

# O PICARESCO PÓS-MODERNO DE JOSÉ CARLOS LISBOA

LETICIA MALARD \*

A José Carlos Lisboa,  
meu mestre de literatura espanhola,  
dedico.

## RESUMO

Análise de aspectos do romance *Vicente e o Outro*, de José Carlos Lisboa, para demonstrar a sua condição de picaresco pós-moderno através dos seguintes elementos, principalmente: a loucura do narrador em sua narrativa memorialista-auto-biográfica-poética, o diálogo intertextual com manifestações da literatura picaresca e o significado atual de sua escrita.

---

\* Professora titular da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. Doutora em literatura brasileira.

O texto em questão é o romance de José Carlos Lisboa *Vicente e o Outro*, (José Olympio, 1985). No espaço narrativo, vários textos se entrecruzam na montagem estratégica do texto globalizante: romance memória-autobiografia-biografia-poemas, cujo eixo é o desafio da alteridade, pelo lado temático; e o da construtividade intertextual de *mise en abîme*, pelo aspecto formal. Assim, no tempo atual da narrativa, há o texto de Vicente, narrador flutuante entre loucura e sanidade, que precisa escrever a conselho médico, na condição de recém-saído da casa de saúde. Há, ainda, um segundo texto do mesmo Vicente, consequência do primeiro, de caráter memorialista, restrito ao passado da infância e da adolescência. Neste se interpenetram as memórias de Vicente e elementos biográficos do autor repassados no filtro do imaginário. O narrador desse segundo texto é Vicente, mas o seu "editor", quer dizer, quem avalia, combina, organiza e seleciona o material escrito por Vicente é a amiga-enfermeira Cristina, resultando daí uma "*auto-Cris-biografia*". Consideremos, então, como um terceiro texto o "editado" por Cristina. Finalmente, um quarto texto, constituído de poemas em itálico, numerados em romano, funcionando como capítulos intermediários dos outros textos, o qual narra a vida de outro Vicente — suas aventuras míticas de pintor da aquarela do Brasil.

Recuperando o exposto: texto número 1: Vicente narra porquê e como escreve um livro; texto número 2: Vicente escreve suas memórias / sua autobiografia; texto número 3: Cristina coordena as "*confissões*" de Vicente; texto número 4: Um narrador anônimo escreve em versos a biografia de um outro Vicente.

Cada texto possui o seu pré-texto, sob a forma de epígrafes do romance, as quais vão orientar a leitura na perspectiva da alteridade (os Vicentes e Cristina), na vertente da confusão entre realidade e ficção do autobiográfico-romanesco e na do jogo intertextual com a literatura picaresca. Para a perspectiva da alteridade são tomados em epígrafe os versos de Carlos de Andrade (“*Não sou eu, sou o Outro / que em mim procurava seu destino*”) e uma dedicatória do autor/narrador a Cristina (*pelo que fez por mim*); para a vertente da autobiografia-romance, repete-se Drummond (...“*nem distingo eu mesmo / o vivido e o inventado*”). E na vertente do jogo intertextual, a epígrafe é tirada da peça de Cervantes *Pedro de Urde-malas*, dos versos em que o pícaro se declara na maior infelicidade por ter pai desconhecido.

Essa sofisticada estruturação do romance, aliada a um estatuto discursivo artisticamente bem trabalhado tanto na prosa como no verso, tenta recuperar o gênero picaresco em termos de pós-modernidade, revivificando-o com os ingredientes típicos da narrativa atual, ou seja, a paródia e o pastiche reconceituados. E, do ponto de vista do saber picaresco, como diria Lyotard,<sup>1</sup> ninguém melhor do que José Carlos Lisboa, catedrático de literatura espanhola e especialista no mais sincero pícaro guerrilheiro — Federico García Lorca — para literarizá-lo.

