

SANDRO PONTES FERREIRA

A CONSTITUIÇÃO DO “MALANDRESCO” EM *MARAFÁ*, DE MARQUES  
REBELO

CAMPO GRANDE  
2007

SANDRO PONTES FERREIRA

A CONSTITUIÇÃO DO “MALANDRESCO” EM *MARAFÁ*, DE MARQUES  
REBELO

Dissertação apresentada como requisito final para a conclusão do Mestrado em Estudos de Linguagens, área de concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosana Cristina Zanelatto Santos.

CAMPO GRANDE  
2007

SANDRO PONTES FERREIRA

A CONSTITUIÇÃO DO “MALANDRESCO” EM MARAFA, DE MARQUES  
REBELO

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosana Cristina Zanelatto Santos  
(UFMS/CCHS) - Presidente

---

Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves  
(UNESP/FCL – Assis) – Membro Titular

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Elizabete Aparecida Marques  
(UFMS/CCHS) – Membro Titular

Campo Grande/MS, 28 de novembro de 2007.

À minha esposa e aos meus pais.

## **AGRADECIMENTOS**

À Profª Drª Rosana Cristina Zanelatto Santos, pela orientação equilibrada e pelo constante incentivo em todas as etapas da realização deste trabalho.

Aos professores José Antonio de Souza e Maria Helena de Queiroz, que tanto me incentivaram neste percurso.

Ao amigo e colega de classe do Mestrado Volmir, grande companheiro em todos os momentos.

Às bandas *Coldplay* e *Belle and Sebastian*, trilhas sonoras desta pesquisa.

## SUMÁRIO

Resumo .....	07
<i>Abstract</i> .....	08
Introdução .....	09
1. Um antecedente importante: o <i>Lazarilho de Tormes</i> .....	14
1.1 As edições e o anonimato do autor.....	19
1.2 O início da picaresca: gênero, estrutura e crítica.....	31
1.3 Lázaro de Tormes: pícaro e anti-pícaro .....	45
2. O malandro na literatura brasileira .....	52
2.1 Marques Rebelo: este (quase) desconhecido.....	60
2.2 O malandro antropológico e o malandro romanesco .....	66
2.3 O <i>Marafa</i> .....	75
3. Dos traços análogos à brasilidade: a constituição do “malandresco”.....	79
3.1 A astúcia como alternativa para a vida .....	81
3.2 De malandros, de malandragens e de “malandrescos” .....	88
3.3 A liberdade aprisionada e a identidade da brasilidade malandra.....	95
Considerações finais .....	109
Referências .....	112

## RESUMO

O fio condutor desta dissertação é a possibilidade de analisar como a composição da picaresca espanhola, suas aventuras astuciosas e seu projeto de ascensão social contribuíram no traçar de aspectos literários na construção do malandro brasileiro. Os objetos da pesquisa são dois personagens: Lázaro de Tormes, protagonista da obra *Lazarillo de Tormes*, romance inaugural da picaresca clássica espanhola, que será confrontado, sob a perspectiva de procedimentos comparatistas, com Teixeira, um malandro carioca e um dos protagonistas de *Marafa*, romance de Marques Rebelo. Tencionamos trazer ao rol de estudos que enveredam na relação pícaro/malandro mais um elemento da literatura brasileira, atribuindo-lhe características que podem se configurar como sendo constituintes de personagens que se deslocam do universo da ordem institucionalizada e inserem-se em um mundo no qual a desordem é o caminho a ser trilhado. Nesse sentido, Teixeira poderia ser chamado de personagem “malandresco”? A resposta a essa questão é o que move a presente pesquisa.

Palavras-chave: Romance picaresco; *Lazarillo de Tormes*; *Marafa*; Marques Rebelo.

## ABSTRACT

What conducts this dissertation is the possibility of analyzing how the composition of Spanish picaresque, his adventures, his astute adventures and his plans of social ascension, gave support to delineate the literary aspect on rogue Brazilian construction. The research objects are two characters: Lázaro de Tormes, protagonist from the *Lazarillo de Tormes*, the first romance of the Spanish classic picaresque, which will be analyzed, under a perspective from the proceeding of comparison, with Teixeira, a carioca rogue and one of the protagonists from *Marafa*, Marques Rebelo's romance. We intend to bring to the investigation list that studies the connection picaresque/roguery another element from the Brazilian Literature, attributing for them features that can be configured as being character's components that dislocate from the institutionalized order universe and insert by themselves in a world that the disorder is their directions. Then, could Teixeira be called a "malandresco" character? The answer to this question is what moves the present research.

Keywords: Picaresque novel; *Lazarillo de Tormes*; *Marafa*; Marques Rebelo.

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa estrutura-se em torno da análise aproximativa entre o pícaro espanhol e o malandro brasileiro e é fruto de um trabalho investigativo que se iniciou no Curso de Especialização em Literatura da UEMS, Unidade Universitária de Cassilândia, sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Rosana Cristina Zanelatto Santos, cuja defesa ocorreu no ano de 2005. À época, os resultados alcançados mostraram-se satisfatórios, entretanto, apontavam para um inevitável aprofundamento em algumas questões que uma análise na esfera *lato sensu* não permitia, tais como: uma visão antropológica acerca da malandragem e alguns aspectos de ordem estrutural que dizem respeito à obra *Lazarillo de Tormes*, além de uma investigação mais minuciosa dos elementos que conectam as duas personagens eleitas como objetos da pesquisa: Lázaro de Tormes, protagonista da obra *Lazarillo de Tormes*, precursora do romance picaresco espanhol; e Teixeira, o malandro carioca que co-protagoniza *Marafá*, romance de Marques Rebelo, notabilizado em sua época por retratar de modo muito peculiar o Rio de Janeiro e seus personagens eminentemente marginais à sociedade. No entanto, Rebelo, embora tenha um conjunto de obras de indiscutível valor estético, caiu em um inexplicável ostracismo.

As correspondências literárias entre o pícaro e o malandro têm sido objeto de muitos estudos da academia. Não obstante, percebemos em nossas leituras que os textos, frutos dessa comparação, propendem para alguns direcionamentos analíticos, dentre os quais podemos estabelecer como principais aqueles que se voltam para os seguintes romances: *Memórias de sargento de milícias*, de Manoel Antonio de Almeida,

e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. O clássico artigo de Antonio Candido intitulado *Dialética da Malandragem* não admite a conexão entre o pícaro espanhol e *Memórias de um sargento de milícias*, romance que apresentava, pela primeira vez no Brasil, a presença de um personagem malandro em sua trama. De acordo com Candido (1970: 01),

O malandro, como o pícaro, é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores. Já notamos, com efeito, que Leonardo pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si que o afasta do pragmatismo dos pícaros, cuja malandragem visa quase sempre ao proveito ou a um problema concreto, lesando freqüentemente terceiros na sua solução. [...]. É admissível que modelos eruditos tenham influído em sua elaboração; mas o que parece predominar no livro é o dinamismo próprio dos astuciosos de história popular.

Quanto às pesquisas que apontam para *Macunaíma*, cabe-nos destacar ensaio da pesquisadora Heloísa Costa Milton, que promove um panorama de equivalências entre o personagem picaresco e *Macunaíma*. Ela adverte que este pode ser considerado um pícaro, mas com peculiaridades inerentes à brasilidade e à dimensão latino-americana:

Parece-nos necessário, antes de mais nada, esclarecer que *Macunaíma* não se inscreve na tradição picaresca, nem sequer em termos do que poderia ser classificado como neopicaresco, ou seja, uma recriação – interna ou para além as fronteiras histórico-geográficas espanholas – da picaresca clássica. *Macunaíma* é singular. Entretanto, no que diz respeito à construção e percurso do anti-herói brasileiro – cuja origem se encontra no legendário indígena do norte do Brasil, Guianas e Venezuela – e a alguns procedimentos narrativos, é possível flagrar traços conformadores do pícaro literário e da estrutura do relato picaresco na rapsódia brasileira e até afirmar que *Macunaíma* é, dentre outros atributos, também um personagem pícaro, mas com sabor brasileiro e dimensão latino-americana. É plausível a comparação. (1991: 180)

O que pretendemos nesta pesquisa é também acrescentar ao arcabouço de trabalhos cotejados uma perspectiva que aponte para outros elementos da literatura brasileira que podem se configurar como correspondentes ao pícaro espanhol. Para tanto, valemo-nos de procedimentos comparatistas, por se afigurarem como profícua ferramenta para instigar e promover o estudo de obras e de escritores que há muito se encontram em estado de letargia e por oferecerem os elementos basilares para sustentar os pressupostos analíticos inerentes a um estudo com essas características.

O primeiro capítulo circunscreve-se ao clássico espanhol, em que apontamos, de forma concisa, o contexto sócio-histórico, localizando a obra no tempo e no espaço para, posteriormente, atermo-nos às questões que dizem respeito às edições e a uma análise que envereda pelo anonimato do autor; a seguir, acrescentamos ao exame uma breve investigação a respeito da etimologia do termo pícaro, apresentando ainda alguns elementos que conduzem a obra *Lazarillo de Tormes* a ser considerada a gênese do romance picaresco espanhol. Somando-se a esse exame, traçamos um estudo que versa acerca da estrutura do texto, por meio da fragmentação em três estágios e a construção de uma análise que dispõe sobre o censo crítico de Lázaro de Tormes. Finalizando esse capítulo, demonstramos ações que comprovam o caráter anti-heróico da personagem, no entanto, num segundo momento, trazemos à tona a descrição de algumas ações e reflexões do pícaro que o levam a ser considerado também um anti-pícaro, mesmo que num curto espaço de tempo.

No segundo capítulo, analisamos o malandro, vinculando o contexto histórico e social do Rio de Janeiro ao surgimento desse elemento na identidade

brasileira. Em seguida, apontamos algumas obras da literatura brasileira que trouxeram às suas linhas o malandro, mostrando algumas de suas características mais proeminentes. Daí em diante, surge o autor de *Marafa*, Marques Rebelo, com sua biografia e seu conjunto de textos e como a crítica especializada interpretou sua obra. Posteriormente, examinamos o universo malandro a partir dos conceitos antropológicos de Roberto DaMatta, para empreendermos uma conexão dessa visão com a malandragem de Teixeira; finalmente, partimos para a análise de *Marafa*.

O último capítulo desta dissertação adiciona ao exame proposto a vista de características que unem o pícaro e o malandro, passando pela astúcia, individualidade, sátira e liberdade. No entanto, cabe-nos esclarecer que, embora as variáveis socioeconômicas apresentem correspondências, mesmo distantes no espaço e no tempo, não podemos creditar o aparecimento do malandro literário ao pícaro espanhol. O que pretendemos é traçar correspondências entre as personagens por tentarem, a todo o momento, subverter a ordem social das coisas para manterem-se, *a priori*, vivos. Em torno das possíveis simetrias sociais, Mario González aponta que:

Será que existem entre a Espanha dos séculos XVI e XVII e a América Latina do século XX 'condições sócio-históricas comuns'? Não, sem dúvida, no estrito sentido da palavra. Mas eis que uma rápida análise permite vê-las, talvez, equivalentes (1994: 15).

Ao final do último capítulo, expomos alguns elementos que entram na composição de uma identidade brasileira e que têm estreita ligação com o malandro Teixeira: o carnaval, sua vida libertina e o jogo. A partir dessas ponderações finais, poderíamos então atribuir à composição do malandro de Marques Rebelo uma espécie que se emoldura em torno do hibridismo? Nesse contexto, seria possível chamá-lo de

personagem “malandresco”? A resposta a essa questão é o âmago que permeia a presente análise.

## 1. UM ANTECEDENTE IMPORTANTE: O LAZARILHO DE TORMES

A literatura picaresca espanhola clássica abarca o período compreendido entre meados dos séculos XVI e XVII, quando foram publicadas as principais obras com características concernentes ao tempo no qual a coroa espanhola alcançou seu apogeu e também começou a conhecer sua decadência. Esses extremos foram propícios ao aparecimento de obras repletas de crítica social, dadas às condições em que o povo espanhol estava submetido. Segundo COJORIAN (2004: 01),

[...] na Espanha essa grande concentração de poder manifestou-se principalmente pelo domínio social eclesiástico [...] e pelo imobilismo social. Ou seja, o indivíduo tinha grandes chances de morrer como nasceu, dificilmente conseguindo alçar-se a posição social mais elevada.

*Lazarillo de Tormes* é o texto inaugural do romance picaresco espanhol e é considerado um dos mais importantes da literatura mundial. São inúmeras as razões que o elevaram a essa posição, dentre as quais destacamos: a intensa crítica à sociedade espanhola do século XVI, o tom satírico, com um claro direcionamento à igreja, e a sua condição de rompimento estético com um modelo considerado até então insuperável: o romance de cavalaria. Um modelo ficcional que servia ao sistema em vigor como mais uma engrenagem para o estabelecimento de sua ideologia. De acordo com CASTRO (1967:121),

*El pícaro es el antihéroe, y la novela picaresca nace sencillamente como una reacción antiheroica, en relación con el derrumbamiento de la caballería y de los mitos épicos, y con la peculiar situación de vida que se*

*crearon los españoles desde fines del siglo XV. La originalidad española consistió en oponer a la tradición popularizada de lo heroico.<sup>1</sup>*

Creemos ser indispensável pontuar, inicialmente, algumas reflexões acerca do contexto histórico em torno do surgimento do romance picaresco espanhol e como as condições no âmbito sócio-político-econômico-ideológico foram fatores essenciais para o seu aparecimento. Consideramos que o exame preliminar em torno desse viés tornará a análise mais profícua e o entendimento acerca dos expedientes estéticos utilizados pelo autor em *Lazarillo de Tormes* será melhor identificado.

No século XV, a Espanha apresenta uma estrutura política e social alicerçada sobre as bases da monarquia absoluta, que é usada como pilar essencial ao estabelecimento da unidade religiosa da Península Ibérica e à consolidação do projeto ideológico da classe dominante, tendo como principais ações para seu fortalecimento: a descoberta da América em 1492, a derrota dos muçulmanos e a expulsão dos judeus, indicando um grau de “limpeza de sangue”, que, segundo CARRILLO (1982: 130), caracterizava-se pela

*[...] lucha económica que culminó con el antisemitismo, del que ya hemos tratado, trajo como resultado que cualquier atisbo de ascendencia judía o musulmana, por lejano que fuese, equivalía a “sangre infesta”. Durante el siglo XVI, los estatutos de limpieza de sangre provocaron una verdadera psicosis de genealogía, que fue la pesadilla social de España.<sup>2</sup>*

---

<sup>1</sup> O pícaro é o anti-herói, e o romance picaresco nasce sensivelmente como uma reação anti-heróica em relação ao desmoronamento da cavalaria e dos mitos épicos, e com a peculiar situação da vida imposta aos espanhóis desde o fim do século XV. A originalidade espanhola consistiu em opor a tradição popular ao heróico. (tradução nossa)

<sup>2</sup> [...] luta econômica que culminou com o anti-semitismo, do qual já tratamos, trouxe como resultado que qualquer cidadão de ascendência judia ou muçulmana, por distante que fosse, equivaleria ao “sangue contaminado”. Durante o século XVI, os estatutos de limpeza de sangue provocaram uma verdadeira psicose de genealogia, que foi o pesadelo social da Espanha. (tradução nossa)

O absolutismo é adotado para estabelecer uma ideologia na qual a monarquia centraliza todo o poder e as decisões, mantendo a aristocracia dominada e eliminando possíveis tentativas de elevação dos estratos sociais inferiores e daqueles que objetivam ascensão socioeconômica, o caso da classe burguesa. De acordo com GONZÁLEZ (1994: 49), “os traços da burguesia não servirão para definir uma classe, mas serão características de alguns indivíduos e sofrerão desvios negativos”, criando assim um abismo entre dominantes e dominados.

Essa ideologia também era legitimada pela monarquia como pretexto para a expansão dos territórios espanhóis, por meio de invasões e de conquistas de áreas além-mar, aumentando seu domínio sem interferências internas. Sobre essa ideologia, GONZÁLEZ (1994: 21) afirma que:

Esse marco histórico significa a adoção, pelas classes dominantes, de um modelo social e político caracterizado pela centralização das decisões, na forma da monarquia absoluta, e pela unificação ideológica dos cidadãos peninsulares. Pela primeira característica do modelo, irão sendo excluídas do exercício do poder não apenas os estratos economicamente inferiores mas também aqueles emergentes na forma da burguesia e até os grupos da nobreza menos poderosos ou que não se identifiquem com a ideologia do projeto.

Com a solidificação desse modelo, a Espanha passa a ter dois grandes grupos sociais: os ricos, representados pelos monarcas e pela nobreza, e os pobres, representados pelos pequenos comerciantes, lavradores e artesãos. Havia um terceiro grupo, o clero, que embora menor, tinha um grande poder e era detentor, junto à nobreza, de aproximadamente 95% das terras espanholas no século XVI. Somente sobre os pobres plebeus incidia o pagamento dos impostos. Paralelamente, o processo

inflacionário da época provocava distorções ainda maiores, achatando os rendimentos e minimizando quaisquer possibilidades de elevação socioeconômica.

No cenário externo, enquanto em alguns países da Europa a transição do modelo feudal, apoiado nos pilares da economia agrícola, para o capitalista, cujo princípio baseava-se na industrialização, era iminente, a Espanha paradoxalmente insistia em uma estrutura econômica fundamentada na conquista de novos territórios, produção essencialmente agrícola e uma política social cruel e injusta.

Todo esse panorama foi favorável para o aparecimento de indivíduos com comportamentos inadequados àqueles aceitos pela ideologia monárquica em vigor e, de acordo com GONZÁLEZ (1994: 38),

A má remuneração do trabalho no campo e nas cidades gera o aparecimento de grupos marginais. [...] Em fins do século XVI, grande número de vagabundos – mendigos profissionais, subempregados, rufiões, prostitutas, delinquentes, criados e fidalgos em decadência – pode ser encontrado nas cidades espanholas.

Em meio a esse quadro, surge no século XVI o romance picaresco espanhol, edificado na ótica da crítica social, sobretudo em razão das condições deploráveis a que eram submetidas as classes dominadas. Segundo KOTHE (1987: 46), o picaresco

Tende a expressar os interesses e o espírito crítico de uma classe social ou de um grupo social em processo de ascensão e que, astutamente, faz de conta que se identifica com um elemento socialmente inferior para, assim, poder dar melhor uma cacetada na classe ou grupo que ainda lhe é superior.

O pícaro é o protagonista do romance picaresco, que, com muita astúcia, tem por objetivo, em primeiro plano, a própria subsistência, para, em seguida, tentar

imiscuir-se no sistema dominante. Conforme CANDIDO (2006: 01), o personagem picaresco caracteriza-se pelo “[...] choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picardias’”.

A partir dessas considerações iniciais a respeito do surgimento do romance picaresco espanhol, passaremos a analisar os elementos que entremeiam um dos textos basilares da literatura ibérica e universal: o *Lazarillo de Tormes*. Para evitar a dissipação das idéias, os procedimentos inerentes a este capítulo restringir-se-ão à investigação e análise dos principais conceitos e noções formais que se mostram mais proeminentes no estudo de *Lazarillo de Tormes*. Inicialmente apresentaremos ao leitor uma breve visão no que diz respeito às edições até aqui localizadas e por que seu autor teria optado por permanecer no anonimato; num segundo momento, trataremos de questões atinentes à composição estética do texto, apresentando um estudo analítico limítrofe ao gênero, à estrutura e ao posicionamento crítico da personagem. Em torno deste último, submeteremos à análise como o protagonista desloca seu ponto de vista crítico: quando criança, Lázaro mostra-se mais criterioso e sensato, contudo, à medida de seu “amadurecimento”, seu comportamento desvia-se para uma total alienação diante de uma sociedade que ele tanto satirizou; finalmente, analisaremos como Lázaro de Tormes se configura como uma personagem com características anti-heróicas em diversos momentos de seu trajeto. No entanto, num período imediatamente anterior ao início do empreendimento de seu projeto de ascensão social, percebemos que suas ações não devem mais se restringir àquela adjetivação. Em torno dessa questão, traçaremos uma breve análise para questionar a denominação de personagem anti-heróica atribuída a Lázaro de Tormes.

## 1.1 AS EDIÇÕES E O ANONIMATO DO AUTOR

O surgimento do *Lazarilho de Tormes* por meio de quatro publicações nas localidades de Medina del Campo, Burgos, Antuérpia e Alcalá de Henares, não apresenta à literatura universal somente um texto que rompe com a estética e a ideologia a serviço do modelo dominante na Espanha do século XVI, o romance de cavalaria. Seu aparecimento cessa as relações hierárquicas entre a literatura sancionada<sup>3</sup> e o sistema dominante na Espanha (cujos pilares eram a monarquia absoluta e a igreja), cedendo lugar à literatura proscrita e apresentando ao leitor o retrato de uma sociedade à luz da transgressão. Essa opção de seu autor anônimo pelo caminho que tem, em seu cerne, um direcionamento subversivo desmascara, a partir do viés social e ideológico, um sistema que tinha como sustentáculo um modelo que se estabelecia com base na difusão de valores e de conceitos que mantinham as camadas inferiores impossibilitadas de promoção socioeconômica e em condição de total letargia quanto às tentativas de rompimento com aquela estrutura político-social imposta pela monarquia absoluta.

Paralelamente às críticas àquele modelo, o *Lazarilho de Tormes* oferecia a seus leitores a perspectiva de analisar as atitudes adotadas pela igreja enquanto participante ativa do bloco detentor do poder. Por essa razão, o autor envereda pela

---

<sup>3</sup> Literatura sancionada e literatura proscrita são termos cunhados por Antonio Candido. A primeira refere-se aos textos que nascem com o aval do sistema no qual eles estão inseridos. Por exemplo, o romance de cavalaria. A literatura proscrita distingue-se por negar, contradizer, portanto, caminhar em sentido contrário ao poder dominador. Por exemplo, o *Lazarilho de Tormes*. Cf. CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. In: BARBOSA, João Alexandre. *Alguma Crítica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

narrativa com um manifesto tom satírico e elege o clérigo como seu principal escopo.

Segundo Francisco Carrillo,

*La Iglesia, aparte de sus fallas internas, participaba de las mismas aspiraciones y modos de la monarquía y de la nobleza, hasta el punto de poner en duda si las estructuras formales de la monarquía fueron de origen eclesiástico. [...] Iglesia y Monarquía se protegían mutuamente (1982: 112).<sup>4</sup>*

Ampliando o debate a respeito do poder da literatura como condição de ruptura com modelos sociais e políticos pré-estabelecidos e impositivos, Antonio Candido sustenta que

A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado das coisas predominante (2002: 136).

E acrescenta:

Mas uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isto significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções. Seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade. Por isso, nas mãos do leitor pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Daí a ambivalência da sociedade em face dele, suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever (CANDIDO, 2002: 136).

