

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL (DINTER)

PERAMBULANÇAS DE JOÃO GRILO:
DO PÍCARO LUSITANO AO MALANDRO BRASILEIRO, AS PERIPÉCIAS DO
(ANTI-)HERÓI POPULAR

TOMO I

JOÃO EVANGELISTA DO NASCIMENTO NETO

PORTO ALEGRE
2014

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL (DINTER)

JOÃO EVANGELISTA DO NASCIMENTO NETO

PERAMBULAÇÕES DE JOÃO GRILO:
DO PÍCARO LUSITANO AO MALANDRO BRASILEIRO, AS PERIPÉCIAS DO
(ANTI-)HERÓI POPULAR

TOMO I

PORTO ALEGRE (RS)

2014

JOÃO EVANGELISTA DO NASCIMENTO NETO

PERAMBULAÇÕES DE JOÃO GRILO:
DO PÍCARO LUSITANO AO MALANDRO BRASILEIRO, AS PERIPÉCIAS DO
(ANTI-)HERÓI POPULAR

TOMO I

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em Convênio com a Universidade do Estado da Bahia – Doutorado Interinstitucional (DINTER).

Orientador: Prof. Dr. RICARDO ARAÚJO BARBERENA

Porto Alegre

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

N244p Nascimento Neto, João Evangelista

Perambulações de João Grilo : do pícaro lusitano ao malandro brasileiro, as peripécias do (anti-)herói popular / João Evangelista do Nascimento Neto. - Porto Alegre, 2014.

2 t. : il.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, PUCRS em convênio com a Universidade do Estado da Bahia (UNEB) através do Programa de Doutorado Interinstitucional (Dinter).

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena.

1. Literatura Brasileira – História e Crítica. 2. Literatura de Cordel. 3. Literatura Popular Portuguesa. 4. Transculturação.
I. Barberena, Ricardo Araújo. II. Título.

CDD 869.909

Ficha Catalográfica elaborada por
Vanessa Pinent
CRB 10/1297

JOÃO EVANGELISTA DO NASCIMENTO NETO

PERAMBULAÇÕES DE JOÃO GRILO: DO PÍCARO LUSITANO AO MALANDRO BRASILEIRO, AS PERIPÉCIAS DO (ANTI-)HERÓI POPULAR

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul em Convênio com a Universidade do Estado da Bahia – Doutorado Interinstitucional (DINTER).

Aprovada em: 26 de agosto de 2014.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena – PUCRS

Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Liberato Tetamanzy – UFRGS

Prof. Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt – PUCRS

Prof. Dr. Claudio Cledson Novaes – UEFS

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini – PUCRS

À Zelita, minha mãe; à Deolina, vó Diú, e à Raquel, tia Quel, as primeiras contadoras de história que conheci. Enquanto esta ainda compartilha comigo o prazer de uma boa história, as duas primeiras estão tornando o céu um lugar mais lúdico com seus causos.

A Ariano Suassuna, que me arrebatou com suas histórias e trouxe-me novamente, na adulez, ao mundo da cultura popular.

OS GRILOS

Eles cantam a noite inteira!
Não sabias?
Os grilos são os poetas mortos...
(Mário Quintana)

AGRADECIMENTOS

Passa dia por mês e mês por ano
Passa ano por era, era por fase
Nessa base tão triste eu vejo a base
Do destino passar de plano em plano
Com a mão da saudade o desengano
Passa dando um adeus fazendo um S
Vem a mágoa o prazer desaparece
Quando chega a velhice, foge a graça,
Passa tudo na vida, tudo passa,
Mas nem tudo que passa a gente esquece.
(Jô Patriota).

Agradecer significa lembrar, mas também comemorar. O ato de felicitar indica congratulação, todavia visibiliza, sobretudo, a condição de dependência de quem agradece. Nesse instante, meus sinceros agradecimentos a quem me deu a mão nessa jornada, a quem me dispensou seu afeto, presenteando-me com um afago, um ombro amigo e um beijo acolhedor. Minha gratidão a quem compreendeu minha ausência, esboçou-me um sorriso, emanou boas energias. Compreendi, nesses quatro anos, a importância de escutar a voz do silêncio e como este pode significar, dizer. Tudo pode passar, sei que outros tempos virão, mas há momentos em nossas vidas que são inesquecíveis por tudo que simbolizam. Contudo, para não correr o risco de ser traído pela memória, guardei um lugar especial em meu coração, um espaço onde resguardo os sentimentos mais puros e intensos. Lá, naquele ambiente, tatuei cada um de vocês. Dessa forma, levo-os comigo por onde for. Meu júbilo e agradecimento, reparto de corpo e alma com vocês:

- Deus, pela vida, força e fé, mesmo diante das adversidades;
- Universidade do Estado da Bahia, UNEB, pelo apoio em tempo integral;
- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, pela acolhida e estudos de excelência;
- Márcia Rios e Vera Aguiar, coordenadoras do DINTER, pela prontidão em resolver todas as pendências;
- Minha família, que compreendeu minhas ausências;
- Meus amigos, Andreia, Adriana, Liz, Nerivaldo, Lise, João, Crizeide, Paulo, Andrea, Ionaia, Líbia, Jacimara, Sandra, Vanderlei, Ângela, Manuel, Daianna, Eumara, Ionaia e Allisson, que se fizeram presentes pelo amor em todo o tempo;
- Meus companheiros de Doutorado, estudiosos da Linguística e da Literatura, pois nos tornamos mais fortes juntos, vivendo em terra estrangeira, em especial, a Lílian, Sally, Adriana, Sinéia, Carla, Gean e Denise;

- Minhas companheiras mais próximas, com quem dividi as angústias e os sorrisos, Luciana e Ilmara, a quem sou grato pela convivência diária e pela cumplicidade;
- Meus orientandos, discentes e colegas da UNEB, pelo incentivo constante;
- Docentes da PUCRS, pelo cuidado em amenizar a distância. Vera Aguiar, Tereza Amodeo, Paulo Kralik, Charles Kiefer e família, vocês foram como o calor de uma lareira afastando o frio da distância de casa;
- Meu orientador, Ricardo Barberena, pela confiança e autonomia em trabalhar. Sou um admirador de sua sabedoria e um espectador de seu sucesso;
- Ryan Maynard, com quem bebi conversas literárias, acompanhadas de vinho e amizade;
- Colegas do grupo de pesquisa, em especial, Natasha, Gisele, Estevam, Vanessa e Luís, pelo companheirismo;
- Professor Francisco Topa, catedrático da Universidade do Porto, e cordelistas Marco Haurélio, Arievaldo Viana, Zeca Pereira e Klévisson Viana, que me deram imprescindível suporte para a elaboração desta pesquisa;
- João Grilo, protagonista desta pesquisa. Sua existência é a causa primeira e a finalidade deste trabalho. Sem você, eu não teria chegado. Seguir os seus passos me fez conhecer melhor a você e redescobrir a mim mesmo.

Disse uma vez o poeta:

Penetra surdamente no reino das palavras.
Lá estão os poemas que esperam ser escritos. [...]
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
Espera que cada um se realize e consume
com seu poder de palavra
e seu poder de silêncio.
(Carlos Drummond de Andrade).

Nem sempre as palavras conseguem materializar o que sentimos. Em certos momentos, elas deixam uma lacuna, um espaço que só pode ser preenchido com o sentir. Eu sou afortunado por estar finalizando um curso de doutoramento, mas sou mais bem-aventurado ainda por sentir o amor e o cuidado de cada um de vocês. Por isso, eu não preciso olhar a métrica, nem a prosódia. Sequer necessito elaborar versos, traçar rimas ou formar estrofes. Eu tenho vocês. E vocês são o meu melhor poema.

Meu muito obrigado!

RESUMO

Há, nos estudos da crítica literária, uma série de heróis: de um lado, os clássicos, cuja missão concentra-se em grandes feitos e em um crescimento pessoal; do outro, encontram-se os heróis baixos, cuja força está intimamente ligada ao discurso cômico. Dentre estes, destacam-se o pícaro e o malandro. Esta pesquisa, pois, está pautada na análise da construção da figura do herói popular, a saber, João Grilo, em solo português, e da transformação de seus caracteres quando da sua chegada em solo brasileiro. Desse modo, o pícaro lusitano, guiado pela sorte, abdica do destino em prol do malandro brasileiro, guiado pela sua perspicácia e meticulosidade. Povoando os mais diferentes gêneros textuais, é no folheto de cordel que João Grilo faz morada duradoura e onde empreende uma luta de classes, expondo as desigualdades sociais no Brasil. A partir do estudo desses textos literários, nesta pesquisa, estabelece-se a criação de uma cosmogonia popular, criada com base no intenso processo de diálogos culturais entre Portugal e Brasil. Por meio de estudiosos como Aristóteles (1993), Campbell (2007), Propp (1983), Damatta (1997), Jung (2008), González (1994), Mendes (2008) e Müller (1997), a teoria acerca do herói é contraposta às narrativas literárias. Com Abreu (1999), Peloso (1996), Haurélio (2010), Maxado (2012) e Cavignac (2006), a construção desse herói é relacionada à cultura popular. Com base em Duarte (2006) e Minois (2003), o cômico dialoga com o discurso do pícaro e do malandro. E através dos pressupostos teóricos de Ortiz (1978) e Rama (1982), o conceito de transculturalidade narrativa é utilizado para melhor compreensão dos choques culturais e da formação do malandro popular em solo brasileiro. Portanto, por meio dos estudos empreendidos, é pertinente considerar que, numa sociedade desigual, o pícaro e o malandro servem às classes subalternizadas, por ver, em seus atos, um momento catártico para lidar com as frustrações cotidianas, e aos poderosos, para manter o *status quo* vigente.

Palavras-chave: Herói. Pícaro. Malandro. Cosmogonia. Transculturalidade.

ABSTRACT

There is, in studies of literary criticism, a number of heroes: on one hand, the classic ones, whose mission focuses on great achievements and personal growth; on the other, there are the low heroes, whose strength is closely related to the comic discourse. Among these, is the picaro and the trickster. This research, therefore, is guided by the analysis of the construction of the figure of the folk hero, namely John Cricket on Portuguese soil, and the transformation of his features upon his arrival on Brazilian soil. Thus, the Lusitanian picaro, guided by luck, abdicates fate in favor of the Brazilian trickster, guided by his insight and thoroughness. Populating the most different textual genres, is in the “cordel” flyer that Joãoa Grilo makes lasting abode and where wages a class struggle, exposing social inequalities in Brazil. From the study of these literary texts, this research sets out to create a popular cosmology, created based on the intense process of cultural exchanges between Portugal and Brazil. By scholars such as Aristotle (1993), Campbell (2007), Propp (1983), Damatta (1997), Jung (2008), González (1994), Mendes (2008) and Müller (1997), the theory about the hero is opposed to literary narratives. Abreu (1999), Peloso (1996), Haurélio (2010), Maxado (2012) and Cavignac (2006) were used to relate the construction of this hero to popular culture. Based in Duarte (2006) and Minois (2003), the comical dialogues with picaro and trickster speech. In addition, through the theoretical assumptions of Ortiz (1978) and Rama (1982), the concept of transcultural narrative is used to better understand the culture shock and the formation of popular trickster on Brazilian soil. Therefore, through the studies undertaken, it is pertinent to consider that an unequal society, the picaro and the trickster serve the subaltern classes, to see, in their actions, a cathartic moment to deal with everyday frustrations, and to the powerful people, to keep the current status quo.

Keywords: Hero. Pícaro. Trickster. Cosmogony. Transculturality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Xilogravura <i>A gaita de João Grilo</i>	24
Figura 2	Arte <i>João Grilo, herói do sertão</i>	66
Quadro 1	Registros de João Ração em solo lusitano.....	94
Figura 3	João Grilo e o Rei, da história em quadrinhos <i>As peripécias de Grilo</i>	97
Figura 4	João Grilo e o Coronel, da história em quadrinhos <i>As peripécias de Grilo</i> ..	97
Quadro 2	Classificação da Literatura de Folhetos, segundo Souza (1976).....	107
Quadro 3	Catálogo de temas recorrentes no cordel, segundo Lessa (1955).....	108
Quadro 4	Classificação da Literatura de Folhetos em ciclos, segundo Suassuna (2007).....	109
Quadro 5	Classificação dos Folhetos, segundo Proença (1973).....	109
Quadro 6	Classificação dos Folhetos, segundo Benjamin (1970).....	110
Quadro 7	Classificação dos Folhetos, segundo Maxado (2011).....	110
Quadro 8	Classificação dos Folhetos, segundo Haurélio (2013).....	111
Quadro 9	Textos de diversos gêneros textuais em que Grilo é personagem.....	152
Quadro 10	Registros de João Grilo em solo brasileiro.....	167
Figura 5	Xilogravura <i>João Grilo</i>	171
Figura 6	Xilogravura <i>João Grilo</i>	03
Figura 7	Arte <i>João Grilo no tablado</i>	19

LISTA DE SIGLAS

AAPC	Associação dos Artesãos do Padre Cícero
ABLC	Associação Brasileira de Literatura de Cordel
AESTROFE	Associação dos Escritores, Trovadores e Folheteiros do Estado do Ceará
ANPOLL	Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística
CCMN	Centro de Cultura Mestre Noza
DCHT	Departamento de Ciências Humanas e Tecnologias
DINTER	Doutorado Interinstitucional
GTLOP	Grupo de Trabalho de Literatura Oral e Popular
ILGB	Instituto Leandro Gomes de Barros
PUCRS	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
TCA	Teatro Castro Alves
UEFS	Universidade Estadual de Feira de Santana
UFA	Universidade Federal de Alagoas
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFPB	Universidade Federal da Paraíba
UNEB	Universidade do Estado da Bahia