Luiz Costa Lima, em introdução ao estudo de dois romances que tematizam a loucura, afirma: “A loucura, a anormalidade ou qualquer que seja o nome que se prefira, torna-se o meio para, simultaneamente, rememorar a vida e fixar a presença de uma alteridade estranha (...) Na década pós-64, o desajuste é precipitado pelo aparato repressivo do “pai” supremo, o Estado. Por sua via específica — a exploração simbólica das instituições sociais e de suas repercussões no universo simbólico dos indivíduos — a ficção descortina o que não seria apreensível pela análise direta destas instituições, (...)”<sup>2</sup>

No romance em causa, a manifestação da loucura do narrador está ligada às relações de trabalho. A arte satírica do pintor, espécie de loucura, revela os subterrâneos do poder e a reação ideológica aos que atentam contra a ideologia. O narrador decide “autobiografar-se”, em clima de catarse, recuperando o passado infanto-juvenil e recuperando, no presente, a saúde psíquica. Mas, sozinho, isso não é possível. Em ambas as recuperações, faz-se necessário o monitoramento da enfermeira Cris, até mesmo na construção de sua

narrativa. Ele não consegue libertar-se de sua alteridade presente, o Outro Vicente, por sua vez dividido em dois: o real, recém-saído de uma crise de loucura, e o Vicente imaginário, cuja biografia é elaborada em versos na terceira pessoa, anti-herói não escritor fracassado, mas pintor famoso e contra-ideológico.

O desajuste de Vicente manifesta-se repentinamente numa relação de trabalho sobre a qual o romance cala. Apenas indicá uma tentativa de afastamento das influências maléficas do “aparato repressivo do “pai” supremo, o Estado”, como disse Costa Lima. Fala Cris, a enfermeira co-autora: “— O que disseram foi que você de repente “estourou”, aos berros com o gerente, agrediu-o e a mais dois colegas... Tiveram dificuldades para contê-lo, chamaram o socorro urgente da clínica.

— Não chamaram a Polícia?

— Polícia para quê? ... Severino acabava com a empresa!...”

(p. 14)

Não interessa ao ficcionista a análise das condições de trabalho de sua personagem na empresa, mesmo porque não está em causa a ontologia de sua loucura. O sábio afastamento da Polícia e o chamado da clínica deslocam a questão do repressivo do pai Estado para o pai Arcaico. Vicente não é entregue ao delegado, mas ao psiquiatra/psicanalista. Se, diante do pai Estado ele responderia a um processo policial-jurídico de agressão, denegrindo a imagem da empresa perante a opinião pública, na presença do pai Arcaico ele se esforçará por responder sobre as origens da agressão, pela via da escrita/pintura do universo a ser revivido no simbólico.

Ora, trazer à baila a loucura da empresa seria liquidá-la pela análise da sua criminalidade de fraude, como diria Foucault.<sup>3</sup> Em contrapartida, diagnosticar a loucura do funcionário e segregá-lo, é encobrir a loucura institucional, transferi-la para o universo do indivíduo e tratá-la de maneira a manter a instituição intocável e inquestionavelmente sadia.

É sintomático que Vicente tome, em sua escrita autobiográfica, o desconhecimento de seu verdadeiro pai de sangue como elemento desencadeador de sua infelicidade e, sobretudo por isso, se identifique com Pedro Malasarte, o da versão cervantina. Em Cervantes, o pícaro só se sente livre e realizado no nível do simbólico, na condição de farsante. Pela representação teatral ele vive as mais diversas formas de Poder, encarnado personagens-metáfora do pai

supremo, compensando e sublimando a realidade de filho das urzes, e, por conseqüência, transformando em boas/belas artes as suas artes más:

“En las chozas y en las salas,  
entre las jergas y galas  
será mi nombre extendido,  
aunque se ponga en olvido  
el de Pedro de Urdemalas.  
(.....)  
Yá podré ser patriarca,  
pontífice y estudiante,  
emperador y monarca:  
que el oficio de farsante  
todos estados abarca;”<sup>4</sup>

