

NARRADORES PÍCAROS E MALANDROS: UM DESAFIO PARA O LEITOR

PÍCARO AND TRICKSTER NARRATORS: A CHALLENGE TO THE READER

Altamir Botoso¹

Resumo: Neste artigo, trataremos da configuração do narrador no romance picaresco *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1547-1615?) e no romance malandro *Memórias de um gigolô*, de Marcos Rey (1925-1999). Tais narradores são indignos de confiança e admitem isso ao longo de seus relatos. Em *Memórias de um gigolô*, o narrador-personagem Mariano revela a sua malandragem pelo emprego da intertextualidade com obras consagradas da literatura brasileira e universal. No romance *Guzmán de Alfarache*, o personagem-narrador Guzmán, por intermédio da arte pictural, alerta o leitor para outras possibilidades de interpretação de sua narração. Os narradores dessas duas obras utilizam-se de artimanhas e expedientes pícaros-malandros em suas narrações, exigindo um leitor arguto e perspicaz, que seja capaz de desvendar o que se oculta nas entrelinhas do relato, numa espécie de desafio discursivo, que deve ser enfrentado no ato da leitura.

Palavras-chave: Pícaro. Malandro. Narrador. Leitor. Literatura comparada. Intertextualidade.

Abstract: In this article, it is studied the narrator's configuration in the picaresque novel *Guzmán de Alfarache*, by Mateo Alemán (1547-1615?) and in the trickster novel *Memórias de um gigolô*, by Marcos Rey (1925-1999). Such narrators are untrustworthy and they admit this fact alongside of their stories. In *Memórias de um gigolo*, the character-narrator Mariano reveals his trickery by the employment of intertextuality with consecrated books of Brazilian and universal literature. In the novel *Guzmán de Alfarache*, the character-narrator Guzmán, by means of pictorial art, alerts the reader to other interpretation possibilities of his narration. The narrators of these two books use pícaro-trickster artifices and resources in their stories, demanding a smart and sagacious reader, who can be able to disclose what is hidden between the lines of the novel, in a sort of discursive challenge, which must be faced in the act of reading.

Keywords: Pícaro. Trickster. Narrator. Reader. Comparative literature. Intertextuality.

¹ Doutor em Letras, área de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, Campus de Assis-SP. Professor do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Marília-SP – UNIMAR. E-mail: abotoso@uol.com.br.

Introdução

O romance picaresco é uma modalidade literária que abrange um conjunto de obras escritas na Espanha, nos séculos XVI e XVII. Seu eixo centra-se no pícaro, personagem de baixa condição social, que procura ascender socialmente por todos os meios possíveis, tais como a trapaça, o engano, o roubo, o rufianismo.

Três obras constituem o núcleo clássico, ou picaresca clássica: *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo, publicada em 1554, *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, cuja primeira parte apareceu em 1599 e a segunda, em 1604, e *El Buscón*, de Francisco de Quevedo, que vem a público no ano de 1626. Segundo Mario Miguel González (1988, p. 5), a primeira obra mencionada é claramente o germe da picaresca, a segunda costuma ser entendida como o protótipo dessa modalidade narrativa e a terceira é uma espécie de distorção paródica das suas possibilidades.

Esses livros apresentam a história de um anti-herói que, valendo-se de sua astúcia, tenta integrar-se à sociedade, narrando ele próprio as suas aventuras e desventuras de forma autobiográfica.

Na literatura brasileira, particularmente nas décadas de 70 e 80, conforme Mario González (1988), aparecem vários romances que retomam as características do gênero picaresco, sedimentando, na literatura nacional, a vertente da malandragem.

O personagem malandro, em geral, apresenta várias semelhanças com o personagem picaresco, tais como a sua aversão ao trabalho, a busca incansável de integração à sociedade, o rufianismo e o emprego da astúcia e de estratégias para livrar-se de situações conflituosas.

Não só os personagens, mas também os narradores das duas modalidades narrativas apontadas apresentam similaridades, porque ambos são indignos de confiança e cada um, em seu respectivo contexto, garante e consagra o espaço do anti-herói. Portanto, nosso objetivo é estudar a configuração dos narradores no romance *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1547-1614?) e em *Memórias de um gigolô* (1968), de Marcos Rey (1925-1999). Para atingir nossa proposta, vamos examinar passagens do livro *Guzmán de Alfarache*, nas quais se evidencia a picardia do personagem-narrador e também vamos estudar segmentos narrativos de *Memórias de um gigolô*, nos quais se observa a malandragem do personagem Mariano. Tal estudo permitirá detectar as similaridades que caracterizam o narrador nas duas modalidades narrativas examinadas neste artigo: o romance picaresco e o romance malandro brasileiro.

O narrador em *Guzmán de Alfarache*

A narração em primeira pessoa é uma das características principais dos romances picarescos do núcleo clássico. No livro *Lazarillo de Tormes*, a autobiografia de Lázaro é dirigida a um destinatário, Vossa Mercê, e se constrói na forma de epístola. Ele escreve para um superior eclesiástico do arcebispo de San Salvador, para desmentir a situação desonrosa em que vive, ao aceitar a traição da mulher com seu protetor: “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” (ANÔNIMO, 2005, p. 25).

É de suma importância destacar que, na obra *Lazarillo de Tormes*, o pícaro apossa-se de um foco narrativo que, até então, era uma terceira pessoa onisciente (nos romances de cavalaria, pastoris, biografias de vidas de santos etc.), em consonância com a literatura de heróis. Frente aos relatos grandiosos dos feitos heróicos dos cavaleiros, aparece na literatura a sua paródia, o discurso do pícaro, que narra as suas próprias peripécias, repletas de vilania, malícia e esperteza.

Por sua vez, no prólogo ao leitor, encontrado em *El Buscón*, o autor nos brinda com a seguinte colocação:

Quão desejoso te considero, leitor ou ouvinte - já que os cegos não podem ler - de observar o engraçado de D. Pablos, príncipe da vida gatuna. Aqui encontrarás, em todo tipo de picardia - que acho que a maioria acaba por provar - sutilezas, enganos, invenções e maneiras, nascidos do ócio, para viverem os truques, e não poucos frutos poderás tirar disso, se prestares atenção ao ensinamento. [...] há mais deleite em conhecer vidas de pícaros, descritas com galhardia, que em outras invenções de maior ponderação. (QUEVEDO, 1985, p. 11).

Se Lázaro alude a um destinatário implícito na narrativa, que justifica de certa forma a escrita da carta, Claudio Guillén (apud GONZÁLEZ, 1994) menciona o termo “epístola confessional” para a forma narrativa do *Lazarillo de Tormes*, no prólogo de *El Buscón*, além de um “Vossa Mercê” ficcional, há a preocupação de que a obra agrade o leitor. Também no *Lazarillo* existe esta preocupação. Seu autor tem consciência de que não só o Vossa Mercê fictício, um mero expediente narrativo, justifica intrinsecamente o relato, mas que ele também será lido por outros leitores. No entanto, é difícil não perceber que esta preocupação em

apenas agradar ao leitor não é a única possibilidade de leitura existente, já que o narrador-personagem encarrega-se de “preparar armadilhas” para os leitores incautos.