SUMÁRIO

TOMO I

1	ENTRE JOÕES NA VIDA E NA ARTE: INTRODUÇÃO EM RISONHAS MEMÓRIAS	15
2	PARA UMA TEORIA DO HERÓI	24
2.1	AS TIPIFICAÇÕES DO HERÓI	28
2.1.1	Os heróis clássicos	30
2.1.1.1	O herói épico.....	30
2.1.1.2	O herói trágico.....	31
2.1.2	O herói histórico	32
2.1.3	O herói romântico e o naturalista	34
2.1.4	Os heróis baixos	36
2.1.4.1	O impostor ou fanfarrão.....	40
2.1.4.2	O ironista ou autodepreciador.....	41
2.1.4.3	O bufão.....	43
2.1.4.4	O <i>clown</i> ou palhaço.....	46
2.1.4.5	O satírico.....	48
2.1.4.6	O parvo.....	49
2.1.4.7	O pícaro.....	51
2.1.4.8	O malandro, trapaceiro ou <i>neopícaro</i>	59
3	JOÃO GRILO, O GAJO ADIVINHÃO	66
3.1	<i>A GUERRA DO GRILO E DO LEÃO</i>	73
3.2	VERSÕES “GRILESAS” COMPILADAS EM PORTUGAL.....	76
3.2.1	A nomeação e a ocupação do personagem	76
3.2.2	As relações familiares do personagem	84
3.2.3	A simbologia nos contos	86
3.2.4	Os louros da vitória	89
3.2.5	O pícaro e a luta enviesada de classes	91
4	AS PROEZAS DE JOÃO GRILO NO BRASIL	97
4.1	A LITERATURA DE CORDEL.....	103
4.2	CORDEL <i>PROEZAS DE JOÃO GRILO</i>	113
4.3	A HERANÇA DE JOÃO GRILO NO CORDEL BRASILEIRO.....	122
4.4	AS AVENTURAS “GRILESCAS” NOS DIFERENTES GÊNEROS TEXTUAIS.....	150
5	JOÃO GRILO EM TRÂNSITO: DIÁLOGOS ENTRE PORTUGAL E BRASIL	171

5.1	A TRANSCULTURALIDADE DO HERÓI POPULAR.....	172
5.2	A COSMOGONIA DA CULTURA POPULAR.....	181
5.2.1	Os traços dionisíacos do pícaro e do malandro.....	186
5.2.2	A construção arquetípica do pícaro e do malandro.....	188
5.2.3	A morfologia do herói popular.....	192
6	SE UM GRILO SUCUMBE, OUTRO LOGO RESSURGE: CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS.....	199
	REFERÊNCIAS.....	204

TOMO II

	APÊNDICES.....	03
1	DADOS BIOBIBLIOGRÁFICOS DOS AUTORES.....	04
1.1	Autores lusitanos.....	04
1.1.1	Adolfo Coelho.....	04
1.1.2	Alda e Paulo Soromenho.....	04
1.1.3	Ana de Castro Osório.....	05
1.1.4	António Sérgio.....	05
1.1.5	António Torrado.....	05
1.1.6	Ataíde de Oliveira.....	06
1.1.7	Consiglieri Pedroso.....	06
1.1.8	Glória Bastos.....	07
1.1.9	Leite de Vasconcelos.....	07
1.1.10	Teófilo Braga.....	07
1.2	Autores brasileiros.....	08
1.2.1	Abraão Batista.....	08
1.2.2	Antonio Lucena.....	08
1.2.3	Antônio Pauferro da Silva.....	08
1.2.4	Arievaldo Viana Lima.....	09
1.2.5	Câmara Cascudo.....	09
1.2.6	César Obeid.....	10
1.2.7	Charleandro Machado.....	10
1.2.8	Dante.....	10
1.2.9	Doizinho Quental.....	11
1.2.10	Doralice Alcoforado.....	11
1.2.11	Enéias Tavares dos Santos.....	11
1.2.12	Gonçalo Ferreira da Silva.....	12
1.2.13	Ivan Bichara.....	12
1.2.14	João Ferreira de Lima.....	13
1.2.15	José Anchieta Dantas Araújo, o Zé do Jati.....	13

1.2.16	José Costa Leite.....	13
1.2.17	Klévisson Viana.....	13
1.2.18	Marco Haurélio.....	14
1.2.19	Maria del Rosário Albán.....	14
1.2.20	Paulo Nunes Baptista.....	15
1.2.21	Pedro Monteiro.....	15
1.2.22	Pedro Paulo Paulino.....	15
1.2.23	Ricardo Azevedo.....	16
1.2.24	Suzart.....	16
1.2.25	Téo Brandão.....	17
1.2.26	Zeca Pereira.....	17
	ANEXOS.....	19
1	TEXTOS ANALISADOS.....	20
1.1	Compilações lusitanas.....	20
1.1.1	<i>A guerra do grilo e do leão</i> , de António Sérgio.....	20
1.1.2	<i>História de João Grilo</i> , de Consiglieri Pedroso.....	28
1.1.3	<i>João Ratão (ou Grillo)</i> , de Teófilo Braga.....	31
1.1.4	<i>179. João Grilo</i> , de Leite de Vasconcelos.....	33
1.1.5	<i>180. João Grilo (ou Doutor Grilo)</i> , de Leite de Vasconcelos.....	34
1.1.6	<i>181. [João Ratão]</i> , de Leite de Vasconcelos.....	37
1.1.7	<i>O Doutor Grillo</i> , de Ana de Castro Osório.....	39
1.1.8	<i>O Doutor Grilo</i> , de Câmara Cascudo.....	45
1.1.9	<i>O Adivinhão</i> , de Ataíde de Oliveira.....	47
1.1.10	<i>O Doutor Grilo</i> , de Adolfo Coelho.....	50
1.1.11	<i>O Mestre Grilo</i> , de Alda e Paulo Soromenho.....	51
1.1.12	<i>João Grilo</i> , de Alda e Paulo Soromenho.....	53
1.1.13	<i>Doutor Grilo, médico de El-Rei</i> , de António Torrado.....	54
1.1.14	<i>História do João Grilo</i> , de Glória Bastos.....	66
1.2	Compilações brasileiras.....	77
1.2.1	<i>Proezas de João Grilo</i> , de João Ferreira de Lima.....	77
1.2.2	<i>Novas Proezas de João Grilo</i> , de Paulo Nunes Baptista.....	94
1.2.3	<i>A morte, o enterro e o testamento de João Grilo</i> , de Enéias Tavares dos Santos.....	110
1.2.4	<i>Encontro de Cancão de Fogo com João Grilo</i> , de Gonçalo Ferreira da Silva.....	119
1.2.5	<i>O encontro de João Grilo com a Donzela Teodora</i> , de José Costa Leite.....	124
1.2.6	<i>A professora indecente e as respostas de João Grilo</i> , de Arievaldo Viana Lima.....	133
1.2.7	<i>As proezas de João Grilo e o capitão do navio</i> , de José Anchieta Dantas Araújo, o Zé do Jati.....	141
1.2.8	<i>João Grilo, um presepeiro no palácio</i> , de Pedro Monteiro.....	152

1.2.9	<i>Artimanhas de João Grilo</i> , de Arievaldo Viana Lima.....	160
1.2.10	<i>Presepadas de Chicó e astúcias de João Grilo</i> , de Marco Haurélio.....	178
1.2.11	<i>As perguntas do rei e as respostas de João Grilo</i> , Antônio Pauferro da Silva.....	194
1.2.12	<i>A roupa nova do rei ou o encontro de João Grilo com Pedro Malazarte</i> , de Marco Haurélio.....	210
1.2.13	<i>O professor Sabe-Tudo e as respostas de João Grilo: literatura de cordel</i> , de Klévisson Viana e Doizinho Quental.....	225
1.2.14	<i>Traquinagens de João Grilo em cordel</i> , de Marco Haurélio.....	264
1.2.15	<i>As proezas de João Grilo Neto</i> , de Antonio Lucena.....	280
1.2.16	<i>As aventuras de João Grilo</i> , de Ricardo Azevedo.....	289
1.2.17	<i>Adivinha, adivinhão</i> , de Téo Brandão.....	296
1.2.18	<i>História de João Grilo</i> , de Téo Brandão.....	297
1.2.19	<i>A história de João Grilo e dos três irmãos gigantes</i> , de César Obeid.....	298
1.2.20	<i>Carcará</i> , de Ivan Bichara.....	328
1.2.21	<i>A adivinha do Amarelo</i> , de Câmara Cascudo.....	341
1.2.22	<i>A história de João Grilo e as ovelhas do rei</i> , de César Obeid.....	344
1.2.23	<i>O protesto de João Grilo contra a proposta da ONU</i> , de Arievaldo Viana Lima.....	365
1.2.24	<i>João Grilo, o amarelo que enganou a morte</i> , de Zeca Pereira.....	371
1.2.25	<i>Amigo Grilo</i> , de Doralice Alcoforado e Maria del Rosário Albán.....	387

1 ENTRE JOÕES NA VIDA E NA ARTE: INTRODUÇÃO EM RISONHAS MEMÓRIAS

AO MEU GRANDE AMIGO

João,

Sempre gostei de seu nome, mesmo antes de lhe conhecer. Uma vez até escrevi um conto chamado *Ela, João e o Terno...* E escrevi um poema, aos vinte, que começava assim: "Oh João, eu te amo tanto..." Parece que eu já pressentia... O amor se fazia presente antes mesmo de eu lhe ver vestido nesse nome, nome que amo, indefinidamente.

Porém gosto muito mais ainda de você, João, que de seu nome. Agora tente imaginar o quanto. Não dá. Não se mede tais coisas, como não dá para medir a ternura que há na história de um menino de cinco anos que andava para cima e para baixo, nas ruas de Muritiba, com um peniquinho azul na cabeça. Oh, que coisa mais linda. Nas horas das necessidades, no lugar em que estivesse, o menino abaixava o peniquinho e ali mesmo cumpria seu destino. Há coisa mais doce que isso? Não, não há. A gente ri, João, é porque o riso tem ligações com o amor, com a ternura. A gente ri porque você nos faz rir, sempre. O amor vive em você disfarçado em várias maneiras, e todas elas nos faz dar risadas: numa dancinha de fricote, no meio da sala, a la anos oitenta; no café da manhã quando você nos espera com um abraço jocoso; na maneira de você falar de si mesmo e dos outros... Ah, João, você é impagável. De ti a maldade escapou com medo de rir e foi embora correndo. Como disse um personagem de Zé Lins do Rego, você é uma pessoa "sem bondades", o que quer dizer exatamente o contrário para quem vem da roça, e nós sabemos muito bem disso. O "sem bondades" se aplica na maneira nunca formal de você cuidar das coisas formais; de rir na hora do almoço, do jantar, do acordar, do dormir; de ir trabalhar como quem vai passear na praça: sem paletó e sem pompas; de estar sempre ajudando a quem somente lhe olha... O menino do peniquinho azul ainda existe em você, João: pleno, sábio, e cabe dentro do meu coração, para sempre. (Ângela Vilma)¹.

Eu conheci esse menino há algum tempo. Ele corria livre pelas duas ruas do Povoado de Italegre, popularmente chamado de Pedras, "as Peda", município de Baixa Grande – BA. Esse menino cresceu e tornou-se forte como uma rocha, fazendo jus ao lugar onde vivera a primeira parte da infância. A roça era seu caminho costumeiro, a natureza, sua companhia inseparável.

¹ Em seu *blog*: <<http://www.aeronauta.blogspot.com.br>>.

É certo que esse garoto nem sempre era condescendente com o mundo à sua volta. Sua relação com os animais, muitas vezes, não amistosa, fazia-o parecer mau. Não era. Só vivia intensamente e, como toda criança, agia de forma impulsiva. Também é preciso dizer que adquiriu um fascínio por fogo, ateou-o em casas para vislumbrar a beleza das chamas e do fumo que subia até o céu. Parece até que ouvira as histórias dos Ibejis, os gêmeos traquinas que gostavam de brincar com fogo e, constantemente, incendiavam a própria casa (PRANDI, 2001, p.373). Ainda assim, aquele era um menino cuja preocupação diária consistia em imaginar o que fazer no dia seguinte para ser feliz ou aguardar ansioso pela noite, quando catava vaga-lumes para iluminar seu quarto e dormia enquanto ouvia sua vó e tia contarem inúmeras histórias.

Aquele menino conheceu o candeeiro, a água de pote e a luz das estrelas, pelas frestas do telhado, à espera do sono chegar. Aquele menino tomava café caldeado², pisado no pilão de madeira, onde também fazia fufuca³ e comia bolinhos assados no fogão à lenha. O garoto que armava arapuca para pegar passarinho, pescava com seu pai e caçava gias era o mesmo que cuidava das galinhas e dos porcos da família. Parece até que via poesia nisso: no viver cotidianamente.

Aquele menino que viva livre, que corria pelas poucas ruas do vilarejo, passou a dividir seu tempo com os estudos. Aprendera cedo a ler e escrever e se sentia livre com os textos da mesma forma que a correr por entre cactos e juazeiros, até chegar ao açude do lugar. Era outra experiência de liberdade que conhecia. Ser livre era mais do que andar em burro, tomar banho na lagoa ou ir à casa de farinha para comer beiju⁴. Ser livre era poder ler as histórias que o transportavam para lugares muito distantes de onde morava.

E o momento de partir chegou. O menino, aos seis anos, mudou-se para o Recôncavo, região que circunda a capital baiana. Deixara para trás amigos e as experiências acumuladas de quase sete anos de história. Era o momento de continuar seus estudos e, quem sabe, entrar numa Universidade.