As primeiras edições do *Lazarillo de Tormes* têm como característica análoga a divisão do texto em prólogo e tratados, e essa opção é atribuída aos

---

<sup>4</sup> A igreja, fora suas falhas internas, participava das mesmas aspirações e modos da monarquia e da nobreza, até o ponto de pôr em dúvida se as estruturas formais da monarquia foram de origem eclesiástica. [...] Igreja e monarquia se protegiam mutuamente. (tradução nossa)

impressores. Algumas evidências levam a crer que seu autor escreveu o texto de forma contínua, sem fragmentações. Para fundamentar essas questões, apoiar-nos-emos no estudo crítico organizado por Mario González<sup>5</sup>, que é parte integrante da edição traduzida do *Lazarillo de Tormes* para o português. Em 2005, segundo ele, que por sua vez, baseia-se nos estudos de Francisco Rico, os tratados não têm nenhuma correspondência com os títulos eleitos pelos impressores. Afora isso, o crítico aponta que é facilmente perceptível a continuação sintática entre o final do terceiro tratado: “[...] *hacía mis negocios tan el revés, que los amos, que suelen ser dejados de los mozos, en mí no fuese ansi, mas que mi amo me dejase y huyese de mí*” (ANÔNIMO, 2005: 146)<sup>6</sup> e o começo do quarto:

*Hube de buscar el cuarto, y éste fue un fraile de la Merced, que las mujercillas que digo me encaminaron, al cual ellas llamaban pariente* (ANÔNIMO, 2005: 146).<sup>7</sup>

Ocorre ainda uma patente continuação na sintaxe do final daquele último:

*Éste me dio los primeros zapatos que rompí en mi vida; mas no me duraron ocho días ni yo pude con su trote durar más. Y por esto y por otras cosillas que no digo, salí dél* (ANÔNIMO, 2005: 148).<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> LAZARILHO DE TORMES. Edição de Medina del Campo, 1554. Org., edição do texto em espanhol, notas e estudo crítico de Mario M. González. Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. Rev. da trad. Valeria De Marco. São Paulo: Ed. 34, 2005.

<sup>6</sup> Tanto que, normalmente, os amos são abandonados pelos criados, e comigo isso não ocorreu: foi meu amo quem me abandonou, fugindo de mim. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

<sup>7</sup> Tive que procurar o quarto, e este foi um frade da Ordem das Mercês, a quem fui encaminhado por aquelas mulherzinhas, que o chamavam de parente. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

<sup>8</sup> Foi ele quem me deu os primeiros sapatos que gastei na vida, que não me duraram mais que oito dias, nem eu pude com o trote dele durar mais. Por isso e por outras coisinhas que não digo, abandonei-o. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

E o início do quinto tratado:

*En el quinto por mi ventura di, que fue un buldero, el más desenvuelto y desenvuelto y desvergonzado, y el mayor echador dellas que jamás yo vi ni ver espero, ni pienso nadie vio, porque tenía y buscaba modos y maneras y muy sotiles invenciones (ANÔNIMO, 2005: 148).<sup>9</sup>*

Essa análise é importante porque nos permite deduzir que o autor optou por um texto em que a estrutura sintática observasse o sentido da continuidade, sem fracionamentos. Assim, “não houve, como se pensou durante muito tempo, capítulos não desenvolvidos pelo autor e, conseqüentemente, que não se trata de obra inacabada” (GONZÁLEZ, 2005: 188). O que não impediu que, em 1555, fosse lançada em Antuérpia uma *Segunda parte de Lazarillo de Tormes*, e tal qual a edição original, seu autor decidiu permanecer no anonimato.

Em 1559, *Lazarillo de Tormes* passou a figurar no catálogo de obras censuradas pela Inquisição, conhecido como *Catalogus librorum qui prohibentur*, cujo inquisidor espanhol foi Fernando de Valdés. Contudo, o livro continuou a ser lido, de tal modo, em 1573, o censor Juan López de Velasco reescreveu o texto - mediante autorização do Conselho Real, que facultou mais poderes à censura - expurgando os tratados quarto e quinto, eliminando ainda vários trechos com propensões irônicas, dando ênfase àqueles que se engendravam por caminhos excessivamente críticos e beirando o moralismo. Em face dessas mutilações, o texto em quase nada se assemelhava ao clássico de autor anônimo, havendo inclusive alteração no título, com

---

<sup>9</sup> Quis minha sorte que topasse com o quinto, que era um buleiro, o mais esperto e desavergonhado de todos. Foi o maior vendedor de bulas que jamais vi, não espero tornar a ver e nem creio alguém haja visto igual, porque tinha modos muito especiais e inventava as formas mais sutis para vendê-las. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

o sugestivo: *Lazarillo Castigado*. Para Francisco Rico, a censura apoiava-se na seguinte justificativa:

*[...] era el público español quien quería divertirse con las fortunas e adversidades de Lázaro, y ante el peligro de que las consiguiera íntegras, más valía ponérselas al alcance mutiladas (RICO, 1973: 96).<sup>10</sup>*

Somente em 1834, *Lazarillo de Tormes* conseguiu livrar-se da censura, após a extinção da Inquisição na Espanha e, finalmente, pôde ser editado conforme o texto original. A publicação da *Segunda parte* na Espanha não aconteceu, mesmo com cortes, antes de 1844, ano em que aquele país pôde ter acesso à sua primeira edição.

Um dos grandes mistérios que envolvem a autobiografia de Lázaro de Tormes diz respeito ao anonimato do autor. São diversos os estudos que discorrem em torno de sua autoria, no entanto, não entraremos neste caminho que até nossos dias mostra-se irrespondível. A direção que seguiremos passa por uma orientação ambígua em relação à presença do autor: a primeira diz respeito ao tom autobiográfico da narrativa, ou seja, ninguém, a não ser o próprio Lázaro, poderia contar a história de sua vida, somente seu olhar crítico e satírico poderia traduzir em palavras aquilo que ele vivenciara; o pícaro se fecha em si mesmo, sua seqüência de acontecimentos não comportava um intermediário. ALBORG (1992: 749) aborda essa questão, que se expande para praticamente todo o gênero picaresco, por meio da seguinte perspectiva:

*En general, todas las novelas picarescas poseen una misma estructura o disposición: son relatos autobiográficos. El héroe caballeresco había tenido siempre su biógrafo, pero, dentro de la ficción novelesca, parece que nadie puede ocuparse, según la mentalidad de su tiempo, de un*

---

<sup>10</sup> [...] era o público espanhol quem queria divertir-se com as aventuras de Lázaro, e diante do perigo que a obra oferecia, era melhor colocá-las ao seu alcance mutiladas. (tradução nossa)

*personaje de tan escasa importancia social como es el pícaro, por lo que sólo él puede historiar su propia vida.*<sup>11</sup>

O segundo rumo transita ao redor da opção do escritor pelo anonimato. Como o livro rompeu com um modelo estético e ideológico que vigorava na Espanha no século XVI, seu autor, sabedor do risco que correria caso assinasse a obra, preferiu não se expor. Conforme afirma Mario González,

O misterioso aparecimento de *A vida de Lazarillo de Tormes* complica-se pelo fato de que nenhuma dessas edições registra o nome do autor. Podemos pensar que o anonimato teria sido voluntário, face às conseqüências que a publicação do livro poderia ter tido para o seu autor (GONZÁLEZ, 1988: 7).

A autobiografia e o caráter persuasivo que o texto impõe, levando o leitor a acreditar que ele está diante de uma história real, atribui à obra um intenso sentido de verossimilhança; a narrativa não aceita a presença de outro narrador, senão o próprio protagonista. Heloísa Costa Milton esclarece que

Os criadores dos romances picarescos – principalmente o humanista anônimo do *Lazarillo de Tormes* – rompendo pela primeira vez a barreira do prestígio, lançaram mão da estratégia narrativa, da autobiografia, que modela e define o relato. As razões não deixam de ser óbvias: como ninguém se dispusesse a tratar artisticamente da vida de um marginalizado, que se revelasse ele mesmo, por sua própria fala (MILTON, 1991: 182).

---

<sup>11</sup> Em geral, todas os romances picarescos possuem uma mesma estrutura ou disposição: são relatos autobiográficos. O herói cavalheiresco havia tido sempre seu biógrafo, mas, dentro da ficção novelesca, parece que ninguém poderia se ocupar, segundo a mentalidade de seu tempo, de um personagem de tão pouca importância social como era o pícaro, por isso que somente ele poderia contar sua própria vida. (tradução nossa)

Acrescentando ainda: “Ao pícaro foi dado ser um autor e, como decorrência, praticar o gesto – carregado de rebeldia – de se apossar de um foco narrativo e produzir o texto ‘crítico’ de sua vida” (MILTON, 1991: 182).

A busca pela honra é o que conduz o protagonista, e o único caminho para alcançá-la passa pela elevação nos estratos sociais. O paradoxo então se apresenta, porque o pícaro tenta se desvencilhar da desonra que entremeia toda sua vida, a começar por sua linhagem genealógica, que se deriva “*de padres poco recomendables*” (ALBORG, 1992: 777)<sup>12</sup>. Seu pai, acusado de roubo, foi enviado a uma expedição contra os mouros e nela perdeu a vida; a mãe, viúva, passou a viver com um homem negro e deu um irmãozinho a Lázaro. O casal foi obrigado a se separar em razão das acusações de roubo creditadas ao seu padrasto; a mãe, acusada de ser cúmplice, recebeu sua punição e

*Por no echar la soga tras el caldero, la triste se esforzó y cumplió la sentencia; y evitar peligro y quitarse de malas lenguas, se fue a servir a los que al presente vivían en el mesón de la Solana; y allí, padeciendo mil importunidades, se acabó de criar mi hermanico hasta que supo andar; y a mí hasta ser buen mozuelo* (ANÔNIMO, 2005: 32).<sup>13</sup>

Renegado pela mãe (que o entregou a seu primeiro amo, o cego), sua trajetória individualista e transgressora desencadeia um processo de abstração de si mesmo; a sociedade vai gradativamente corroendo-o e, à medida que o tempo passa, o processo de alienação diante dela o mantém inerte. O modelo que ele tanto satirizou em

---

<sup>12</sup> De pais pouco recomendáveis. (tradução nossa)

<sup>13</sup> Para não piorar as coisas. A coitada esforçou-se no cumprimento da sentença e, para evitar maiores problemas e livrar-se das más línguas, começou a servir aos que viviam nessa época na estalagem da Solana. Ali, sofrendo infinitos incômodos, acabou de criar meu irmãozinho até que ele aprendeu a andar, e a mim, até ser um bom rapaz. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

seu relato é parte integrante de sua própria realidade, e o pícaro torna-se uma variante do homem desonrado. Lázaro de Tormes é a negação e a caricatura total da honra, cuja definição do *Dicionário Aurélio* torna-se importante para a inteligência da vida do pícaro:

Sf. 1. Consideração à virtude, ao talento, à coragem, à santidade, às boas ações ou às qualidades de alguém. 2. Sentimento de dignidade própria que leva o homem a procurar merecer a consideração geral; pundonor, brio. 3. P. ext. Dignidade (FERREIRA, 2005: 455).

Ainda percorrendo a direção dos motivos sobre os quais a narrativa não admitiria a presença de um narrador-onisciente, analisaremos a seguir outros pontos de vista que tratam da evolução (ou da regressão) do protagonista no texto. Dentro dessa perspectiva, o tempo opera como um indicador que determina gradativamente as transformações que a vida impõe à personalidade da personagem: de seu reconhecimento como pícaro, que pode usar toda a sua astúcia e sua inteligência para a própria sobrevivência, até sua tentativa de ascensão social, que ocorre num momento de total alienação, quando Lázaro não consegue perceber que está totalmente incorporado a um modelo que ele burlou e satirizou em toda a narrativa; sendo assim, o componente temporal na história tem uma importante função, no qual a aprendizagem de Lázaro vai sendo lapidada desde sua infância. Entretanto, repentinamente ocorre um súbito rompimento e o protagonista é remetido pelo cego ao mundo dos homens:

*Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba. Dije entre mí: 'Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar como me sepa valer'* (ANÔNIMO, 2005, 36).<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Pareceu-me que naquele instante despertei da inocência em que, como criança, estava adormecido. Pensei lá no fundo: 'O que ele diz é verdade. Devo abrir bem os olhos e ficar esperto, pois sou sozinho e tenho que aprender a cuidar de mim'. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

O marcador temporal é determinante para o relato autobiográfico. A partir dessa conscientização, o pícaro percebe que, caso não haja mudança de comportamento, ele não sobreviverá àquelas condições impostas pelo sistema, assim suas atitudes alteram-se gradualmente: *“Digo verdad, si con mi sotleza y buenas mañas no me supiere remediar, muchas veces me finara de hambre”* (ANÔNIMO, 2005: 40).<sup>15</sup> Ainda, ao final de sua história, Lázaro se junta aos “homens de bem”<sup>16</sup>, demonstrando que o protagonista não consegue mais enxergar a si mesmo, tornando-se mais um elemento irradiador da estrutura que ele satirizou na narrativa: *“- Señor – le dije -, yo determiné de arrimarme a los buenos”* (ANÔNIMO, 2005: 180).<sup>17</sup> A análise de *Lazarillo de Tormes* sob o aspecto temporal deve levar em consideração os momentos descritos, que determinam alterações no comportamento e na personalidade de Lázaro.

Analisado desse prisma, o texto não alcançaria seu público se outro narrador estabelecesse o elo entre Lázaro e o leitor de suas aventuras. Para encerrarmos, por ora, essa questão, recorreremos às reflexões elucidativas de Mario González:

*Lazarillo de Tormes* foi publicado anonimamente porque, para seus leitores, quem conta sua própria vida é Lázaro de Tormes. Se a grande novidade era que um desclassificado contasse sua própria história, não teria sentido para a verossimilhança da obra – que pretende apoiar-se numa absoluta aparência de verdade – que outro aparecesse na função de “autor” na capa do livro (GONZÁLEZ, 1994: 87).

---

<sup>15</sup> Digo a verdade, se com minha esperteza e boas manhas não soubesse me remediar, teria muitas vezes morrido de fome. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

<sup>16</sup> Na narrativa, essa construção opõe-se ao termo pícaro.

<sup>17</sup> – Meu senhor – respondi eu –, decidi aproximar-me dos bons. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

Partindo para o segundo momento, que gira em torno da autoria, passaremos para a análise à luz da voz narrativa do autor do pequeno livro, que, para proteger-se das prováveis retaliações advindas do caráter satírico e denunciatório que recobria as aventuras de Lázaro, optou pelo anonimato. Fisicamente ninguém o conhece, entretanto, é manifesto, no início do prólogo, que sua voz se impõe e, para sustentarmos essa perspectiva, recorreremos ao estudo de Gerard Genette intitulado *Discurso da narrativa*, especificamente o capítulo em que o estudioso trata de questões atinentes à análise do posicionamento das vozes no texto.

Numa leitura superficial, observamos que não existem mudanças de nível na narrativa; tem-se a impressão inicial que apenas Lázaro conta suas aventuras, sem a intervenção de nenhuma outra voz, mas parece-nos claro que, até determinado ponto do prólogo, o texto é direcionado para um leitor implícito, ocorrendo uma inesperada ruptura de encaminhamento da história, surgindo nesse momento o termo *Vuestra Merced* (ANÔNIMO, 2005: 24)<sup>18</sup>; a partir daí, há uma quebra de nível narrativo, do extradiegético para o intradieético. Antes de analisarmos os termos por Genette descritos, recorreremos à definição dada por Massaud Moisés ao termo prólogo, que

Designava, na tragédia grega, a parte anterior à entrada do coro e da orquestra, na qual se anunciava o tema da peça. Por extensão, passou-se a denominar prólogo o texto que precede ou introduz uma obra (MOÍSES, 2004: 371).

Em *Lazarillo de Tormes* essa condição é perceptível nos trechos que seguem: quando o autor chama atenção do leitor (implícito) para uma história com caráter até então inédito:

---

<sup>18</sup> Vossa Mercê. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

*Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos, y no se entierren en la sepultura del olvido, [...] (ANÔNIMO, 2005: 18).<sup>19</sup>*

Ao público leitor é dada a possibilidade da ambivalência no texto:

*[...] pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade. Y a los que no ahondaren tanto los deleite. Y a este propósito dice Plínio que no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa boa (ANÔNIMO, 2005: 18).<sup>20</sup>*

Quando o autor implícito atribui à obra literária sua importância:

*[...] porque, si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo, pues no se hace sin trabajo, y quieren, ya que los pasan, ser recompensados, no con dineros, mas con que vean y lean sus obras, y si hay de qué, se las alaben (ANÔNIMO, 2005: 20).<sup>21</sup>*

Temos outros exemplos que podem caracterizar o prólogo enquanto artifício para seduzir o leitor, no entanto, restringir-nos-emos ao momento da mudança do nível narrativo, que ocorre no trecho abaixo destacado, quando o autor implícito põe fim à sua seqüência: “[...] y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades (ANÔNIMO, 2005: 22).<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Eu tenho por bem que coisas tão assinaladas, e porventura nunca ouvidas nem vistas, cheguem ao conhecimento de muitos e não enterrem na sepultura do esquecimento, [...] (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

<sup>20</sup> [...] pois pode ser que alguém que as leia nelas encontre algo que lhe agrade, e àqueles que não se aprofundarem muito, que os deleite. A esse propósito diz Plínio que não há livro, por pior que seja, que não tenha alguma coisa boa. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

<sup>21</sup> Porque, se assim não fosse, muitos poucos escreveriam para um só, pois isso não se faz sem trabalho, e, já que o têm, querem ser recompensados, não com dinheiro, mas com que vejam e leiam suas obras e, se forem merecedores, que sejam elogiadas. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

<sup>22</sup> E vejam como vive um homem com tantas desgraças, perigos e adversidades. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

A partir do fragmento abaixo, a história passa a ter um leitor explícito, denominado *Vuestra Merced*. Portanto, a condição do leitor implícito circunscreve-se a um mero espectador das aventuras de Lázaro de Tormes, que passa a narrar sua própria história, dirigindo-a para uma pessoa específica, como se ele estivesse respondendo a uma solicitação.

*Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico, si su poder y deseo se conformaran. Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, por que se tenga entera noticia de mi persona; [...] Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, que a mí llaman Lázaro de Tormes (ANÔNIMO, 2005: 24-26).<sup>23</sup>*

Considerando o estudo de Genette, observamos o rompimento dos níveis diegéticos nos dois últimos fragmentos extraídos do texto. No primeiro trecho, temos o nível narrativo denominado extradiegético, em que a voz do narrador-autor faz-se presente e o direcionamento do texto é para um público real. Posteriormente, quando Lázaro assume o papel de protagonista e passa a narrar suas aventuras, estamos diante de um nível narrativo intradiegético. Assim, temos no momento da transição de níveis uma metalepse, ou a substituição de um grau narrativo por outro. Quanto às diferenças de níveis narrativos, Genette esclarece que: “Todo o acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor dessa narrativa” (1995: 227).

---

<sup>23</sup> Suplico a Vossa Mercê que receba este pobre serviço das mãos de quem o faria muito mais rico, se seu poder e desejo estivessem em conformidade. E como Vossa Mercê escreve pedindo que lhe escreva e relate o caso bem por extenso, pareceu-me melhor não tomá-lo pelo meio, mas começar bem do princípio, para que se tenha cabal notícia de minha pessoa. [...] Pois saiba Vossa Mercê, antes de mais nada, que a mim me chamam de Lázaro de Tormes. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

Por conseguinte, a autobiografia de Lázaro de Tormes está em um nível superior àquele em que o narrador-autor apresenta a história, sendo esta contada em primeiro nível (extradieгética) e aquela em segundo nível (intradieгética). A presença da segunda narrativa na primeira, de forma geral, evidencia-se pelo fato de que “o narrador da segunda já é uma personagem da primeira, e que o neto de narração que o produz é um acontecimento contado na primeira” (GENETTE, 1995: 227). De modo geral, os acontecimentos narrados a partir do aparecimento do protagonista são apresentados na instância narrativa de primeiro grau, comprovando a hipótese da ocorrência dos níveis extradieгético e intradieгético na história do pícaro Lázaro de Tormes.

É perceptível que o autor de *Lazarillo de Tormes* entrincheirou-se em suas próprias palavras constantes no prólogo, decisão aceitável e pertinente. Caso ocorresse sua exposição pública e a assinatura do livro, a represália, principalmente por parte do clero, seria implacável, aliás, como ocorreu com o texto, vítima da Inquisição espanhola.

## **1.2 O INÍCIO DA PICARESCA: GÊNERO, ESTRUTURA E CRÍTICA**

Cabe ilustrar inicialmente uma breve exposição a respeito da etimologia da palavra pícaro, conforme estudo realizado por Juan Luis Alborg (1992: 765). Para o estudioso, existem várias propostas para a etimologia do vocábulo, duas das quais são

consideradas mais aceitáveis. A primeira atribui o aparecimento do termo ao francês *picard*. Durante o reinado de Carlos V, ocorreram algumas guerras contra a França, e os militares espanhóis foram obrigados a conviver com os soldados de Picardia, que se apresentavam em grande número entre os inimigos. Segundo ALBORG, “[...] *estos picardos tenían renombre de ladrones y alborotadores, sucios y andrajosos, amigos de pendencias pero no de exponerse en luchas de verdad*” (1992: 765)<sup>24</sup>. O termo correspondente em espanhol passou a designar aqueles que se esquivavam do perigo e do trabalho. Uma outra vertente etimológica atribui as conexões do vocábulo pícaro ao fato deste ser criado, condição não observada no *picardo* francês, e as implicações religiosas que o termo denotava na Espanha. Os *picardos* eram considerados hereges e pertencentes à baixa sociedade. Por extensão, o pícaro espanhol passou a simbolizar esse tipo de elemento, o que nos faz deduzir que a denominação aplicada ao protagonista espanhol em *Lazarillo de Tormes* é atribuída pelo manifesto tom satírico à igreja e à sua origem desonrada, que só poderia ser um criado naquela sociedade desigual.

A dimensão literária de *Lazarillo de Tormes* não se reduz a um texto que inova apenas com base na visão satírica do modelo social ora imposto, ou ao embate estético e ideológico contra a narrativa imediatamente anterior, a novela de cavalaria. Sua grandeza consiste também na apropriação de recursos narrativos fundadores de uma nova tendência que prosseguiu na Espanha por aproximadamente cem anos, o romance picaresco espanhol. Essa nova propensão estética, com elementos realistas, traz consigo ainda o estabelecimento de uma nova espécie que “sugere um parentesco

---

<sup>24</sup> [...] esses *picardos* tinham fama de ladrões e amotinadores, sujos e esfarrapados, amigos da briga, no entanto, nunca de se expor em lutas de verdade. (Tradução nossa)

‘natural’” (MOISÉS, 2004: 199), ou seja, *Lazarilho de Tormes* é causa e efeito de um novo gênero literário que, dadas às características sociais muito peculiares, apenas poderia ter eclodido na Espanha do século XVI. Segundo Americo Castro, *Lazarilho de Tormes* é

[...] una breve narración que encadena nuestro interés desde la primera página, y cuyo nuevo e intenso estilo serviría medio siglo más tarde para iniciar la llamada novela picaresca con el Guzmán de Alfarache, de Mateo Alemán (1599) (CASTRO, 1967: 143).<sup>25</sup>

O que tencionamos nessa breve investigação preliminar é determinar os traços formais que confluem para a solidificação do romance picaresco enquanto gênero. Para tanto, apontaremos alguns aspectos presentes em *Lazarilho de Tormes* que foram identificados na grande maioria das obras que o sucederam<sup>26</sup>, dentre os quais, inclinar-nos-emos àqueles que julgamos mais proeminentes: ter o pícaro como protagonista, o rompimento com o narrador onisciente e seu caráter autobiográfico, e o pícaro como personagem urbano.