Guzmán, no início de sua narrativa, faz uma observação em relação à sua própria situação enquanto personagem que vive numa sociedade toda corrompida: “Que o prudente e sábio sempre deve pensar, prevenir e acautelar-se” (ALEMÁN, 1956, p. 271)². Esse prudente leitor implícito deve ser prudente e atento, para não ser emaranhado nos meandros da escritura. Tal advertência pode aplicar-se também ao leitor virtual, para que não se deixe enganar pelo narrador. É ainda no começo de seu relato que Guzmán, ao falar do pai, deixa claro que seu propósito é “expressar o puro e verdadeiro texto com que desmentirei as glosas que sobre ele se tem feito” (ALEMÁN, 1956, p. 240).

Guzmán, na condição de narrador de sua própria história, quer fornecer um retrato de “corpo inteiro” do pai, sem a intermediação das más línguas, que sempre acrescentavam e aumentavam detalhes desabonadores sobre sua conduta. Só que, ao invés de desmenti-los, ele acaba por confirmá-los. Seu pai foi um ex-renegado da fé católica, usurário, ladrão e com tendências homossexuais. Embora ele tente reabilitar a figura paterna, ele a rebaixa, apesar de justificar a vilania com o procedimento de estendê-la ao demais: “e não foi só ele que pecou” (ALEMÁN, 1956, p. 246). Assim, se todos mentem, conspiram, traem, roubam e fazem jus ao ditado de que “quem conta um conto, aumenta um ponto”, Guzmán narrador vai pelo mesmo caminho, revelando, desde o princípio, que é indigno de confiança. Ao fazer o relato de sua vida, parece estar realmente arrependido de seu passado aventureiro. No entanto, o leitor deve acautelar-se porque esta é uma máscara que encobre a figura de um pícaro que é incapaz de qualquer mudança, tal como seu pai já o fora.

No primeiro capítulo da obra de Mateo Alemán, o narrador menciona um episódio, envolvendo um cavaleiro que pede a dois pintores que retratem um cavalo:

Um deles pintou um cavalo amarelado escuro com tanta perfeição, que só faltou dar-lhe [...] a alma. [...] acabou seu quadro, colocando em todo o restante claros e escuros, segundo e no lugar que convinha.
O outro pintou um ruço malhado [...], pintado o cavalo, em outras partes em que achou espaços brancos, [...] desenhou [...] nuvens, arrebois, edifícios arruinados [...], arvoredos, ervas floridas, [...]. (ALEMÁN, 1956, p. 240).

O cavaleiro compra a primeira pintura, na qual aparece apenas o cavalo que ele havia pedido aos dois que retratassem. Ele queria somente a figura de um cavalo porque onde

² Como a obra *Guzmán de Alfarache* não foi traduzida para o português, todas as traduções do referido romance são de autoria e responsabilidade do autor do artigo.

morava não havia animais tão belos e por isso não lhe interessavam paisagens ou outros detalhes inseridos no quadro. O narrador assume, de certa forma, o posicionamento do segundo pintor, no seu relato. Ele tenta cunhar a imagem de um pecador que salva sua alma. Sob esta máscara, oculta-se uma outra possibilidade para a sua história: a figura de um pícaro exclusivista, delator e que se distancia do cristianismo. Ele “encobriria” o seu eu verdadeiro com histórias exemplares, reflexões e discursos didáticos.

O episódio da pintura serve como um aviso para o leitor. Ele deve ser perspicaz para entender o relato de um pícaro. Deve ir além da história aparente, para que possa compreender os significados ocultos na obra. Precisa prevenir-se e não se iludir com os despistes e artimanhas que o narrador lhe proporciona, para flagrar ambigüidades discursivas, atentando para as “ciladas” que o narrador impõe ao relato. *Guzmán de Alfarache* pode ser visto como uma grande pintura, na qual o narrador compraz-se em acrescentar detalhes. As digressões são um bom exemplo disso. Sempre que Guzmán comete uma má ação, elas aparecem como um contraponto, articulando uma tensão entre o bem e o mal. Elas parecem preceder a configuração de um narrador arrependido, que quer se converter. Entretanto, como observa Benito Brancaforte (apud GONZÁLEZ, 1994, p. 173-174), as digressões são uma mofa do cristianismo na boca de um pícaro que nunca se arrependeu de seu passado. É necessário, então, que o leitor não se deixe enredar pelo excesso de detalhes, evitando assim as armadilhas engendradas pelo narrador.

O motivo da pintura, que está presente no início da obra, reaparece no último capítulo, no qual Guzmán está preso nas galeras, sofre perseguições de Soto e é castigado por um roubo que não cometeu. Em determinado momento, ele declara: “eu sempre confiei levantar-me, porque baixar mais não era possível” (ALEMÁN, 1956, p. 576). A possibilidade de “levantar-se” aparece quando os outros condenados o convidam para participar de um motim a bordo. O pícaro finge que irá colaborar: “fiz-me de sua parte” (ALEMÁN, 1956, p. 576), para, em seguida, denunciá-los. Vários são mortos, outros têm as orelhas e os narizes cortados. Quanto a Guzmán, efetivamente melhora sua situação, readquirindo a confiança do capitão. Podemos perceber que a única coisa que importa para ele é a sua segurança e o seu bem-estar. Ele é capaz de tudo para obtê-los. Os seus propósitos de não se desviar dos caminhos da virtude e salvar sua alma são metas que ele, na verdade, nunca consegue alcançar.

Na segunda vez em que o motivo da pintura aparece na narrativa, o quadro (novamente a figura de um cavalo) está virado de cabeça para baixo e desvela um novo modo

de se apreciar a obra do pintor. Também nós, na leitura dos romances picaresco e malandro, muitas vezes devemos lê-los “pelo avesso”, procurando os significados que se ocultam por detrás da aparência simples do relato. Observemos o segundo episódio no qual o motivo da pintura ressurge na história de Guzmán:

Houve um famoso pintor, tão extremado em sua arte, que não se lhe conhecia segundo, e por causa da fama de suas obras entrou em seu ateliê um cavaleiro rico e combinou com ele que lhe pintasse um formoso cavalo, bem enfeitado, que fosse fugindo solto. O pintor o fez com toda a perfeição que pôde e, tendo-o acabado, colocou-o onde pudesse secar brevemente. Quando veio o dono para querer visitar sua obra e saber o estado em que a tinham, mostrou-a o pintor, dizendo tê-la já feito. E como, quando se pôs para secar o quadro, não reparou o mestre em colocá-la mais de uma maneira que de outra, estava com os pés para cima e a sela embaixo.