Em Muritiba, o menino de seis anos conhecera a luz elétrica, tivera televisão, livros e mais livros. Não saía muito, ainda precisava fazer amigos, mas sua diversão estava garantida: enquanto houvesse histórias para ler, ele estaria satisfeito. Crescera, concluíra o Ensino

² Preparo do café que ocorria da seguinte forma: primeiro, os grãos do café eram dispostos em um tacho com açúcar, onde eram mexidos; em seguida, esses grãos eram colocados para endurecer no tempo; e, finalmente, pisados no pilão e transformados em pó.

³ Mais conhecida como paçoca: “farofa feita com carne assada, coco seco, farinha de mandioca e tempero, tudo pisado num pilão” (COSTA, 2011, p. 94). A minha fufuca, no entanto, não levava temperos ou carne, mas açúcar e licuri (ou ouricuri), uma variedade pequena de coco.

⁴ “Beiju, ou beijú, ou bêjú, ou bijú – espécie de tapioca grande de massa de mandioca e coco, assado no forno dentro da farinha de mandioca” (COSTA, 2011, p. 18).

Fundamental e Médio. Entrara no Curso de Letras, decisão tomada na hora da inscrição, somente porque o prospecto da UEFS falava em literatura.

O menino cresceu, estudou, fez graduação, especialização, mestrado e agora conclui o doutorado. Mas ele não morreu. Muitas vezes, ficou calado, quieto, num canto escondido, porque o instante pedia seriedade, pela “adulter”. Mas ele não pereceu. No estudo ou no trabalho, na vida cotidiana e formal, esse menino insistia em aparecer ora ou outra só para mostrar que continuava ali vivo e para lembrar o verdadeiro sentido da vida: ser feliz.

Aquele menino sou eu. Agora, eu sei que ele sempre esteve ali. Ele é a minha parte mais impulsiva, que age com a emoção e me mostra que, na vida, de nada vale a pena se não for feito com prazer e intensidade. O mesmo garoto que saía de casa com um penico para não ter que voltar para casa quando sentisse vontade de fazer suas necessidades... o garoto que não queria perder tempo, tinha urgência de viver, esse sou eu.

Hoje, eu entendo o porquê de ter-me tornado pesquisador da cultura popular: sou seu membro participante desde o nascimento. Sei o motivo pelo qual as histórias me carregam pela mão e me tomam pelo coração, eu as ouvia desde a tenra idade e me sentia parte delas.

João Grilo era figura recorrente onde vivi. Não era incomum Joões Grilos agirem perspicazmente ao meu redor. Eu fui um João Grilo quando criança e ainda tenho muito dele. Eu brinquei, preguei peças, inventei histórias, indignei-me. Apanhei, ouvi reprimendas, formei meu caráter. Com esse personagem, eu compartilho o mesmo nome e a mesma sede de justiça. Como ele, sou a favor do riso e da alegria e levo a certeza de que o saber, compartilhado de forma prazerosa, recebe bom acolhimento, traz novidade e o frescor da vida, pois conhecer é a maior prova de que vale a pena viver.

Eu ainda sou aquele menino que se cobre com coberta de taco⁵, que gosta de água de moringa, que saboreia um milho assado na palha e se delicia com uma boa conversa no banco de madeira. Eu sou João Grilo: tão pequeno, mas com uma vontade incessante de cada vez mais aprender; de origem tão comum, metade sertanejo, metade litorâneo; um João como tantos outros de pia, e um grilo, que, mesmo pequeno, não se cansa de cantar, até incomodando, mas, ao fazê-lo, mostra que tamanho não dita poder. Quero ser ouvido, quero que o som/texto que escrevo seja lido, apreciado, compreendido, questionado. Eu sou João Grilo, por isso estou aqui! Essa é a razão pela qual este trabalho foi escrito.

Do *Auto da Compadecia*, veio o meu primeiro contato com o Amarelo. Com Ariano Suassuna, consegui compreender que a cultura erudita pode dialogar incessantemente com os

⁵ “Taco/taquinho – Pedaco, pequena porção de alguma coisa.” (NAVARRO, 2004, p. 325). Nesse caso, coberta de retalhos de pano.

saberes populares sem precisar emitir juízos de valor. O que fica é o sentido de complementaridade e contribuições biunívocas.

Contudo, é preciso falar de uma gramática cultural do povo, que lida com dois polos: o primeiro, tradicional, de conservação das tradições; o outro, que permite a intersecção entre as mais diferentes linguagens. Essa gramática da cultura privilegia a manutenção dos costumes populares através dos espaços de cessão e acréscimos de opiniões, de modos de vida, de expressões e conhecimentos.

De forma muito mais contida está o saber erudito, ensimesmado, autociente de sua superioridade. Essa expressão da cultura julga as demais, a popular e a massiva, por ser culta, formada e referendada nas/pelas Academias. A cultura popular, no entanto, é gerada nas universidades das ruas, nas casas simples, nos mercados e nas feiras livres, no bate-papo diário, nas festas de largo, nas novenas e no trato religioso, essa é a intitulada escola da vida. A gramática da cultura popular compreende o mundo de outra forma. Vê, no espaço social, a oportunidade de crescimento, e este só se dá em contato com o outro.

Por entre as frestas sociais, à cultura popular são inseridos novos olhares e dizeres, que são assimilados de forma muito mais harmônica do que por quaisquer outras expressões culturais. Ao realizar o processo de assimilação, são feitas releituras a partir do ponto de vista popular. As contribuições, muitas vezes, passam a integrar o sistema de normas da cultura do povo, são reelaboradas, perdendo-se a raiz de onde vieram e sendo enxertadas às várias raízes da cultura popular. A originalidade dessa cultura se dá, pois, pelo seu caráter camaleônico, que é a capacidade de manter sua tradição pelo jogo contínuo de inserção da modernidade: “O folclore e a cultura ‘popular’ são, assim, sempre considerados como sobrevivência” (CAVIGNAC, 2006, p. 64, grifo do autor).

O texto teatral de Suassuna, analisado na Especialização em Estudos Literários e no Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural, na UEFS, comprova a riqueza da cultura popular e a sua capacidade de dialogar com outros estratos culturais. O *Auto da Compadecida* (1957) fez com que eu me reaproximasse de minhas origens, revivesse o passado e compreendesse melhor a minha história, aceitasse meus gostos, forjados pelo meu grupo social ao longo da vida. Ao mesmo tempo, o estudo desse texto, escrito por um erudito, mas com inegáveis influências populares, como o cordel e o imaginário sertanejo, levou-me a interagir com a cultura mediática, com a adaptação da obra para a televisão e o cinema. Não pude, ainda, deixar de registrar as conversas intermitentes do autor com Gil Vicente, William Shakespeare, Molière, Miguel de Cervantes.

O popular, o erudito e o massivo, vistos sob uma perspectiva não classificatória ou excludente, levaram-me ao estudo do herói João Grilo, como representante e porta-voz dessa gramática cultural de uma parcela da população tida, geralmente, como indouta e incapaz. São essas classes subalternizadas que criaram ricas expressões e normas de comportamento para elas. Tais classes promovem a sua perenidade, repassando sua memória pelas gerações. Esse povo é quem mantém seus mitos como forma de resistência, como meio de sobreviver. Sem sua memória, destituídos de sua história, não há sociedade. Sem cultura, um povo não subsiste, aí está a importância do contador de histórias, orais ou impressas. Para Jung:

A origem dos mitos remonta ao primitivo contador de histórias, aos seus sonhos e às emoções que a sua imaginação provocava nos ouvintes. Esses contadores não foram gente diferente daquelas que gerações posteriores chamaram de poetas ou filósofos. Não os preocupava a origem das suas fantasias; só muito mais tarde é que as pessoas passaram a interrogar de onde vinha uma determinada história. No entanto, no que hoje chamamos de Grécia “antiga” já havia espíritos bastante evoluídos para conjecturar que as histórias a respeito dos deuses nada mais eram que tradições arcaicas e bastante exageradas de reis e chefes há muito sepultados. Os homens daquela época já tinham percebido que o mito era inverossímil demais para significar exatamente aquilo que parecia dizer. E tentaram, então, reduzi-lo a uma forma mais acessível a todos. (2008a, p. 112).

Se João Grilo é um herói baixo, cômico, *trickster*, um pícaro lusitano ou um malandro brasileiro, não deixa, por isso mesmo, de encerrar uma simbologia em sua gênese. O arquétipo que representa lida diretamente com a capacidade de sobrevivência do homem e suas formas de adaptação num mundo, não raras vezes, agressivo, já que simboliza “o ser humano em luta contra uma natureza hostil; personificando qualidades dadas como próprias do homem (inteligência, esperteza, malícia) [...]” (*ibidem*, p. 102). Dessa forma, ao representar uma classe, o herói popular encerra a origem da humanidade. Falando de uma parte, refere-se ao todo. Expõe as contradições e revela as disparidades sociais, mas, ao encarnar o pobre e excluído, também visibiliza outras classes, a nobreza e a elite. Enquanto o herói pícaro faz parte das classes subalternizadas, há malandros formados nas mais diferentes classes sociais. O herói popular é, portanto, um herói metonímico.

Ninguém sabe ao certo onde Grilo surgiu, mas suas pegadas ficaram marcadas em solo lusitano, e suas histórias, impregnadas nas mentes e bocas do povo português. Compiladas por uma série de estudiosos da literatura popular portuguesa, as histórias de João Grilo saíram das terras patricias, muito provavelmente, de navio, para os solos de além-mar, ou seria mais

pertinente dizer, terras de aquém-mar. É em terras brasílicas, especificamente, no sertão, que o Amarelo traça seu percurso, ganha mundo, estabelece-se como brasileiro, nordestino, sertanejo, senão de nascença, por adoção.

Este trabalho visualiza o trajeto de Grilo, de Portugal ao Brasil, e como sua fama cresceu, sua imagem se popularizou no seio de uma cultura popular que insiste em transpassar o erudito.

De crianças a idosos, de pobres a ricos, sejam indoutos ou letrados, João Grilo goza de grande popularidade, tendo sua imagem saído da memória das classes populares, permeando os mais diversos gêneros literários, flertando com o teatro e alcançando a televisão e o cinema.

Tal estudo parte dos compiladores das versões orais portuguesas, e tem sua continuidade a partir dos autores brasileiros, bem como teóricos que discutem a figura do pícaro e do malandro. Grilo sai dos livros portugueses para habitar os versos do cordel. É dessa literatura de folhetos que ele faz sua história, mas como é irrequieto, não aceita aprisionar-se, está sempre pronto a tomar para si os mais diferentes gêneros textuais. De boca em boca, João Grilo, o adivinhão, fez sua fama. Da voz para a letra, grafou seus feitos para além da literatura oral e renovou sua capacidade performática.

Esta pesquisa encontra-se dividida em duas partes: *Tomo I* e *Tomo II*. O *Tomo I* consta do corpo do trabalho e contém seis seções. Nesta seção introdutória, discorro brevemente sobre os Joões que motivaram esta pesquisa, bem como esboço, de maneira sintética, a estrutura e o conteúdo da tese.

Na segunda seção, intitulada *Para uma teoria do herói*, apresento um estudo teórico-analítico acerca da figura do herói, seu surgimento, suas especificações e a construção arquetípica no seio da sociedade. A partir da imagem dos mitos, perpetuados culturalmente e fazendo parte do inconsciente coletivo, percebe-se que “a façanha do herói é um constante abalar das cristalizações do momento” (CAMPBELL, 2007, p. 324). Isto quer dizer que o herói está situado no tempo e nas condições oferecidas por esse mesmo tempo.

Os heróis cômicos, em especial, o pícaro e o malandro, carregam a influência do meio social em que vivem, referendam a ideologia dominante ao parecer questioná-la e trazem consigo certa dose de tragicidade e uma épica às avessas. A *performance*, para esse heróis populares, é de suma importância. Advindos da cultura oral, mas registrados pela escritura, mantêm tal caráter na transposição das linguagens:

A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na *performance* se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (ZUMTHOR, 2010, p. 31, grifos meus).

O pícaro e o neopícaro, pelo jogo performático, exercitam a gramática popular ao realizar os exercícios de conservação das tradições, pela repetição contínua de suas peripécias. Ao narrador, cabem a transmissão e a recepção dos textos desses protagonistas. Aliás, esse protagonismo vai além da figura do herói popular (ou anti-herói), mas se estabelece pela exposição da sociedade e sua ideologia em vigência.

Na terceira seção, *João Grilo, o gajo adivinhão*, discuto a construção do pícaro em solo português, por meio da figura recorrente do João Ratão, João Grilo ou o Adivinhão, como era nomeado. Nos contos populares e nas adaptações infantis, esse herói popular abandona uma vida de negligência social e parte em direção à cidade e à riqueza fácil. Nesse jogo social, entram em xeque as suas atitudes, bem como sua moral é questionada. Tal estudo parte da concepção de cultura enquanto o “[...] conjunto dos processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social” (CANCLINI, 2003, p.41).

Vista como uma subclassificação da cultura, a cultura popular, muitas vezes, é compreendida como algo de qualidade literária inferior, mas a classificação da cultura em popular, de massa e erudita dá-se por questões, sobretudo, ideológicas. Não há, pois, uma superposição de valores nesse estudo, mas, sobretudo, a audição de outras vozes existentes no campo da cartografia literária. João Ratão habita os espaços subalternizados no meio em que vive, como também as periferias literárias, embora seu desejo seja alcançar o centro e nele se situar. É através dessa aspiração que o pícaro, que tem como sua única aliada a sorte, parte nas galés lusitanas para montar acampamento em outras paragens. Chega, assim, ao Brasil, e aqui se metamorfoseia em João Grilo, o malandro brasileiro.