Assim também o ofício do memorialista. Se, por um lado, Vicente possui muita resistência aos seus escritos, percebendo-os como “esvurmar uma ferida”, “agressão gratuita a pessoas”, por outro lado a sua libertação suprema só é possível através do exercício máximo do Poder, o poder de *sumir*, que é muito mais do que representar, ser farsante. Ao pícaro pós-moderno não satisfaz a encarnação em metáforas do pai Arcaico, dos poderes espirituais, temporal e intelectual, conforme se dá em Cervantes. Hoje a representação encenada é substituída pela metamorfose em um ser supra-natural, que reúne todas as forças mágicas e poderes cósmicos, isto é, o *alião*, que tem o *direito* e o *poder* de sumir rumo à Índia, fazendo o percurso inverso de Pedro de Urdemalas, que se torna farsante depois de regressar de lá. Ora, sumir do mundo e de si mesmo é atingir o grau máximo da farsa libertadora, é pairar acima do pontífice e do monarca, é criar um poder maior acima do Poder. Talvez seja por isso que, na pós-modernidade, o mágico alcance um estatuto de profissionalismo jamais alcançado como, por exemplo, fazer sumir a estátua da *Liberdade* em Nova Iorque, ao ar livre, sob o olhar encantado de milhares de pessoas.

O pícaro de Cervantes está limitado a reproduzir as funções de repressividade do pai supremo sob a forma mimetizada, pela própria exigência do gênero dramático até à modernidade. A catarsê-sublimação restringe-se ao tempo de duração da mimese, pelo menos para o ator. Opostamente, o pícaro de José Carlos Lisboa desmantela quaisquer expedientes de representação. Ao invés de mimetizar a repressividade, anula-a, retira-se da condição de ator para a de

prestidigitador que comanda o espetáculo, abandona o palco teatral pelo espaço da narrativa fantástica. Esta é, no pós-moderno, o espaço por excelência de descortínio do não apreensível pelas instituições sociais. Vale a pena transcrever o trecho do romance que incita o protagonista a considerar-se, em sua loucura, o último *alão* vivo:

“Uma crônica de C. D. A. começa anunciando:

“Há tempos venho observando o fenômeno... o de sumir.”

A segunda tem como título:

“Eles nunca mais foram vistos.”

E se arremata assim:

...“Haverá mistério? Ou será um dado da vida cotidiana, fato normal, corriqueiro, que é sumirem pessoas e nunca mais serem vistas, nem cadáver aparecer, nem nada?”

São outras as palavras de Otto: [Lara Resende]

“Entre os *Direitos do Homem*, bela página para ser lida e esquecida, não está incluído o humaníssimo *direito de sumir*”...

Como se fosse apenas um *direito* — aquilo que é muito mais: um *poder*. Poder maravilhoso, sobre-humano, como o de Murilo Rubião, o (ex-)mágico; o de Luiz Santa Cruz — sempre em estado de pré-desaparecer, ou o de João Beatriz, que alcanforou sem mais aquela, depois de uma briga de sangue em Maria da Fé.” (p. 130-1)

O pícaro cervantino passa a viver na encenação os representantes do poder constituído na Espanha dos séculos XVI-XVII — monarca/patriarca — comportamento congruente com a sua situação social de classe dominada. Mas o pícaro de José Carlos Lisboa é o escritor duas vezes marginalizado: pela loucura — escreve por incitação daqueles que pretendem curá-lo e não acredita neles; pela incapacidade de ser escritor — só pode escrever porque Cristina o auxilia, ou melhor, “escreve” por ele. O seu modelo de escrita é a picaresca espanhola, paródia e pastiche dela. Mas o seu modelo de escritor é, em última instância, não aquele que lhe proporciona o poder de representar metáforas do pai Arcaico, como o de Cervantes, mas o poder de regressar ao grau zero da existência. Não à morte, pois não lhe interessa a negação da vida. Interessa-lhe a jornada para a utopia, a um não lugar, onde esteja “a salvo de todos os negativos (...) sem que ninguém saiba nada mais de mim, nunca

mais!" (p.134) Somente um mágico, um alião, Murilo Rubião, pode entregar-lhe a chave de escape do repressivo — o sumiço.