O cavaleiro, quando o viu, parecendo-lhe não ser aquilo o que havia pedido, disse: ‘Senhor mestre, o cavalo que eu quero há de ser que vá correndo e este parece que está se retorcendo’.

O discreto pintor lhe respondeu: ‘Senhor, vossa mercê, sabe pouco de pintura. Ela está como se pretende. Vire-se o quadro’. Viraram a pintura, o que estava embaixo para cima e o dono dela ficou contentíssimo, tanto da boa obra, como de ter conhecido seu engano.

Se se consideram as obras de Deus, muitas vezes nos parecerão o cavalo que se retorce; mas, se virássemos o quadro feito pelo soberano Artífice, acharíamos que aquilo é o que se pede e que a obra está em toda sua perfeição. (ALEMÁN, 1956, p. 570-571).

Este trecho interessa-nos, particularmente, porque nos indica que uma obra picaresca não deve ser lida apenas levando-se em conta o que está na superfície (este preceito é válido também para a leitura de romances malandros). Antes, deve se considerar a sua estrutura profunda, que se mantém oculta num primeiro momento. O leitor não deve agir como o cavaleiro que pediu o quadro ao pintor e não foi suficientemente inteligente para perceber que a pintura estava de cabeça para baixo. É necessário que ele seja um leitor crítico, capaz de rearticular o que se esconde nas entrelinhas do texto. Entre aquilo que o personagem-narrador expressa e o seu significado, há uma longa distância, um abismo e um enigma (ou enigmas) que o leitor, necessariamente, precisa descobrir e entender.

Somam-se aos dois episódios da pintura algumas falas de Guzmán, nas quais ele deixa patente que na sua narrativa o leitor “não pode confiar no narrador” (ROSSUN-GUYON, 1970, p. 484):

Mas eu, todo era mentira; nunca disse verdade. (ALEMÁN, 1956, p. 327).
Volto, pois, e digo que eu todo era mentira, como sempre. [...] E como ao mentiroso lhe seja tão importante a memória, hoje o contava de uma maneira

e amanhã de outra diferente, tudo trocado de como antes o havia dito. Dei lugar a que, conhecendo-me por mentiroso, não me dessem crédito, [...]. (ALEMÁN, 1956, p. 423).

Mas eu todo era embuste. Sempre fiz alicerce firme para levantar qualquer edifício. (ALEMÁN, 1956, p. 478).

Pela boca do próprio Guzmán, o leitor é alertado de que ele mente. Ele constrói uma falsa imagem, que é a do narrador arrependido: “Mas, como o fim que levo é fabricar um homem perfeito, sempre que acho pedras para o edifício, vou amontoando-as” (ALEMÁN, 1956, p. 423). A própria idéia de “fabricar” um homem perfeito pressupõe já a burla, o engano, o embuste na narração de Guzmán. Podemos estabelecer uma distância entre o que ele realmente é: pícaro, ladrão e rufião e o que ele deseja ser: um exemplo do homem vil cuja conversão transformá-lo-ia em um “homem perfeito”. Ele mesmo acaba por se denunciar: “firmei-me como edifício falso” (ALEMÁN, 1956, p. 515). Cabe, portanto, ao leitor a tarefa de desmascará-lo.

A conversão de Guzmán é um assunto controverso que divide os críticos em basicamente dois posicionamentos: alguns consideram-na verdadeira e outros, como mais um ato de picardia, dentre os tantos que ele pratica no livro. Em nossa interpretação da obra, concordamos com a segunda hipótese. Não há no romance nada que confirme uma conversão verdadeira do personagem. No fim de suas aventuras, ele faz valer um preceito que ele próprio havia enunciado na primeira parte, no livro três: “Que um mal costuma ser verdugo de outro, e sempre um ladrão, um blasfemo, um rufião e um desalmado acaba nas mãos de outro igual a si mesmo: são peixes que se comem grandes a pequenos” (ALEMÁN, 1956, p. 360).

A leitura atenta desta passagem faz-nos intuir que o arrependimento de Guzmán seja uma farsa, uma forma de ocultamento do seu significado real, ou seja, ele jamais se arrependeu do que fez, continua a ser um pícaro. Confirma esta nossa interpretação o fato de que Guzmán, decidindo-se a salvar sua alma, expressando querer ser um homem bom, efetua um ato de suprema vilania para conseguir a sua liberdade, delatando os companheiros que estavam preparando um motim a bordo do navio em que estavam. A delação não se coaduna com o modo de agir de um cristão. Caso ele estivesse realmente arrependido, não poderia, em nenhuma hipótese, denunciar os companheiros, que, por sinal, acabam sendo enforcados. Vemos neste episódio muito mais a astúcia do pícaro, que se utiliza de qualquer expediente para garantir a sua liberdade, do que qualquer manifestação de arrependimento. Trata-se, isto sim, de um ato de picardia, para garantir seu próprio salvo-conduto.

Assim sendo, tomamos o *Guzmán de Alfarache* como exemplo do jogo de máscaras que tece o discurso picaresco, pontuando tensões entre o bem e o mal, o ser e o aparentar, a virtude e o pecado. Nesse processo, o leitor implícito assume papel fundamental porque é “desafiado” pelo narrador a elucidar e construir o significado de seu relato.

O narrador, na picaresca clássica e em *Memórias*, faz menções constantes ao leitor. Já no *Lazarillo de Tormes* o narrador alerta para a existência de dois leitores: aquele que não aprofunda sua leitura, encarando-a como um simples passatempo para sua diversão, e aquele que busca realmente interpretar e captar o que está camuflado e é impossível de ser detectado por um leitor que busca numa obra apenas o deleite:

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

O que é dito pelo Lázaro narrador serve-nos como um aviso para que leiamos a obra com olhos críticos, com olhos de um leitor ruminante, como acertadamente pondera Machado de Assis (1976, p. 128) em *Esau e Jacó*: “O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida.”

A afirmação machadiana, apontada acima, serve para a leitura de qualquer obra. O leitor não deve ser um ente passivo, precisa e deve, na maioria das vezes, duvidar do narrado, desvendar o que está por trás de histórias aparentemente simples, mas nem sempre fáceis de se entender. Interessa, portanto, para a compreensão de uma obra, a existência de um leitor ruminante, que “mastigue” e “digira” o texto, para só então tirar suas próprias conclusões. Na obra de Mateo Alemán, localizamos um fragmento que pode ser aproximado às observações de Machado de Assis sobre o leitor ruminante: “O sujeito é humilde e baixo. O princípio foi pequeno; o que penso tratar, se como boi o ruminas, voltando a passá-lo do estômago à boca, poderia ser importante, grave e grande. Farei o que puder, satisfazendo ao desejo” (ALEMÁN, 1956, p. 390).