Na quarta seção, intitulada *As proezas de João Grilo no Brasil*, analiso as peripécias desse malandro em solo tupiniquim. Aí, visibilizam-se os mais diferentes gêneros textuais, onde Grilo resolvera instalar-se. De romances a contos infantis, passando por contos populares, o malandro, conhecido por sua perspicácia, instaura novos parâmetros para o herói do povo. Mas é no folheto de cordel que João Grilo sente-se à vontade para trapacear, mentir e ludibriar a todos a sua volta, ganhando a aquiescência e a simpatia do leitor/ouvinte.

Já na quinta seção deste trabalho, *João Grilo em trânsito: diálogos entre Portugal e Brasil*, o pícaro lusitano e o malandro brasileiro são confrontados. Não há um desejo em estabelecer uma hierarquia entre ambos, mas apresentar as aproximações e singularidades entre si. Das aventuras e desventuras do pícaro, nascera o malandro através dos intensos trânsitos culturais. Nesse ínterim, o conceito de transculturalidade é imprescindível para o estabelecimento de uma cosmogonia popular, onde pícaros e malandros reinam soberanos.

Ainda tem relevância a última seção, intitulada *Considerações provisórias*. Estas apontam para uma síntese de tudo o que foi discutido, permitindo o surgimento de novos caminhos para a observância da figura do herói popular, esclarecendo que essa análise não se permite a ser única e determinante, contudo apenas mais um olhar sobre a temática. Desse modo, essa discussão espera poder contribuir com outras vozes assonantes e dissonantes sobre as figuras pícaras e malandras, já que o conhecimento é plural, contínuo, participativo, dialogado. As *Referências* encerram o primeiro tomo, evidenciando todo o arcabouço teórico utilizado para o embasamento da pesquisa e esclarecendo as escolhas e a linha ideológica do autor.

Para encerrar esta pesquisa, o *Tomo II* é composto de duas partes: primeiro, os *Apêndices*, com os dados biobibliográficos dos autores aqui estudados e trazidos à cena, o que inclui os compiladores dos contos populares, cordelistas, romancista e autores das obras infantis; em seguida, todos os Anexos, com os textos analisados, os quais são disponibilizados para consulta e posterior estudo. Várias obras são raras e/ou de difícil acesso, sua inserção neste trabalho possibilita uma melhor utilização por parte dos pesquisadores, amantes e curiosos da literatura popular.

Portanto, este trabalho abraça um herói que não habita o Olimpo, não tem asas, nem possui poderes sobrenaturais. Esse herói não fora modificado geneticamente, nem formado em grandes escolas para seres superdotados. Esse herói é o homem comum, que mora ao lado de pessoas simples e alcança, por méritos enviesados, a simpatia e o respeito dos seres humanos:

O meu herói não tem espada, elmo ou escudo,
Tampouco usa lança,
Mas veio de um lugar simples,
De um tempo que nem me lembro mais.

O meu herói fala com uma voz humana,
E se veste com as roupas da simplicidade.

Brinca de ser gente o meu herói
E o faz com uma força tão grande
Que rompe os grilhões
Que me separam do mundo.

Ele fala e sente as dores
De uma gente esquecida.

O meu herói não quer ser herói,
Padecer e vencer tormentos.
Não almeja ao Parnaso o meu herói.
Meu herói só quer ser homem.

Por isso eu amo esse herói,
Sobretudo pelas fraquezas que expõe.
Admiro sua coragem de ser gente
Quando lhe querem deus.

Meu herói me ensina a cada dia
Que posso ser herói de mim mesmo.

2 PARA UMA TEORIA DO HERÓI

[...] Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior e inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique. Meu coração se esvaziou de todo desejo e reduz-se ao próprio último ou primeiro pulsar. (Clarice Lispector).

Figura 01 – Xilogravura *A gaita de João Grilo*.



Crédito da imagem: Charleandro Machado.

O primeiro é filho de um deus com uma mortal, conhecido por sua força e aspecto viril, foi instado a cumprir doze tarefas como meio de expurgar o fato de ter assassinado sua família. Numa dessas provas, dirigiu-se às portas do Tártaro, a fim de capturar Cérbero, o cão tricéfalo que guardava as portas dos infernos. Carregou-o em seus ombros, mesmo recebendo as mordidas das três bocas do animal por todo o trajeto até Micenas; por fim, devolveu o animal aos domínios de Hades após cumprir o trabalho.

A segunda habita o Rio Níger, Oyá, e tem o poder de se transformar em búfalo para proteger seus filhos. Guerreira, vai à luta juntamente com os Orixás do sexo masculino. Em uma de suas aventuras, ao se preocupar com seu marido, que tardava em retornar, usa a gamela do esposo, cujos poderes permitiam ver tudo o que ocorria, e descobre estar ele preso. Acende, pois, uma fogueira e invoca seus encantamentos. Pelo seu canto, conjura um raio que liberta Xangô, partindo as grades da prisão. Ao sair, este vê sua esposa vindo ao seu encontro no meio de um redemoinho.

O terceiro é da cultura nórdica. Esse deus gigante e de força descomunal também era conhecido por sua honestidade. Em uma de suas aventuras, enfrenta o seu maior inimigo, o gigante que habitava as profundezas da terra, o mundo subterrâneo. Para isso, disfarça-se de mulher, na verdade, de uma deusa e, dessa forma, reouve seu martelo mágico em posse do gigante. Com seu armamento, mata seu algoz, todos os demais presentes no palácio e retorna triunfante para seu reino.

O quarto também é filho de um deus, mas nascera de forma humilde. Por toda a sua vida, o que contabiliza 33 anos, habitara com os pobres e pregara uma mensagem de amor e paz. Contudo, sua estada não fora feita apenas de palavras, mas de ações. A maior delas foi morrer crucificado por toda a humanidade, mesmo sem ter cometido erro algum. Padecera pela glória de seu pai e para poupar a vida dos homens, falhos e fracos diante da divindade Javé.

Hércules; Yansã; Thor; Jesus. Quatro representantes da entidade herói em culturas díspares. A partir desses quatro exemplos, é possível perceber que todas as comunidades são estabelecidas a partir de mitos, cujos representantes, homens e mulheres que se destacam, fazem-no a partir de características únicas e impressionantes, seja a força, o poder de controlar a natureza, a grande estatura ou o domínio da palavra. O herói é aquele que consegue aproximar para si toda uma comunidade que o venera, busca-o na adversidade e segue seu exemplo:

O herói [...] é o homem ou a mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas. As visões, ideias e inspirações dessas pessoas vêm diretamente das fontes primárias da vida e do pensamento humanos. Eis por que falam com eloquência, não da sociedade e da psique atuais, em estado de desintegração, mas da fonte inesgotável por intermédio da qual a sociedade renasce. O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno – aperfeiçoado, não específico e universal –, renasce. Sua segunda e solene façanha é [...] retornar ao nosso meio, transfigurado, e ensinar a lição de vida renovada que aprendeu. (CAMPBELL, 2007, p. 28).

Se os mitos surgiram nas comunidades primitivas, ainda se fazem presentes na contemporaneidade através das alegorias construídas, e a psicanálise vê neles questões cruciais para a compreensão do próprio homem, o agir individual atrelado à sua vida em sociedade.

Tais heróis primitivos eram pessoas do próprio seio social, mas que se destacaram por algum atributo físico e moral, sendo respeitados e cuja fama se espalhara, formando outra identidade, com suas qualidades ressaltadas, seus defeitos apagados ou perdoados em nome de um bem maior, a proteção à própria comunidade. Tais figuras míticas obtiveram grande projeção, sendo acolhidas pelas mais diversas manifestações humanas, a saber, a literatura, o teatro, a escultura etc.

Esses atributos dos heróis, segundo a visão psicanalítica de Carl Gustave Jung, constituem-se em arquétipos⁶ repassados através de gerações. Tais padrões, mesmo que habitando o inconsciente humano, são preponderantes para compreender a forma como esse indivíduo se comporta socialmente e como constrói seu *self*⁷, ditando as normas coletivas, já que tais arquétipos são perceptíveis nos mais diferentes grupos sociais do planeta:

O mito universal do herói, por exemplo, refere-se sempre a um homem ou um homem-deus poderoso que vence o mal, apresentado na forma de dragões, serpentes, monstros, demônios etc. e que sempre livra seu povo da destruição e da morte. A narração ou declamação ritual de cerimônias e de textos sagrados e o culto à figura do herói, com danças, músicas, hinos, orações e sacrifícios, prendem os espectadores num clima de emoções

⁶ *O conceito de arquétipo*, que constitui um correlato indispensável da ideia de inconsciente coletivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. [...] Chamamos de instinto os impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, esses instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas por meio de imagens simbólicas. São essas manifestações que chamo de arquétipos. (JUNG, 2008b, p.53; 83, grifo do autor).

⁷ *Self* (si-mesmo) – Uma imagem arquetípica do potencial mais pleno do homem e a unidade da personalidade como um todo. O *self*, como um princípio unificador dentro da psique humana, ocupa a posição central de autoridade com relação à vida psicológica e, portanto, do destino do indivíduo. (*Dicionário Crítico de Análise Junguiana*. Disponível em: <www.rubedo.psc.br>).

numinosas (como se fosse um encantamento mágico), exaltando o indivíduo até sua identificação com o herói. (JUNG, 2008a, p. 98).

O herói é um modelo a ser, primeiramente, reconhecido; depois, seguido, para, por último, ser difundido. Ao tempo que aponta para a manutenção da comunidade, pois o herói a une em torno de si, identifica um passado primitivo. Com sua história e força, marca a presença de uma sociedade cultural, mas resguarda as lembranças de um período anterior a este, que com ele se inicia. Os encantamentos que possui e a sua força sobrenatural retomam o lado primitivo do homem, enquanto o seu lado agregador permite ao grupo social manter-se vivo e unido.

Ao retomar os quatro exemplos de herói anteriormente citados, é importante ressaltar alguns pontos: o primeiro, a origem divina / nobre do herói clássico, pois o fato de pertencer à classe abastada ou ao panteão religioso já o eleva (o fato de ser filho dos deuses, ou mesmo de um deus com uma mortal, referenda-o ao posto de herói); o segundo, a humildade, representada pela vida desse herói no meio do povo (a qual também o credencia a tal posto, já que abre mão de uma vida abastada e entre os seus iguais, a fim de dispensar atenção e amor para com a humanidade); e o terceiro, a relação simbiótica entre divindade-herói-homem, visto que não há como separar essa tríade que se retroalimenta constantemente. Não há deus sem adoradores. O herói realiza a ligação do homem à sua divindade. E é a divindade quem “gera” a humanidade.

Mas se, nas sociedades primitivas, o mito é gerado a partir de certas características essenciais para formar a imagem do herói, outros formatos heroicos vão ganhando corpo, tomando espaços, embora ainda não reconhecidos pelo grupo. E é com o herói rompendo o âmbito mitológico e ganhando os recintos da História que tais seres se projetam e são visibilizados, multiplicando caracteres e formas de praticar e se ver os atos heroicos.

Há, pois, heróis de todos os tipos, heróis de todas as formas, que usam de vários expedientes para sobrepujar seus inimigos. Há heróis que pagam com a própria vida pelos seus feitos, outros que conseguem fama e poder ainda vivos. Alguns heróis deixam evidenciadas sua faceta humana e, por isso, sentimentos, como a arrogância, a inveja, a vingança, ganham relevância, outros heróis camuflam tais atributos para se sentir engratecidos diante de seus fiéis. Muitos são heróis viris, mas há aqueles cujo intelecto é a arma maior. Há vários heróis do sexo masculino, mas também mulheres que dedicam a sua vida a lutar em prol da sociedade da qual fazem parte. Os heróis éticos são cultuados, mas eis

que surgem aqueles heróis que burlam as normas, muitas vezes, por uma finalidade tida como menos nobre para conseguir seus intentos.

Enfim, aqueles heróis primitivos, amados e perpetuados pela sua grandeza, força e justiça, foram cedendo espaço para outros tipos, menos éticos, mais franzinos e muito mais divertidos no âmbito social. Hoje, o herói clássico convive com esse herói, ou anti-herói, dividindo o espaço no imaginário popular, nas rodas de conversa, nos compêndios de literatura e nas diversas mídias.

2.1 AS TIPIFICAÇÕES DO HERÓI

Segundo Radin (*apud* FEIJÓ, 1984), a partir de pesquisas na tribo dos Winnebagos⁸, há quatro estágios onde se podem perceber os heróis, arrolados a seguir:

No primeiro estágio, aparece o herói rudimentar, aquele cujas características principais eram a trapaça, o instinto, a brincadeira e o riso: o *trickster*. Tal herói podia tomar forma de animal e satisfazia-se, muitas vezes, brincando com as pessoas, enganando-as. Dionísio, Exu e Macunaíma são exemplos desse tipo.

No segundo estágio, encontra-se o fundador de culturas, o herói cultural. É o transmissor dos conhecimentos divinos aos seres humanos, daí seu fim trágico, ou a vida solitária, por romper uma situação de equilíbrio inicial, aproximando o conhecimento dos deuses, logo o poder, aos homens. Nesse grupo, estão Ossain e Prometeu.

Há, ainda, o terceiro estágio, formado pelo herói guerreiro, lutador e viril ou aquele que impressiona por seus grandes feitos. Em torno de si, forma-se ou fortalece-se uma religião. Aqui podem ser lembrados Cristo, Hércules, Ogum e Oxóssi.