Um dos laços genéticos basilares que une os textos e os identifica como pertencentes ao gênero picaresco tem uma relação com o protagonista denominado pícaro e a tentativa de execução de seu projeto de elevação social. *Lazarilho de Tormes* é o germe do gênero, como afirmou Mario González; seu universo literário inovador nos remete à presença marcante do pícaro; toda a narrativa gira em torno da

---

<sup>25</sup> [...] uma breve narração que prende nosso interesse desde da primeira página, e cujo novo e intenso estilo serviria para, meio século depois, iniciar o chamado romance picaresco com el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. (Tradução nossa)

<sup>26</sup> Destacamos *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, publicada em 1599, e *La Vida Del Buscón*, de Francisco de Quevedo, editada em 1626.

individualidade de suas ações. O percurso de Lázaro de Tormes constituiu-se como interlocutor de uma nova ordem literária, social e ideológica que se iniciava na Espanha do século XVI. Sua eclosão no mundo ficcional indicou uma mudança de paradigmas, ampliando a visão de seus leitores contemporâneos em torno da hipocrisia que se disseminava naquela nação.

As ações insurgentes do personagem picaresco Lázaro encontram eco em razão de seus procedimentos, que designam a presença de características divergentes daquelas percebidas nos heróis modelares presentes nas novelas de cavalaria. Suas atitudes anti-heróicas se estenderam às demais obras do mesmo gênero, simbolizando um dos elementos estruturais essenciais à compreensão daqueles relatos. O anti-herói pícaro está intrinsecamente conectado ao romance picaresco espanhol, tornando-se característica que serve de fundamento ao gênero, de acordo com Mario González:

A maior identidade dos três textos está, sem dúvida, na figura do pícaro e, particularmente, em que as três estabelecem um momento para a conscientização da personagem: Lázaro ao se ver duramente golpeado pelo cego; Guzmán quando, em Madri, se faz pícaro; e Pablos após o trote em Alcalá (1988: 32).

A presença do pícaro com sua postura anti-heróica inaugura e delinea o gênero, a partir da violação aos preceitos estéticos imediatamente anteriores e do sucesso da narrativa. A difusão do novo estilo tornou-se inevitável, elevando a personagem a símbolo, daí decorrendo sua importância enquanto partícipe ativo daquela nova empreitada ficcional. É mister acrescentar que a ausência de um autor na capa de *Lazarillo de Tormes* conduziu o narrador-protagonista a uma posição com traços distintivos ainda mais importantes, principalmente para seus leitores

contemporâneos, pois seu peso estava em sua astúcia e em suas façanhas contra os modelos então impostos, suscitando assim seu grande valor.

Uma das causas essenciais à elevação de obras como o *Lazarilho de Tormes* a gênero diz respeito ao rompimento com o narrador onisciente, predominante nos romances de cavalaria. Seu caráter autobiográfico não suportava a presença de um interlocutor, daí decorre a necessidade de o protagonista narrar sua própria aventura, e esse ponto de vista reforça a visão do oprimido e a condição de verossimilhança que o texto impõe. O súbito aparecimento de um receptor explícito em *Lazarilho de Tormes*, *Vuestra Merced*, proporciona à obra mais um traço formal distintivo e um apego ainda maior à verossimilhança. Torna-se importante recorrermos às palavras de Layss Helena Teodoro Pinheiro:

A importância da autobiografia na picaresca espanhola está intimamente associada à profunda inovação que se estabelece em termos de modalidade narrativa: a eliminação do narrador onisciente, comum nos livros mais difundidos na primeira metade do século XVI (novelas de cavalaria) e a substituição por um narrador-protagonista (2003: 23).

A opção pelo ponto de vista em primeira pessoa abrevia a amplitude da narrativa, suas ações estão circunscritas a uma única visão. Em contrapartida, estamos mais próximos da experiência do narrador-protagonista enquanto ator do universo que o circunda. O gênero picaresco apropria-se dessa alternativa como recurso, facultando ao texto mais intensidade, na medida em que aproxima a tríade leitor/personagem/ação e pressupõe um caráter que determina a verossimilhança como expediente estético essencial às aventuras do pícaro clássico espanhol.

O pícaro se inscreve no rol de personagens essencialmente urbanos, e a decisão por transitar em torno do espaço urbano oferece sustentabilidade ao seu projeto de ascensão social. Os caminhos pelos quais ele pode alçar-se em seu empreendimento individualista apenas se mostram atingíveis em um ambiente que pode ser considerado como “[...] *escuela de males e ejemplos malvados. Los pícaros llegan inocentes a la ciudad y allí se convierten en malvados*” (CARRILLO, 1982: 110).<sup>27</sup> A nobreza e toda sua estrutura ideológica alienante estão fincadas nas cidades. Nesse espaço, próximo aos perversos<sup>28</sup>, Lázaro procura aprender a se proteger, a manter-se vivo, com o emprego da astúcia e em condições para alcançar a aparência de “homem de bem”, modelo de indivíduo idealizado e perseguido pelo pícaro. Ampliando a visão sobre o tema, Milton (1991: 185) apresenta a seguinte fundamentação:

O pícaro é sempre urbano. Fenômeno típico das cidades, ele raramente transita pelos meios rurais a não ser de passagem, pelas vendas e hospedagens dos caminhos. Livre, errante, o nosso personagem não se fixa em lugar algum, na procura dos meios que lhe garantam a sobrevivência e na tentativa de preservação da sua individualidade.

A percepção a respeito da sociedade espanhola pelo pícaro deriva de suas andanças pelos espaços urbanos, seus constantes deslocamentos; em razão de sua condição de subserviência, vislumbra um panorama das camadas que solidificavam a ideologia urbana, destacando-se, nesse cenário, a Igreja, duramente satirizada em

---

<sup>27</sup> [...] escola de maus e exemplos perversos. Os pícaros chegam inocentes à cidade e ali se convertem em perversos. (tradução nossa)

<sup>28</sup> Este termo faz alusão aos agentes produtores do modelo ideológico em vigor na Espanha no século XVI.

*Lazarillo de Tormes*. A respeito das mudanças de espaço do personagem picaresco e sua posição de inferioridade social, Candido (2006: 01) afirmou que:

É do fato de ser criado que decorre um princípio importante na estruturação do romance, pois passando de amo a amo o pícaro vai-se movendo, mudando de ambiente, variando a experiência e vendo a sociedade no conjunto.

Quanto à estrutura, a narrativa autobiográfica de Lázaro de Tormes apresenta uma história disposta com elementos distintivos e coesos que denotam um início, meio e fim, excetuando-se apenas o prólogo que, como já mencionado, é contado por uma voz destoante do narrador-protagonista. O pressuposto que assegura a inteligência do texto acerca de sua estruturação configura-se por meio de sua fragmentação em três partições<sup>29</sup> paradoxais em sua essência: a inocência, o pícaro astucioso e o pícaro cooptado.

Num momento anterior ao primeiro estágio proposto na estruturação da narrativa, Lázaro atende à solicitação de um leitor explícito e informa-o da sua intenção de expor sua vida detalhadamente, desde a infância:

*Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino del principio, por que se tenga entera noticia de mi persona* (ANÔNIMO, 2005: 24).<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> A opção por fragmentar *Lazarillo de Tormes* para análise estrutural é proposta por Mario González, cuja divisão foi estabelecida como segue: infância (abrangendo até a despedida da mãe, que entrega Lázaro ao Cego); aprendizado (abrangendo seus três primeiros amos); progressão (abrangendo o Frade das Mercês até o Capelão); e integração (do Oficial de Justiça até o final). Cf. ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Edição de Medina del Campo, 1554. Org., edição do texto em espanhol, notas e estudo crítico de Mario M. González. Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Estevez. Rev. da trad. Valeria De Marco. São Paulo: Ed. 34, 2005.

<sup>30</sup> E como Vossa Mercê escreve pedindo que lhe escreva e relate o caso bem por extenso, pareceu-me melhor não tomá-lo pelo meio, mas começar bem do princípio, para que se tenha cabal notícia de minha pessoa. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

A resposta de Lázaro ao requerente se dá quando ele já se encontra integrado ao sistema, por conseguinte, em uma situação diametralmente oposta àquela percebida nos dois momentos anteriores. A primeira subdivisão da narrativa apresenta o protagonista em seus primeiros anos de vida e, embora alguns críticos apresentem esse estágio como sendo de total passividade, apenas presenciando o desenrolar das ações, é perceptível que a personagem faz algumas reflexões críticas que em nada se assemelharão aos procedimentos executadas nos dois estágios seguintes. Sua ponderação crítica inicial recai sobre seu meio-irmão negro, filho de sua mãe com um homem negro, que, ainda criança, se referia ao pai como segue: “*¡Madre, coco!*” (ANÔNIMO, 2005: 30).<sup>31</sup> Imediatamente após, Lázaro apresenta a seguinte consideração:

*Yo, aunque bien mochacho, noté aquella palabra de mi hemanico y dije entre mí: ‘¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se veen a sí mismos!’* (ANÔNIMO, 2005: 30).<sup>32</sup>

A incoerência de seu irmão, de não se enxergar, é o motivo do exame reflexivo de Lázaro. Assim, ele volta seu pensamento para uma análise que ainda não traduz sua clara tendência individualista, característica esta que o guiará por toda a narrativa a partir do momento da primeira ruptura identificada na estrutura da ficção. Afora essa percepção crítica, o estágio inicial das aventuras apresenta-se como resultado da impossibilidade de reação diante dos fatos por ele presenciados,

---

<sup>31</sup> Mãe, o bicho-papão! (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

<sup>32</sup> Eu, apesar da pouca idade, observei aquelas palavras de meu irmãozinho e disse a mim mesmo: ‘Quantos não deve haver no mundo que fogem dos outros porque não enxergam a si mesmos!’ (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

confirmando uma propensão à passividade dos indivíduos que se encontram na condição de dependência afetiva, moral e material. Essa ordem estabelecida de inércia se dá enquanto ele vive com sua mãe e nos primeiros momentos de convivência com seu primeiro amo, o cego.

A interrupção do primeiro estágio e o início do segundo ocorre numa etapa que Mario González define como “um dos momentos típicos dos pícaros clássicos, o da conscientização” (ANÔNIMO, 2005: 211). Essa capacidade autocrítica sobrevém logo após o cego persuadi-lo a encostar seu ouvido em uma estátua de touro localizada na saída de Salamanca, para ouvir um grande ruído. Lázaro, ainda inocente, acreditou, e quando se encontrava a uma pequena distância da escultura, seu amo empurrou duramente sua cabeça contra o touro. Em seguida, o pícaro faz uma reflexão determinante para sua trajetória:

*Parecióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba. Dije entre mí: ‘Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar como me sepa valer’* (ANÔNIMO, 2005: 36).<sup>33</sup>

Essa consideração crítica rompe sua inocência e o conduz ao segundo estágio da estrutura narrativa, o pícaro astucioso. O súbito rompimento comportamental de Lázaro impõe um desvio essencial à autobiografia de quase total passividade para uma profusão de atitudes amparadas por uma característica instintiva: a astúcia, único

---

<sup>33</sup> Pareceu-me que naquele instante despertei da inocência em que, como criança, estava adormecido, pensei lá no fundo: ‘O que ele diz é verdade. Devo abrir bem os olhos e ficar esperto, pois sou sozinho e tenho que aprender a cuidar de mim’. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

instrumento disponível ao pícaro para transpor o primeiro grande obstáculo de sua trajetória transgressora: a fome.

Os três primeiros amos do protagonista delimitam o conjunto inicial de suas ações. Esses procedimentos se constituem, sobretudo, a partir da astúcia como característica indispensável à compreensão do personagem picaresco, sem a qual ele jamais atingiria seus objetivos. Assim, a fome e o emprego de diversos meios para saná-la constituem-se como preceitos essenciais para a articulação dessa segunda fase da estrutura autobiográfica da trajetória de Lázaro de Tormes. José Antonio Maravall atribui a condição de fome ao pícaro:

*El papel del hambre es un factor integrante de la figura humana del pícaro, de la situación en que se ha vencido a encontrar en la sociedad en que vive, del entorno amenazador que le acompaña en su existencia, del despliegue de sus facultades y del desarrollo de sus acciones (1986: 81).*<sup>34</sup>

A representação do estado de miséria vinculada a Lázaro manifesta-se por meio da sovínice do cego e como proceder para se livrar daquele estado famélico:

*Mas también quiero que sepa Vuestra Merced que, con todo lo que adquiría y tenía, jamás tan avariento y mezquino hombre no vi, tanto, que me mataba de hambre y así no me demediaba de lo necesario. Digo verdad, si con mi sutileza y buenas mañas no me supiera remediar, muchas veces me finara de hambre;[...]* (ANÔNIMO, 2005: 38-40).<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> O papel da fome é um fator integrante da figura humana do pícaro, uma situação que deve ser vencida para se encontrar naquela sociedade, do convívio ameaçador que o acompanha em sua existência, do desdobramento de suas facultades e do desenvolvimento de suas ações. (Tradução nossa)

<sup>35</sup> Mas saiba também Vossa Mercê que, com o muito que ganhava e tinha, nunca vi homem tão mesquinho e avarento, tanto que me matava de fome e não me dava nem metade da comida de que eu precisava. Digo a verdade, se com muita esperteza e boas manhas não soubesse me remediar, teria muitas vezes morrido de fome. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

O pícaro ainda adverte que: “[...] *mas, con todo su saber y aviso, le contaminaba de tal suerte que siempre, o las más veces, me cabía lo más y mejor. Para esto le hacía burlas endiabladas*” (ANÔNIMO, 2005: 40).<sup>36</sup>

O apego demasiado do clérigo, o segundo amo de Lázaro, à mesquinhez revelava-se como um prenúncio ainda mais danoso ao personagem picaresco, reduzindo suas ações àquelas percebidas em sua permanência com o cego. Paralelamente, o tom satírico que contamina toda a narrativa evidencia-se ainda mais na relação Lázaro/clérigo:

*Escape del trueno y di el relámpago, porque era el ciego para con éste un Alexandre Magno, con ser la misma avaricia, como he contado. No digo más, sino que toda la lazeria del mundo estaba en éste; no sé si de su cosecha era o lo habría anexado con el hábito de clerecía* (ANÔNIMO, 2005: 66).<sup>37</sup>

O último amo dessa segunda fase – o escudeiro – ainda impõe ao pícaro a fome, contudo, em uma situação inusitada quando confrontada às anteriores: embora ainda ocorra a relação hierárquica, a dependência entre o amo e o servo apresenta um claro grau de reciprocidade. O escudeiro, representação deformada e rebaixada do fidalgo, que, para resguardar a aparência de nobre, não se submete ao trabalho, considerado uma atividade reservada aos estratos sociais inferiores, dessa forma, está sem dinheiro e sem honra, sendo que sua figura era tida como muito próxima da

---

<sup>36</sup> No entanto, apesar de seu saber e cuidados, eu o enrolava de tal modo que sempre, ou na maioria das vezes, tocava-me o maior e melhor quinhão. Para isso, pregava-lhe boas peças. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

<sup>37</sup> Escapei do trovão e topei com o relâmpago, porque, comparado com o clérigo, o cego parecia um Alexandre Magno, apesar de ser a avareza em forma de gente, conforme contei. Não digo mais nada, a não ser que toda a miséria do mundo nele se concentrava, não sei se por sua própria colheita ou por tê-la adquirido à força do hábito que usava. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

insignificância. Lázaro ironicamente passa a ser servo de um indivíduo nulo à luz daquela sociedade, como ele próprio. Segundo Milton (1991: 180), “o pícaro é uma inexistência que, pouco a pouco, se faz real; o fidalgo é uma sombra cada vez mais diluída que, entretanto, insiste em ser real”. A inocência sutil da narrativa finda-se com o escudeiro, e as travessuras pueris de Lázaro dão lugar às travessuras projetadas com um propósito pré-determinado: sua incorporação às bases do modelo ideológico da sociedade da época.

A cooptação de Lázaro pelo sistema inicia-se imune ao fantasma da fome; ele vai sendo integrado em nome do traço distintivo que melhor identificava o “homem de bem”: a honra pela aparência. Este passa a ser o alvo principal de Lázaro: incorporar-se e transformar-se em um protótipo de cidadão cujas características eram inerentes aos indivíduos agregados ao regime adotado. Levando adiante seu projeto, Lazarinho é acolhido como criado de um capelão, mas dessa vez ele executa tarefas que lhe rendem uma mínima remuneração semanal, passo inicial para atingir seus objetivos:

*Y púsome en poder un buen asno y cuatro cántaros y un azote, y comencé a echar agua por la ciudad. Éste fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida, porque mi boca era medida. Dada cada día a mi amo treinta maravedís ganados, y los sábados ganaba para mí, y todo lo de más entre semana de treinta maravedís (ANÔNIMO, 2005: 170).<sup>38</sup>*

---

<sup>38</sup> Entregou-me um burro, quatro cântaros e um chicote, e comecei, então, a distribuir água pela cidade. Este foi o primeiro degrau que escalei para chegar a boa vida, porque minha boca era comedita. Entregava todo dia para meu amo trinta maravedis. O que ganhava aos sábados ficava para mim, assim como tudo o que ultrapassava, durante a semana, os trinta maravedis diários. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

A aparência era tida como um dos pilares para se alcançar a boa vida de um homem honrado e, após quatro anos de trabalho com o capelão, Lázaro consegue comprar uma roupa usada, com capa e espada, transfigurando-se em uma representação grotesca do “homem de bem”. Em seguida, ele abandona seu trabalho e seu amo, por não considerar aquela atividade braçal como digna de sua nova vestimenta e de seus planos de elevação social: “*Desde que me vi en hábito de hombre de bien, dije a mi amo se tomase su asno, que no quería seguir más aquel oficio*” (ANÔNIMO, 2005: 172).<sup>39</sup>

A interseção entre o projeto do pícaro e sua admissão pelo sistema ocorre quando lhe é concedida a função de pregoeiro, uma espécie de leiloeiro acima apenas do carrasco, portanto, uma função ignóbil, resguardada a indivíduos como Lazarilho, cujo processo de alienação o impede de perceber que aquilo que alcançou é tão desprezível como sua trajetória pseudo-ascensional. Seu ofício tem como senhor o Arcipreste de San Salvador, indutor de outra situação indigna para Lázaro, seu casamento com uma de suas criadas, que notoriamente mantém uma relação paralela com o Arcipreste, indicando a desonrosa disposição de acontecimentos do final da narrativa, em que Lázaro, afora seu ofício infame, ainda se encontrava envolvido num desonroso relacionamento conjugal. Seu ponto de vista se reduz a si mesmo e como uma metáfora do cego, já não consegue se enxergar; seu plano de ascensão social está fincado e findado.

---

<sup>39</sup> Desde que me vi em hábito de homem de bem, disse a meu amo que ficasse com seu burro, pois eu não queria mais continuar naquele ofício. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

A construção da última subdivisão proposta nesta etapa dissertativa refere-se à análise de aspectos concernentes ao senso crítico de Lázaro de Tormes. Parece-nos que o que nosso protagonista tenciona, ao responder a um pedido do leitor explícito, narrar não apenas suas aventuras e desventuras, mas, acima de tudo, apontar como um elemento sem nenhuma perspectiva ascensional consegue se livrar do estado de inércia absoluta e converter-se em um “homem de bem”, modelo a ser seguido por quem pretendia elevar-se das baixas camadas daquela estrutura política-social dominada por um modelo quase imóvel. Apenas enquanto criança, presenciamos uma única reflexão em torno de seu meio-irmão. A seguir, somos colocados diante de uma sucessão de acontecimentos em que a ausência de análise crítica e o amadurecimento de um estado alienante vão gradativamente emergindo, principalmente a partir da terceira etapa da estrutura sugerida na análise anterior, culminando com sua aceitação nos alicerces do regime. Isso nos faz inferir que Lázaro não só perdeu seu sentido/senso crítico, como também não consegue enxergar que o modelo que determinou toda sua trajetória infamante é o mesmo em que agora ele está assentado. Lázaro consegue se livrar do imobilismo imposto naquela época aos indivíduos advindos das bases sociais, mas, para tanto, oferece em troca sua honra: “o mais grave é a incapacidade de Lázaro de se ver como membro do mesmo universo corrompido que denuncia” (GONZÁLEZ *cf.* ANÔNIMO, 2005: 217). Segundo Kothe (1987: 51),

Ao término de sua história, o *Lazarillo* está casado com a criada de um clérigo, ao qual ela presta serviços diversos, inclusive amorosos. O pícaro dá a entender esta sua situação como altamente cômoda e vantajosa: ele tem uma pequena ascensão social aparente, às custas do rebaixamento

moral de marido enganado. Mas, por outro lado, e isto é o que efetivamente importa, demonstra-se a hipocrisia do clérigo, a diferença entre a 'virtude' que ele prega e aquilo que ele mesmo pratica.

A análise aqui empreendida pretendeu oferecer uma visão mais profunda acerca das transformações da personalidade do pícaro e como elas delinearam toda a estrutura da narrativa. Todavia, as questões pertinentes ao convívio de Lázaro com o escudeiro merecem uma investigação mais minuciosa, por tratar-se de uma etapa que em pouco se assemelha ao comportamento do protagonista ao longo de sua aventura. É o que trataremos a seguir.

### **1.3 LÁZARO DE TORMES: PÍCARO E ANTI-PÍCARO**

Esta etapa da dissertação propõe-se fazer incursões sobre a aventura de Lázaro, com base nas ações que se desenvolvem sob a luz do anti-heroísmo. A percepção dessa característica inerente ao personagem picaresco será o primeiro caminho a ser trilhado nesta fase, perpassando pela apresentação de algumas definições, buscando uma possível correlação da imagem semântica àquela construída na narrativa. Posteriormente, dispor-nos-emos a tratar de uma questão pouco explorada pela crítica: a relação de Lázaro com um de seus amos, o escudeiro, que se constrói por meio de ações e de reflexões que se afastam daquelas observadas no decorrer da obra. O anti-herói picaresco depara-se com um sujeito que, sob o ponto de vista econômico, tem posição análoga à sua. Nesse momento, seu comportamento

transgressor cede lugar a uma atitude impensável ao anti-herói, a compaixão pelo sofrimento alheio. Traçaremos nesta segunda parte da análise os mesmos rumos assumidos no exame precedente, partindo do pressuposto que o personagem primogênito do romance picaresco espanhol pode também receber a adjetivação de anti-pícaro.