Trata-se de uma menção ao leitor para que reflita sobre a narração, porque nela há muita coisa obscura, que deve ser desvendada no ato de recepção. Tal leitor, portanto, deve ser hábil na decifração dos ardis narrativos empregados pelo narrador.

No prólogo de *El Buscón* também aparece um leitor que se aproxima do leitor ruminante machadiano pela sua esperteza. É o leitor pícaro, que não compra livros, mas os lê, aos pedaços, nas livrarias:

O autor, já o conheces; o preço do livro não ignoras, pois já o tens em casa, a não ser que seja na do livreiro que o folheias, coisa aborrecida para ele e que deveria evitar com firmeza, pois há filantes de livros como os há de almoços, e gente que fica sabendo da história lendo aos pedaços e em diversas vezes e depois faz o cerzido: e é uma pena que tal coisa se faça, porque o indivíduo murmura sem que lhe custe dinheiro, [...]. Deus te livre do mau livro, dos meirinhos e de mulher loura, pedinchona e burra. (QUEVEDO, 1985, p. 11).

A picardia é, portanto, um atributo que se estende ao leitor. Se para a leitura de um romance picaresco necessita-se de um leitor que seja, de certa forma, um pouco pícaro (ou até mesmo bastante pícaro), a leitura de um romance malandro supõe a existência de um leitor também “malandro”, capaz de descobrir as artimanhas narrativas do narrador.

No romance picaresco há sempre dois pícaros: “O narrador que se anuncia desde o início do relato, ou seja, no auge de sua deformação moral, [...] e o protagonista que se degrada aos poucos no contato com a sociedade” (ARRUDA, 1990, p. 56). Tal duplicidade pode ser também observada no romance malandro: personagem malandro e narrador malandro. A malandragem do narrador ficará patente na análise de vários extratos discursivos de *Memórias*, como veremos a seguir.

As malandragens do narrador em *Memórias de um gigolô*

No capítulo IX de *Memórias de um gigolô* aparece uma destas primeiras armadilhas do narrador, no reencontro de Esmeraldo e Mariano. Recordemos a cena em que a polícia invadiu o bordel. Mariano trancou Esmeraldo em seu quarto e jogou suas roupas pela janela e, assim, a polícia prendeu-o. O reencontro será marcado pelo ódio de Esmeraldo, que quer se vingar de seu rival. Contudo, tal vingança não se concretiza, pois Mariano, esperto como sempre, na primeira oportunidade foge ao embate. Vejamos a trapaça que o narrador engendra contra o leitor:

Ao entrar tive a mais desagradável, eletrizante, perigosa, cruel e chocante surpresa.
- Entre e feche a porta.

Adivinharam, não? O Valete de Espadas.

- Esmeraldo! Que saudade!

- (Ele segurava um revólver). Não se mova. (REY, 1992, p. 70-71).

Um pouco depois, descobrimos que a arma, o revólver, na verdade não passava de uma gilete:

Esmeraldo apontou para mim. Ia ser trucidado. Cortado a gilete. Eu disse que o Valete trazia um revólver? Exagero. O revólver só existiu alguns minutos em minha imaginação progressista. O tal preferia armas brancas, de uso caseiro e simplório. [...]

Vi a gilete; agora podem acreditar em mim, era gilete mesmo, da melhor fabricação americana. (REY, 1992, p. 72-73).

O leitor manipulado fica, de certa forma, frustrado, pois espera uma briga terrível entre Mariano e Esmeraldo, e que este chegue a ferir ou matar seu oponente. Entretanto, o duelo não ocorre, o revólver ameaçador transforma-se em gilete e, além disso, Mariano escapa desavergonhadamente, trancando o rival no banheiro.

Sabemos que o narrador-personagem conta-nos aquilo que ele quer porque “a visão apresentada é totalmente unilateral, e por conseguinte ambígua, e a objetividade [do relato] é completamente destruída” (GARCIA, 1979, p. 333). Tudo nos é narrado pela ótica do protagonista, e assim, se ele próprio admite estar mentindo, é forçoso que o leitor leia a obra pautando-se pelo fio da suspeita, da desconfiança. Tal procedimento também é frequente no romance *Guzmán de Alfarache*, quando o personagem-narrador alerta o leitor para os enganos e as trapagens que ele engendra ao longo de seu relato.

Em relação aos embustes do narrador de *Memórias de um gigolô*, é ilustrativo ainda o capítulo XXX, no qual Mariano vai em busca de um psicanalista devido ao fato de estar obcecado à procura de Guadalupe, a quem confunde com outras mulheres na rua:

O remédio foi ir a um psicanalista. Ainda me restava dinheiro para a extravagância científica. O médico evidentemente ganhava bem, estava calmo, senhor de si e inclinado sem restrições a ajudar seu cliente.

- Concentre-se por favor, e depois responda.

- Respondo.

- Esta moça ou senhora existe mesmo?

Disse que sim e comecei a esticar minha estória.

- Tem um retrato dela?

- Não. [...]

- O senhor disse que ela aparenta ter vinte anos mas tem quarenta e poucos...

- Disse.

- Não podia, ao menos, trazer uma pessoa que a conhece?

- O senhor é que não existe - disse eu.

E não existia mesmo. Nunca fui a um psicanalista. Inventei essa história. Essas e outras, as outras vocês que adivinhem. Não gastaria o meu dinheiro, dos sapatos e do álcool, para divertir quem quer que fosse. (REY, 1992, p. 243).

O malandro frequentemente desestabiliza, pela sátira, os valores e as instituições sociais, como é o caso da medicina psicanalítica no exemplo mencionado e também o desfile de 7 de Setembro que aparece no início do romance, no qual Mariano desfila bêbado. Ele desestabiliza também o relato pelo jogo metalingüístico que põe em xeque a própria ficção e seu caráter verossímil ao afirmar, categoricamente, que tudo é invenção.

Com base no fragmento citado, notamos que o narrador utiliza-se da malandragem que lhe é peculiar na composição de suas memórias, tornando o texto ambíguo, fazendo com que nós, leitores, tenhamos a sensação de estar caminhando “num campo minado”, ou de estar frente à esfinge que diz a Édipo: “Decifra meu enigma ou serás devorado!”. A narrativa, neste sentido, apresenta até um certo caráter lúdico, dando a impressão de que se está jogando uma partida de xadrez com o narrador. Para “vencê-lo”, temos que ser pacientes e utilizarmos de “estratagemas e crocodilagem”, como ele próprio deixa expresso na sua autobiografia paródica. Por sua vez, em *Guzmán de Alfarache*, o narrador, nos episódios da pintura analisados anteriormente, também dá avisos ao leitor para que fique atento às artimanhas que ele emprega na sua autobiografia.