E, por fim, o quarto estágio, os heróis gêmeos, cuja duplicidade é uma complementação de caracteres: de um lado a força, da outra a inteligência, de um lado a destreza, do outro a prudência. Aqui está o herói em seu ápice de força e de fama, contudo, reside nesse estágio o seu declínio, já que esse auge gerará o orgulho que causará a sua própria morte. Exemplos desses heróis: Rômulo e Remo, os fundadores da cidade de Roma; Ibejis, os gêmeos yorubanos que, mesmo após a morte, vivem brincando juntos eternamente.

⁸ Tribo ameríndia dos estados do Iowa, Wisconsin e Minnesota, nos Estados Unidos. Disponível em: <<http://pt.sciencewebu.com/history-of-the-americas/winnebago-%C3%ADndio-da-tribo-ou-hochunk-em-wisconsin.html>>.

A partir dessa definição, constata-se que o herói clássico, disseminado através de histórias, em obras literárias, quadrinhos ou pelo cinema, não se constitui no primeiro tipo de herói que surgiu. O primeiro era anônimo, pois nascera no seio da coletividade. Sua origem humilde deixara-o invisível socialmente.

Importa ainda ressaltar que esses quatro estágios não representam uma evolução pessoal do herói, mas um progresso social, ou seja, embora um herói não possa passar pelos quatro estágios, a construção coletiva da imagem desse ente superior foi transformando-se ao longo do tempo, passando de um ser anônimo, para o ser cultural; em seguida, para o ser viril e, por último, o surgimento do ser múltiplo, e aqui surge o herói que não pode realizar sozinho todas as tarefas, precisa do outro, necessita do auxílio da sociedade. Esse último estágio implica uma visão do meio social sendo construído coletivamente, já que é impossível uma pessoa, por mais grandiosa que seja, encerrar em si mesma todas as virtudes. O ideal de complementação só se materializa no trabalho em conjunto.

Frye elenca, na literatura ocidental, cinco tipos de herói a partir do ponto de vista do público, com base na força da ação daquele:

MODO MÍTICO (o herói é um ser divino, de condição superior); MODO ROMANESCO (o herói é superior em *grau* e ingressa num mundo encantado, realizando ações maravilhosas); MODO IMITATIVO ELEVADO (o herói é superior em grau, um líder, um governante, mas sujeito às leis naturais e às normas sociais); MODO IMITATIVO BAIXO (o “herói” é um de nós, colocado no mesmo nível de audiência, e suas ações implicam certo grau de realismo e probabilidade); MODO IRÔNICO (o “herói” é inferior em poder ou inteligência e é visto “de cima” pelo leitor/espectador). (FRYE *apud* MENDES, 2008, p. 63-64, grifos do autor).

Desenvolvendo as ideias já sugeridas por Aristóteles, na *Poética*, Frye expõe o equilíbrio de forças do herói, sua atuação e relevância no enredo. Assim, o herói partiria de um nível alto, em sua concepção clássica, para um patamar baixo, quando da perda de seu poder, o que pode ser manifestado até mesmo na classe a que pertence. Com o surgimento da burguesia, com o advento do marxismo e com a audição de múltiplas vozes, e não somente a do vencedor, o herói perde seu caráter místico, todo-poderoso, passando pela mesma envergadura do leitor/espectador até chegar a um nível inferior. Adiante, são elucidadas as tipificações do herói.

2.1.1 Os heróis clássicos

Nascidos no seio de uma comunidade abastada, os heróis clássicos representam a nobreza de onde nasceram. Seu nascimento e vida espelham um ideal de honradez e ética intrínseco, perdido em algum episódio e, por fim, novamente restaurado. A origem elevada já caracteriza a escolha pelo indivíduo para servir de modelo à aristocracia. Sua construção remete à figura ideal do ser humano e, por isso mesmo, sua vida serve enquanto exemplo de manutenção de dado padrão social hierárquico. Sua luta envolve a manutenção do poder e a batalha vã pelo vazio que esse poder pode causar. São eles o herói trágico e o herói épico.

2.1.1.1 O herói épico

O herói épico nasce a partir do ponto de vista do narrador. É este quem constrói a imagem através das ações de um homem que pretende ter a vida em suas mãos. Como homem, procura distanciar-se da contribuição divina a fim de que, por meio de sua força e inteligência, consiga lograr êxito em seus intentos.

O herói épico está sujeito a falhas, pode cair. Ao fazê-lo, rebaixa-se, mas apenas para, em seguida, reerguer-se triunfante. Ao ruir, distingue sua imagem das dos deuses, eterna, todo-poderosa. Isso faz com que o leitor identifique-se, o que gera um movimento contrário, de ascendência de sua humanidade.

O herói da epopeia sabe que a única forma de adquirir a imortalidade é pelos seus feitos, que precisam estar registrados nas mentes dos homens e ser repassados pelas gerações futuras. Há possíveis intervenções divinas no trajeto trilhado pelo épico, mas, ao contrário do herói trágico, retoma o governo do destino em suas mãos, já que “o herói épico é o sonho de o homem fazer a sua própria história [...]” (KOTHE, 2000, p. 15).

O épico luta por glória e, ao fazê-lo, representa não só a si mesmo, mas também a sociedade a qual pertence: daí nasce a epopeia⁹. A recompensa que alcança é o instante de fundação. O herói épico é o gerador/mantenedor de uma ordem ora desequilibrada. Sua ação suscita uma ideia de totalidade, pois remete ao conceito de nação e sua importância. Espelha a identidade de um povo, luta e é reverenciado por esta. Ao contrário do herói trágico, no

⁹ Segundo Massaud Moisés (1995), a poesia épica deve girar em torno de assunto ilustre, sublime, solene, especialmente vinculado a cometimentos bélicos; deve prender-se a acontecimentos históricos, ocorridos há muito, para que o lendário se forme ou/e permita que o poeta lhes acrescente com liberdade o produto da sua fantasia; o protagonista da ação há de ser um herói de superior força física e psíquica, embora de constituição simples, instintivo, natural [...] quando um poema épico alcança representar a totalidade do seu povo no instante supremo da sua vida histórica, torna-se epopeia. (MOISÉS, p. 184; 187).

entanto, é um projeto de vida sonhado por ele. Os deuses e as ações metafísicas aparecem com o intuito tão-somente de contribuir para que seu sonho se concretize.

2.1.1.2 O herói trágico

Entre 335 e 323 a.C., Aristóteles já falava acerca do herói trágico e de sua relação com o mito. Com base no seu estudo acerca do teatro grego, elenca dois tipos de mitos: o simples e o complexo. Para o filósofo, é a ação desenvolvida que classifica o mito e, conseqüentemente, estabelece o nível de complexidade do herói. Assim, uma ação simples é

[...] aquela que, sendo uma e coerente, [...] efetua a mutação de fortuna, sem Peripécia ou Reconhecimento; ação “complexa”, [...] aquela em que a mudança se faz pelo Reconhecimento ou pela Peripécia, ou por ambos conjuntamente. É porém necessário que a Peripécia e o Reconhecimento surjam da própria estrutura interna do Mito [...] (ARISTÓTELES, 1993, p. 59).

Para o filósofo, o mito é composto de três partes, a saber: Peripécia; Reconhecimento; e Catástrofe. A primeira é a transformação de atitudes positivas em fracassos, frustrando as expectativas; a segunda consiste na passagem da ignorância para o conhecimento; e a terceira é a ação danosa em cena, como feridas, sofrimentos e mortes. Para a construção de um mito completo e verossímil, faz-se necessário que as duas primeiras partes, bem articuladas, suscitem sentimentos no espectador como forma convincente de imitação da vida. Dessa forma, nasce o herói trágico.

Como o próprio nome remete, originalmente, tal tipificação de herói nasce na tragédia grega. Sua tragicidade se dá, pois, ao cometer um erro, quando lhe recai um infortúnio que sofre ao longo de sua vida e, por isso, a punição se abate. A resolução de tal problema dar-se-á pelo Reconhecimento da falta empreendida e finaliza com a penalidade cumprida, que pode ser o degredo ou até mesmo a morte, a Catástrofe. Tal epílogo, que remete à queda do herói, engrandece-o, já que reconhece a sua humanidade, mas assume, diante da plateia e dos deuses, os desacertos, cumpre seu destino, mesmo que, a todo tempo, lutando contra este. Sofre, portanto, por ações que poderiam ser cometidas por outro mortal. Expurga o erro dos espectadores, livrando-os de tal fim, atividade denominada de catarse. Daí a necessidade,

segundo Aristóteles, de o mito não possuir nenhuma contribuição de um *deus ex-machina*¹⁰, mas resolver, com suas próprias forças, o pagamento por um instante de fraqueza cometido.

Conforme Nietzsche: “O que é que torna heróico? Ir ao mesmo tempo para além da sua maior dor e da sua maior esperança.” (2005, p. 145). O herói trágico luta incessantemente para resolver o problema gerado. Mesmo combatido, ao compreender que não lhe restam saídas para um final feliz, deixa sua experiência enquanto lição a quem o assiste.

É certo que há tragicidade na épica. Um herói épico passa por instantes trágicos durante a sua jornada. Mas a sua vida, contada em múltiplas aventuras, destaca o processo de gênese desse homem, como fora crescendo ética e moralmente. O herói trágico possui apenas um episódio revelado e, a partir deste, a sua luta contra o destino. A epopeia do herói trágico é perceptível em tal luta. O épico vence o destino, reescrevendo-o. O trágico sucumbe a este, mas cai lutando até o fim.

2.1.2 O herói histórico

Do mito, o herói passa a fazer parte da história. De carne e osso, a partir de então, adquire certidão de nascimento, uma vida construída através da infância, mocidade, adultez e, às vezes, velhice. Por meio desse percurso, acerta, erra, molda seu caráter sem a pré-determinação divina, ou seja, vive a sua humanidade em todas as suas idiossincrasias. O herói histórico é falho, pois é humano.

Paradoxalmente, decai ao mesmo tempo em que se eleva: ao assumir sua humanidade, também assume o risco de, humano como é, ser finito, apagar-se no curso da História. Deixa o espaço mítico, onde habitam os deuses, para coabitar com os homens. Aí está seu declínio. No entanto, nessa mudança de *habitat*, muda também sua maneira de pensar. Pode compreender melhor o ser humano, porque se sente mais um entre eles. Junto aos homens, pode perceber o que estes percebem, sentir o que estes sentem, viver o que estes vivem. Ao herói mítico isso é vedado. Ele age em prol do homem, mas não vivencia a humanidade. O herói mítico é limitado, pois, mesmo se transvestindo de homem em suas peregrinações terrenas, ainda é um deus. Tais visitas à humanidade só demonstram que o herói mítico deseja ser homem, sem consegui-lo.

¹⁰ Segundo Vasconcellos (2009, p.88), essa é uma “expressão latina que significa ‘o deus que desce na máquina’”. Para Massaud Moisés, “designava, no teatro grego, a técnica artificial de precipitar o desenlace das tragédias com o aparecimento súbito de uma divindade em cena, por meio de um mecanismo, que a fazia descer do teto, a elevava do solo ou lhe permitia executar movimentos no ar, como se voasse. [...] posteriormente, adquirindo sentido figurado, o expediente designava toda intervenção, propositada e incoerente, que visasse a resolver o conflito em cena ou no transcorrer da narrativa”. (MOISÉS, 1995, p. 141-142).

O herói histórico faz parte das revoluções humanas, mas não com suas intervenções poderosas e sua interferência extra-humana. Aqui, ele é alguém que se destaca enquanto líder de uma comunidade e luta com ela e/ou por ela. Os superpoderes são substituídos por ideologias, pela oratória capaz de convencer os demais, já que “os heróis tornam-se cada vez menos fabulosos, até que, nos estágios finais das várias tradições locais, a lenda se abre à luz comum cotidiana no tempo registrado”. (CAMPBELL, 2007, p. 306).

Há dois tipos de herói histórico: o oficial e o paralelo. O primeiro, referendado pela História oficial, tem seus feitos cantados e contados pelos aparelhos estatais. São os heróis fundadores da nação, aqueles que mantêm a ordem pública. Os homens e as poucas mulheres elevados a tal posto constituem a identidade oficial de um país. Por meio de suas histórias de vida, tudo é levado a que se creia em um desprendimento em prol de sua nação. Duque de Caxias e Marechal Deodoro da Fonseca são representantes desse tipo de herói.

O segundo tipo nasce num meio menos nobre, ocupa funções também menos qualificadas ou reconhecidas socialmente do que o herói oficial. Tal herói é assim qualificado pelas classes subalternizadas. Desse modo, suas atitudes, muitas vezes, são realizadas fora dos padrões estabelecidos pela lei. Por isso, não raro, o Estado classifica-o como bandido e o persegue. A sua existência configura-se como uma ameaça ao *status quo* vigente. Possui uma história controversa, visto que, de um lado, os registros oficiais declaram-no um fora da lei, ou fingem não saber de sua existência; do outro, sua história é referendada pelas camadas sociais menos abastadas. É o caso de Virgulino Ferreira, o Lampião e Antônio Conselheiro, o beato. Esses heróis convivem com duas biografias: a de bandidos e heróis, a de justificadores e de vilões.

No percurso histórico há, ainda, os heróis do proletariado, a saber, o homem comum, anônimo. Tal ideologia, influenciada pelo marxismo, prevê o fim da figura do herói como aquele que fará o bem pelo povo. Aliás, na visão marxista, essa figura é perniciosa, pois mantém o povo inerte, à espera de um salvador:

O percurso do herói moderno é a reversão do percurso do herói antigo. Se antigamente se colocava a questão do percurso individual ou grupal entre o alto e o baixo da sociedade, o herói passa a ser, com o processo de industrialização, o próprio questionamento da estruturação social em classe alta e classe baixa. (KOTHE, 2000, p. 65).