O anti-heroísmo em *Lazarillo de Tormes* é exposto em inúmeros momentos da narrativa; são diversos os elementos que nos levam a essa característica elementar da personagem. A extensão do significado do termo anti-herói torna-se necessária para uma apreensão mais minuciosa da sondagem sugerida. De acordo com Massaud Moisés, a personagem anti-heróica se caracteriza por designar

[...] o protagonista de romance, que apresenta características opostas às do herói do teatro clássico ou da poesia épica. [...] O anti-herói não alcança emprestar altitude ao seu comportamento, seja positivo, seja negativo: ao passo que o herói eleva e amplifica as ações que pratica, como se movido por uma força sobre-humana, o anti-herói as minimiza ou rebaixa. Enquanto o herói é ativo, na direção do Bem ou do Mal, o anti-herói tende à passividade, e esta anda de mãos dadas com o anonimato (2004: 28).

Conforme Mario González, o anti-herói é um “Personagem que, numa narrativa, embora equiparando-se funcionalmente a um herói, desenvolve suas ações em função de si mesmo, constituindo-se na antítese daquele” (1988: 84). Podemos extrair diversos elementos que ampliam o ponto de vista acerca do anti-herói, porém, para evitar a dispersão e a prolixidade de nossa proposição acerca da estrutura comportamental da personagem, restringiremos nossa verificação a uma característica importantíssima à interpretação crítica do anti-herói e que servirá para ilustrar os procedimentos de que o pícaro lançará mão em sua aventura: a individualidade. Essa

inclinação analítica mostra-se necessária porque no momento em que o pícaro passa a conviver com o escudeiro, o caráter individual de suas ações é abortado, cedendo espaço a um pícaro com atitudes anti-picarescas. O pressuposto que versa em torno da jornada egoísta de Lázaro rumo à incorporação no sistema cede lugar momentaneamente a uma outra figura quanto à perspectiva comportamental. A narrativa que se enveredava somente pelos interesses pessoais é abandonada subitamente, desviando seu foco do restritivo elemento individual.

Iniciando nosso exame sobre o caráter individualista de Lázaro, recorreremos a González (*cf.* ANÔNIMO, 2005: 199): “Lázaro de Tormes é o negativo desse herói [protagonista da novela de cavalaria], não apenas porque carece de todas as suas virtudes, mas porque todas as suas ações se destinam a seu próprio proveito”. A perspectiva individualista predominante da empreitada autobiográfica do pícaro vem à luz no instante da passagem da infância inocente ao pícaro astucioso. Nessa fase, o protagonista delimita suas ações com vistas à sua sobrevivência.

O cego é determinante na condução dos procedimentos futuros de Lázaro. As ações individualistas do pícaro desenvolvem-se em razão da avareza de seu amo, e a maior arma do pícaro é sua astúcia, colocada em prática exclusivamente para seu benefício, sem preocupar-se com ninguém que o cerca. “Na origem o pícaro é ingênuo, a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa” (CANDIDO, 1970: 68). A bússola que guia Lázaro pode ser também apreendida no seu convívio com o clérigo. O trecho a seguir demonstra de forma inequívoca seu interesse pessoal:

*Dios me perdone, que jamás fui enemigo de la naturaleza humana sino entonces; y esto era porque comíamos bien y me hartaban: deseaba y aún rogaba a Dios que cada día matase el suyo. Y cuando dábamos sacramento a los enfermos, especialmente la extremaunción, como manda el clérigo rezar a los que están allí, yo por cierto no era el postrero de la oración, y con todo mi corazón y buena voluntad rogaba al Señor, no que le echase a la parte que más servido fuese, como se suele decir, mas que le llevase deste mundo (ANÔNIMO, 2005: 70-72).<sup>40</sup>*

Lázaro prescinde momentaneamente da picaretagem de suas ações para prover suas reflexões de elementos que se vinculem a interesses individuais. Seu foco não se desloca, mantém-se apontado para um projeto que prioriza sua elevação nas camadas daquela sociedade, doa a quem doer!

As reações do pícaro àquele modelo parecem abstrair-se no momento em que ele se envolve com o escudeiro. Seu caminho penoso passa a ter um elemento desarmônico quando confrontado à trajetória picaresca, no entanto, ele é transitório: a piedade. A fome ainda é a batalha a ser vencida, porém, agora passa a ter uma dimensão diferente daquela transposta nas linhas precedentes, nas quais o cego e o clérigo eram seus amos. A habilidade em enganar, que conduziu o pícaro pelos mais arditos caminhos de sua aventura, agora, com seu novo senhor, parece não ter mais o sentido pragmático de outrora. O escudeiro é uma caricatura do fidalgo, cuja aparência vai gradativamente sendo descortinada. Ao conhecê-lo, Lázaro tem a clara impressão que passará por bons momentos, seu amo se vestia muito bem, característica inerente àqueles que possuíam grandes posses e que era um dos

---

<sup>40</sup> Deus me perdoe, pois jamais fui inimigo da natureza humana a não ser nessa época, pois como nos velórios comíamos bem e eu me fartava, desejava e até rogava ao Senhor que todo dia matasse um. E, quando dávamos os sacramentos aos enfermos, especialmente a extrema-unção, como o clérigo mandava que os presentes rezassem, eu, por certo, não era o último nas orações e, com todo o meu coração e fervor, rogava a Deus, não que o enviasse para onde melhor fosse servido, como se costuma dizer, mas que o levasse deste mundo. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

sustentáculos daquele meio social, “*Y seguíle, dando gracias a Dios por lo que le oi, y también que me parecia, según su hábito y continente, el que yo había menester*” (ANÔNIMO, 2005: 96).<sup>41</sup> Sua expectativa desmoronou pouco tempo depois, quando percebeu que o fidalgo não tinha sequer o que comer. Por essa razão, a condição do personagem picaresco começa a seguir um rumo diferente no fluxo narrativo, mesmo que por um breve espaço de tempo, como já mencionado. Seus pequenos golpes astuciosos perdem todo o sentido, a contrapartida inexistente, o famélico pícaro não está mais sozinho. Mario González, em uma nota de rodapé da tradução de *Lazarillo de Tormes*, afirma que os fidalgos

[...] sem ter agora a oportunidade de atuar, como seus antecessores, na luta contra os mouros, encontram-se sem meio para sobreviver, pois o fato de pertencerem à nobreza os faz se sentirem impedidos de trabalhar. Vêm-se forçados, no entanto, a preservar as aparências de uma riqueza que não possuem (*apud* ANÔNIMO, 2005: 113).

O dualismo escudeiro/pícaro é apresentado na unidade narrativa para estabelecer um sentido paradoxal. O autor lançou mão da antítese amo/servo para determinar, em primeiro plano, o tom paródico que o texto impõe ao bem vestido escudeiro, por meio de uma relação equânime com um maltrapilho, praticamente inerte naquela sociedade. Posteriormente, as circunstâncias impostas a Lázaro decorrentes daquela relação o afastam da condição de pícaro, metamorfoseando-o em um anti-pícaro. Esse deslocamento comportamental se constrói em torno da piedade por seu

---

<sup>41</sup> Segui-o, dando graças a Deus pelo que dele ouvi e também porque me pareceu, por sua roupa e aparência, ser a pessoa de quem eu carecia. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

amo. A respeito dessa condição inerente às duas personagens, Americo de Castro afirma que:

*El único paréntesis es la comprensión piadosa que acerca una a otra las vidas del Escudero y de Lázaro de Tormes, símbolos de dos mundos adversos, que se abrazan fraternalmente en un instante de común angustia, de hambre (1967: 146).<sup>42</sup>*

A estruturação da piedade de Lázaro é disposta nos momentos em que a fome do escudeiro mostra-se evidente, aproximando as personagens de caminhos que se direcionam para um ponto comum: “*Tanta lástima haya Dios de mí como yo había dél, porque sentí lo que sentía, y muchas veces había por eso pasado y pasada cada día*” (ANÔNIMO, 2005: 118).<sup>43</sup>

E acrescenta com a seguinte reflexão acerca de seu percurso com tantas desgraças, estabelecendo conexões entre os dois amos anteriores e o escudeiro:

*Contemplaba yo muchas veces mi desastre: que escapando de los amos ruines que había tenido y buscando mejoría, viniese a topar con quien no sólo no me mantuviese, mas a quien yo había de mantener. Con todo, le quería bien, con ver que no tenía ni podía más, y antes le había lástima que enemistad (ANÔNIMO, 2005: 122).<sup>44</sup>*

---

<sup>42</sup> O único parêntese é a compreensão piedosa que aproxima as vidas do Escudeiro e de Lázaro de Tormes, símbolos de dois mundos adversos, que se abraçam fraternalmente em um instante de comum angústia, de fome. (Tradução nossa)

<sup>43</sup> Que Deus tenha tanta pena de mim como a que eu tinha dele, porque sabia o que ele sentia, já que muitas vezes tinha passado, e ainda passava a cada dia. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

<sup>44</sup> Contemplava eu muitas vezes minha desgraça, pois, havendo escapado dos amos ruins que tivera e procurando melhorar, viera topar com quem não só não me sustentava, mas a quem eu devia sustentar. Apesar disso, eu gostava dele. Vendo que nada tinha e nada podia fazer, sentia pena e não raiva (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

O convívio com o escudeiro faz Lázaro renunciar ao individualismo momentaneamente, “[...] y muchas veces, por llevar a la posada con que él lo posase, yo lo pasaba mal” (GONZÁLEZ, 2005: 122)<sup>45</sup>. O protagonista abre mão de sua condição estritamente pessoal e envereda por um rumo que produz como reflexo o anti-pícaro, predisposto a tirar de si para prover seu decadente amo. Assim, segundo Milton (1991: 181),

O escudeiro do Lazarilho, por exemplo, que passa fome mas palita os dentes pelas ruas para fingir abundâncias alimentar é tão digno de pena que o Lazarilho até passa a exercer a caridade, deixando-se levar por sentimentos altruístas contrários ao pragmatismo picaresco.

A abordagem aqui proposta adiciona novos parâmetros que giram ao redor da análise de *Lazarilho de Tormes*. A condição anti-heróica da personagem é inegável, mas a proposição piedosa que transpõe essa perspectiva apresenta elementos suficientes para sustê-la, evocando uma imersão analítica do texto que parte de um panorama estético praticamente ignorado pela crítica.

---

<sup>45</sup> [...] e muitas vezes, para levar para casa algo com que ele passasse bem, eu passava mal. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

## 2. O MALANDRO NA LITERATURA BRASILEIRA

A noção que entremeia a ebulição política-cultural que avassalou o Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX torna-se inevitável para determinar os direcionamentos adotados por alguns elementos marginais àquela sociedade. Nesse cenário, sobressai-se o malandro, elemento que, quando transpõe a fronteira do real para o ficcional, trava um diálogo incontestado com o pícaro espanhol. Embora distantes no tempo e no espaço, as duas personagens marginais unem-se por um pacto estético cujo principal escopo está em combater as doutrinas pré-ordenadas por modelos político-ideológicos que prevêm a alienação do conjunto de indivíduos pertencentes a cada sociedade. O pícaro e o malandro lançam mão da astúcia para subverter o estado normal das coisas, revertendo em lucro o prejuízo quase certo.

Passemos então para a efervescência histórica do caldeirão carioca, berço do gingado da malandragem tupiniquim. A primeira observação que salta aos olhos diz respeito ao crescimento exponencial da população carioca, que, nas últimas décadas do século XIX até 1910, passa de quinhentos mil para aproximadamente novecentos mil habitantes, resultado incontestado do magnetismo produzido pela emergente capital da república. A miscelânea populacional abrangia restos da aristocracia portuguesa, intelectuais, os ricos, a classe média e um imenso contingente de pobres, dos quais 40% eram negros e mulatos. Este último grupo de excluídos é produto da passagem de um regime escravista para um modelo baseado nos moldes do capitalismo. Dessa transição decorre uma porção de escravos que, livres de seus

donos, passaram à clausura imposto pelo modelo econômico adotado. Fazemos uso das palavras de Luiz Noronha, que discorre acerca da composição da pobreza na então capital nacional:

Estes eram filhos da transição da economia escravista para o capitalismo, de operários a trabalhadores menos qualificados, de ambulantes a empregados domésticos, de artistas populares a uma massa crescente de desocupados (2003: 33).

Uma das conseqüências imediatas desse deslocamento crescente da população carioca é o afastamento de grande parte de indivíduos do mercado de trabalho: dos 811.443 habitantes recenseados em 1906, 22% não exercia qualquer tipo de atividade remunerada, “gente que simplesmente sobrava no processo” (NORONHA, 2003:33). O espaço urbano carioca desencadeia um processo de abnegação nos rejeitados; a rua se constitui em único espaço suscetível de deslocamento do sentido pré-estabelecido.

Na esfera política, o Rio de Janeiro era administrado a partir de preceitos autoritários; os movimentos sociais, culturais e religiosos advindos da agitação popular eram ignorados e combatidos. O plano consistia em tirar do mapa casas populares da região central, conter e ir ao enalço da capoeira, do maxixe (ritmo que deu origem ao samba), das gafieiras, do jogo, da prostituição, aplicando todos os rigores que as leis da época proporcionavam ao poder público. Exemplo inequívoco desse despotismo: o governo local tentou impor uma lei que obrigava as pessoas a andar de terno no centro da cidade, com a temperatura média girando em torno de 40 graus. Ao redor dessa

perspectiva autoritária, iam surgindo paralelamente algumas variantes populares marginais de resistência à elite e a seu conservadorismo impositivo.

O panorama cultural marginal carioca fervilhava principalmente em razão do caldeirão musical que se fundava na cidade nas últimas décadas do século XIX. O choro nasceu nos fundos de quintais cariocas; da associação do lundu e da polca, surgiu o maxixe, ritmo estreitamente ligado às classes populares do Rio de Janeiro. Com a disseminação desses novos gêneros, surge a gafieira, casa noturna que abriga as mais notáveis figuras da música carioca e todo tipo de indivíduos advindos do centro pobre e boêmio carioca, tanto que sua designação tem uma origem depreciativa, dada “pelos ricos para designar os salões de dança dos pobres, onde se cometiam gafes em relação às regras tradicionais e conservadoras de conduta social” (NORONHA, 2003: 75). Da combinação com o maxixe, veio à luz o samba. Oriundo do meio pobre da população carioca e extremamente criativa, no espaço das gafieiras e das ruas, o novo ritmo ia se desenvolvendo, trazendo à cena cultural, por meio de seus versos, além dos diversos seres que coabitavam aquela espaço multifário, uma visão crítica do mundo que circundava o sambista. Para ilustrar a importância do samba, recorreremos às palavras de Cláudia Matos:

A significação político-cultural do samba é sempre, de uma forma ou de outra, mais ou menos conscientemente, percebida pelo sambista e manifestada em seus versos, influenciando em sua visão do mundo em que vive e do mundo que o cerca, seja esta visão crítica ou idealizante. Tanto para o estudioso como para os sambistas em geral, o samba está associado, pelo menos nos primeiros tempos de sua história, ao elemento negro, às classes populares, às favelas. Enquanto expressão das vivências desta comunidade, ganha a importância e o sentido de uma criação coletiva que enseja a união e conseqüente fortalecimento do meio social no qual emerge (MATOS, 1982: 30).

À beira dessa desordem e agitação social, política e cultural, nasce o malandro, personagem que freqüentava o submundo boêmio carioca, transgressor das regras, abortando as tentativas de imposição do sistema no qual estava inserido, aproveitando-se das frestas daquele modelo para sobreviver sem se curvar às intempéries do trabalho. Era mulherengo, convivia com uma prostituta que o provia com dinheiro e sempre encontrava um otário para ser enganado; malandreava nos jogos; era apaixonado por samba; usava e abusava de todas as manhas que somente aqueles que tinham uma ligação muito peculiar com a rua poderiam absorver, enfim, era um elemento insurgente que atingiu “[...] seu apogeu como uma espécie de herói da metrópole moderna, ao mesmo tempo símbolo da transgressão e modelo de um certo estilo da cidade, tanto que virou um dos ícones da cultura local” (NORONHA, 2003: 34).

A apropriação por parte de qualquer literatura de esteriótipos sociais torna-se inevitável, exemplo do pícaro na Espanha e do malandro no Brasil. Quanto a este, temos um número significativo de obras que o inserem em suas linhas, dentre os quais, destacamos duas obras das mais estudadas da literatura brasileira: *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antonio de Almeida, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Partiremos do exame desses dois textos, por meio de outros estudos críticos, para apresentarmos elementos que norteiam a fundação do malandro enquanto personagem.

*Memórias de um Sargento de Milícias* foi lançado na forma de livro em dois volumes nos anos de 1854 e 1855, respectivamente. No entanto, a obra surge inicialmente como folhetim de um suplemento dominical chamado *A Pacotilha* do *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro, de junho de 1852 a julho de 1853. Considerado

um romance de costumes e indicando um direcionamento realista, rompendo com o modelo romântico em voga, o livro traça um perfil urbano do Rio de Janeiro no momento em que o Brasil tornara-se recém-independente. O texto “vê o mundo de uma perspectiva que não é da literatura oficial da época” (KOTHE, 1987: 49). Seu protagonista, Leonardo, “[...] é um indivíduo de personalidade muito pouco marcada. Guiado por certa habilidade intuitiva, desempenha seus atos, que são mais confusos que problematicamente conflitados” (ZAGURY, 1998: 3). Todavia, antes de qualquer outra característica, *Memórias de um Sargento de Milícias*, de acordo com Antonio Candido, apresenta à literatura brasileira o

[...] primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo no Brasil (2006: 01).

Quanto à *Macunaíma*, a rapsódia de Mário de Andrade, foi escrita em apenas uma semana no ano de 1926, chegando ao público dois anos após. A partir desse texto, o malandro transpõe os limites do romance de costumes e é remetido a uma outra dimensão na literatura brasileira, sendo “[...] elevado à categoria de símbolo” (CANDIDO, 2006: 01).

Compete-nos agora apontar as características mais proeminentes e que se configuram como substanciais para o oferecimento de subsídios necessários à análise literária de questões atinentes à malandragem.

A astúcia é uma marca embrionária indissociável e sustentáculo da malandragem, com a qual inevitavelmente acaba por compor um arcabouço de outras

atitudes que se desviam dos modelos pré-estabelecidos pela sociedade em que o malandro está inserido e, para driblar o que lhe é imposto, mantém-se “[...] instalado fora da ordem que regula as instituições e os mecanismos sociais” (MILTON, 1991: 189). Em sua crítica a *Macunaíma*, Mario González aponta a manha do protagonista em um texto que trata dos elementos aproximativos com a picaresca clássica espanhola da seguinte maneira:

E será na parte da narrativa centrada em São Paulo – ao longo de dez dos dezessete capítulos da obra – que as ações de Macunaíma mais nos lembrarão o romance picaresco, possivelmente pelo fato de vê-lo se chocar – armado apenas de sua astúcia – com a sociedade hostil, e pela sátira social que desse enfrentamento se origina, como acontece na picaresca clássica (GONZÁLEZ, 1994: 308).

Heloísa Costa Milton, também em um trabalho comparativo entre o pícaro e o malandro Macunaíma, afirma que ambos são

Astutos, usam a inteligência em seu benefício exclusivo, procurando tirar vantagem das situações que vivem; debatem-se com antagonistas na luta pela sobrevivência e pela consumação de seus objetivos (MILTON, 1991: 189).

Quanto a Leonardo, Antonio Candido indica que ele “[...] pratica a astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-si” (2006: 01). Ainda em torno dessa característica importantíssima para a compreensão do malandro literário brasileiro e ampliando o tema para a ausência do trabalho, Flávio Kothe afirma que “Macunaíma vai de um lado para o outro, sempre procurando viver às custas dos outros e não trabalhar” (KOTHE, 1987: 49).

O malandro sabe que o trabalho não vai conduzi-lo a lugar nenhum, “[...] porque não considera necessário se esforçar para se manter onde está” (GONZÁLEZ, 1994: 296). Por conseguinte, prefere manter-se na vida boêmia e à margem da sociedade. Sua convicção nos dissabores que a labuta diária pode causar não o deixa seguir outro caminho senão o da trapaça, sempre sustentada por uma característica que acompanha o malandro quase que instintivamente, a astúcia, sem a qual ele não seria o que é, ao menos no nível discursivo/literário.

O malandro rejeita o trabalho porque não quer locomover-se na sociedade e, para desvencilhar-se das adversidades que a vida lhe impõe e sobreviver à sua abnegação ao exercício de quaisquer atividades braçais, procura atrair para perto de si alguns elementos que pertencem à micro-sociedade na qual ele está inserido, dentre os quais se destaca: uma companheira para sanar não somente suas necessidades afetivas, mas especialmente encher seu bolso de dinheiro. Essa mulher é, na maioria das vezes, uma prostituta. Há também o otário para cair em seus pequenos golpes e trapaças, conforme nos sugere Rocha (2006): “o malandro somente pode existir à custa de um otário”. Sua atividade diária se restringe a lapidar sua sagacidade, sempre procurando transgredir o modelo institucionalizado pela sociedade. Ele é um picareta, exímio conhecedor da rua e uma personagem essencialmente urbana. Heloísa Costa Milton afirma que os malandros como Macunaíma “são avessos ao trabalho, mas desejosos da posse do dinheiro” (MILTON, 1991: 189). Ao analisar *Memórias de um Sargento de Milícias*, Mario González estabelece a negação do trabalho do protagonista no seguinte trecho:

Leonardo é, basicamente, um ser que enfrenta a sociedade apoiado apenas na astúcia; esse enfrentamento se dá a partir da sua rejeição do trabalho, pois não vê a necessidade de investir nele; e leva essa rejeição ao máximo, pois nem subempregado chega a ser (GONZÁLEZ, 52: 1988).

O malandro é uma personagem que se emoldura nos traços que determinam o anti-herói; suas atitudes se conjugam àqueles que andam em direções opostas às que observamos como características inerentes aos heróis modelares. E isso decorre muito provavelmente da insatisfação da malandragem com os caminhos pré-ordenados por um modelo que exclui de seus quadros ascensionais mais e mais indivíduos. Embora o malandro não pretenda ascensão social em meio à sua trajetória transgressora, ele procura manter-se onde está, sem, no entanto, obedecer às ordens e às vontades de outrem. Sendo assim, o malandro procura burlar o sistema com aquilo que somente a vida vivida em grande parte na rua poderia ensinar e apenas a mais genuína malandragem poderia absorver em toda a sua essência: a mentira, a preguiça, a individualidade, o dom da palavra, a aversão ao trabalho, a astúcia e o “jeitinho” para tudo.

No entanto, cabe esclarecer que o malandro, “diferentemente do bandido, rouba com ‘jeito’, invocando simpatia, empatia e laços humanos” (DAMATTA, 2003: 43). Assim, a malandragem consegue manter-se no tênue limite entre o cidadão de baixa renda e o bandido: como o cidadão, ele “trabalha” diuturnamente, e como o bandido, ele pratica golpes para satisfazer suas necessidades básicas e supérfluas; entretanto, o malandro não se esforça como o primeiro e não corre perigo como o último, conseguindo viver na fronteira que une e separa o cidadão de baixa renda e o bandido. Em vista disso, ao menos na esfera literária, podemos atribuir à malandragem todos os

elementos que se reúnem em torno da personagem que tem em seu cerne normas e procedimentos sociais diametralmente opostas às do herói.