É porque Vicente é um pícaro-escritor a quatro mãos (escreve sob a tutela da amiga e enfermeira), o escritor Lisboa vai buscar na tradição picaresca outras "mãos" para auxiliá-lo na feitura do romance, transformando-o em jogo de intertextos. A começar pelo nome do anti-herói: Vicente García Rodríguez Camacho de León y Peña, nascido em Cumbucas, Minas Gerais, de ascendência espanhola. Além de ser uma composição dos nomes dos pais de Federico García Lorca (Federico García Rodríguez e Vicenta Lorca), remetendo para o moderno pícaro guerrilheiro, também pintor, o nome combina nomes de escritores da picaresca antigo e sua contrafação: Vicente Martínez Espinel, autor de *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* (1618); Carlos García, autor de *Le desordenada codicia de los bienes ajenos* (1619); Fray Luiz de León (1527-1591), autor antipicaresco, apologista da vida pastoril, sábio *que se retira/de aqueste mundo malvado* para viver no *campo deleitoso*, tal qual Vicente, que deseja sumir para *os penhascos mais altos do mundo, tão altos que poderei tocar o céu com as mãos*, pastoreando cabras *a salvo de todos os negativos*.

Os jogos intertextuais se multiplicam. Já foi dito que o romance contém um discurso poético em itálico — narrativa em verso da vida de um Vicente pintor, herói andradino sem nenhum caráter, punido por pintar rabuda a rainha, peitudo o general e banhudo o bispo. Sob o prisma da estrutura do romance, o diálogo se dá com a versão de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo — *El subtil cordobés Pedro de Urdemalas* (1620) que, negligenciando as convenções da escola picaresca espanhola, alterna em seu livro o diálogo com o verso. Do ponto de vista temático, a intertextualidade carnavaaliza brasileiroamente escritores nacionais do modernismo (os dois Andrades, Manuel Bandeira, Bopp), o Jorge Amado dos coronéis, García Lorca (em especial o seu Heredia) e até estórias infantis, para citar apenas o material cuja identificação não exige leitura mais acurada. Na autobiografia de Vicente encontram-se ainda o Luís da Silva e o Paulo Honório de Graciliano Ramos, pela narrativa de um também memorialista após uma doença nervosa e de um também escritor que desconhece o ofício, pensa dividi-lo com outros e, ao final, faz uma autocritica de toda a experiência vivida. Eis aí o estatuto da pós-modernidade literária: colagens, citações livres, referências à própria literatura. Lê-la é conhecer outros textos.

Levando-se em conta fatos do relato autobiográfico, o lance intertextual mais significativo se faz com as aventuras de Pedro

Malasarte. Contudo, tomando-se o processo da escritura literária picaresca pós-moderna, o romance de Lisboa dialoga com o do espanhol Alfonso Sastre — *Tratado de lumpen, marginación y jerigonça o insólito viaje a algunos mundos adyacentes; Papeles escritos por el bachillar Alfonso Sastre, natural de Madrid*. (1980) Sastre faz de si mesmo um pícaro, como rigura política e cidadão marginal, que reflete sobre o fazer literário ao biografar-se com ironia. Para ele, a literatura é uma forma de delinquência, não sob a ótica do conceitual, que é lugar-comum na teoria literária, mas sob a da práxis literária, da criminalidade marginal da própria linguagem. Também não se remete aqui a protótipos de escrita “louca”, artaudiana ou pongena, por exemplo. Conforme sublinha Nancy Vogeley, o leitor do texto de Sastre sente-se vagando entre a leitura de um estudo sociolinguístico e um ensaio na linguagem. Nunca pensa estar acompanhando-o numa viagem pessoal.<sup>6</sup>