De um lado, a divisão de classes fazendo com que a figura do herói sucumba diante das desigualdades, não há mais como esperar por alguém para resolver os problemas alheios.

O herói é visto, na sociedade marxista, como um extraterrestre, alguém que não conhece a realidade local e que, portanto, nada pode realizar. Não há espaço para heróis em uma sociedade que se pretende coletiva. É essa coletividade que precisa realizar seus desejos e resolver as pendências e impasses que surjam ao longo do caminho. A figura do herói representa o ópio que só atrasa a passagem de uma sociedade de classes num espaço onde todos comungam dos mesmos bens, vivem a mesma realidade.

Do outro lado, há a sociedade capitalista, dividida em classes com inserção quase que hereditária. Um abismo formado entre ricos e pobres que somente alguém vindo de um ambiente externo para resolver tal fosso, ou minimizá-lo. Aqui o herói não basta. Alguém da comunidade será rejeitado pela outra classe não contemplada. Um homem cujas virtudes sejam físicas e/ou intelectuais não satisfaz. É mister alguém com tais características potencializadas, daí surge a figura do super-herói: o homem que sofre mutação para adquirir poderes especiais, o deus que vem à Terra para resolver as pendências humanas ou ainda seres vindo de outros planetas e que, de forma bastante benevolente, sensibilizam-se com os problemas encontrados entre os homens. De qualquer forma, os super-heróis, mesmo que possuindo um ponto fraco, não conseguem estabelecer o mesmo processo catártico que o herói convencional, ou mesmo o anti-herói.

O super-herói é perfeito demais, logo, torna-se anacrônico. Apesar dos seus superpoderes, somente minimiza um caos estabelecido na sociedade, mas não o resolve. Isso se dá, exatamente, porque não há um aprendizado repassado à comunidade. Não se encontra um legado a ser seguido. Enfim, o leitor/espectador até torce por ele, mas não se coloca em seu lugar, pois o super-herói é um estrangeiro, não um homem.

2.1.3 O herói romântico e o naturalista

Herdeiro dos postulados da revolução Francesa (1789-1799) e já experimentando os efeitos da 1ª Revolução Industrial (séc. XVIII), o herói romântico é o deus destronado que deseja retomar ao Panteão de onde fora retirado, mas com consciência humana e com sentido social.

Se, por um lado, a figura do herói romântico é construída com base nos heróis medievais, ressaltando sua força, coragem e destreza; por outro, a luta empreendida dá-se por finda quando encontra o amor, sendo, dessa forma, egoísta, ao pensar em si e na sua felicidade.

Membro da burguesia, o herói romântico tem conhecimento de classes sociais. Não pertence à nobreza falida, mas almeja ao *status* que aquela possui e ao mundo que ainda alimenta. É, pois, um homem movido por uma dualidade: a glória de ser um deus, imortal por seus feitos, mas a certeza da sua finitude humana. Há, no Romantismo, heróis abastados e aqueles advindos de classes desprestigiadas, mas todos eles pensam como os poderosos.

Os heróis da 1ª fase são os fundadores da nação e/ou mantenedores desta. Mas é preciso escolher qual ética a seguir e sobre qual ética erigir a ideia de nação: geralmente, a dos ricos dominadores. É desse jeito que Peri, de *O Guarani* (1857), de José Alencar, mesmo tendo as feições e origem indígenas, abre mão de seus antepassados para pensar e agir como português, fato que se inicia com seu batismo e consequente recebimento de um nome cristão. Sua força mítica, no entanto, esvai-se, quando, no epílogo da obra, casa-se com Cecília. Acomoda-se, no final, visto que fora vencido pelo amor.

Outra faceta de herói romântico surge como um ser fragilizado, dominado pelos seus sentimentos e cujo desejo é, tão-somente, lutar por sua sobrevivência diante de um mundo hostil, como é o caso de Simão Botelho, personagem de *Amor de perdição* (1862), de autoria de Camilo Castelo Branco. Esse é um herói que se sente desprotegido, incompreendido e perseguido pelo mundo que o cerca. É um ser humano comum, mas que não se encaixa nos moldes pré-estabelecidos socialmente. Muitas vezes, é descrito como um desajustado social e só o amor pode reintegrá-lo ao meio. Como nem sempre isso é possível, a morte é o único caminho viável. Bastante recorrente no Romantismo, a solidão permeia a vida desse herói, que busca, incessantemente, um sentido para a sua existência. E essa procura, aliás, é deveras humana.

A epicidade do herói romântico não se encontra nos inúmeros embates por quais passará para a efetivação do bem comum, mas pelo bem pessoal, o que inclui aí o bem estar da sua eleita. Dentro de si, ainda reside o desejo de imortalidade, mas esta será alcançada através da consumação do amor. Nesse sentido, também o trágico se faz presente: sem a concretização do enlace amoroso, não raras vezes, o herói se exila, mata-se ou é morto, providencialmente, a fim de que o verdadeiro herói romântico possa prevalecer, o amor.

Para Lélia Duarte,

[...] parece possível afirmar que a rebeldia e a submissão do herói romântico, tanto na literatura portuguesa quanto na brasileira, ou ainda, na literatura universal, conferem a esse herói o estatuto de consolador dos infelizes. Como em toda obra que utiliza o suporte mítico, mostra a impossibilidade de mudança no sistema, animando os dominados a suportar com paciência as

“provações” da vida e servindo, assim, de reforço da ideologia dominante. (DUARTE, 1981, p.72).

É o resultado ainda do pensamento nobre, que divulgou a ideia de um herói para que o passado fosse lembrado e cultuado, a maneira encontrada para perpetuar seu legado. O herói romântico sinaliza, em sua postura, para uma movimentação social, mas, nessa circulação, os lugares e as posições não se alteram. O herói, advindo das classes populares, só o é economicamente, pois, no intelecto, espelha a aristocracia de quem o criou.

O herói naturalista é o objeto de estudo de um autor que se propõe a comprovar teorias científicas. É o herói de um período de crise, fruto do meio em que vive e dos traços de hereditariedade advindos da família. Está em constante crise psicológica e não tem a pretensão de ser considerado herói, pois nem crê nessa sua atribuição, visto que vive numa sociedade corrompida e que também atua sobre sua formação.

Se a sociedade está em crise dos valores éticos e morais, tal conjuntura influencia o herói naturalista, tão cômico de sua humanidade, a começar pela inclinação constante em realizar seus impulsos sexuais, a única forma de amor que conhece e compartilha.

Essa descaracterização da figura do herói clássico faz nascer o anti-herói: o herói essencialmente falho e finito, que lida com problemas éticos e que não vê salvação para si nem para a humanidade. O herói naturalista profere críticas ácidas sobre o ser humano, sobre si mesmo e se utiliza da ironia para falar da vida. Não veio para salvar o mundo, tampouco tem forças para salvar a si próprio. É o herói do fingimento, pois se adequa à situação para sobreviver, e da acomodação, já que possui uma visão pessimista da sociedade, não vislumbrando soluções para a hipocrisia que ele mesmo denuncia e ao mesmo tempo pratica.

2.1.4 Os heróis baixos

Coexistindo em espaços não formais, invariavelmente, não pertencentes à nobreza, embora passem por eles em certos momentos, os heróis baixos são assim classificados por não fazerem parte da alta sociedade, não deterem, *a priori*, o poder da fala ou desconhecem a escrita. Mesmo os textos publicados em primeira pessoa são atribuições de um narrador à voz desses heróis.

Os heróis baixos habitam o humor. Seu discurso, carregado de ironia, é propagado através da comédia, diluído pelo riso, encontrado nos chistes e gracejos que saem de sua boca.

Aí a primeira diferenciação dos heróis altos, os clássicos: a estes, é dado o discurso “sério, profundo e reflexivo”, enquanto que àqueles resta a palavra “rasa” trazida pelo humor.

Aristóteles, na *Poética*, já atribui a superioridade da Tragédia sobre a Comédia. Com isso, toda a construção do riso é relegada a um patamar inferior, já que, segundo ele, a catarse se dá, exatamente, pelo contato do homem com suas dores, sofrimentos e problemas, e isso esse homem só encontraria na Tragédia. Tal pensamento é refutado por Freud (1977), em seu estudo sobre os chistes¹¹, ao defender que, nas entrelinhas do cômico e do tratamento jocoso, há um jogo social subjacente que precisa ser analisado. Os chistes liberam o homem para sentir prazer em fontes outrora bloqueadas, ou seja, a partir de tais piadas, mesmo que inconscientemente, o ser humano tem seu instinto satisfeito, o que gera a sensação de catarse.

A catarse, pois, dá-se não pelos sentimentos altos, pelas questões espirituais que envolvem o homem, mas pelos sentimentos baixos, triviais, que envolvam o viver diário, enfim, sentimentos humanos de vida e de morte, a sua certeza de finitude e seus pequenos prazeres cotidianos. Para Bakhtin:

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um *novo* nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador, é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo. (BAKHTIN, 2010, p. 19, grifos do autor).

Se o riso lida com o baixo, é necessário compreender que essa baixaza retoma a terra, ao homem, em contraposição ao alto, ao céu, aos deuses. O baixo, portanto, lida com os sentimentos e as lidas humanas, levando-se em conta que os atos heroicos são um instante na

¹¹ Freud não conceitua o chiste, mas se utiliza de estudos de Lipps (1898), Fischer (1889), dentre outros, acerca da temática, a fim de estabelecer uma relação do chiste com o inconsciente. Segundo Lipps (*apud* FREUD, 1977, p.7-8), “o chiste é ‘a comicidade privativamente subjetiva’, isto é, a comicidade ‘que fazemos surgir, que reside em nossos atos como tais e, com respeito à qual, nossa posição é a de indivíduo que se acha acima dela e nunca a de objeto, nem sequer voluntário’ [...] denomina-se chiste ‘tudo aquilo que hábil e conscientemente faz surgir a comicidade, seja da idéia ou da situação’”.

vida da humanidade que lida com inúmeros momentos triviais, não especiais, mas que ditam a estada do ser humano no planeta e sua relação com a vida.

Aqui, entra a importância do corpo, com os heróis baixos, em contraposição com a elevação da mente, no heroísmo clássico. O homem só pode contar com seu corpo para viver. É deste que tira o sustento para si e seus entes. É o corpo, também, que lhe gera prazer. Para esses heróis, a manutenção do corpo é uma preocupação diária, pois supri-lo de alimento e prazer é um labor que precisa ser cumprido com bastante dificuldade, muitas vezes. Tais preocupações inexistem entre o herói épico e o trágico, já que estes dispõem de uma situação socioeconômica privilegiada.

O herói baixo não se preocupa com a eternidade e seu nome registrado no Panteão. Não almeja a glórias humanas e seu nome registrado na História, mas quer viver a vida que tem vencendo os percalços diários. Geralmente, é nomeado de anti-herói por estar fora de uma ordem estabelecida, embora queira integrar-se quase sempre a ela. Negando-lhe o direito de uma vida abastada, é apresentado ao leitor/espectador como um ser deslocado, um intruso que desmascara as desigualdades e que aponta os erros da camada alta da sociedade. Por isso, é-lhe atribuído o prefixo -anti, como aquele que não é dado a heroísmos, ou seria mais pertinente afirmar, aquele que não executa feitos memoráveis aos olhos de quem registra suas histórias:

[...] o anti-herói só deixa de ser “herói” por ele não se enquadrar no esquema de valores subjacente ao ponto de vista narrativo. [...] O herói cômico, assim como qualquer outro herói, participa da luta entre diferentes interesses sociais: a rigor, ainda que em geral tudo seja feito, em termos de deslocamentos, deformações e escamoteamentos, para que este nível profundo não apareça enquanto tal. (KOTHE, 2000, p. 16).

O narrador das histórias do anti-herói não pertence a sua classe social, por isso atribui a esse herói um julgamento baseado em sua experiência de vida. Daí, a sua luta ser minimizada diante daquela travada pelo herói épico. As questões diárias por que passa esse herói também são diminuídas face àquelas empreendidas pelo herói trágico. Quem registra as peripécias do herói baixo procura excluir de tais fatos o épico e o trágico que existem, também, nas ações destes.

Jung retoma os estudos de Radin acerca do ciclo heroico dos Winnebagos, a fim de analisar a presença do *trickster*, o primeiro registro de herói dessa tribo indígena. Esse herói pouco valorizado, ou proto-herói, já que não era reconhecido pelos membros da comunidade

como um ser superior, dado às atitudes por ele cometidas, revela, para o psicanalista, um estado de consciência anterior ao mito. O *trickster* age instintivamente. Daí sua existência remeter à fase pré-cultural da humanidade. Desconhece certas regras sociais, criadas para a manutenção da vida coletiva, por isso é rejeitado pelo grupo social de onde se origina. É repellido pela comunidade, porque evidencia caracteres animais, ou seja, retém características anteriores às dos homens civilizados, mas que apontam, ao final, em certos instantes, para um estado inicial de consciência. Em várias aparições, o *trickster* é um cidadão comum que age de forma pueril, não se detendo às regras impostas. São, pois, a diversão e o prazer¹², atributos preponderantes na concepção desse herói:

Ele mantém diante dos olhos do indivíduo altamente desenvolvido o baixo nível intelectual e moral precedente, a fim de que não nos esqueçamos do ontem. [...] exteriormente um homem é culto e, internamente, um primitivo. [...] O “trickster” é a figura da sombra coletiva, uma soma de todos os traços de caráter inferior. Uma vez que a sombra individual é um componente nunca ausente da personalidade, a figura coletiva é gerada sempre de novo a partir dela. (JUNG, 2008b, p. 262; 264-265).