O narrador, segundo a terminologia de Wayne C. Booth (1970, p. 521), pode ser confiável ou indigno de confiança: “Se descobrimos que ele não é digno de confiança, todo o impacto da obra que ele nos relata é modificado”. O narrador indigno de confiança exige muito mais perspicácia da parte do leitor do que aquele que se ajusta às convenções de um foco acima de qualquer suspeita. Além disso, “os narradores indignos de confiança podem ser confirmados ou corrigidos” (BOOTH, 1970, p. 521-522)³ na própria obra. Tal fato ocorre no livro de Marcos Rey. No capítulo XV, Mariano, sem dinheiro, resolve vender a alma ao Diabo:

E já que ele não aparecia, eu mesmo ia propor-lhe o negócio. [...] Eu era o corretor de minha própria alma. [...] escrevi uma longa carta ao Diabo. [...] e coloquei-a dentro do meu volume do *Fausto*. [...] Dei de beber. [...] Madrugadas inteiras [...]. (REY, 1992, p. 108-109).

³ A tradução dessa passagem foi feita pelo autor do artigo.

Ele encontra o Diabo e oferece-lhe a sua alma por “cinquenta mil contos”. O diabo acha caro e Mariano vai baixando o preço até chegar a “cinco mil contos”. Contudo, o Diabo regateia e oferece-lhe “quinhentos contos”. Mariano acha pouco e dá um pontapé no traseiro do Diabo. Em seguida, encontra o índio Peri, do romance de José de Alencar. Este diz a Mariano que o Diabo ofereceu-lhe semente “trezentos contos” por sua alma. A esta altura, Mariano narrador desfaz o engano:

Larguei a cabeça sobre a mesa. Adormeci. Na manhã seguinte, fui expulso do hotel. Disseram que dei um pontapé num hóspede que fumava cachimbo e que insultei um índio trazido por uma missão religiosa e que estava hospedado num hotel para travar contato com a civilização. (REY, 1992, p. 110).

O narrador justifica o episódio envolvendo o Diabo e Peri como resultado de sua embriaguez. É importante ressaltar que o romance de Marcos Rey “revira” parodicamente o *Fausto* e *O Guarani*, polemizando a cultura literária ao aglutinar personagens totalmente díspares, que passam a conviver num texto marcado pelo fenômeno da intertextualidade.

No capítulo XX, o protagonista das *Memórias* trava um diálogo com a sua falecida tia. Trata-se, novamente, de um “engano” do narrador, uma alucinação, como ele mesmo diz: “[...] acordei na cozinha tomando conhaque. [...] Andava tendo alucinações, a *buena-dicha* a andar pelos corredores da casa” (REY, 1992, p. 148-149). Nos dois exemplos apresentados, o álcool é a justificativa do “erro” do narrador, o que evidencia o recurso constante da desconstrução/construção de verossimilhanças, em benefício de múltiplas ambigüidades.

Entretanto, Mariano quase sempre termina desfazendo tais ambigüidades. Se ele assim não procedesse, o leitor fatalmente concluiria que as *Memórias* são uma narrativa fantástica. Ao desfazer as ambigüidades que ele mesmo cria, garante por fim a verossimilhança do enredo, embora continue sendo um narrador indigno de confiança. Na maioria das vezes, Mariano é o narrador que pode dizer ao leitor: “adianto-me, apontando a minha máscara com o dedo” (BARTHES apud TACCA, 1983, p. 49). Em vários momentos, ele efetivamente desfaz as obscuridades que aparecem em sua narração. Ele deixa cair sua máscara. Mas nem por isso todas as ambigüidades se desfazem. Relembremos a sua visita mentirosa ao psicanalista. Ao dizer que ela é uma mentira, alerta o leitor: “Inventei essa história. Essas e outras, as outras vocês que adivinhem” (REY, 1992, p. 248). O narrador, agindo desta forma, espera que seu leitor seja perspicaz, cooperativo e participante, desafia-o

a não ser ludibriado por ele. A um narrador fingidor deve corresponder um leitor também fingidor e, como tal, hábil na decifração de artimanhas.

Mariano, enquanto narrador, exerce também a sua picardia narrativa ao apoderar-se de textos de outros autores e inseri-los na sua autobiografia. A referência, a alusão e a paródia são os recursos de que se vale para deformar e subverter a estrutura e o sentido de textos consagrados dos quais ele se apropria. Com isso, Mariano instaura um jogo intertextual na sua história. Tal jogo demonstra que ele é culto, o que justifica, de certa forma, a competência escritural que lhe permite empreender a autobiografia.

A leitura faz parte da vida do personagem desde a infância. A tia preocupava-se com a sua educação. Fornecia-lhe almanaques, por meio dos quais Mariano passa a ter noções de economia, astronomia, geografia e literatura: “Aos doze anos, já sabia tudo sobre balões, telégrafo sem fio, fonógrafos e pianolas. Também já sabia que Casimiro de Abreu e Álvares de Azevedo haviam morrido tuberculosos, provavelmente devido à masturbação” (REY, 1992, p. 15).

A interpretação do que ele lê nem sempre é muito correta, como no caso dos poetas românticos, que comparecem “deformados” pela intenção satírica. O fato real é que os dois poetas morreram muito jovens de tuberculose por levarem uma vida boêmia e desregrada, em conformidade com o ideário ultra-romântico herdado de Byron e de outros poetas do Romantismo alemão e inglês. Tal ideário é caracterizado pelo individualismo, obsessão pela morte, negativismo boêmio, morbidez etc. O aspecto satírico em *Memórias* centra-se no fato de que o narrador, baseando-se no individualismo e egocentrismo, marca registrada dos poetas ultra-românticos, associa tais fatores à prática da masturbação e considera-a como causa da tuberculose e conseqüente morte do referidos poetas.

Vale lembrar que esta é uma interpretação de um adolescente. Quando se torna adulto, Mariano frequenta bibliotecas e livrarias: “Li o *Dom Quixote de la Mancha*, o *Gulliver*, o *Quincas Borba* e o *Rubaiyat*” (REY, 1992, p. 125). A leitura e a ilustração adquiridas permitem-lhe maior desenvoltura e habilidade nas conversas com aqueles que têm dinheiro. São uma maneira de ele ser aceito num meio burguês, pois, se o burguês não lê, ambiciona ao menos exibir a sua pseudo-cultura.