A escrita literária “louca”, quer nos meandros da própria linguagem, em Sastre, quer na diversificação de focos e modos narrativos bem como na *persona* do narrador em Lisboa, reinventa a novela picaresca e resgata a imagem do pícaro hoje. O caráter essencialmente satírico de um Lazarillo ou de um Guzmán, sua linearidade ingênua no refletir a crueza das mazelas sociais, transmuta-se, na pós-modernidade, em uma leitura “louca”, fragmentada, criminal da própria criação literária. No espaço da exclusão já não há mais o que satirizar, pois o mundo é a própria sátira. A condição do pícaro — criado, vagabundo e mendigo — sua posição mediadora entre a delinquência e a malandragem, transfiguram-se num novo tipo de anti-heroísmo: o do escritor-personagem na condição servil do próprio texto, na medida em que ele, escritor, conscientemente não detém a sua propriedade, porque faz do texto um calidoscópio de múltiplos textos. O anti-heroísmo do escritor-narrador que só pode libertar-se, exercer plenamente a sua criatividade no espaço da exclusão, da loucura, porque esta é o pleno exercício da marginalidade sem polícia. E mais: ao contrário do picaresco tradicional, em que o narrador autobiográfico quer ter lida/publicada a sua narrativa, a picaresca espanhola contemporânea na versão de Sastre, e sua correspondente brasileira na versão de Lisboa, fecha-se artificialmente num círculo comunicativo. Basta-se a si mesma, em seu segredo criminal culposos. Em Sastre, é a escrita-suicídio, pelo desejo de não ver o livro impresso. Em Lisboa, é a escrita-transfiguração, pelo desejo de enfraquecer a responsabilidade autoral do livro.

Diz Sastre: "Este libro es simplemente un suicidio... El suicidio específicamente literario es una obra escrita con intención póstuma, es decir, con la renuncia previa, por parte del escritor, a verla impresa." <sup>6</sup>

Diz Lisboa: "(...) este relato — espelho de uma vida dura, mas insignificante, que Cristina, com a desculpa de "pôr em ordem", acabou por *transfigurar*. Não me sinto escritor, nem sonho com sucesso literário (...) Em qualquer hipótese devo dizer ou repetir com justiça: a vida foi minha, mas a obra é de Cristina." (p. 124-25)

A vida picaresca da literatura pós-moderna, *sus fortunas y adversidades*, questão preme de questões que se colocam os magos da palavra.

## NOTAS:

1. «(...) o verdadeiro saber é sempre um saber indireto, feito de enunciados recolhidos, e incorporados ao metarrelato de um sujeito que assegura-lhe a legitimidade. Isto vale para todos os discursos, mesmo se eles não forem de conhecimento (...)» LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986. p. 63.
2. LIMA, Luiz Costa. Réquiem para a aquarela do Brasil. In: *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981. p.127. Os romances são *Armadilhas para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind (1975) e *Quatro olhos*, de Renato Pompeu (1976).
3. «Na verdade, a passagem de uma criminalidade de sangue para uma criminalidade de fraude faz parte de todo um mecanismo complexo, onde figuram o desenvolvimento da produção, o aumento das riquezas, uma valorização jurídica e moral maior das relações de propriedade, métodos de vigilância mais rigorosas, um policiamento mais estreito da população, técnicas mais bem ajustadas de descoberta, de captura, de informação.» FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir; Nascimento da prisão*. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1977. p. 72.
4. SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. Pedro de Urdemalas. In: ———. *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1964. p.534.
5. VOGLEY, Nancy. The picaresque tradition updated: Alfonso Sastre's *Lumpen, marginación y jergonça*. *I & L; Ideologies and literature*. 2(2):30, Fall, 1987.
6. SASTRE, Alfonso. *Tratado de lumpén...* Madrid, Legasa, 1980. p.185.