O *trickster*, o trapaceiro, representa o herói coletivo, anônimo, excessivamente humano, por isso sem virtudes que o destaquem do restante do grupo. Não possui força física; em muitos casos, sua inteligência é limitada, mas, sobretudo, alcança a vitória por causa de situações que fogem a seu controle. Em outros episódios, a sua perspicácia logra-lhe êxito, e ele se sai bem das conjunturas em que se encontra, mas esta é dissociada de sabedoria, qualidade atribuída ao herói clássico.

A figura do *trickster* simboliza aquele que produz o cômico na sociedade. Cabe lembrar que há uma classificação pelo tipo de riso suscitado quanto ao anti-herói que gera esse riso.

Na *Poética*, Aristóteles afirma que tratará da Comédia em uma obra específica, nunca encontrada. No século X, no entanto, um texto nomeado de *Tractatus Coislinianus*, atribuído ao original aristotélico, apresenta uma discussão acerca do cômico e seus tipos: o impostor ou fanfarrão, o ironista ou autodepreciador e o bufão. Além destes, podem-se acrescentar à lista o sátiro, o *clown*, o pícaro e o malandro ou *neopícaro*.

¹² Nesse contexto, os *Erês*, entidades infantis e brincalhonas do Candomblé, podem ser inseridos como *tricksters*.

2.1.4.1 O impostor ou fanfarrão

Uma vida de aparências, esta é a realidade do impostor (*alazón*). Tem o engano em sua gênese, por isso não escusa em trapacear a fim de obter sucesso em seus intentos. Usa o cinismo como arma, pois dele depende para manter as mentiras criadas que, aliadas a outras posteriores, manterão a farsa criada por mais tempo.

O impostor ambiciona a boa vida, mas distante dos meios normais para consegui-la. Detesta o trabalho árduo, o esforço e não pensa em obter vantagens com o resultado do suor de seu rosto. Ao contrário, o ganho fácil é aquilo que persegue. Não quer trabalhar, mas adora viver na fama. Cria títulos honoríficos para si mesmo para, através destes, obter a confiança da comunidade e as benesses que provêm dela, concretizando o golpe arquitetado:

O alazón tem confiança e otimismo desmedidos, é um impostor sobretudo para si mesmo [...] a agressiva inconsciência do alazón, sua capacidade de autoengano, de ser um impostor para si mesmo e de impingir essa falsa imagem aos demais, dá-lhe a excelência do ridículo. (MENDES, 2008, p.154; 157).

O fanfarrão, também como é chamado, vive do ideal em detrimento do real. Isto quer dizer que idealiza, para si mesmo e para os demais, um homem cheio de virtudes, cuja valentia excede a das outras pessoas. Enfim, constrói a figura de um herói para si próprio. E como esse simbolismo do herói é mantido nas sociedades contemporâneas, ele se aproveita para se tornar o salvador desse povo, que, crédulo, venera-o, realizando todos os seus desejos.

É certo que as fanfarrônicas desse anti-herói buscam a boa vida, mas, pelo ego inflamado que possui, regozija-se com o culto à sua pessoa. A autoconfiança em demasia é um atributo imprescindível para que possa driblar os problemas, chegar até seu desígnio. Contudo, a mesma autoconfiança pode cegá-lo diante de falhas em seus planos. Cabe lembrar que uma mentira precisa sempre de outra para se manter. Nessa teia de histórias criadas, alguns pontos podem ficar soltos, causando desencontros e o perigo de ser desmascarado. Tais frouxidões nos enredos forjados geram o cômico.

Não há outra forma de ver o mundo para o impostor. Enganar também é uma maneira de comprovação de sua superioridade intelectual, daí possuir uma demasiada vaidade. Para Mendes (2008, p. 158), os traços básicos do fanfarrão são “impostura, obsessão e autoengano”.

A impostura é o fato de fingir ser alguém que não é, simular possuir algo que não tem. Desse modo, ele, contaminado pela ideologia capitalista do ter, sabe que, na sociedade, as aparências ditam as regras, e que dinheiro atrai mais dinheiro. Por isso, impõe-se como alguém exitoso na vida, à procura desse sucesso inventado.

A obsessão nasce da impostura criada. Ela se pauta na vontade, a qualquer custo, em realizar os seus planos. Mas a obsessão é tão feroz que não se basta. Ela quer sempre mais. Se uma comunidade foi iludida, isso alimenta seu orgulho por um tempo, mas esse exige mais alimentos, mais embustes, mais dribles. O fanfarrão não se satisfaz porque a fama e o dinheiro não são suficientes. Há um vazio dentro de si que não se preenche totalmente. O vácuo torna a abrir cada vez que ele realiza seus desejos. É um caso patológico o fato de precisar, como remédio, de ter seu ego exaltado exacerbadamente: “Poderíamos dizer que o remédio específico da vaidade é o riso, e que o defeito essencialmente risível é a vaidade” (BERGSON, 1987, p. 90).

O autoengano é o meio que a mente utiliza para sua satisfação. O impostor forja uma nova identidade, muda o sotaque, altera seu modo de andar, renasce a cada golpe. É muitos vivendo dentro de um só, mas só consegue agir porque acredita na farsa que cria. A soberba toma conta de si mesmo. E aí está a sua fragilidade. Menospreza a inteligência alheia por confiar de forma extrema na sua. Por isso, é desmascarado, cai em desgraça diante da comunidade que aprendera também a viver de aparências, daí ser tão fácil enganá-la.

É certo que o impostor age utilizando-se das armas oferecidas pela sociedade. Um espaço onde reinam a injustiça, a falsidade e a corrupção. Ele tão somente se apropria dos mesmos mecanismos que os poderosos empregam, mas que são vedados aos demais.

Embora não seja exclusividade da comédia, o fanfarrão sente-se à vontade habitando nos textos cômicos, pois desvela ao leitor/espectador os perigos da vaidade, questiona os limites éticos para a realização dos sonhos e gera o riso ao cumprir a máxima “ladrão que rouba ladrão...”.

2.1.4.2 O ironista ou autodepreciador

A ironia consiste numa figura de retórica em que o significado está exatamente no contrário do que foi proferido. Para que a ironia possa ser compreendida, é necessário que o interlocutor tenha certo entendimento da matéria dita e/ou escrita pelo ironista.

O ironista utiliza, na fala, elementos que facilitam a compreensão do que pronuncia, como a entonação vocal e os gestos do corpo. Na escrita, a ironia é indicada, basicamente,

pelo contexto onde está inserida, logo, a interação entre ironista e ouvinte/leitor torna-se ainda mais imprescindível.

Há uma série de subclassificações para a ironia, como a romântica e a retórica, mas a ironia *humoresque* lida com a ambiguidade e o descentramento, já que não há um início ou fim pré-determinados, e o leitor é convidado, por meio da linguagem, a participar dos estratagemas e dos ardis oferecidos por ela. Este é o caso “[...] da ironia humoresque, em que o objetivo é manter a ambiguidade e demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo” (DUARTE, 2006, p. 18).

O ironista, dessa forma, rompe com o conceito de verdade universal, única e inquestionável, que, aliás, é o objeto da ironia retórica, e busca a autoironia, objeto da ironia romântica, onde a representação do real não é mais camuflada, mas o narrador possui a consciência literária do que relata. Contudo, o ironista vai além da ironia romântica, ele busca uma ironia que ande de mãos dadas com o humor, a ironia *humoresque*. Isso se dá porque consegue visualizar não apenas um lado da situação, mas seus múltiplos ângulos. Daí o artifício de se colocar como sujeito, mas também objeto do seu texto:

[...] O ironista escolhe ser um outro que não ele mesmo; cita-se por ironia e prevê a troca do outro. Diz então, à sua maneira, que a essência do *ser* é o *devir*, que não há outra maneira de ser que *dever-ser*; explora assim com virtuosidade a dissociação entre ser e parecer, o equívoco entre o parecer e o aparecer, o desacordo do pensamento com a linguagem, do pensamento com a ação, do pensamento consigo mesmo. (DUARTE, 2006, p. 33-34, grifo da autora).

O autodepreciador, ao contrário do impostor, diminui a si mesmo. Ao agir dessa forma, pode incorrer no mesmo risco do impostor mesmo que de forma contrária. O fanfarrão é levado a crer na sua superioridade pelas histórias que produz. O ironista também pode ser envolvido nas armadilhas da linguagem: de tanto se apresentar como enamorado, pode cair nas garras do amor, ao agir como um desprezioso, enfim, pode assumir de vez o papel parodicamente criado.

Autodepreciar-se é, ao tempo em que se inclui no rol dos mortais e sujeitos a falhas, evidenciando certa humildade, a forma de fazer crítica rindo com o interlocutor. Não há no autodepreciador uma falta de entendimento das coisas à sua volta, pelo contrário, age com coragem para se inserir na própria crítica que produz. É espirituoso o bastante para rir de si. No fim, seu equilíbrio é ressaltado, já que abandona a soberba dos homens cegos pelo poder, foge dos exageros do cômico, a gaiatice, e da falta total de humor:

O ironista, quando se deprecia ou censura a si mesmo, pode adotar a forma do herói ou heroína inocente, falsamente caluniados [...] Mas quando o ironista também censura a tudo e a todos a sua volta, esse tipo pode gerar personagens com grande poder de captar a adesão da plateia, dotadas como estão de uma espécie de escudo contra o ridículo. (MENDES, 2008, p. 155).

É certo que a ironia é utilizada como defesa, como afirma Hutcheon (2000), ela possui um “ferrão”, que é a sua carga de sentimento. Não há ironia sem afeto, mesmo que, em certas ocasiões, pareça estar dissociada totalmente dele. O autodepreciador utiliza a ironia para não se desculpar perante o mundo. Sua crítica é resultado de uma consciência maldosa, por isso humana. Existe crítica sem riso, mas não há ironia *humoresque* sem alegria e sem equilíbrio, já que se torna necessário que o ironista encontre o meio-termo entre humildade e perspicácia. Se se perder de um lado, pode tornar-se o parvo que imita. Se se perder para o outro, transforma-se no impostor, outro alvo seu. Mas é o parecer ser uma coisa e outra que faz dele um indivíduo no entre-lugar e isso se dá pelo tom que imprime ao seu texto:

[...] é necessário ficar claro que o ironista dissimula ou finge não para ser acreditado, mas para ser compreendido. [...] o ironista pretende que o sentido seja apreendido pelo receptor da ironia, porém não imediatamente; almeja, ao contrário, que aquele a quem a ironia foi dirigida interprete as pistas que sugerem um discurso irônico, colaborando, por conseguinte, para a construção do sentido. (ALAVARCE, 2009, p.29).

Se o texto do ironista é ambíguo e traz consigo acidez e leveza, amor e ódio, tragédia e comédia, ele o faz também por um conserto do mundo. Ele inclui-se nesse mundo a ser corrigido, mesmo que não veja em si próprio os vícios que retrata. Isso não o redime. É copartícipe de tudo que o ser humano produz. Mais que isso, o ironista convida e necessita vitalmente, que seu interlocutor dê-lhe as mãos, ouvindo/lendo, compreendendo a ironia e, por fim, acolhendo-a, compartilhando-a, mesmo que através de um sorriso.

2.1.4.3 O bufão

O bufão, ou bobo da corte, também conhecido como bufo ou apenas bobo, caracteriza-se como um tipo cômico grotesco, ou seja, sua atribuição era entreter as Cortes europeias, muitas vezes, utilizando-se de palavras de baixo calão, a fim de expor os vícios do palácio. Sua aparência já evidenciava a sua função: comumente, o bobo era anão, corcunda, ou possuía alguma deformidade física. Em alguns casos, o bufão tinha a coluna quebrada para causar

uma impressão visual de exótico, gerando o riso pelo seu aspecto. Aliado a isso, suas vestes eram espalhafatasas, com muitos guizos e chapéus estranhos:

De Aristóteles até hoje, os estudiosos de estética repetem que o disforme é cômico, mas não explicam e não definem que tipo de deformidade é risível, e qual não é. O disforme é o oposto do sublime. Nada que seja sublime pode ser ridículo, ridícula é a transgressão disso. [...] Já sabemos que cômicos justamente são os defeitos, mas somente aqueles cuja existência e aspecto não nos ofendam e não nos revoltam, e ao mesmo tempo não suscitem piedade e compaixão. Desse modo, um corcunda só provoca o riso numa pessoa moralmente imatura. [...] Portanto, nem toda deformidade é cômica. A limitação aristotélica continua verdadeira nos dias de hoje. (PROPP, 1992, p. 59-60).

O bufo, pois, apropria-se de uma sociedade moralmente imatura, a fim de que possa atuar com sua arte e com seu discurso. Faz de seu físico grotesco um meio de riso. Logo, vai além dos postulados de Aristóteles e de Propp, quando estes discutem as causas geradoras do riso. No bobo da corte, aquilo que seria motivo de compaixão vira o elemento criador do cômico. A apropriação de sua estatura ou dos desvios de sua coluna vertebral, que gerariam asco ou dó, fazem-no abrir espaço na fidalguia.

O bufão faz nascer de tais elementos o riso, daí ele criar um humor desagradável e produzir um riso incômodo. É o cômico politicamente incorreto, mas não à revelia do bobo. A Corte pode pensar que está rindo do bufão, mas, na verdade, estão rindo juntos, um do outro e um para o outro.