Na titulação dos capítulos de *Memórias de um gigolô* também podemos notar o recurso à intertextualidade. No capítulo XXIV, “Memórias do Cárcere: o Peixe Ensaboado” (REY, 1992, p. 180), o narrador faz referência à obra *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, uma autobiografia literária que se situa entre a verdade histórica e a ficção (TURCHI,

1997, p. 208). Em 1936, Graciliano é preso pela polícia de Getúlio Vargas, em Maceió, acusado de ser comunista. Assim sendo, a sua narrativa memorialística tem “um fundo histórico-cultural submetido ao filtro subjetivo de quem a escreve” (SOUZA, 1997, p. 123), ou seja, ele conta a sua trajetória em prisões diferentes, por um período de dez meses, fazendo referências a datas, lugares, eventos e pessoas reais, mas, tudo isso do seu ponto de vista, já que ele é o narrador-“autor” e “ator” do que narra. Já nas *Memórias*, Mariano é preso e confundido com um marginal cuja alcunha é “Peixe Ensaboado”, por sempre escapar da polícia. O contraste entre as duas histórias tem para o leitor um efeito cômico, pois a situação relatada por Mariano funda-se no riso, enquanto a de Graciliano-“ator” é de caráter dramático.

Em outro capítulo (XXVIII), cujo título é “O Conde de Monte Cristo”, Mariano compara-se ao personagem central desta obra nos seguintes termos:

Tenho poucos pontos de contato com o conde de Monte Cristo: não me chamo Edmundo, nunca estive num calabouço e não sou evidentemente um espadachim. Mas já sonhei ter encontrado um tesouro dentro de uma ou mais arcas. E o curioso é que também tenho uma pessoa de saias, um abade Faria, para fornecer-me o mapa da mina: minha própria mina. (REY, 1992, p. 224).

Nos dois exemplos mencionados, a referência às obras de Graciliano Ramos e Alexandre Dumas serve para marcar a diferença entre elas e as *Memórias*. O contexto é invertido e as relações entre os personagens e Mariano são ironicamente diferentes. Há uma longa distância entre o preso político e a prisão do malandro Mariano. Assim como há um deslocamento entre a situação do Conde de Monte Cristo, que é preso injustamente, acha um tesouro com o auxílio do abade Faria e vinga-se de seus inimigos, e a postura de Mariano, que encontra “uma mina”, Guadalupe, a prostituta que o sustenta. Há um trocadilho entre mina (mulher na gíria popular) e mina (riqueza, fonte de sustento do malandro). Por outro lado, a referência a estes dois textos nas *Memórias* serve para enriquecer a construção do protagonista com as marcas da aventura, que lhe é peculiar, e do bom humor.

Toda a configuração paródica presente em *Memórias* é recurso que exige um leitor, ou melhor dizendo, um decodificador “bem informado”, capaz de relacionar o texto-alvo da paródia com as *Memórias* e interpretá-los adequadamente. Segundo Linda Hutcheon (1981, p. 143):

A paródia [...] se define normalmente (como) modalidade do cânon da intertextualidade. [...] a paródia efetua uma superposição de textos. No nível

de sua estrutura formal, um texto paródico é a articulação de uma síntese, de uma incorporação de um texto parodiado (em primeiro plano) em um texto paródico, de um encaixamento do velho no novo.

Verifica-se, portanto, que a paródia é repetição com distância crítica cujo objetivo é marcar a diferença entre dois textos, e não a semelhança. Examinemos dois exemplos extraídos do livro de Marcos Rey.

O primeiro encontra-se no capítulo XIII. Mariano está numa má fase e arruma um emprego de vendedor de enceradeiras. Vai ao apartamento de uma senhora, dona Marina, e tenta vender-lhe o seu produto. Ela diz que já tem enceradeira, mas convida-o para entrar. Serve-lhe bebida e comida. Anotece e ela não permite que o malandro saia do apartamento. Ao contrário, começa a ler histórias de Monteiro Lobato para Mariano:

Ela tirou da estante um dos livros de Monteiro Lobato: *A caçada da onça*, e começou a lê-lo com doçura e encantamento.
[...] pelo espaço de uns dois anos, suponho, fui um feliz habitante do Sítio do Pica-Pau Amarelo. Dona Benta leu-me todos os livros infantis do festejado escritor paulista num ritmo lento, familiar e um tanto sensual. (REY, 1992, p. 100).

Os personagens das histórias de Lobato passam a viver ao redor de Mariano. Ele “vê” Tia Nastácia, “com seu rosto em negativo”; Emília, “bonequinha peralta, fazia-me perguntas indiscretas e maliciosas”; o barão de Münchhausen, “um antigo amante de dona Benta” (REY, 1992, p. 101). Sabemos que a autobiografia de Mariano é fictícia e, dentro dela, por meio do recurso da intertextualidade, incorporam-se os personagens de outro texto ficcional (Pedrinho, Narizinho, Emília, Tia Nastácia etc.). Eles ganham “vida” e interagem com Mariano no seu discurso. Todavia, a inconstância de Mariano não permite que ele viva muito tempo à sombra de “dona Benta”: “Querida dona Benta, O seu Pedrinho é um menino muito mau. Um ingrato. Esta manhã, cheirou o pó do pirlimpimpim e sumiu” (REY, 1992, p. 102).

O texto de Monteiro Lobato destina-se a um público leitor específico: as crianças. Dona Benta é a avó que zela pela educação dos netos Pedrinho e Narizinho. Mora no Sítio do Pica-Pau Amarelo, que é habitado por seres fantásticos (Emília e Visconde: bonecos que falam e são praticamente humanos; o Marquês de Rabicó: um porco igualmente com atributos humanos; a Cuca e o Saci: figuras lendárias do folclore brasileiro). O deslocamento de tais personagens para as *Memórias* cria um novo sentido, totalmente invertido e diferenciado com relação àquele que se encontra na obra de Monteiro Lobato. Dona Benta é agora a amante de

Pedrinho, que o sustenta. O novo contexto enfatiza o relacionamento sexual entre uma senhora idosa e um rapaz muito mais jovem. Mariano parodia até mesmo o elemento mágico, que permite aos personagens de Lobato saírem ilesos de situações perigosas: o pó do pirlimpimpim. Este pó mágico faz com que desapareçam e se livrem de encrucas. No caso de Mariano, a alusão ao pó significa que ele resolveu abandonar dona Marina sorrateiramente.

O segundo exemplo de paródia localiza-se no capítulo XV, já mencionado anteriormente. Mariano encontra-se desempregado e, mais uma vez, sem dinheiro, resolve vender sua alma ao Diabo. Este episódio pode ser visto como uma paródia do poema dramático *Fausto*, de Goethe. Nesta obra, o Dr. Fausto, personagem central, “obcecado pela sede do saber, [...] firma um pacto com o demônio, cuja aliança o conduzirá aos prazeres do conhecimento, da vida e do amor” (MEIRA, 1995, p. VII). A diferença entre os dois textos é observada a partir dos objetivos que levam Fausto e Mariano a fazerem um pacto com o Diabo: o primeiro almeja o conhecimento, o segundo quer dinheiro para garantir sua subsistência. O efeito da paródia, neste caso, é acentuadamente cômico, e desvela o caráter mercenário de Mariano, um malandro para quem o dinheiro é a solução imediata para seus problemas.