O malandro transcende o universo real ingressando no ficcional, trazendo consigo sua conduta amoral. Aquele que leva a vida sem se preocupar com o que aconteceu no dia anterior e muito menos com o que virá a ocorrer; aquele que consegue se safar dos problemas sem ser aborrecido por ninguém; aquele que ganha dinheiro sem esforço; aquele que sempre tem um otário ao seu lado para ser enganado; ele se afigura como uma personagem que apresenta a astúcia como mola-mestra de sua engrenagem transgressora. É ela que dá sustentação a todas as outras malandragens do malandro, transformando-o em uma dos mais importantes personagens da narrativa literária brasileira.

## **2.1 MARQUES REBELO: ESTE (QUASE) DESCONHECIDO**

Marques Rebelo, pseudônimo de Edi Dias da Cruz, nasceu na cidade do Rio de Janeiro no dia 6 de janeiro de 1907 e faleceu na mesma cidade em 26 de agosto de 1973. Passou sua infância entre o bairro de Vila Isabel, no Rio de Janeiro, e Barbacena, em Minas Gerais, para onde sua família se mudou quando ele ainda tinha quatro anos. Desde pequeno teve seu interesse despertado por duas paixões: jogar futebol e ler. Os primeiros autores lidos foram Gustave Flaubert, Honoré de Balzac e os clássicos portugueses; aos 16 anos manteve contato com as obras de Manuel Antônio de Almeida e Machado de Assis e, partir daí, aproximou-se do desejo de escrever, que

não mais foi apagado. Começou o curso de Medicina, logo abandonado para dedicar-se ao comércio.

Paralelamente, começou a dedicar-se ao jornalismo profissional. Também publicou poemas nas revistas modernistas *Verde*, *Antropofagia* e *Leite Crioulo*, dentre outras. Os primeiros contos foram escritos por volta de 1927. Seu primeiro livro de contos, *Oscarina*, publicado em 1931, foi bem recebido pela crítica da época. Dois anos após *Oscarina*, Marques Rebelo lançou *Três Caminhos*, volume composto pelas novelas *Namorada*, *Vejo a lua no céu* e *Circo de Cavalinhos*; logo em seguida, publicou o romance *Marafa*, que ganhou o Grande Prêmio de Romance Machado de Assis, oferecido pela Cia. Editora Nacional. Em 1939, foi lançada a obra *A estrela sobe*, um dos grandes sucessos do escritor; em 1942, Rebelo publicou a biografia *Vida e obra de Manuel Antônio de Almeida*, o primeiro romancista brasileiro a explorar a vida suburbana do Rio de Janeiro. Sua última obra foi o romance *A guerra está entre nós*, publicado em 1968.

Os textos de Marques Rebelo revelam o submundo carioca, e seus personagens se amalgamam a partir de um embate desigual com as forças dominantes que gradativamente edificavam uma sociedade com claros contornos de exclusão socioeconômica daqueles alocados nas bases. Ainda assim, seus tipos sonhavam com dias melhores e, nesse sentido, sua obra “acompanha com admirável argúcia os conflitos, as frustrações e as renovadas esperanças daquelas gerações modestas que se ralam para sobreviver em uma sociedade cada vez mais lacerada pela competição” (BOSI, 1994: 410) . Ao ler seus livros, somos conduzidos a um universo suburbano que sintetiza toda a aspereza e a insensatez atinentes a uma combinação de fatores que

exclui sistematicamente qualquer tentativa de progressão daqueles que pertencem às camadas inferiores dos estratos sociais. Afrânio Coutinho o considera um

[...] observador da vida, sobretudo da pequena sociedade dos humildes e das áreas suburbanas, se aliam a um temperamento lírico e a um fino escritor, de estilo sóbrio e elegante. Seu forte é a caracterização, a capacidade de colocar os personagens diante do leitor como seres vivos, em todas as suas facetas, sobretudo a população indefinida como classe e amorfa como indivíduos, dos empregados domésticos, funcionários miúdos, malandros e boêmios, suburbanos anônimos, naturezas sórdidas, aos quais a própria vida é indiferente, pois eles são incapazes de viver (COUTINHO, 2001: 285).

Sua matriz narrativa concentra-se na ficção de costumes do Rio de Janeiro. A vida cotidiana e as aflições do povo suburbano carioca posicionam seus textos em um terreno cercado de calor e de entusiasmo, mas também cingido por uma perspicácia em sintetizar seu descontentamento com os rumos políticos e sociais adotados. Em *Marafa*, temos Baltazar, uma personagem que se apresenta como uma espécie de alter ego do autor:

– O orçamento é uma vergonha! – clamava Baltazar, puxando o braço de José como se fosse a corda de um sino. – Uma legítima vergonha, uma monstruosidade! Pobre país! Infeliz Brasil! Numa terra de doentes e analfabetos a verba da Saúde Pública e Instrução – ouça esta: Saúde Pública e Instrução! – é dez vezes menor do que a da Guerra. Dez vezes menor do que a da Guerra! – repetia, rindo nervosamente (REBELO, 2003: 77).

A caracterização do espaço urbano é constituída no universo narrativo de Rebelo por meio da apropriação de algumas das figuras mais emblemáticas da baixa burguesia carioca: a prostituta, o malandro, o trabalhador mal-remunerado, o funcionário público, a dona de casa, etc. Seus personagens não passam pelo crivo da dissecação psicológica; Marques Rebelo simplesmente “[...] coloca-os em cena, como

no teatro e os faz falar e moverem-se (COUTINHO, 2001: 285). Dessa forma, os pequenos conflitos pessoais são interpostos em primeiro plano no conjunto de textos rebelianos e suas reações são “[...] provocadas por uma epidérmica e primária concepção de brio, de amor-próprio. Lhes vem o sangue na cara, e só nisso, numa frases conciliatórias ou numa dúvida momentânea” (ANDRADE, 1972: 127).

É importante ressaltar que dentre os diversos trabalhos de Rebelo, um deles tem direta relação com esta pesquisa: o escritor traduziu *Lazarillo de Tormes* para o português em 1972. A respeito dessa publicação, Mario González expõe duras críticas, conforme trecho extraído da nota de rodapé de seu livro *A saga do anti-herói*:

Não nos atrevemos a chamar de ‘tradução’ e nem sequer de ‘recriação livre’ o texto que, com o título *Lazarillo de Tormes* foi publicado em 1972, no Brasil, por Marques Rebelo. O livro é uma usurpação do romance espanhol, que é modificado com intenções pseudodidáticas, até se fazer dele um apanhado do maior pieguismo moralizante. O texto serve para provar que, mesmo sem a Inquisição, no século XX ainda se pode tropeçar com a forma mais perversa da censura, aquela que utiliza a obra de arte, deturpando-a, para torná-la instrumento de alienação. (GONZÁLEZ, 1994, 91)

Faz-se necessário salientar que de acordo com a proposta explicitada na contracapa do texto de Rebelo, observamos que:

A *Coleção Calouro* é formada de obras selecionadas entre as melhores do mundo. Os textos em português não são simples traduções. Grandes escritores brasileiros foram contratados para *recontar* em seu estilo próprio e português corrente a história original (REBELO, 1972).

Foi o que Marques Rebelo levou a efeito, distanciando-se do texto original e recontando, em torno de um viés pessoal, as aventuras de Lázaro de Tormes, já que a proposta da coleção não era a tradução logocêntrica, mas o recontar. São diversos os elementos percebidos no texto de Rebelo que indicam essa perspectiva do recontar, a

começar pelas ausências do prólogo e do caráter autobiográfico. A obra é narrada em terceira pessoa. Desse modo, Rebelo deixa claro que estamos diante de um livro com uma proposta distante do original espanhol, e essa propensão fica ainda mais evidenciada na Introdução, quando lemos que o romance picaresco “desperta extraordinário interesse como narrativa alegre e não temos dúvida que a presente história poderá deleitar e instruir o nosso público jovem” (REBELO, 1972: 7). Portanto, a coleção tem um público-alvo juvenil e talvez por isso Rebelo tenha se embrenhado por um caminho com uma tendência moralizante. Exemplo dessa visão é observável quando Lázaro, no texto original, encontra-se amparado pela sovinice do clérigo e para tentar reparar a recorrente falta de comida imposta por seu amo, o pícaro “[...] *deseaba y aún rogaba a Dios que cada día matase el suyo*”<sup>46</sup> (ANÔNIMO, 2005: 70), porque nos velórios ele sempre conseguia comer com fartura, saciando suas necessidades. Na obra de Rebelo, o que percebemos é uma inversão de perspectiva: enquanto no clássico espanhol a morte é um dos elementos centrais, no recontar do autor brasileiro, deparamo-nos com uma situação antitética, isto porque, ao contrário do velório, Rebelo decidiu-se por casamentos e batizados; por conseguinte, a vida passa a ter uma posição prioritária. Assim, o protagonista

[...] vivia rogando a Deus que encaminhasse os jovens para o casamento e que nascessem muitos anjinhos, pois em tais comemorações ele comia tanto que dava para suportar alguns dias de seu cruel jejum. (REBELO, 1972: 36)

Percebemos que nos momentos em que a história original inclina-se para um direcionamento que poderia macular o caráter do pícaro, Marques Rebelo envereda

---

<sup>46</sup> [...] desejava e até rogava ao Senhor que todo dia matasse um. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

por um rumo paradoxal. Essa disposição é perceptível no final da aventura, quando no texto espanhol o protagonista é parte integrante de uma situação caluniosa, em que é imputada à sua esposa uma condição de infidelidade com o Arcipreste, negada pelos envolvidos e prontamente refutada pelo pícaro, que prefere acreditar apenas naqueles que o circundam:

*Porque aliende de no ser ella mujer que se pague destas burlas, mi señor me ha prometido lo que pienso cumplirá; que él me habló un día muy largo delante della e me dijo: - Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará.*<sup>47</sup> (ANÔNIMO, 2005: 178)

O recontar de Rebelo prescinde desse evento difamante da narrativa:

Lázaro casou-se e não se arrependeu, porque a moça foi uma boa esposa, dedicada e trabalhadora e, com a ajuda do vigário, que se tornou seu grande protetor, organizou sua vida, alugou uma casinha e ali viveu muito feliz. (REBELO, 1972: 110)

A crítica de Mário González à obra de Marques Rebelo restringiu-se a um panorama logocêntrico, no entanto, como demonstrado, o autor de *Marafa* percorreu uma vereda baseada no recontar, desobrigando-se, portanto, de estabelecer uma visão de fidedignidade que uma tradução acaba por impor. A leitura restritiva de González da obra de Rebelo provavelmente não o instigou a conhecer os demais textos que compõem seu percurso enquanto escritor, limitando, portanto, sua percepção acerca do objeto de análise desta pesquisa, ou seja, o romance *Marafa*.

---

<sup>47</sup> Porque, além de não ser ela mulher que goste dessas intrigas, o meu senhor prometeu o que acredito que cumprirá. Um dia falou comigo longamente diante dela e disse: - Lázaro de Tormes, quem der ouvidos as más línguas nunca progredirá. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

## 2.2 O MALANDRO ANTROPOLÓGICO E O MALANDRO ROMANESCO

Na dicotomia rua/casa, o antropólogo Roberto DaMatta estabelece uma visão a partir de aspectos paradoxais que permeiam esses dois espaços tão próximos e tão distantes para tentar entender a complexidade social do Brasil. Soma-se a essa análise uma outra perspectiva na qual o estudioso discorre acerca das relações de três personagens paradigmáticas da construção da sociedade brasileira como nós a conhecemos: o *caxias*, o malandro e o renunciador. A partir desse exame, aproximaremos nosso objeto de estudo, Teixeira, um dos protagonistas de *Marafa*, desse universo e seus elementos formadores.

Para uma melhor percepção do conjunto social brasileiro, a análise que perpassa pela oposição rua/casa mostra-se pertinente, principalmente quando deslocamos nossa focalização para um espaço onde seus indivíduos não se harmonizam com regras que preconizam relações de natureza hierárquica. Assim, uma casa, com todas as suas regras pré-estabelecidas para manter a boa ordem, jamais poderia abrigar alguns arquétipos de nossa sociedade. Nessa perspectiva, destaca-se a figura do malandro, que sempre estimou a desordem. Seu endereço é desconhecido, mas seu espaço é a rua, onde “é preciso muitas vezes algum esforço para se localizar e descobrir essas hierarquias” (DAMATTA, 1978: 70). No entanto, aquele cidadão comum, que paga seus impostos em dia e procura cumprir com todas as obrigações que o sistema lhe impõe, que tem família constituída e que vive em uma casa, deve estar sempre atento, “para escapar do cerco daqueles que nos querem iludir e submeter, pois a regra básica do

universo da rua é o engano, a decepção e a malandragem” (DAMATTA, 1978: 70). Caso contrário, ao se deixar ser iludido, ele pode transformar-se num otário. Nessa ótica, o malandro subverte e viola uma estrutura hierárquica controlada pelo Estado e suas forças moralizantes.

Para DaMatta, a casa é um domínio demarcado, implicando uma maior intimidade e um menor distanciamento social entre seus membros, por conseguinte, a casa é o espaço familiar, uma micro-sociedade organizada de acordo com os pressupostos que denotam uma hierarquia na qual os mais velhos têm a função de proteger os mais novos, e todos devem respeitar os princípios e as normas inerentes àquele grupo, o que confere à casa um ambiente social bem estruturado e organizado, suscitando uma inter-dependência entre seus membros, seja afetiva, seja econômica. Paradoxalmente, a rua indica uma certa falta de controle e um afastamento; logo, esse espaço configura-se como “[...] um domínio semidesconhecido e semicontrolado” (DAMATTA, 1978: 72), sustentado pelo “controle” do governo ou pelo destino, duas forças que movem o malandro, que, a todo o momento, tenta obter vantagens nas fissuras que o sistema lhe proporciona, sem preocupar-se com o que vem a seguir, deixando a vida levar sua vida. Nessa extensão territorial pública, o malandro encontra seus caminhos para a subsistência em torno de um viés essencialmente individualista, e essa característica se impõe em razão do caráter impessoal e do afastamento que designa esse ambiente: “[...] na rua não há amor, consideração, respeito ou amizade” (DAMATTA, 2003: 15). As vantagens tencionadas por seus elementos constitutivos marginais “[...] eram defendidas no braço e as ruas formavam o palco da luta diária pela sobrevivência” (NORONHA, 2003: 34).

É no espaço urbano do vaivém coletivo que as ações externas do universo social são construídas. Assim, as manifestações de cunho político, esportivo e folclórico têm uma estreita relação com a rua, a praça e o centro da cidade. A casa é o paradoxo, onde as relações são essencialmente afetivas, circunscrevendo as ações do grupo que ali vive a um alto grau de pessoalidade, afinal todos se conhecem. Ao sair de casa, o indivíduo se desvia dessa relação pessoal e afetiva, adentrando num espaço em que a impessoalidade passa a imperar, o que implica na concordância em conviver temporariamente com pessoas desconhecidas e num mundo onde as regras são facilmente burladas, graças a quase total ausência do poder público, principalmente nos locais onde vivem aqueles pertencentes à base da sociedade. Transportando esse ponto de efervescência social ao centro do Rio de Janeiro e bairros adjacentes, palco catalisador da malandragem carioca, é perceptível esse desarranjo. Quem se deslocava naquele espaço firmava um contrato tácito impessoal com as ações ilegais de um marginal, com os mendigos, com as tretas da malandragem e com a prostituição da “Vila Mimosa”. A partir do exposto, Roberto DaMatta nos revela que no universo da rua

[...] vemos o indivíduo desgarrado de seu grupo social e, por isso mesmo, sujeito aos códigos impessoais do trânsito, da oferta e da procura, do município e do Estado. [...] Preparar-se para sair de casa é não só uma expressão corrente, mas um modo de tomar consciência (ou seja, ritualizar ou dramatizar) essa passagem de um lugar seguro, onde reina a complementaridade e a hierarquia, para outro, muito mais individualizado, onde se é anônimo (DAMATTA, 1978: 93).

Dada às limitações impostas pelo *corpus* definido nesta pesquisa, passaremos a compor um exame que aproximará as características abordadas àquelas

observadas no texto de Marques Rebelo, *Marafa*. Nesse panorama, inclinar-nos-emos a um de seus protagonistas, Teixeira.

A rua, universo sob o qual o contraditório se confunde e se funde, o protagonista de *Marafa* inspira-se para conduzir seu projeto, que se assenta na rejeição do trabalho e na constante tentativa de suprir essa ausência, subvertendo os modelos comportamentais que o sistema estabelece para o cidadão de bem. O lugar da impessoalidade é também aquele onde Teixeira age; as presas estão lá, aguardando sua investida pelo uso da sagacidade. Nas primeiras linhas do livro somos remetidos àquela ambientação típica na qual amadurecia a malandragem carioca:

A madrugada não tardava. De luzes apagadas, dentro da névoa rala, a rua das mulheres dormia finalmente. Cai, não cai, o homem bêbado vinha cantando. Apoiava-se ao esguio companheiro, que gemia no violão, e de cabeça tombada para o lado cantava sempre (REBELO, 2003: 9).

“[...] a rua das mulheres” à qual o narrador faz referência na citação precedente pode ser apreendida como um dos subambientes externos dentre os inúmeros que Teixeira frequenta. Nessa representação espacial ligada ao baixo meretrício carioca, o malandro age como “[...] gigolô sustentado pela prostituta” (MATOS, 1982: 66). Percorrendo os diversos universos da rua, Teixeira articula-se com aqueles que podem lhe oferecer algum tipo de vantagem. Então o malandro move-se no espaço por ele demarcado, para inocular seus muitos venenos, dentre os quais, aquele reservado à sua amante Rizoleta distingue-se por transcender sua postura ardilosa para revelar-se como um exímio amante, característica importante para a inteligência da malandragem. Ainda assim, Teixeira não deixa de auferir vantagens. Carlos Alberto Farias de

Azevedo Filho afirma que Rizoleta era “[...] explorada constantemente por Teixeira, Rizoleta vive no mangue, se prostituindo num bordel” (2007:1).

A estrutura de uma certa forma hermética que a casa institui aos seus membros, com paredes, portas, janelas, regras e disciplina, não traduz os desejos do malandro por liberdade. Apenas a rua permite que a malandragem possa vir à tona, num submundo constituído por alguns personagens que idealizam a independência como pressuposto imprescindível. Contudo, para alcançá-la em toda sua abrangência, é necessário travar um enfrentamento incessante contra as forças que compõem a estrutura externa, na qual se sobressaem aquelas que trabalham para manter a ordem institucionalizada pelos poderes superiores. Desse ponto de vista, a astúcia se apresenta como um instrumento eficaz e capaz de levar a cabo os subterfúgios e resguardar a liberdade do malandro urbano. É nesse ambiente e com essa habilidade de enganar que o malandro dribla suas adversidades e também se depara com os outros elementos que circundam seu universo. Por conta dessas figuras, desviaremos nosso rumo em direção a outra análise que Roberto DaMatta engendra, com o intuito de desnudar o mundo social brasileiro. Seu exame agora se restringe a um tripé composto por alguns sujeitos paradigmáticos da sociedade brasileira: os *caxias*, os renunciadores e os malandros. Apoiando-nos nesse estudo, estaremos frente a frente com uma das gradações do *caxias*, conhecido como otário, elemento basilar para a trajetória transgressora da malandragem.

A complexidade da sociedade brasileira pode ser demarcada como um triângulo equilátero: cada vértice apresenta um dos três atores citados e cada um deles gravita em torno das categorias definidas por DaMatta: as paradas militares, o carnaval e as

procissões. As paradas militares exprimem a lei e a regra e são definidas pela total regulação; tudo é combinado, preciso, exato; a hierarquização é uma parte indelével dessa estrutura. A parada de Sete de Setembro é uma exemplificação inequívoca da ordem do grupo, na qual tudo está disposto em perfeita simetria, e todos os seus membros enfileirados devem obedecer aos procedimentos militares pré-definidos e absolutamente padronizados. Como consequência, abstrai-se dessa categoria todo e qualquer sinal de criatividade.

O carnaval de rua é uma manifestação popular na qual a ausência de uma disposição ordenada aos foliões no asfalto da avenida simboliza uma relação de seres sociais que se encontram num estado de desordem temporária, instigando a criatividade e a liberdade, logo, as regras são provenientes da emoção, sem modelos pré-concebidos e hierárquicos. Nessa perspectiva, o carnaval presta contas ao indivíduo, não ao grupo, e segue um rumo inversamente proporcional aos percebidos nas paradas.

Finalmente, no entremeio entre a ordem das paradas e a desordem do carnaval, estão as procissões, nas quais seus seguidores se estabelecem nas fendas utópicas de uma outra realidade social, “onde os homens finalmente poderão realizar seus ideais de justiça e paz social” (DAMATTA, 1978: 206). Os renunciadores pretendem recriar uma nova sociedade, distante do mundo material, altruísta e tendo como verdadeira a existência da terra prometida. Os arquétipos da tentativa de reinventar um universo social paralelo, em novas bases, podem ser relacionados ao bando de Lampião e Maria Bonita e ao caso de Antônio Conselheiro, líder messiânico na Revolta de Canudos.

Os *caxias*, os malandros e os renunciadores são as três figuras estabelecidas por DaMatta como representantes de cada uma das categorias propostas. Em cada lado do triângulo, surge um elemento agregador, catalisador e disseminador das premissas dispostas pela série de manifestações alicerçadas em torno da ordem, da desordem e da utopia. Podemos inferir, então, que o *caxias* firma-se nas bases das paradas militares; sua disposição em cumprir os seus deveres e as suas obrigações se conformam com as regras de acatamento hierárquico atinentes a essa categoria, portanto, a ordem é o que o move. Num caminho oposto, o malandro é erigido com base na desconstrução dos preceitos instituídos pela homogeneização da ordem social; seus artifícios, regados pela esperteza, se conjugam com a desordem e com o coração; sua avenida é a mesma dos foliões apaixonados pelo carnaval, com um caminho a percorrer, mas sem rumo definido. Os renunciadores recusam a racionalidade do mundo e tentam deslocar o foco para outro panorama, executando um projeto que se molda na edificação de uma sociedade alternativa, por meio da propagação de conceitos e de atitudes revolucionárias, instigando e congregando seguidores em torno de seus ideais para uma nova ordem social.

Nesse cenário de contradições, os mitos sociais brasileiros produzem os contornos de uma nação multifacetada, na qual o imaginário é ordenado por revoluções, sagacidades e disposição harmoniosa das coisas. Assim,

[...] enquanto o malandro promete uma vida de 'sombra e água fresca', onde a realidade interior é mais importante que o mundo, e o *caxias* acena precisamente com seu posto, o renunciador procura juntar o interno com o externo e criar um universo alternativo e novo (DAMATTA, 1978, 206).

Torna-se relevante esclarecer que podem ocorrer deslocamentos dos indivíduos no universo analisado e, desse modo,

[...] poder-se-ia dizer que o risco do *caxias* é entrar totalmente na ordem e, reificando-a, perder a consciência de que as leis, atos e decretos foram realizados num certo ponto de um calendário histórico – que tudo isso é passível de modificação, que as leis, afinal, são relativizáveis. Mas, na medida em que deixamos essa posição dentro da ordem, ou melhor, a posição na qual somos definidos pelo exterior, por meio de regras gerais e plenamente visíveis, começamos a virar malandros. Se caminhamos um pouco mais, e dependendo dos motivos que nos conduzem para fora, viramos bandidos ou renunciadores (DAMATTA, 1978, 209).

