupp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise.** Tradução: Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LEENHARDT, Jacques e PESAVENTO, Sandra Jathay (orgs.) **Discurso histórico e narrativa literária.** Campinas, SP: UNICAMP, 1998.

LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo**: estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. Viagem em torno de Mignolo: a literatura e a história. In: CHIAPPINI, Ligia & AGUIAR, Flávio Wolf de. **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**-breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

\_\_\_\_\_. O romance carnavalesco de Machado. In: ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. 18ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf (orgs). **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: EDUSP, 2001.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MOISÉS, MASSAUD. **Dicionário de termos literários**. Edição revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOLL, Vera. **Meu adorado Pedro**. Rio de Janeiro: Bom texto, 2001.

NANDA, Meera. Contra a destruição/desconstrução da ciência: histórias cautelares do terceiro mundo. In: WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy. **Em defesa da História**. Tradução: Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PALMER, Bryan D. Velhas posições/novas necessidades: história, classe e metanarrativa marxista. In: ELLEN, Meiksins; FOSTER, John Bellamy. **Em defesa da história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

PRADO JUNIOR, Caio. **Evolução política do Brasil: colônia e Império.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura.** São Paulo: Ática, 1995.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso.** Tradução: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RANGEL, Alberto. **Dom Pedro I e a Marquesa de Santos,** à vista de cartas íntimas e de outros documentos públicos e particulares. São Paulo: Brasiliense, 1969.

REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1989.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da loucura.** Tradução: Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase & Cia.** São Paulo: Ática, 2003.

SANT'ANNA, Sonia. **Leopoldina e Pedro I, a vida privada na corte.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

SANTOS, Jair Ferreira. **O que é pós-modernismo?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis.** São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SETÚBAL, Paulo. **As maluquices do imperador: contos históricos** 6ª ed. São Paulo: Saraiva, 1949.

\_\_\_\_\_. **Nos bastidores da história: contos históricos.** 8ª ed. São Paulo: Saraiva, 1928.

SILVA, Francisco Gomes da. **Memórias do Conselheiro Francisco Gomes da Silva - O Chalaça**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Souza, 1959, p. 16. (Prefácio de Noronha Santos).

SODRÉ, Nelson Werneck. **As razões da independência**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUSA, Octávio Tarquínio de. **A vida de D. Pedro I**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, Tomo II.

\_\_\_\_\_. **História dos fundadores do Império do Brasil**. Rio de Janeiro: Martins Editora, 1972.

\_\_\_\_\_. **José Bonifácio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Tradução, Introdução e Notas: José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TAPIOCA, Ruy Reis. **A república dos bugres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

TORERO, José Roberto. **Galantes memórias e admiráveis aventuras do virtuoso conselheiro Gomes, O chalaça**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

\_\_\_\_\_. **Xadrez, truco e outras guerras**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

\_\_\_\_\_. **Pequenos amores**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

TORERO, José Roberto. PIMENTA, Marcus Aurelius. **Terra Papagalli**. Narração para preguiçosos leitores da luxuriosa, irada, soberba, invejável, cobiçada e gulosa história do primeiro rei do Brasil. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

\_\_\_\_\_. **Os vermes**: uma comédia política. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

WEBER, João Hernesto. **A nação e o paraíso**: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira. Florianópolis: Editora UFSC, 1997.