Vale ressaltar que a paródia é procedimento intermitente em *Memórias de um gigolô*, acentuando-se em alguns capítulos. Também é importante destacar que os episódios ou partes paródicas de *Memórias* transgridem os sentidos de obras convencionais temporariamente, e “dentro dos limites ditados pela ‘reconhecibilidade’” (HUTCHEON, 1989, p. 86).

As narrativas nas quais o recurso paródico está presente solicitam sempre um leitor muito especial, que saiba construir os significados da obra. Elas requerem, pois, um leitor ativo, alerta e sagaz, que saiba detectar as intenções do narrador e descobrir o que se oculta no seu discurso:

A paródia é [...] um gênero sofisticado nas exigências que faz aos seus praticantes e intérpretes. O codificador e, depois, o decodificador, têm de efetuar uma sobreposição estrutural de textos que incorpore o antigo no novo. A paródia é uma síntese bitextual (que) se assemelha à metáfora. Ambas exigem que o decodificador construa um segundo sentido através de inferências acerca de afirmações superficiais e complementa o primeiro plano com o conhecimento e reconhecimento de um contexto em fundo. (HUTCHEON, 1989, p. 50).

A paródia recupera, em geral, obras consagradas, atualiza suas potencialidades, atribui-lhes novos significados e evita que elas caiam no esquecimento. O personagem-

narrador de *Memórias de um gigolô*, ao utilizar a alusão, a referência e a paródia em seu relato, faz o leitor tomar consciência de que “cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída” (PAULINO, 1995, p. 15). Em última instância, é a construção dos significados de seu discurso que ele lega aos seus leitores.

É válido mencionar que as narrativas picarescas, como é o caso da obra *Guzmán de Alfarache*, também se valem do recurso paródico, pois os relatos picarescos parodiam os romances de cavalaria, ao apresentar como protagonista um herói às avessas, que tenta parecer um cavaleiro andante, mas cujas ações acabam por conduzi-lo sempre ao rebaixamento e à degradação.

Em *Memórias de um gigolô* há ainda um outro fato que confirma a nossa interpretação de que o seu narrador é indigno de confiança. Antes do início das aventuras de Mariano, aparece uma dedicatória do autor para o personagem Mariano. Este fato contribui para que a obra se torne ambígua para o leitor. Quando lemos a dedicatória, esperamos deparar-nos com um relato em terceira pessoa (um narrador onisciente). No entanto, o que se apresenta diante de nossos olhos abismados é um “eu” que deflagra o relato, e estará presente em toda a narrativa, até o seu final. A dedicatória faz com que o leitor passe a acreditar que o narrador será onisciente. No entanto, ele encontra-se presente apenas na dedicatória, afirmando ser o escritor das memórias:

Mariano:

Foi no Dom Casmurro, lá na General Jardim, que você me falou de sua autobiografia. Se lembra disso, deve lembrar também de minha ameaça, então um estímulo: ‘Se não fizer o livro em dez anos, roubo-lhe o tema’. Pois bem, já faz dez anos. E agora que sua autobiografia está no prelo, com meu nome, repito-lhe o que Sinhô disse a Heitor dos Prazeres, o verdadeiro autor do famoso *Jura*: ‘O samba é como um passarinho, pertence a quem pegar’. Não é bem o mesmo caso. Sua história não estava nem no começo, se escrita, seria mais saborosa e autêntica do que esta. Mal consegui imitar o seu jeito. Todavia, eu não poderia esperar mais para apresentar ao público, num retrato de corpo inteiro, o famoso habitante da noite paulistana, a quem dedico este volume, com a maior cara de pau.

O AUTOR. (REY, 1992, p. 8).

O “autor”, que acaba reivindicando a paternidade do relato, revela-se um rematado malandro, já que é ladrão de temas alheios. A idéia de escrever uma autobiografia era, originalmente, de um malandro da noite paulistana chamado Mariano. E, conforme os termos da dedicatória expressam, essa idéia teria sido roubada por alguém que se dispôs a escrever o relato. No entanto, esse extrato discursivo, que pretende esclarecer a origem do texto, acaba

por fazer com que o narrador se duplique em um narrador-“autor”, para a dedicatória e um narrador-personagem para o romance, com o fim de enredar o leitor e tornar o texto ainda mais ambíguo.

É possível considerar que a dedicatória mescla fatos reais e fictícios, pois o personagem que inspirou a Marcos Rey a escritura da obra *Memórias de um gigolô* realmente existiu, conforme atesta Carlos Maranhão (2004), no livro *Maldição e glória: a vida e o mundo do escritor Marcos Rey*. Maranhão (2004, p. 74-75) informa que o personagem Mariano seria uma síntese das experiências vividas pelo próprio Marcos Rey e também pelo corretor de imóveis Cláudio Corimbaba de Souza:

[...] Não demorou [Marcos Rey] a aproximar-se de algumas prostitutas, às quais, vencendo a timidez, contava histórias tiradas da literatura e resumia o enredo de romances famosos. Uma delas, impressionada com as narrativas que ouvia, perguntou se ele não poderia escrever uma carta em seu nome para o gigolô que a havia abandonado. Ele escreveu. [...]

[...] Além de remunerá-lo, ela espalhou a notícia pela Lapa. ‘Daí, outras fizeram o mesmo pedido, o que me obrigou a profissionalizar-me’, contaria anos depois. [...]

Mais do que arranjar um bico, ele começava a construir, com anos de antecedência, um de seus mais interessantes personagens: Mariano, criado em um bordel, o protagonista do romance *Memórias de um gigolô*. Na verdade, embora Mariano fosse calcado na figura do corretor de imóveis Cláudio Corimbaba de Souza, parte de seu perfil e da trama do livro nasceram naquele período vivido na Lapa. A própria saga de Mariano, que parece tão fantasiosa, reflete a experiência tanto de Corimbaba, nome pelo qual o corretor era conhecido, quanto de Marcos: [...].

Conforme pondera Carlos Maranhão, na construção do personagem Mariano, o escritor Marcos Rey inseriu dados de sua própria vida, como foi caso de seu ofício de escritor de cartas para prostitutas, e também eventos e fatos ligados ao corretor Corimbaba.

Carlos Maranhão (2004, p. 75-76) ainda acrescenta outros aspectos relativos à figura do corretor mencionado:

Na vida real, Corimbaba foi nos anos 60 um dos melhores vendedores de apartamentos de São Paulo. Trabalhava em uma imobiliária na rua Marconi, no centro da cidade, onde dava expediente até o meio da tarde.

[...]