Diante da exposição dos conceitos descritos por Roberto DaMatta, a conexão e a interação das figuras no ambiente social mostra-se inevitável. No caso em análise, um recorte pertinente trilha o percurso no qual o malandro e uma das gradações do *caxias*, o otário, se estabelecem como figuras indissociáveis. Para Damatta (1978: 208), o otário se apresenta na esfera social como um “[...] homem comum e crédulo, sempre pronto a obedecer e nunca a comandar”. Paradoxalmente, a malandragem é implacável na arte de enganar e de desobedecer, por isso mesmo o otário vai “[...] se constituindo na eterna e predileta vítima dos malandros” (DAMATTA, 1978: 208). A edificação de uma estrutura analítica que gira em torno dos opostos que se atraem e se complementam, mesmo sob um ambiente conflituoso, constitui-se como um dos conjuntos da fórmula que produz a malandragem. A partir dessa perspectiva, demonstraremos no texto literário como essa relação se faz presente.

Teixeirinha é o anti-herói que situa-se no intercurso social urbano carioca. A retratação oferecida por Marques Rebelo do ambiente suburbano do Rio de Janeiro em *Marafa* propicia ao leitor uma inteligência mais aguçada da estreita relação da cidade com a malandragem; a vida airada e a boemia estimulavam Teixeira a malandrear

sem medo. Somente quem é “[...] mestre na arte de iludir, de convencer, de preparar ardis – sobretudo no intuito de não se submeter às regras embrutecedoras do trabalho” (FARIA, 2003: 1) como Teixeira se sujeitaria a essa conduta indigna inerente aos anti-heróis esculpidos pela tradição literária mundial. Na obra *O romance brasileiro de 30*, Adonias Filho discorre acerca de como a personagem social é concebida na narrativa rebeliana:

O que sobretudo importa saber é ter Marques Rebelo conseguido fixar com segurança a personagem social. Reflete-se a cidade – uma parte rigorosamente humana da cidade – em sua conduta, seus sentimentos, suas reações psicológicas mais livres. Teixeira, neste particular, não é um indivíduo. Também Leniza não é um indivíduo. Em ambos, nos seus círculos sociais próprios, o comportamento decorre de um ambiente profundamente carioca, o ambiente que envolve cada personagem (1969: 141).

Em *Marafa*, o patife malandro aplica uma série de pequenas manobras traiçoeiras para lograr vantagens. Seus golpes alternam-se entre os otários oriundos das gradações do *caxias*, como também entre aqueles que freqüentam o espaço da desordem, transfigurando-se de malandros em figuras passíveis de se deixarem enganar. Nessa perspectiva, a tênue linha que separa o otário da malandragem inexistente: nas mãos de Teixeira, todos se apresentam como vítimas em potencial:

Teixeira precisava de dinheiro. [...] O trabalho era simples. Ele entraria, mandaria saltar o jantar. Vinte minutos depois Aristides no corredor, onde ficava a caixa da luz, desligaria a alavanca e cortaria os fios do lado de dentro. Ele manobriria com rapidez, passaria a bolada a Aristides na porta e esperaria a luz calmamente. Aristides tinha a chave do seu quarto. Aguardaria lá (REBELO, 2003: 139-40).

O panorama antropológico examinado por Roberto DaMatta nos faz tirar por conclusão que Teixeira pode ser inscrito no rol de indivíduos estruturados com base

na mais autêntica malandragem a partir de duas vertentes fundamentais para apreensão de sua constituição enquanto personagem literário: seu espaço de ação e os elementos que rondam essa zona. Dessa forma, as colunas estruturais da malandragem rebeliana e de *Lazarilho de Tormes* estão fincadas, oferecendo-nos os elementos necessários às incursões cotejadoras pícaro/malandro a que esta pesquisa se propõe.

### **2.3 O MARAFA**

Debruçar-nos-emos agora em uma breve análise da obra de Marques Rebelo, *Marafa*, que de acordo com FERREIRA (1986: 1088), significa “vida desregrada, licenciosa, libertina: ser da marafa; viver na marafa”. O título já determina uma marca indissociável do texto, a vida libertina que ronda as personagens e o espaço no qual eles estão inseridos: os ringues do boxe, as casas de prostituição, o universo da boemia, as mesas dos bares e as mesas dos jogos e, finalmente, as ruas, extensões territoriais impessoais e um dos espaços adotados pela malandragem para a prática de seus pequenos golpes traiçoeiros.

Narrado em terceira pessoa e ambientado nas margens espaciais e sociais da efervescente capital brasileira, o Rio de Janeiro da década de 1930, o texto de Marques Rebelo apresenta, sem disfarces, personagens urbanos e periféricos de uma sociedade que se sustentava (e ainda se sustenta) em torno da quase que total imobilidade social de seus membros, submetendo à apreciação do leitor uma narrativa

construída a partir de um olhar que apresenta toda a autenticidade e heterogeneidade do povo baixo carioca, o grande protagonista do romance. Otto Maria Carpeaux, no prefácio de *Marafa*, nos sugere que o texto “[...] provavelmente só no Rio de Janeiro podia escrever-se assim como foi escrito. E sua matéria-prima, o povo carioca, também é *sui generis*, em sua atualidade e em sua permanência” (2003: 7). A obra reproduz um universo posto em esquecimento social, no qual algumas peças resolvem insurgir-se e percorrer caminhos alternativos e indutores dos sucessivos eventos que delimitam a narrativa; nessa perspectiva, sobressaem as relações interpessoais e suas conseqüências. Em *Marafa*, Marques Rebelo soube converter em prosa aquilo que se constitui a essência do Rio de Janeiro: o povo carioca.

A disposição do texto em denunciar um Rio de Janeiro em estado embrionário de decadência social e política é patente em diversas passagens. Sempre inquieto com esse cenário, a personagem comunista Baltazar apresenta-se como um interlocutor que delata todo aquele estado de letargia política e conseqüente degradação socioeconômica:

Mendigos estendem as mãos imundas, mostrando chagas, andrajos e deformidades. Mendigas dão maminhas mirradas a esqueletos de crianças. Inválidos, cegos, aleijados, portadores de elefantíase, suspeitas caras de leprosos, há mendigos nas esquinas, nas soleiras, no portão dos cemitérios, nos degraus das igrejas, à porta dos restaurantes, dormindo no sopé das estátuas e nos bancos das praças. Há tantos mendigos e falsos mendigos como há pardais. E há a Comissão de Turismo, convidando o mundo, com maus cartazes para conhecer as belezas naturais da capital maravilhosa. (Baltazar sofria muito) (REBELO, 2003: 38).

A premissa que rege o romance é construída inicialmente em torno de dois mundos distantes e inversamente proporcionais: a malandragem e o proletariado.

A primeira categoria de indivíduos é simbolizada por Teixeira, representante da malandragem carioca e portador de um arsenal incomensurável de tramóias e tretas dignas de uma personagem que se recusa a estabelecer uma relação amistosa com o modelo social que determina cada passo de seus cidadãos, a começar pela injusta relação patrão/empregado; por essa razão, vive explorando sua companheira, a prostituta Rizoleta, e, é claro, os otários que conhece. O outro eixo se constrói em torno da personagem José, trabalhador exemplar e mal-remunerado, um sonhador que pretende se casar com sua amada, Sussuca. José, ao perceber que não poderia alcançar seus objetivos pessoais, inclina-se para o mundo do boxe e adota o pseudônimo de Tommy Jaguar. A partir desse momento, a relação malandragem/proletariado é rompida e as duas protagonistas iniciam uma trajetória de entrecruzamento, ocasionada em razão de uma agressão sofrida por Teixeira, ainda no início da narrativa, desferida por José, que ficou marcado pelo malandro com juras de vingança. Essa desforra ocorre quando os dois se encontram ao final da narrativa: Teixeira, ao deparar-se com José, acaba por matá-lo, interrompendo seus sonhos e suas fantasias. Teixeira, agora um criminoso, também cessa sua trajetória e acaba preso, submetendo-se às regras impositivas adotadas pelo sistema.

O Rio de Janeiro que acolheu as personagens vai gradativamente lhes impondo um destino aviltado, como uma espécie de punição àqueles com algum desvio de conduta. Teixeira e Rizoleta já se encontram no universo contrário aos preceitos institucionalizados e aos indivíduos de boa conduta; José rompe essa linha e passa para o outro flanco; apenas sua namorada, Sussuca, permanece no mesmo plano, sempre esperando por seu amado. Talvez por isso, ao final da narrativa, ela tenha sido

a personagem com o menor grau de punição, viúva precocemente. Quanto a Rizoleta, “[...] estava maluca! Foi um instante. As vozes chamavam, chamavam!... Ela embebeu o vestido em álcool e atacou fogo. Saiu como uma estrela pela rua gritando!” (REBELO, 2003: 217).

O autor de *Marafa* nos sugere um amálgama narrativo sedutor e instigante de um Rio de Janeiro com várias facetas, sublinhando os mais proeminentes eventos e elementos que compõem a identidade carioca, como o carnaval, o futebol e a malandragem. Todavia, numa outra vertente, Marques Rebelo não se esquece de desnudar uma conjunção de fatores que gradativamente começa a corroer aquela sociedade, como o estado de penúria e de extrema pobreza que assolava seu povo. Nesse sentido, *Marafa*, embora escrito da década de 1930, dá conta de um conjunto de imagens do Rio de Janeiro não muito distante daquelas que percebemos hoje, com suas paixões, seus esteriótipos e suas inegáveis contribuições à formação da identidade do povo brasileiro, porém sem desconsiderar o processo de corrosão social a que a cidade começava a submeter-se.

### 3. DOS TRAÇOS ANÁLOGOS À BRASILIDADE: A CONSTITUIÇÃO DO “MALANDRESCO”

Diante de todos os aspectos analisados, podemos, a partir desta última etapa dissertativa, constituir um arcabouço de imagens que atribuem ao malandro brasileiro e ao pícaro espanhol elementos que nos conduzem para o caminho da interseção. Nesse sentido, é aceitável a proposição que consiste no estabelecimento de relações literárias. Todavia, percebemos que o malandro Teixeira é um arquétipo de uma literariedade e com características peculiares à brasilidade e, portanto, não percebida em outros universos reais e ficcionais, pois é no Brasil que estão fincados os alicerces do samba para lavar a alma e do “jeitinho” para resolver as adversidades da vida. Nestes termos, cremos que é pertinente nossa proposição em considerar a criação de Marques Rebelo não somente como um conjunto de ações e de comportamentos que podem ser confrontadas com algumas características advindas da picaresca espanhola, mas como um indivíduo que apresenta elementos inerentes também à formação da identidade brasileira. Por essa razão, apresentaremos a seguir os mais proeminentes elos entre Lázaro e Teixeira, passando pela astúcia, pela individualidade, pela sátira e pela liberdade, para, ao final, nos determos nas características do malandro rebeliano que operam e delineiam a personagem independentemente de quaisquer outros modelos. Assim, a malandragem de *Marafa* poderia receber a rubrica de “malandresca”, indicando uma fusão de algumas características entre Lázaro de Tormes e Teixeira, contudo, acrescentando-se a este último também as peculiaridades atinentes às especificidades da brasilidade.

Em torno do exposto, da proposição que estabelece as incursões aproximativas entre as duas personagens eleitas como objetos desta pesquisa, apresentaremos inicialmente um estudo que versa sobre a astúcia como elemento conector imprescindível para a investigação das personagens, sem a qual estariam restritos ao mundo da ordem, da aceitação das regras institucionalizadas e do trabalho. Sem essa característica, seriam elementos comuns, incapazes de subverter o sistema não sendo importunados, pelo menos em parte considerável de suas aventuras. Continuando o exame, ampliaremos os elementos conectivos, dentre os quais: a individualidade que entremeia suas ações e forja suas identidades, distanciando-os de seus pares e desnudando os respectivos modelos; e a sátira que expõe as feridas das sociedades, a começar pela simples presença aventureira do pícaro e do malandro nas entranhas de cada sistema, muitas vezes igualando o que sempre se mostrou desigual. Em seguida, demonstraremos como as duas personagens são “aprisionadas” e impossibilitadas de continuar seus relatos subversivos. Nessa perspectiva, percebemos que o pícaro Lázaro gradativamente se incorpora às bases da monarquia, com isso, a liberdade percebida no início de sua aventura é amputada, até o momento em que Lázaro se encontra totalmente integrado, impossibilitado, portanto, de agir livremente. Quanto ao malandro Teixeira, a tênue barreira que separa a malandragem do banditismo foi rompida, levando-o às garras da sociedade constituída com base nas regras e na ordem. Finalmente, exporemos algumas características distantes do pícaro, mas muito próximas do habitat de Teixeira: o carnaval, sua vida licenciosa e seu vício pelo jogo. Desse modo, a acepção do termo “malandresco” fecha-se.

### 3.1 A ASTÚCIA COMO ALTERNATIVA PARA A VIDA

Ainda que distantes, os autores de *Lazarillo de Tormes* e *Marafa* forjam narrativas nas quais a voz do oprimido é realçada. E essa condição deve-se em grande parte ao modelo desigual adotado pelos respectivos sistemas que os textos acabam por denunciar. Nesse contexto, a inserção de personagens que tentam, quase a todo tempo, subverter a ordem aparentemente normal das coisas, rescindindo contratos em que somente um lado é beneficiado, move as tramas que pendem para essa perspectiva ficcional. Esse rompimento comportamental é para poucos; sua construção só é encampada por indivíduos que agem à guisa de uma característica fundamental indissociável de suas trajetórias individualistas: a astúcia, que se revela como alternativa ao modelo imposto e configura-se como um poder interior que não pode ser roubado, qualidade inerente dos pobres e fracos, definidos por suas qualidades internas, enquanto os ricos e fortes são definidos por suas posses, portanto, exteriores ao ser humano (cf. DAMATTA, 1978: 230). Acerca dessa característica, tentaremos demonstrar, via texto literário, como Teixeira e Lázaro se apresentam, usando e abusando da astúcia para burlar seus pares e manterem-se imunes às garras do sistema, ao menos enquanto conseguirem.

A construção ficcional das duas personagens apenas seria possível forjando a astúcia enquanto ponto nevrálgico e modelador de todas as demais ações empreendidas. É o elemento central à sobrevivência do pícaro, sem o qual ele fatalmente morreria à míngua, em face das condições impostas por seus primeiros amos; o mesmo dizemos do malandro Teixeira, que se curvaria aos dissabores do

trabalho ou do crime como únicas alternativas naquele espaço social carioca dominador e excludente.

Começamos pelo pícaro, que, no início de sua jornada, engana e trapaceia para manter-se vivo e depois para alçar-se em seu projeto pseudo-ascensional. “A verdade do pícaro é a picaretagem” (KOTHE, 2000: 427). Nesta etapa dissertativa, recorreremos à segunda subdivisão (o pícaro astucioso) proposta no primeiro capítulo, em razão da necessidade de uma apreensão mais detalhada dos motivos que condicionaram as ações do protagonista naquele momento de seu percurso ficcional. Exclui-se deste exame a relação do pícaro com o escudeiro que, em que embora haja o emprego da astúcia, cremos desnecessária para a orientação ora proposta.

Seus dois primeiros anos são preponderantes para que o pícaro inicie suas aventuras astuciosas. Essa condição iguala as personagens à luz de suas ações e, nesse panorama, o pícaro se assemelha ao cego e ao clérigo, que o enganam, mas também são enganados. Lázaro começa a transgredir para sobreviver; o dominado nivela-se ao dominador em tal grau que dois mundos tão distantes parecem manter os primeiros contatos, subvertendo uma ordem estabelecida. Parece-nos que o autor lançou mão dessa situação inicial para demonstrar como o modelo social era frágil e que mesmo um indivíduo advindo das bases daquela sociedade era capaz de driblar as adversidades e aplicar-lhe um pontapé sem a menor consideração e cerimônia.

O cego é a metáfora de uma sociedade que não consegue mais se enxergar; o pícaro, reflexo do fraco, surge inicialmente para desmascará-la,

equilibrando as ações e pronto para demonstrar como aquela representação pagaria por seus atos sórdidos e mesquinhos.

Com objetivo de evitar a prolixidade dessa proposta, restringir-nos-emos a analisar alguns exemplos do imenso arsenal astucioso do protagonista picaresco. Assim, em uma das passagens, Lázaro, muito malandramente, conseguiu beber todo o vinho que o cego mantinha junto de si durante as refeições. No entanto, seu amo descobriu-lhe a artimanha e decidiu desferrar-se, arremessando a garrafa sobre o rosto de seu servo. Após receber a forte pancada com o jarro de vinho, o sentimento da vingança em Lázaro se manifesta:

*Desde aquella hora quise mal al ciego, y aunque me quería y me regalaba y me curaba, bien vi que había holgado del cruel castigo. [...] Ya que estuve medio bueno de mi negra trepa y cardenales, considerando que a pocos golpes tales el cruel ciego ahorraría de mí, quise yo ahorrar dél (ANÔNIMO, 2005: 46)<sup>48</sup>.*

De acordo com Kothe (2000: 431), “Na picaresca, o prazer do desgraçado é ver outro ainda mais desgraçado do que ele”. Assim, antes do término de sua jornada com o cego, Lázaro põe em ação seu plano de vingança, induzindo-o, numa tarde muito chuvosa, a pular pelo lado mais estreito de uma corrente de água para chegar o mais breve possível à pousada onde estavam hospedados. Contudo, do outro lado do arroio havia um poste; vejamos:

*Aun apenas lo había acabado de decir, cuando se abalanza el pobre ciego como cabrón y de toda su fuerza arremete, tomando un paso atrás de la corrida para hacer mayor salto, y da con la cabeza en el poste, que*

---

<sup>48</sup> Desde aquele momento passei a odiar o maldoso cego e, apesar de que ele gostasse de mim, me agradasse e me curasse, bem vi que folgava com o cruel castigo. [...] Assim que estive meio curado de meu negro castigo e das minhas feridas, considerei que, com outros golpes como aquele, o cruel cego se livraria de mim e resolvi, antes, livrar-me eu dele. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

*sonó tan recio como si diera con una gran calabaza; y cayó luego para atrás medio muerto y hendida la cabeza* (ANÔNIMO, 2005: 64)<sup>49</sup>.

Com essa manobra ardilosa, o pícaro promove a reparação dos danos que seu amo lhe causou, enganando-o e aplicando-lhe um duro golpe, expondo suas feridas sem disfarces. Nesse sentido, “explora-se uma fraqueza de quem é o lado mais forte da relação social para, por um momento, fazer do mais fraco o pólo mais forte” (KOTHE, 2000: 431).

A presença do clérigo, afora a forte dose sarcástica que envolve sua participação na trama, expõe imenso abismo existente entre dois mundos. Esse distanciamento é perceptível em razão da ganância e do egoísmo do clérigo e a condição degradante a que era submetido o pícaro que, mais uma vez, para manter-se vivo, lança mão de suas artimanhas e novamente consegue diminuir essa distância, pelo menos sob o ponto de vista dos expedientes ardis postos em prática, equiparando as personagens.

A condição famélica do pícaro, observada no convívio com seus dois primeiros amos (e mesmo com o terceiro, o escudeiro) e suas diversas ações astuciosas para tentar saná-la, é o que move suas ações iniciais. Entretanto, quando Lázaro se inicia no processo de alienação, tentando metamorfosear-se em um “homem de bem” e a fome já não se configurava como um obstáculo a ser superado, sua postura astuciosa, quase pueril, cede lugar a uma personagem em que os

---

<sup>49</sup> Nem bem havia acabado de falar, balançou-se o pobre cego como um bode e, com toda sua força, dando um passo atrás para ter mais impulso, avançou. Deu com a cabeça no poste, que soou tão forte como se fosse uma imensa abóbora, e caiu para trás meio morto, com a cabeça rachada. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

procedimentos para alcançar os objetivos passam a ser meticulosamente coordenados, desde a aquisição de suas usadas e honrosas vestimentas e a posterior negação do trabalho com um burro, inadequada à sua caracterização de “homem de bem”, até sua integração às bases da sociedade como pregoeiro. Assim, o pícaro cooptado abstrai-se, à luz de suas ações, da personagem percebida no início de sua aventura. Nesse sentido, a aproximação do protagonista do clássico espanhol com o malandro parece estabelecer-se especialmente quando confrontado com o Lázaro astucioso, sem compromisso, sem planos, apenas se valendo daquilo que instintivamente o acompanha, a astúcia e a trapaça. Nessa perspectiva, iniciaremos a análise em torno da malandragem astuta presente em *Teixeirinha*.

O malandro *Teixeirinha* trapaça para auferir vantagens, seja no jogo, seja no “jeitinho” para enganar quem corta seu caminho. Contudo, ao contrário de Lázaro de Tormes, não está em seus planos transpor os limites sociais instituídos pelo modelo dominante; sua estratégia aventureira tornar-se-ia nula diante da ausência dos tipos e dos elementos constitutivos de seu submundo boêmio. Vejamos que, segundo Márcia Regina Ciscati,

[...] pode-se entrar em uma ambiência na qual a figura do malandro não se apresenta como elemento isolado, mas personagem integrado em um contexto de urbanidade no qual se desenvolvem atividades, procedimentos e condutas que se completam e compõem o universo do submundo (2001: 115).

*Teixeirinha* sobrepuja as condições adversas de um espaço urbano conflituoso, multifacetado e desordenado por meio de estratagemas que induzem suas “presas”. Essas articulações ardis promovem sua subsistência e convertem sua

situação depreciativa e marginal na sociedade em um elemento que desarticula suas regras sem, todavia, praticar quaisquer tipos de transgressões passíveis de punição pelas autoridades constituídas pelo Estado, disposto que está a partir dessa angulação: “se o malandro é o símbolo maior da ‘malemolência’, também o é da criatividade para a sobrevivência” (CISCATI, 2001: 87).

A negação do trabalho é a força motriz que define o malandro da manha, porque ele é “ciente de que a hierarquização do trabalho formal não o levará a uma condição de vida burguesa” (CISCATI, 2001: 22). À vista disso, como conseguir dinheiro para sobreviver? Como o pícaro, o malandro deve lançar mão da conduta que os aproxima enquanto personagens literários: a astúcia como única alternativa à sobrevivência, que

[...] pode ser vista como um equivalente do jeito (ou do jeitinho) como um modo estruturalmente definido de utilizar as regras vigentes na ordem em proveito próprio, mas sem destruí-las ou colocá-las em causa (DAMATTA, 1978: 226).

Em torno da premissa que envolve e emoldura o comportamento do malandro em se esquivar do trabalho pela astúcia, direcionaremos a análise para a narrativa idealizada por Rebelo. A procura por indivíduos que acreditam no “conto do vigário” aplicado pelo protagonista de *Marafá* não se constitui em uma tarefa árdua na narrativa. Faz-se necessário ilustrar que para conseguir seus rendimentos, Teixeira seleciona a vítima e inocula seu veneno, no entanto, com doses diferentes. Partindo desse pressuposto, há duas variantes vitimais indissociáveis da malandragem e percebidas na trama: a meretriz Rizoleta e os otários. A primeira deixa-se enganar pela extrema capacidade de Teixeira em atrair e seduzir, “fora de muitos, mas era o

primeiro a quem se entregava daquele jeito” (REBELO, 2003: 14). O malandro se ocupa em satisfazer os seus desejos mais ardentes e, em troca, recebe um montante considerável de sua renda: “um malandro autêntico jamais admitiria pagar por uma mulher. Ao contrário, ele é que devia receber delas” (NORONHA, 2003: 84). No outro universo, localizado no mesmo espaço, estão os otários, indivíduos que inadvertidamente são induzidos ao erro e, portanto, configuram-se como potenciais presas das traquinices de Teixeira. O audacioso percurso da malandragem é impelido em grande parte por seu projeto de enganar; sua existência presume necessariamente sua relação com elementos também conhecidos como “manés”. Assim, a direção astuciosa da narrativa de Lázaro de Tormes apresenta conexão com a de Teixeira quando confrontada em torno dessa questão: os amos do pícaro são suas potências vítimas, ainda que ocorra a desforra, enquanto na trama malandra de Rebelo, o otário é a vítima que instiga e pressupõe a vida da malandragem:

Os Amantes das Flores atravessavam uma crise difícil. Havia cisão entre os sócios. Não parecia o nome do Teixeira como motivo. Os dissidentes davam outros. [...] A verdade, entretanto, é que era por causa dele. Foram apuradas rigorosamente as suas malandragens nos Furrecas, descobriram que lesava o clube com pedidos de dinheiro adiantado para despesas que não existiam... Um patife! Um larápio! (REBELO, 2003: 47)

Ao finalizar essa proposta aproximativa acerca da astúcia, é importante esclarecer que em momento algum pretendemos atribuir a existência do malandro ao aparecimento do pícaro espanhol. Sua conformação se deve em grande parte às semelhanças socioeconômicas percebidas em cada modelo, sendo essas condições fatores necessários para o rompimento hierárquico entre o poder e alguns indivíduos. Dessa forma, o pícaro e o malandro “cumpram uma função equivalente [...] sem que

isso signifique tentar estabelecer filiações absolutamente desnecessárias” (GONZÁLEZ, 1994: 289). As personagens ligam-se enquanto elementos que transcendem a ordem e desembocam na desordem, desnudando os respectivos sistemas socioeconômicos. No entanto, o modo operante das personagens é que apresenta similaridades, daí a proposição que versa sobre essa premissa, iniciando-se pela astúcia como característica essencial às suas aventuras no terreno ficcional.

A determinação da astúcia como elemento que vincula as personagens aqui analisadas é o primeiro passo para a proposição de interconexões literárias que serão empreendidas ao longo deste capítulo. Essa demarcação analítica mostra-se necessária por acreditarmos que essa característica é fundamental para o entendimento das personagens enquanto delatores e contestadores dos modelos nos quais estão inseridos e que, em torno da astúcia, todas as demais ações do pícaro e do malandro são planejadas e articuladas. Dando continuidade ao exame sugerido, ampliaremos a seguir as possíveis correlações pícaro/malandro, por meio de procedimentos cotejadores que versam em torno da individualidade e da sátira.

### **3.2 DE MALANDROS, DE MALANDRAGENS E DE “MALANDRESCOS”**

Ao estender as características que tornam o pícaro e o malandro arquétipos de personagens que podem configurar-se como símbolos da construção dos anti-heróis literários ibero-americanos, passaremos a examinar outros elementos

significativos de suas respectivas trajetórias e que podem apresentar analogias quanto ao modo de agir. Destacamos então a individualidade como chave que agrega as personagens; em seguida, traçaremos uma análise que versa sobre a denúncia social pela sátira, na qual a simples presença de Teixeira e de Lázaro, por si só, já se constituem como premissa satírica inequívoca das construções narrativas aqui apresentadas.

O pícaro age sozinho, suas picaretagens renunciam ao auxílio de outrem, porque o lucro (e o prejuízo) advindo de suas ações só diz respeito a ele mesmo. A amplitude de seus atos sagazes circunscreve-se a si mesmo; a individualidade se apresenta como mais um elemento irradiador de suas ações insurgentes e, assim, o pícaro caminha em um universo desigual, sem prestar contas a ninguém. A individualidade de Lázaro, no começo de suas aventuras, é moldada em torno de sua deplorável condição de vida, tirando o véu de uma sociedade na qual o individualismo é sinônimo de sobrevivência para aqueles postos à margem e colocado a termo como uma maneira de defender-se. Contudo, num momento posterior, o fluxo da narrativa demonstra que suas ações contra-coletivas passam a se inscrever como um posicionamento essencial para que seu projeto de incursão nas bases do poder dominante tenha êxito. O que percebemos é que o individualismo de Lázaro é decorrência de uma sociedade isenta de quaisquer vestígios altruístas, e essa ilação é perceptível quando partimos do comportamento egoísta dos dois primeiros atos de Lázaro: o cego e o clérigo, reflexos de um modelo que primava pela ação individual sobre o coletivo. Acerca desse pressuposto, deduzimos que mais uma vez o autor anônimo das aventuras de Lázaro iguala as personagens a partir do ponto de vista

comportamental, já que caso ocorresse de modo contrário, o pícaro não alcançaria seus objetivos, portanto, a astúcia e o individualismo são elementos inseparáveis de sua jornada, sem os quais continuaria em posição inferior ao poder dominante. Torna-se fácil inferir que o pícaro é aquela personagem que “consegue apenas pensar em si mesmo e na solução imediata de seus próprios problemas” (MILTON, 1991: 181), ato perceptível no trecho a seguir:

*Mas de lo que al presente padecía remedio no hallaba; que si el día que enterrábamos yo vivía, los días que no había muerto, por quedar bien vezado de la hartura, tornando a mi cotidiana hambre más lo sentía* (ANÓNIMO, 2005: 72)<sup>50</sup>.

Como na Espanha da picaresca, o Brasil da malandragem também não se abstém do individualismo. O sistema dominante não divide porque não pretende perder seu poder, usando malandramente todos os expedientes que lhe convêm para manter-se numa posição de comando, sem abrir brechas para indivíduos advindos das classes dominadas. O malandro e o pícaro, nada tendo a dividir, seguem por uma vereda individualista, numa simbiose que os mantém unidos por posturas subversivas, impondo aos seus respectivos modelos um mundo articulado em torno de si próprios, convertendo ordem em desordem.

Teixeirinha envereda pelos caminhos da malandragem, por conseguinte, suas ações são arquitetadas com um alto grau de individualismo, sempre promovendo o benefício que nunca ultrapassa os limites de si mesmo. Assim, ele é, como todo bom malandro,

---

<sup>50</sup> Mas, para o mal de que eu então padecia, não encontrava remédio, pois se no dia em que enterrávamos alguém eu vivia, nos dias em que não havia morto, estando habituado à fartura, muito mais eu sofria ao regressar à minha fome cotidiana. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

[...] um ser deslocado das regras formais da estrutura social, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e altamente individualizado, seja pelo modo de andar, falar ou vestir-se. (DAMATTA, 1978: 204)

Podemos atribuir ao malandro de *Marafa* não apenas suas ações como determinantes para caracterizá-lo como uma personagem com um alto grau individualista, mas também acrescentar-lhe os outros elementos dispostos por Damatta que podem se ajustar e caracterizar essa conduta individualista. A começar pelo modo todo peculiar de expressar-se, com toda a ginga e a esperteza da malandragem. Teixeira desloca-se pelos diversos pontos da cidade, logrando respeito e privilégios com sua fala mansa e com um alto grau de persuasão, seja no jogo: “Teixeirinha com lábia arrastava os menos pacóvios” (REBELO, 2003: 74), seja nas suas relações amorosas, que abarrotam seu bolso com dinheiro fácil, “[...] um malandro autêntico jamais admitiria pagar por uma mulher. Ao contrário, ele é que devia receber delas” (NORONHA, 2003: 84), como podemos perceber na passagem a seguir:

Pouco faltava para dez e meia. Teixeira deu o brado: - Agora, chega! Vamos pro quarto! [...] Saiu uma hora depois, com a alma leve, os quinhentos no bolso, gritando da porta: - Ponha na conta, ouviu, Clemência? Desculpe o mau jeito. E até outra vez, cambada! (REBELO, 2003: 72).

A individualidade da malandragem é também perceptível em seu modo muito elegante de trajar-se; o bem vestir malandro é forma de distingui-lo do trabalhador e do bandido, que jamais usariam um terno branco e um belo chapéu todos os dias; por outro lado, o aproxima da elite, da burguesia. No cruzamento entre o proletário, a burguesia e o bandido, o malandro molda-se pela individualidade de sua imagem,

fundamental para sua conduta. Nessa perspectiva, é pertinente sua conexão com o “homem de bem” avistado pelo pícaro, que busca ascensão social pela aparência, embora, como já assinalado, não esteja nos planos do malandro qualquer perspectiva que promova sua ascensão social. Assim, a malandragem usa sua lábia e um bom terno para se passar por “bom moço”, sem sê-lo: “Tal é o estilo ambivalente do malandro, que marcará analogamente sua linguagem, sua poética. Elegantemente vestido, está travestido de bom moço: é malandro” (MATOS, 1982: 56). Teixeira, personagem construída por Rebelo como protótipo de elementos que vivem no universo da desordem, veste-se, em contraste a esse ambiente, como se fosse proveniente de um mundo ordenado e esculpido em torno da moral e dos bons princípios. À medida que navega na baixa sociedade carioca, aplica seus pequenos golpes e desvela seu submundo, sem meias-palavras, mas impecavelmente bem vestido: “Teixeirinha chegou apressado, terno de flanela creme, sapato de salto carrapeta, chapéu atirado para o alto da cabeça” (REBELO, 2003: 62).

Um outro elemento importante para estabelecer uma relação de equidade entre as personagens ocorre quando inclinamos a análise para um viés satírico. O fato de os textos apresentarem em suas tramas personagens que corrompem regras pré-estabelecidas indica uma relação que fragiliza os poderes e fortalece os indivíduos advindos das classes baixas, rompendo, portanto, a ordem normal que uma relação hierárquica sob o ponto de vista social invariavelmente impõe. Essa ruptura ocorre no ângulo de visão do marginalizado, de baixo para cima, potencializando o caráter corrosivo das obras, por revelar realidades ocultas em torno de uma vertente satírica.

Nessa ótica, a opção por personagens com os perfis do pícaro e do malandro é pertinente e decisiva para o caminho proposto pelos autores: a denúncia pela sátira.

O pícaro tira o véu da sociedade espanhola, desvelando sua imoralidade, sobretudo quando a igreja e seus membros se incorporam à trama: quem está embaixo desnuda quem está em cima: *“Característico del Lazarillo es que los temas eclesiásticos estén vistos por quien está situado al margen de ellos”*<sup>51</sup> (CASTRO, 1967: 130). O texto apresenta um viés satírico em toda a sua extensão, desde a infância de Lázaro até seu processo de alienação e de cooptação pelo sistema, no entanto, essa característica da obra mostra-se mais proeminente quando o pícaro estabelece uma desigual relação amo/servo com seus três primeiros senhores (o cego, o clérigo e o escudeiro), principalmente porque, nesses tratados, a fome o perseguia sem tréguas e sua permanente tentativa de aliviá-la denunciava e desnudava alguns dos principais agentes disseminadores de um modelo sóciopolítico. No recorte analítico proposto, o tom satírico chama mais atenção quando o pícaro se aproxima do clérigo. Durante esse tempo, o leitor é posto frente a frente com uma obra corajosa, capaz de denunciar, sem meias-palavras, alguns membros de uma instituição como a igreja, *“[...] que ejerció un gran poder económico y político durante la época que nos ocupa”*<sup>52</sup> (CARRILLO, 1982: 112).

O texto causou um grande descontentamento da cúpula eclesiástica da época, provocando, como já mencionado no primeiro capítulo deste exame, a censura

---

<sup>51</sup> Característico de *Lazarillo* é que os temas eclesiásticos são vistos por quem está situado à margem deles. (tradução nossa)

<sup>52</sup> [...] que exerceu um grande poder econômico e político durante aquela época. (tradução nossa)

por meio do retalhamento do livro. Vejamos um exemplo inequívoco na obra de crítica pela sátira ao representante da igreja: “*Mas el lacerado mentía falsamente, porque en cofradías y mortuorios que rezamos, a costa ajena comía como lobo y bebía más que un saludador*” (ANÓNIMO, 2005: 70)<sup>53</sup>.

Teixeirinha apresenta-se em *Marafa* para contrapor-se ao outro eixo da narrativa, protagonizado por José, e que inicialmente é disposto em torno da ordem. O malandro da desordem satiriza todas as regras pré-determinadas; ao contrário do pólo oposto, ele vai gradativamente trazendo para perto de si suas vítimas e a maior delas é o próprio modelo social, que a todo momento sofre com os mais ardilosos tipos de golpes, especialmente com a total negação do malandro ao trabalho, transfigurando os princípios que norteiam toda a sociedade constituída em torno das normas e regras em confusão, em perturbação da ordem. Essas pequenas manobras traiçoeiras não são suficientes para levá-lo à cadeia, pelo menos enquanto não ocorre o rompimento da linha imaginária que o leva a ser considerado um bandido. É nesse ponto que acreditamos que a sátira esteja impregnada na trama e mostra-se indissociável da figura da personagem malandra.

Teixeirinha atravessa a fronteira que reflete o caráter alegórico de suas ações e configura-se como uma personagem importante enquanto protótipo de indivíduos com uma tendência transgressora e que envereda na narrativa no sentido da crítica que sua trajetória necessariamente impõe. Temos então uma personagem que circula por uma ambiência claramente individualista e suas ações desvelam uma sociedade enferma,

---

<sup>53</sup> Mas o miserável mentia descaradamente, porque, em confrarias e velórios em que rezamos, à custa alheia ele comia como um lobo e bebia mais que um pau-d'água. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

incapaz de olhar um palmo a sua frente, permitindo-nos afirmar que a presença e os procedimentos de Teixeira na narrativa rebeliana pode receber uma designação crítica, com uma clara tendência satírica. O malandro é um “anti-herói marginalizado e trapaceiro que protagoniza uma série de aventuras que expõem as vísceras da sociedade” (GONÇALVES, 2007: 01) em torno de um ponto de vista notadamente sarcástico. Nesse cenário, a crítica social vem acompanhada do riso, como uma sentença condenatória à sociedade da época e seu algoz apresenta-se com o nome de Teixeira. Em torno desse viés, Flávio Kothe afirma que a “sátira tende a voltar-se contra os poderosos do momento, numa espécie de vingança dos fracos” (1987: 44).

Diante dos elementos aqui analisados, temos a afinidade entre as duas personagens: astutos, individualistas e satíricos; ocupando-se da malandragem intrínseca às suas personalidades para auferir ganhos e alcançar suas metas, principalmente do lado picaresco, que, num momento de alienação, alcança uma pseudo-ascensão social; o malandro, como já dito, contenta-se em aplicar seus golpes, sem trabalhar, e envolto em muito prazer e sensualidade. Nessas ambiências, Lázaro e Teixeira navegam e satirizam a todos, sem exceções e sem cerimônias, revelando universos marginais e desmascarando modelos opressores.

### **3.3 A LIBERDADE APRISIONADA E A IDENTIDADE DA BRASILIDADE MALANDRA**

Esta etapa da dissertação propõe-se estabelecer conexões que versam sobre a ausência de um elemento importantíssimo na trajetória de Lázaro e Teixeira

ao final de suas aventuras: a liberdade. Posteriormente, apresentaremos algumas características dignas da malandragem de Teixeira: o carnaval, sua vida libertina e a tentação pelo jogo. Com a finalização dos traços congruentes entre o pícaro e o malandro e a abordagem que se destina a fazer incursões acerca da brasilidade percebida nas malandragens de Teixeira, chegaremos ao termo dessa proposta dissertativa, acrescentando aos estudos que se conformam por esse caminho mais uma personagem importante da literatura brasileira, capaz de lançar mão de elementos percebidos na picaresca espanhola, porém sem se afastar das peculiaridades do universo que permeia e emoldura a identidade do povo brasileiro.

Sobre a ausência de liberdade das personagens Lázaro e Teixeira, que são encarcerados e impedidos de continuar seus relatos astuciosos, embora, como demonstraremos no decorrer dessa análise, ocorra uma clara diferenciação nos modos como as personagens são tolhidas de continuar suas aventuras astuciosas. O pícaro vai voluntariamente abstraindo-se de seu universo sagaz para buscar a honra pela aparência, condição essencial para transportá-lo às bases do sistema, que irá fixá-lo na indigna função de pregoeiro e o encaminhará a uma ultrajante condição de marido traído. No entanto, dado o seu grau de alienação, todas essas situações desonrosas são imperceptíveis aos seus olhos, mantendo-o, desse modo, atado ao modelo por ele satirizado: ele está preso. Quanto ao malandro rebeliano, ao contrário de Lázaro, não existe a intenção de transpor os limites de seu palco de atuação e de abrir mão dos elementos que o circundam. Teixeira não quer ascensão social, quer apenas os prazeres da malandragem, do samba e da vida fácil e astuta, contudo, ao final de sua trajetória, ele comete um crime de morte e excede os limites de seu raio de ação,

metamorfoseando-se em bandido e, portanto, passível de punição pelo sistema, e é o que acontece, sua liberdade é arrancada: ele está preso.

O projeto do pícaro para incorporar-se à sociedade, incorrendo na minimização das amarguras e das desgraças por ele sofridas no decorrer de seu relato autobiográfico, se materializou. A construção dessa situação final, na qual o pícaro se encontra empregado, aparentemente demonstra que a personagem conseguiu romper todas as adversidades de uma existência manchada por uma pobreza familiar, decorrente de um modelo socioeconômico desigual. Assim, a admissão de Lázaro nas bases do sistema ao fim de sua aventura, mesmo que numa função desprezível, reservam-lhe a “boa vida” que ele se esforçou em alcançar, sem os percalços percebidos em momentos anteriores,

*Y pensando en qué modo de vivir haría mi asiento, por tener descanso y ganar para la vejez, quiso Dios alumbrarme y ponerme en camino y manera provechosa. Y con favor que tuve de amigos y señores, todos mis trabajos y fatigas hasta entonces pasados fueron pagados con alcanzar lo que procuré, que fue un oficio real, viendo que no hay nadie que medre sino los que le tienen (ANÔNIMO, 2005: 174)<sup>54</sup>.*

Soma-se a essa circunstância final, o fato de o pícaro ter se casado com umas das criadas do Arcipreste de San Salvador, a idéia e iniciativa do enlace matrimonial partiram deste último, portanto, conforme González, “não parece que o amor tenha motivado a decisão de Lázaro de casar-se” (*apud* ANÔNIMO, 2005: 177).

Abaixo, destacamos o trecho que trata da proposta do senhor de Lázaro:

---

<sup>54</sup> E pensando como poderia assentar-me na vida, para ter sossego e ganhar algo para a velhice, quis o bom Deus iluminar meu caminho e indicar a forma mais proveitosa. Graças a favores que tive de amigos e senhores, todos os trabalhos e fadigas até então passados foram recompensados quando consegui o que tanto buscava, que foi um ofício real, pois vi que só prosperam os que o têm. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

*En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el señor arcipreste de San Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced, porque le pregonaba sus vinos, procuró casarme con una criada suya (ANÔNIMO, 2005: 176)<sup>55</sup>.*

Essas duas condições finais da narrativa revelam a face desonrosa à qual o pícaro foi submetido, a começar pela sua função, pregoeiro, que, de acordo com o próprio Lázaro, caracteriza-se como

*[...] cargo de pregonar los vinos que en esta ciudad se venden, y en almonedas y cosas perdidas, acompañar los que padecen persecuciones por justicia y declarar a voces sus delitos: pregonero, hablando en buen romance (ANÔNIMO, 2005: 174)<sup>56</sup>.*

Do ponto de vista hierárquico, sua função está acima apenas do carrasco, condição ultrajante e reservada a indivíduos desonrados e com procedência duvidosa, como o pícaro. No eixo matrimonial, temos uma outra situação igualmente desonrosa, sua esposa mantém um relacionamento amoroso com o Arcipreste, relação negada pelos dois e Lázaro, alienado, prefere não acreditar no caso:

*Mas malas lenguas, que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí se qué, de que veen a mi mujer irle a hacer la cama, y guísalle de comer. Y mejor les ayunde Dios que ellos dicen la verdad (ANÔNIMO, 2005: 178)<sup>57</sup>.*

---

<sup>55</sup> Nesse tempo, vendo minha habilidade e bem viver e tendo notícias de minha pessoa, o senhor arcipreste de San Salvador, senhor meu e servidor e amigo de Vossa Mercê, porque eu apregoava tão bem os seus vinhos, procurou casar-me com uma criada sua. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

<sup>56</sup> [...] cargo de apregoar os vinhos que se vendem nesta cidade, os leilões e as coisas perdidas e acompanhar os que padecem perseguições de justiça, declarando seus delitos. Pregoeiro, para falar claramente. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

<sup>57</sup> As más línguas, entretanto, que nunca faltaram nem faltarão, não nos deixam viver em paz, dizendo isto e aquilo, porque vêem a minha mulher ir arrumar-lhe a cama ou fazer sua comida. Tomara que recebam de Deus ajuda maior do que a verdade do que dizem. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

Essa sucessão de acontecimentos direciona a personagem a uma situação de restrição de liberdade. A partir de seu acesso às bases da sociedade, sua liberdade passa a ser vigiada, girando em torno de um casamento desonroso e de uma função ignóbil. Portanto, ainda que livre das grades de uma cela, poderíamos compará-lo a um condenado em regime aberto: está solto, mas deve prestar contas de sua conduta sistematicamente. Desse modo, caso queira manter-se onde está, Lázaro deve render-se à sua depreciada posição social e amorosa, embora, como já descrito, essa tenha sido sua opção, mesmo que em torno de uma situação notadamente alienante.

Mário González afirma que “o amor pela liberdade” (1994: 295) é um dos traços importantes para caracterizar o pícaro clássico e nesse contexto encontra-se a personagem aqui analisada. Entretanto, de acordo com as inferências amparadas pelas análises aqui empreendidas, acreditamos que todos os acontecimentos finais da narrativa conduzem Lázaro a um cerceamento de sua liberdade, condição contrária às percebidas em momentos anteriores da aventura picaresca, na qual ele vagava sem direção e sem vergonha na cara. Portanto, como afirmou González, existe o amor pela liberdade, mas a indiferença sobre si próprio e seu projeto de ascensão social fizeram com que ele transcendesse a linha de errante vadio e astucioso para o pólo de marido traído, associado a um ofício indigno.