Em um restaurante da região, o Dom Casmurro, na rua Major Sertório, [...] Corimbaba narraria suas aventuras para Marcos. Impôs uma condição: como pretendia escrever sua autobiografia, ele teria que esperar dez anos para transformar a história em romance. Findo o prazo, Corimbaba desistiu do projeto e Marcos logo publicou *Memórias de um gigolô*. Como não acreditava nas suas intenções, deixara o livro quase pronto. Só bem depois

da morte do companheiro de boemia, em 1974, aos 49 anos, é que ele revelou, discretamente, o nome de sua fonte de inspiração.

Mariano é, portanto, um amálgama de dados biográficos de Marcos Rey e de Cláudio Corimbaba de Souza. A junção de elementos da vida do escritor e do corretor de imóveis resultou na criação de um malandro excepcional, uma figura paradigmática no território da ficção brasileira e um dos melhores e mais completos exemplos de malandro literário que conhecemos e que guarda inúmeras semelhanças e claro, também muitas diferenças, com os protagonistas da picaresca clássica e, particularmente, no caso do protagonista do romance *Guzmán de Alfarache*, observamos que a conduta do seu narrador assemelha-se à do personagem-narrador Mariano, pois ambos são mentirosos e vão deixando pistas ao longo de suas narrativas para que o leitor duvide do narrado e não se contente somente com o que está na superfície textual, convidando-o a aprofundar sua leitura para extrair as reais motivações e os significados de suas ações nas obras em apreço.

Considerações finais

Como tivemos oportunidade de verificar, podemos concluir que a picaresca e o romance malandro alicerçam-se estruturalmente no relato de um narrador indigno de confiança. Além disso, os atributos dos personagens dessas duas modalidades narrativas (picardia e malandragem) devem compor o perfil do leitor, conforme atesta Heloisa Costa Milton (1986, p. 12): “Uma das imposições da picaresca (exterior às obras, evidentemente) é a necessidade de um leitor astuto (uma pitada do modo de ser picaresco ajuda a compor este leitor), hábil na decifração dos elaborados ardis narrativos, [...]”.

A “pitada do modo de ser picaresco” também deve estender-se à esfera da leitura dos romances malandros. Um pouco de picardia e malandragem são essenciais a qualquer leitor que queira aventurar-se pelas histórias de pícaros e malandros. A existência de um leitor esperto, como os seres ficcionais das obras apontadas, é solicitada por um narrador que, tanto no romance picaresco quanto no malandro, não oferece ao seu destinatário nenhuma segurança. O leitor já não pode ser passivo, mas ativo e participante, para que possa empreender uma “leitura crítica das páginas cujo sentido está para se criar, não para se receber. Lá onde acaba a aventura da escritura, aquela da leitura começa” (ARNAUDIÉS, 1974, p. 19, tradução nossa).

O narrador picaresco cometeu a ousadia de tomar para si a voz do relato e, em primeira pessoa, procurou narrar, ele próprio, a sua vida insignificante, já que ninguém se interessaria em fazê-lo. No romance malandro, o narrador também é ousado. Além de recuperar um dos princípios fundamentais do gênero picaresco: o relato em primeira pessoa das aventuras de um anti-herói que quer ascender socialmente, ele “apossa-se” de textos alheios, transfere-os para o seu relato e os transforma em matéria a serviço da malandragem. Dessa forma, o romance malandro amplifica a atitude dos protagonistas dos romances picarescos, cujos narradores também parodiavam textos da tradição, os romances de cavalaria e outros, e os incorporavam aos seus relatos, com a intenção de mostrar o oposto dos cavaleiros andantes. Portanto, pícaros e malandros irmanam-se e, na função de narradores, “garantem e consagram, em seus respectivos contextos, o espaço do anti-herói” (MILTON, 1986, p. 75), além de exigirem também um leitor especial, dotado de porções de picardia e malandragem, um leitor astuto e sagaz, como os protagonistas dos romances picarescos e malandros aqui estudados, que duvide do narrado, reflita sobre sua leitura e desconstrua, para reconstruir, as peças de um tabuleiro discursivo marcado pelas ambigüidades e trapaças dos narradores mencionados.

Referências

ALEMÁN, Mateo. **Guzmán de Alfarache**. In: VALBUENA Y PRAT, Angel. **La novela picaresca española**. 3. ed. Madrid: Aguilar, 1956, p. 233-577.

ANÔNIMO. **Lazarillo de Tormes**. Edição bilíngüe. Edição de Medina del Campo, 1554; organização, edição do texto em espanhol, notas e estudo crítico de Mario M. González; tradução de Heloisa Costa Milton e Antonio R. Esteves; revisão da tradução de Valeria De Marco. São Paulo: Ed. 34, 2005.

ARNAUDIÉS, Annie. **Le nouveau Roman**. I. Les matériaux. Paris: Hatier, 1974. (Collection Thema/Anthologie).

ARRUDA, Maria Eunice Furtado. **Amphilóphio das Queimadas Canabrava**: um pícaro caboclo? Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH – USP, 1990.

ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

BOOTH, Wayne C. Distance et point de vue. Essai de classification. **Poétique**. Paris: Seuil, 4: 511-524, 1970.

GARCIA, Ana Lúcia Gazola de. Schopenhauer e Machado de Assis. **Romance Notes**. 19.3: 327-334, 1979.

GONZÁLEZ, Mario Miguel. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

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

HUTCHEON, Linda. Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie. **Poétique**. Paris: Seuil, 46: 140-155, 1981.

_____. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
MARANHÃO, Carlos. **Maldição e glória**: a vida e o mundo do escritor Marcos Rey. Prefácio de Fernando Moraes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MEIRA, Sílvio. Introdução. In: GOETHE, J. W. **Fausto**. Tradução, notas e posfácio de Sílvio Meira. São Paulo: Círculo do livro, 1995.

MILTON, Heloisa Costa. **A picaresca espanhola e 'Macunaíma' de Mário de Andrade**. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH, 1986.

PAULINO, Graça et al. **Intertextualidades**. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.

QUEVEDO, Francisco de. **O gatuno**: história da vida do gatuno chamado Dom Pablos, exemplo de vagabundos e espelho de velhacos. Tradução de Eliane Zagury. São Paulo: Global, 1985.

_____. **El Buscón**. Organización de Américo Castro. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.

REY, Marcos. **Memórias de um gigolô**. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van. Point de vue ou perspective narrative. Théorie et concepts critiques. **Poétique**. Paris: Seuil, 4: 476-497, 1970.

SOUZA, Luana Soares de. O eu (des)construído em *Conta-corrente I*, de Vergílio Ferreira. In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (org.). **Literatura confessional**: autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Tradução de Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TURCHI, Maria Zaíra. Graciliano Ramos: memórias cruzadas. In: REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (org.). **Literatura confessional**: autobiografia e ficcionalidade. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

Texto recebido em 29/12/10.

Aprovado em 26/02/11.