Teixeirinha não tem projeto que possa alçá-lo a outros patamares sociais; a narrativa que expõe suas aventuras aponta para uma linearidade restritiva quanto às suas ações, seu espaço urbano e os indivíduos que o rodeiam. Temos, portanto, uma clara diferenciação entre o malandro e pícaro Lázaro quanto ao projeto de ascensão

social, todavia, quando o leitor de *Marafa* alcança as últimas linhas do livro é surpreendido com a atitude de Teixeira, que, para vingar-se de uma agressão, acaba matando seu agressor e é preso. Nesse momento, o malandro de Rebelo aproxima-se novamente do *Lazarillo de Tormes*: sua liberdade não mais lhe pertence, agora ele deve prestar contas ao Estado pelo crime que cometeu, devendo, por conseguinte, obedecer às regras e à ordem institucionalizada de uma detenção.

Retomando os estudos antropológicos de DaMatta, percebemos que “o malandro corre o risco de virar marginal pleno, deixando assim de fazer dos interstícios do sistema, onde vive comprometido no ponto certo do equilíbrio entre a ordem e a desordem” (DAMATTA, 1978: 209). A transposição à qual DaMatta faz referência, da malandragem para o banditismo encontra-se reduzida ao campo da desordem em que ambos se encontram, sem a aceitação dos preceitos constituídos por uma sociedade organizada e regida por leis. Contudo, quando o malandro vira bandido e é preso, essa posição é deslocada para o universo das normas impostas de cima para baixo, invertendo a situação percebida em grande parte da narrativa de Teixeira, na qual ele era o dono da situação e o mandatário em seu espaço. A liberdade é um elemento indissociável de sua jornada e quando ela é quebrada, o malandro, agora bandido, torna-se um elemento amordaçado e distante de seu universo, sujeito às regras que ele burlou em seu percurso.

Em *Marafa*, Rebelo coloca-nos em um universo ambivalente, num primeiro momento, representado pelos núcleos de José e Teixeira, em que a ordem e a desordem sucedem-se numa progressão eqüidistante. Todavia, uma linha imaginária interrompe esse paralelismo e inicia uma trajetória na qual os dois pólos parecem tomar

o rumo da convergência. O primeiro encontro entre os dois protagonistas<sup>58</sup> ocorre quando José aplica um soco em Teixeira, numa confusão no salão da escola de samba; a luz foi apagada, a polícia apareceu, José desapareceu, mas o malandro prometeu vingança: “Marquei bem marcada a cara do cujo” (REBELO, 2003: 24).

Para livrar-se da vida sem perspectivas imposta pelo trabalho em um escritório e conseguir se casar com sua amada, José passa por uma alteração de conduta e decide alçar-se no mundo das lutas de boxe com o pseudônimo de Tommy Jaguar, condição que esbarra na recusa de seus pais, em virtude do descrédito dessa atividade esportiva e de seu caráter marginal:

Os pais é que reprovaram. Eram de outro tempo, tinham outras idéias, conservavam mil tradições e preconceitos, não concebiam de maneira alguma que o filho pudesse ser um jogador de boxe. - Isso não é profissão de gente decente, menino! É coisa de vagabundo, artes de saltimbancos – dizia o velho, agastado (REBELO, 2003: 99).

Assim, José gradativamente rompe a tênue linha divisória que separa a ordem articulada em torno do trabalho e adentra em um plano no qual a obtenção de dinheiro ocorre de forma mais rápida e fácil. Teixeira, ao contrário, apenas mantém-se no mundo de onde nunca saiu, aguardando o próximo “mané” que cruzará seu caminho. Dessa forma, o paradoxo malandragem/proletariado passa a não mais existir na narrativa, conduzindo as personagens a uma inevitável rota de colisão.

A construção da narrativa emoldura-se pelos limites de um espaço onde aparentemente é impossível ultrapassar; quem tenta transpô-lo é punido. José, transfigurado em Tommy Jaguar, ao final da narrativa consegue alcançar a fama e parte

---

<sup>58</sup> Faz-se necessário esclarecer que nesse momento Teixeira e José ainda se encontravam no plano malandragem/proletariado.

para um importante confronto em território carioca. Teixeira, convencido por seu parceiro Aristides, decide ir ao grande combate. Quando Tommy Jaguar sobe no tablado, o malandro, pálido, afirma: “- É ele, Aristides! - Tommy Jaguar. Quem havia de ser? - Que Tommy Jaguar! O tal do soco!” (REBELO, 2003: 211). A vingança toma conta de Teixeira, “Toda uma raiva acumulada rompeu-se, encheu-lhe o coração pedindo desforra” (REBELO, 2003: 212). Em seguida, o malandro mata o boxeador e é preso, designando que o rumo traçado por José fora um marco divisório e suscitador do trágico encontro e desfecho da narrativa. Os dois núcleos de *Marafa* sofrem um choque e são destruídos. José vê todos os seus sonhos desaparecerem de forma súbita e catastrófica; Teixeira, agora em poder do sistema, deve, inevitavelmente, submeter-se a todo o conjunto de regras e procedimentos inerentes ao regime, perdendo seu mais precioso bem: a liberdade.

A proposição que parte do confronto da ausência de liberdade das duas personagens está posta; a hipótese levantada e os resultados alcançados nos guiam para um lugar comum, onde Lázaro e Teixeira acabam por desviar-se de seus caminhos ardilosos, adentrando num mundo capaz de mantê-los inertes e sob a guarda do sistema, algo impensável, considerando todos os procedimentos baseados no total e irrestrito afastamento de quaisquer regras que as duas personagens adotaram nas narrativas.

Passemos a examinar alguns elementos que são inerentes ao malandro Teixeira, corroborando nossa proposta acerca do estabelecimento de princípios congruentes entre o pícaro e a malandragem rebeliana, mas também que atribui características indissociáveis da brasilidade, criando uma personagem que provém de

um cruzamento no modo de agir, cuja gênese é formada por uma porção picaresca, mas também por uma genética que se apropria de marcas da identidade brasileira; desse modo, temos o híbrido aqui identificado por “malandresco”. Examinemos alguns princípios basilares da composição narrativa de *Teixeirinha* em torno de três elementos que se alinham com o percurso marginal de sua trajetória: o carnaval, que envolve parte das personagens de *Marafa* a partir de uma vinculação associada à alegria, à festa e ao prazer e que se apresenta como mais um modo de operar a malícia do malandro, lesando aqueles que lhe creditaram confiança; a sua vida libertina, associada ao prazer e que se delinea em torno da boemia, da prostituição e do dinheiro fácil, adicionando à personagem mais um recurso que o distancia da picaresca e o aproxima da brasilidade; finalmente, o jogo, como mais um subterfúgio do malandro para desfrutar dos prazeres da vida sem os ditames da sociedade.

Teixeirinha, apaixonado por carnaval, era figura fácil nos clubes carnavalescos da cidade, atuando como competente diretor artístico e criando o enredo para os desfiles. Sua aptidão criativa não se limitava aos seus pequenos golpes; o malandro era detentor de um currículo carnavalesco irrepreensível:

- Já me matei pelo clube. Muito! Quem foi que cavou todos os anos a ajuda da Prefeitura? Foi algum de vocês? Não! Foi aqui o papai. Quem conseguiu o prêmio do ano passado? – batia no peito: - Fui eu, com a idéia dum enredo sobre a vitória da revolução, quando vocês teimavam com a besteira do incêndio de Roma! (REBELO, 2003: 21).

Para Claudia Matos, “a noção de malandro está associada a de sambista desde os anos 20” (1982: 39). Rebelo traz em sua narrativa uma personagem que percorre os rumos da desordem de uma cidade inquieta, o Rio de Janeiro, berço do

samba, do carnaval e da malandragem, e Teixeira vale-se dessa relação essencial àquele espaço para envolver-se em prazer, como numa tentativa de abstrair-se de sua vida desregrada e sem valor, elevando-se à condição de mestre na conversão de suas faculdades criadoras em arte. Assim, “não existe dúvida de que o mundo da malandragem e do Carnaval é um mundo rico em potencialidades e em inovações” (DAMATTA, 1978: 133). A ambivalência do real e do sonho no qual se emoldura o carnaval faz o malandro sentir-se desvencilhado dos desprazeres que a vida impõe-lhe, com isso, o tempo e o espaço destinados ao carnaval elevam a malandragem ao status de “[...] rei do carnaval. [...] Seu sangue, que é ‘azul’ mas ‘nada tem de realeza’, lhe faculta participar, como sambista que é, da nobreza do samba” (MATOS, 1982: 66). Teixeira vale-se dessa pseudo-realeza a qualquer momento, para incutir nos diretores do “Clube dos Furrecas” sua condição de superioridade, invertendo uma ordem social pré-estabelecida. Nesses termos, diante de sua fúria após ser acusado de desvio financeiro, o malandro recebe um tratamento inimaginável para um indivíduo com aquela ascendência:

[...] fora interpelado a respeito da conta dos espelhos. - Cinqüenta, Teixeira? Iam perguntar para que fim, naturalmente, mas ele saltou antes que o fizessem: - Vocês estão pensando que eu enfestei? O presidente conhecia de sobra o gênio do diretor artístico e acudiu, temeroso e arrependido: - Que idéia, senhor Teixeira. Mas que idéia! Está-se a discutir o orçamento. Sempre...” (REBELO: 2003: 20)

Sempre com outras intenções, o malandro de *Marafa* alinhava a sua condição temporária de artista do samba para colher vantagens pecuniárias dos clubes que lhe delegam poderes absolutos na condução e na organização dos desfiles: “Vivia de expedientes e o Clube dos Furrecas entrava na sua renda, pois encarregavam-no da

organização dos préstitos carnavalescos” (REBELO, 2003: 12-13). Portanto, o desvio para a condição de artista do carnaval vem meticulosamente acompanhada de toda a traquinagem que permeia o percurso da personagem de Rebelo.

O caráter libertino que impregna o rumo de Teixeira é uma de suas marcas embrionárias e que o diferencia do clássico personagem espanhol:

Teixeira emborcou o cálice dum trago, deu um estalo com a língua, chamou a loura: - Vem cá, franguinha. Altair mantinha por ele uma antiga e secreta atração, aumentada pelo fato de procurá-la pouco e de não pagá-la nunca – pendure, mulher! Ela pendurava sem reclamar, dava-lhe prazer. Ele era diferente! Diferente de todos. Fazia-a vibrar intensamente. Era rústico, quase brutal. Amava mandando – vira, deita, mexe (REBELO, 2003: 70).

No entanto, seus propósitos se concentravam em torno de sua relação com a meretriz Rizoleta, que se mostrava completamente apaixonada pelo pilantra e que, afora a saciedade de seus prazeres sexuais, induzia a amante a provê-lo financeiramente: “- e quanto você precisa, meu filho? Passava-lhe o dinheiro franco. Quase tudo o que ganhava. E bem que ela ganhava! Era muito freqüentada” (REBELO, 2003: 14). Teixeira é o malandro travestido de amante, caminhando pelo mundo da lascívia, transfigurando prazer em dinheiro. Os dois universos – prazer e astúcia – caminham juntos no eixo da malandragem, numa simbiose que desmascara a personagem enquanto elemento capaz de todos os procedimentos para satisfazer-se. Vemos então a pertinência da assertiva de Claudia Matos: “o malandro faz do sentimento amoroso um objeto” (1982: 182). Finalmente, percebemos que a aproximação dessa natureza amorosa, sem a abnegação do dinheiro, com o exame anterior – que envereda pela direção do carnaval – podem ser equivalentes, pelo menos quanto ao fim de suas ações, ou seja, assegurar que o malandro consiga

estabelecer-se sem se curvar ao trabalho, logrando dinheiro dos otários do carnaval e de sua prostituta, indivíduos e procedimentos essenciais à sua conduta amoral.

Sempre se deslocando em torno de seu próprio eixo para alcançar tudo que a vida mundana pode proporcionar, a malandragem vaga em seu universo em busca de meios que a faça sobreviver sem submeter-se aos preceitos que regem a sociedade; definitivamente acordar cedo para o batente diário não era a praia de Teixeira. O malandro articula-se em torno de procedimentos que o fazem distanciar-se do mundo das regras. Portanto, a criatividade na condução e na execução do conjunto de suas ações é fundamental para seu projeto: o jogo passa a simbolizar mais um traço emblemático que esboça e emoldura a imagem malandra, elemento indissociável de sua jornada e que estabelece e amplia seu portfolio de “jeitinhos” para enganar seus rivais otários: “o malandro jogador vale-se de tudo, do blefe, de dados viciados, de cartas marcadas com goma, qualquer coisa, menos sorte. Era muito mais uma questão de técnica que de azar” (NORONHA, 2003: 99).

Quando Claudia Matos propõe em *Acertei no Milhar* que o “jogo é trabalho do malandro” (1982: 208), podemos deduzir que a jogatina, que requer conhecimento, criatividade e um alto grau de malícia, tem uma estreita relação com a malandragem, que literalmente subverte as regras do jogo, engendrando as mais diversas ações, com a intenção de anular quaisquer possibilidades de êxito de seus adversários. Como afirmou Luiz Noronha na citação anterior, a sorte definitivamente não pertence ao vocabulário malandro, a trapaça é sua jogada de mestre. Novamente a malandragem impõe respeito, revertendo todas as circunstâncias desfavoráveis a seu favor e essa condição é perceptível no espaço em que Teixeira age. Nessa atmosfera malandra,

o jogo é mais uma faceta de sua vida e um dos sustentáculos para provê-lo do que é necessário à sua sobrevivência. A articulação de suas ações em torno da jogatina condiciona Teixeira a aproximar-se de outros indivíduos, igualmente malandros, e que o ajudam a lograr êxito em suas sabotagens. Isso é válido quando ele se associa a Sebastião e Cavalcanti em uma “treta” na estiva:

Armaram o pingulim nos fundos do decrépito sobrado na rua da harmonia, explorando a estiva. Afastado da mesa, encostado nas portas, Sebastião, [...] dominava o jogo com os olhos espertos de sagüi. Manobrava as paradas da bola com fios de aço, finos como cabelos, escorrendo, imperceptíveis, da mesa até ele pelas gretas do assoalho e pelo rodapé, o que constituía arriscada aventura no meio daquela gente temível, mas Sebastião era astuto e a luz bem escassa. Teixeira fazia o farol, mostrando-se viciado, arriscando pilhas de fichas em cada parada. Cavalcanti, que passava por banqueiro, era o boleiro. A bolinha roda, roda, os rodam com ela. Sebastião dá uma olhadela na banca [...] fazia da bola o que queria como um mágico. O trato era rachar o lucro pela trinca. [...] Teixeira preferia que a bolada viesse gorda no fim do mês. – Quero fazer uma orgia em regra! (REBELO, 2003: 74-75).

O jogo, o carnaval e a vida libertina de Teixeira, mais do que vícios, são seus grandes prazeres e modos de vida. É certo que a condição imediata de cada uma delas é o dinheiro fácil, no entanto, parece-nos que o modo pelo qual o malandro age para consegui-lo em torno dos três pólos apresenta-se, em segundo plano, como uma estratégia para afastar-se de todas as contrariedades que a vida acaba por lhe impor. Teixeira abriga-se em uma micro-sociedade carioca que lhe faculta os poderes da armação, da lábia, da criatividade e do prazer, tudo num amálgama que, pela astúcia, engana todo o sistema de uma macro-sociedade desleal, injusta e contrastante.

Acreditamos que a estrutura proposta no presente exame mostra-se profícua e capaz de suscitar novos caminhos para a abordagem proposta, ampliando as possibilidades conectivas entre o pícaro e o malandro. O mote principal não foi apenas

estabelecer uma análise acerca de alguns elementos comuns entre o pícaro e o malandro, mas também apresentar características não observadas no trajeto aventureiro de Lázaro. Podemos apontar, então, Teixeira como personagem típico da narrativa malandra brasileira e que pode ser inscrito em uma modalidade que se caracteriza pelo hibridismo, com uma porção significativa da picaresca, porém sem renunciar às suas origens genealógicas brasileiras, criando-se assim o protótipo do “malandresco”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

São inúmeros os trabalhos acadêmicos que tratam dos preceitos análogos entre o romance picaresco espanhol e obras da literatura brasileira. Percebe-se que esse tipo de estudo proporciona um amplo raio de ação, em virtude das possibilidades que o exame cotejador à luz da picaresca pode suscitar. Nesta dissertação, pretendeu-se investigar como duas personagens de literaturas, origens e épocas distintas podem ser confrontadas, por estabelecerem um diálogo instigante e profícuo. De um lado, as ações astuciosas do pícaro Lázaro, essenciais à sua subsistência:

*Después que cerraba el candado y se descuidaba pensando que yo estaba entendiendo en otras cosas, por un poco de costura que muchas veces del un lado del fardel descosía y tornaba a coser, sangraba el avariento fardel, sacando no por tasa pan, mas buenos pedazos, torreznos y longaniza (ANÔNIMO, 2005: 40)<sup>59</sup>.*

Do outro, o gingado malandro de Teixeira:

Ele percebeu que estava feito. Tinha dado numa mina – vejam só! – podia sacar à vontade. Largou o que lhe veio à boca: - Uns vinte mil-réis... Levou foi trinta mesmo. Dez ficavam para os miúdos. Voltaria cedo, sim. Aí por meia-noite... (REBELO, 2003: 12).

Para alcançarmos os objetivos propostos, delimitou-se o exame a partir da análise histórica e estrutural do clássico espanhol, apresentando alguns elementos essenciais à sua percepção enquanto modelo estético inovador e fundador de um novo

---

<sup>59</sup> Depois que ele fechava o cadeado e se descuidava, pensando que eu estava distraído com outras coisas, eu descosturava o fardel por um dos lados, que depois voltava a costurar, e roubava não apenas pão, mas também bons pedaços de torresmo e lingüiça. (Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves)

gênero: o romance picaresco. No segundo momento, buscou-se construir um estudo da malandragem em torno dos preceitos da antropologia, comprovando se a personagem Teixeira realmente poderia receber a designação de malandro. De posse dos resultados obtidos nos capítulos precedentes, estabelecemos, inicialmente, o possível estreitamento literário entre as duas personagens, partindo de procedimentos comparativos das características que simbolizam a emblemática conexão entre o malandro Teixeira e o pícaro Lázaro, para, no último momento deste percurso, apresentarmos percepções inerentes à malandragem de Teixeira, propriedades essas que definem parte considerável da brasilidade.

Com o estabelecimento de todos os elementos analisados, é aceitável nossa ilação que atribui ao malandro Teixeira a rubrica de “malandresco”, personagem híbrida com elementos que podem ser confrontados com *Lazarillo de Tormes*, mas também com características que definem seu comportamento e seus procedimentos a partir de uma visão que expressa todas as peculiaridades que delineiam o povo brasileiro. Buscou-se também retirar do isolamento o projeto estético de Marques Rebelo, fomentando e ampliando os horizontes acerca da apreciação de suas obras, destacando-se, nessa perspectiva, *Marafa*.

Ao longo da pesquisa, evidenciou-se, em alguns momentos, que a pretensão em designar um elo genético entre as personagens não se constituiu em atribuição primeira deste exame dissertativo. No percurso dessa análise, registrou-se o estabelecimento de possíveis correspondências sociais entre a Espanha do século XVI e o Brasil do século XX, como proposto por Mario González. Essa relação vincula os textos em razão do abandono socioeconômico a que eram submetidos os indivíduos

oriundos das classes baixas, razão pela qual surgem, em sociedades com esse modelo, elementos que tentam sobreviver sem se curvar aos respectivos sistemas, aproveitando-se de suas eventuais frestas e subvertendo as pré-condições impostas.

Finalmente, o percurso analítico pícaro/malandro mostra-se promissor, e o estabelecimento de elementos comuns entre os textos com as propensões estéticas apontadas nesta dissertação é um desafio provocador e estimulante. A partir desse ponto de vista, é possível que muitas outras propostas que enveredam por esse caminho devem certamente vir à tona, oferecendo mais subsídios para a análise aqui empreendida.

## REFERÊNCIAS

- ADONIAS FILHO. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.
- ALBORG, Juan Luis. *Historia de la Literatura Española*. Madrid: Editorial Gredos, 1992.
- ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ANÔNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Edição de Medina del Campo, 1554. Org., edição do texto em espanhol, notas e estudo crítico de Mario M. González. Tradução Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. Rev. da trad. Valeria de Marco. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. *Duas estrelas, um rio a estrela sobe (de Marques Rebelo) e a hora da estrela (de Clarice Lispector), uma análise comparativa*. Disponível em <<http://insite.pro.br/Carlos%20Azevedo.htm>> Acesso em: 06 jan. 2007.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, USP, n. 8. Disponível em <<http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/malandro.html>> Acesso em: 08 jan. 2006.
- \_\_\_\_\_. O Direito à Literatura. In: BARBOSA, João Alexandre. *Alguma Crítica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. p. 131-145.
- CARRILLO, Francisco. Contexto de la picaresca española. In: \_\_\_\_\_. *Semiolingüística de la novela picaresca*. Madrid: Cátedra, 1982. p. 103-142.

CASTRO, Americo. El Lazariho de Tormes. In: \_\_\_\_\_. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1967. p. 107-113.

CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da terra do trabalho: malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950)*. São Paulo: Annablume, 2001.

COJORIAN, Alex. Entrevistado por Sandro Ornelas. Disponível em <<http://www.verbo21.com.br/arquivo/51ltx1.htm>> Acesso: 17 out. 2004.

COUTINHO, Afrânio dos Santos. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2001.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

\_\_\_\_\_. *O que é o Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

FARIA, Daniel. *Livros esquecidos: Marafa, de Marques Rebelo*. Disponível em <http://www.oficinainforma.com.br/semana/leituras-20000617/1.htm> Acesso: 20 set. 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio: o Dicionário da Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2005.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. Tradução port. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GONÇALVES, Adelto. *Biazulmi, um anti-herói neopicaresco*. Disponível em [http://www.triplov.com/letras/adelto\\_goncalves/2007/Biazulmi.htm](http://www.triplov.com/letras/adelto_goncalves/2007/Biazulmi.htm) Acesso em: 18 ago. 2007.

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

\_\_\_\_\_. *O romance picaresco*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios)

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987. (Série Princípios)

\_\_\_\_\_. Da brasilidade picaresca. In: \_\_\_\_\_. *O cânone imperial*. Brasília: Editora UnB, 2000. p. 409-432.

MARAVALL, José Antonio. El concepto de pobreza y de pobres del Medievo a la primera modernidad. In: \_\_\_\_\_. *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus, 1986. p. 21-85.

MATOS, Claudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MILTON, Heloísa Costa. Comparações plausíveis: uma leitura de Macunaíma à luz da picaresca clássica. *Anuario brasileño de estudios hispánicos*. Brasília: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1991. p. 179-192.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NORONHA, Luiz. *Malandros: Notícias de um submundo distante*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PINHEIRO, Layss Helena Teodoro. *João Vêncio: os seus amores: escritura neopicaresca e angolanidade*. Assis, 2003. Tese (Doutorado em Letras), UNESP/Campus de Assis.

REBELO, Marques. *Lazarillo de Tormes*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1972. (Coleção Calouro)

REBELO, Marques. *Marafa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

RICO, Francisco. La novela picaresca y el punto de vista. In: \_\_\_\_\_. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 1973. p. 93-129.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Dialética da marginalidade - caracterização da cultura brasileira contemporânea*. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2902200404.htm>> Acesso em: 24 dez. 2006.

ZAGURY, Eliane. Retrato Divertido do Brasil. In: ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Ática, 1998. p. 3-6.