Ao apontar os erros da nobreza, o bobo tornava claro pertencer a uma classe diferente daquela para quem trabalhava. Sua ação era um momento de inversão de valores, uma carnavalização do *status quo* em voga na época. Enquanto membro da classe popular, o bufão conseguiu inserir-se, mesmo que momentaneamente, na fidalguia. Com isso, ganha voz audível, respeito e atenção.

O espetáculo do bobo da corte exigia o domínio de várias artes. Ele cantava, dançava, tocava instrumentos musicais, declamava textos poéticos, fazia malabarismos e mímicas. Enfim, o nome bobo não se refere à sua condição psicológica, pelo contrário, remete à atitude de se fazer de tolo. Ao louco é permitida a liberdade de ação e palavra. Ao tolo, muitas coisas são lícitas. Enfrentar os poderosos é uma delas, por isso, muitos igualarem as atitudes do bufão às de um louco, quando da sua capacidade de unir obscenidade e crítica social em seus discursos:

Podem-se exibir comportamentos obscenos por raiva ou por provocação, mas com muita frequência a linguagem ou o comportamento obscenos simplesmente fazem rir. [...] Comicidade e obscenidade casam-se, ao contrário, quando nos divertimos à custa de alguém que desprezamos [...] ou num ato liberador voltado contra algo ou alguém que nos oprime. Neste último caso, o cômico-obsceno, ao nos fazer rir do opressor, representa também uma espécie de revolta compensatória. (ECO, 2007, p. 131; 135, *sic*).

A licenciosidade das palavras proferidas pelo bufo descortinava a impudicícia do estilo de vida dos nobres. Os órgãos sexuais e a cópula são ligados ao grotesco, por se tratar de atitudes e partes baixas, logo, o despudor do anti-herói, ao metaforizar a vida e a política do reino em relação aos não afortunados, comprova a capacidade deste em construir um discurso denunciador que ruboriza a plateia. Enrubescido, o espectador ri envergonhado pela temática abordada. Nas entrelinhas, o obsceno não são as palavras de baixo calão usadas ou o teor sexual das poesias e mímicas, mas a má distribuição de renda, a imoralidade da Corte e a vida desregrada dos fidalgos.

Sendo o mestre de cerimônias das festas na Corte e contratado para entreter reis e rainhas, o bufão era, no entanto, o porta-voz do povo. Expunha, por meio de seu corpo, as dificuldades pelo que a camada popular passava e o que tal camada pensava a respeito dos poderosos. Poderia passar como um conselheiro às avessas, mas sua função era de juiz da nobreza. Fazendo rir, condenava os atos cometidos e zombava da inteligência dos nobres:

O bobo do rei existe para fazer rir. É a sua função primeira. Se o riso que ele provoca é importante, é porque traz consigo o que falta nos círculos do rei: a verdade. Excluído da realidade [...] o soberano conhece a verdade por meio do bobo – sobretudo a verdade que fere e que um homem sensato não ousaria revelar. (MINOIS, 2003, p. 213).

Nos séculos XIV e XVI, a figura do bufão era recorrente nos palácios e, em muitos reinos, servia como um amuleto para atrair sorte, espantar a inveja. Como o alter ego do monarca, era a voz dissonante em face de um rol de bajuladores. Mas era preciso ter sensibilidade e astúcia para desvelar, diante do Rei, seus defeitos. O bufo era um sacerdote profano e, como tal, muitas vezes, atuava também como profeta popular, desmascarando atos e pensamentos da nobreza.

2.1.4.4 O *clown* ou palhaço

Se o bufão atua na Corte, as ruas se constituem no espaço de trabalho do *clown*. Com uma exagerada maquiagem, roupas espalhafatosas e movimentação constante, o *clown*, ou palhaço, apresenta o riso para as camadas populares da população. O vocábulo “palhaço”¹³ vem das vestes utilizadas para compor o personagem. Como sua apresentação consistia em fazer rir pelas piadas, mas também pelos malabarismos que executava, simulando, não raras vezes, quedas, necessitava de proteção. Por isso, usava almofadas de palha, por baixo do figurino, protegendo-o dos tombos.

Sua existência é bastante antiga, remonta ao Egito Antigo, aos espetáculos culturais na Grécia; também se tem o registro do *clown* no Império Romano, no Oriente Médio, na China. Mas é na Idade Média que o *clown* toma as ruas das cidades, já que a Igreja persegue a cultura nesse período, e há um sistemático fechamento dos teatros por toda a Europa:

Oriundo do circo equestre, criado por Philip Astley (1742-1814), o Clown, palhaço de picadeiro, figura mímica e elástica, cuja maquiagem do rosto é toda branca, procurava em cena fazer uma caricatura do cavaleiro, imitando estupidamente suas proezas. (AUGUST *apud* PANTANO, 2007, p. 43).

Grotescamente, o *clown* imitava o cavaleiro, isto quer dizer que aquele ocupava a plateia com o ridículo, transformando as ações empreendidas pelo cavaleiro em motivo de riso. Aqui, entra a caricatura do palhaço. Todos os atos empreendidos são transformados em algo disforme, a fim de gerar o gracejo. Pela comicidade, a própria figura do palhaço já precisa ser exagerada, pois, para ele, o cômico se encontra na vida cotidiana. Sua função é despertar o riso através de ações banais revistas pelo seu olhar. A caricatura da vida está presente no modo como se veste, na pintura que utiliza e nos aspectos que retrata com sua apresentação. Segundo Gomes (2012, p.18), “o palhaço ridiculariza o belo, o perfeito, a arrogância da sociedade por ser uma figura estranha a tudo isso”.

A pintura de seu rosto, pois, simboliza a máscara do teatro grego. Há de se ressaltar, com as tintas, os caracteres que deseja encenar: dor, melancolia, parvoíce, alegria. A maquiagem é o modo como encarna o personagem no palco e nas ruas. Aliás, o uso da

¹³ Do étimo italiano *pagliaccio* (1813). Tanto o vocábulo “palhaço” quanto “palhaça” originam-se de “palha” (*palla*) – e o primeiro é alteração do segundo (<*palh.a* + *-aça*), por influência de “choça” (CUNHA, 2007, p.573). As vestes grotescas dos palhaços, cheias de palha, com aparência semelhante a uma palhaça (ou palhaça), teriam inspirado a nomeação desses artistas que divertiam o público com momices e pilhérias.

máscara também remonta à *Commedia dell'arte*¹⁴, e que, posteriormente, deu origem ao circo. A máscara/pintura possui um efeito dúbio: ao mesmo tempo em que dá liberdade ao ator para exercer seu papel, causando uma melhor visualização, limita-o. Fixa, a maquiagem exige um esforço maior na representação, para que o público compreenda todas as nuances do texto/improvisação. Aí entra em cena o corpo do palhaço. Como o rosto já está marcado pela pintura, cabe ao corpo completar as lacunas deixadas:

O motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco. (BAKHTIN, 2010, p. 35, grifo do autor).

A máscara/pintura do palhaço permite que ele se torne outro, simbolize a vida por meio da sabedoria popular transposta para seu espetáculo. O texto apresentado, geralmente, era permeado de coincidências, imprevistos e repetições. Desse modo, a cultura popular se renova: com a irreverência, e não abandonando a simplicidade nas falas, o *clown* prende a atenção do público nos espetáculos mambembes, ou em praças públicas. As repetições garantiam que o espectador recém-chegado pudesse compreender a ação desenvolvida. A máscara ainda servia para ridicularizar uma situação, ou uma instituição, uma pessoa.

Representantes da *Commedia dell'arte*, o arlequim, o polichinelo e a colombina saíram das casas alugadas para espetáculo, cidade após cidade, para habitar as lonas dos circos. Há, também, a referência a Augusto e seu *partner* (ou escada), o Clown Branco, chamado de *Pierrot*, um duo de palhaços que marcava os opostos: de um lado, um palhaço com maquiagem branca, uniforme e simétrico; do outro, um rosto com pintura exagerada e disforme.

¹⁴ Na Renascença italiana, *commedia dell'arte*, *commedia all'improvviso* e *commedia a soggetto* foram termos usados praticamente como sinônimos do tipo de teatro profissional que se opunha à *commedia erudita*, apresentada por amadores nas cortes e academias. Arte essencialmente performática [...] A *commedia dell'arte* possui duas características narrativas básicas: a organização em torno da personagem-tipo, e a ação parcialmente improvisada. O ator de *commedia dell'arte* era também, via de regra, acrobata, malabarista, dançarino e músico, especializando-se numa determinada personagem às vezes por toda a vida. (VASCONCELLOS, 2009, p. 69-70).

Branco utiliza a máscara da dissimulação, sua neutralidade revela a tentativa de subjugar Augusto no jogo cênico. Augusto, por sua vez, é o *clown* que traz o grotesco, o ridículo e o risível em cena. Branco é a personificação da nobreza, e Augusto é o representante do povo. Durante o espetáculo, o *Clown* Branco procura desqualificar o seu oponente, mostrando ao público sua ignorância, o desleixo de suas vestes e a impotência diante da sabedoria e do poder que aquele, aristocrata, detém. No entanto, é Augusto que sai vencedor do duelo, ao cumprir as tarefas solicitadas, resolve-as de maneira exitosa, mas, para isso, gera muita pancadaria, quedas, tropeços e demais situações embaraçosas.

Augusto, com seu modo de se vestir, de falar e com seu comportamento avesso às regras, surge como um crítico da sociedade da sua época. É o representante do povo diante do poder da nobreza, o Branco. Fugindo dos padrões,

Com seu ar bobalhão e o nariz vermelho, o Augusto demonstra ser incapaz de realizar as tarefas mais comuns. Aliás, esse é um dos motivos do riso ocasionado por ele, pois tudo o que faz, o faz de forma disforme. [...] O Augusto, embora seja um cômico por natureza, não deixa de retratar a miséria de sua personagem. (PANTANO, 2007, p. 45).

O palhaço suscita o riso mesmo em situações sérias. Diferente do bobo, que mesmo não sendo fidalgo, vive no meio da nobreza, e faz graça para ele, o *clown* habita o marginal, vive junto aos desajustados socialmente, e é para estes que faz o cômico, é desses que suscita o riso e, através de seus malabarismos, de seus gritos e inúmeras quedas, representa as condições das classes subalternizadas e da arte popular.

2.1.4.5 O satírico

O satírico é aquele que produz a sátira, modalidade literária que consiste em uma crítica mordaz a pessoas ou instituições. O vocábulo “sátira” surge a partir dos Sátiros, figura mitológica grega com corpo de homem e de bode, e que fazia estripulias durante o cortejo em honra a Dionísio, rindo e apontando os defeitos dos adoradores do deus. Sua marca é o deboche.

O satírico, comumente, apropria-se de um tom ofensivo para com aquele que é o objeto do julgamento. A sátira mexe com um episódio específico, logo, torna-se marcada pelo tempo e pelo espaço. Para se manter pelos anos, precisa que a causa da crítica permaneça ou seja uma falha humana a ser evidenciada sucessivas vezes.

Embora existente na cultura grega, por meio da diatribe, uma espécie de crítica filosófica feroz à sociedade, são os romanos que sistematizam e desenvolvem esse tom narrativo. Por isso, há uma ligação muito forte da sátira com a política. Muitos satíricos, pois, descaracterizam cargos, pessoas, situações e geram o riso de zombaria.

Uma característica evidente do satírico é a tradição que encerra em seus textos. Ao emanar sua crítica, não propõe uma alteração do *status quo* existente, mas o seu reestruturar e consequente manutenção. Eis a sua função:

[...] fazer o povo rir das inovações das classes dirigentes para manter o vigor delas e aumentar a proteção da ordem social; desencadear cinicamente um riso cujas verdadeiras vítimas são aqueles que riem. Zombar das taras dos aristocratas para guardar intacta a força da aristocracia [...] (MINOIS, 2003, p. 88).

A sutileza do texto está presente na ironia usada, embora, muitas vezes, esta ironia ceda espaço para o escrache direto e grotesco. Tudo isso porque o satírico almeja a defesa das tradições e da ordem estabelecida. Nem sempre cômica, a sátira trágica suscita, ainda assim, o riso, pela forma como rebaixa o objeto. Esse objetivo é alcançado pela utilização da técnica de apresentar o ridículo como se este fosse desconhecido, legando ao leitor/ouvinte o reconhecimento de tal situação.

O satírico aproveitava-se de técnicas, como a diminuição, ato de reduzir o tamanho de algo ou alguém, a fim de que a parte a ser criticada sobressaísse; a inflação, crítica através do exagero das formas e a justaposição, a comparação de dois elementos desiguais para gerar a crítica de uma delas.

Com um texto essencialmente paródico, o satírico, à primeira vista, parece estar defendendo os fracos contra os poderosos, no entanto, esse crítico não pertence à pobreza, mas fala por ela. De qualquer forma, esse anti-herói é alguém que detém o poder da palavra e a utiliza para inverter dois sistemas de valores: a ética dos poderosos é colocada numa situação inferior à das classes subalternizadas. Com isso, promove a oportunidade de os ricos reverem seus posicionamento e retornarem ao alto, aliás, lugar de onde nunca saíram.

2.1.4.6 O parvo

Sinônimo de inocente, mas também de bobo, não é possível confundir o parvo com o bobo da corte. Este nada tem de tolo, pois denuncia problemas e questiona as atitudes da

nobreza; aquele age de forma despretensiosa e, dessa forma, é que gera o riso no leitor/espectador:

Parvus, -a, -um, adj. I – Sent. próprio: 1) Pequeno. II – Sent. particular: 2) Breve, curto. 3) Pouco abundante, em pequeno número. 4) Pouco importante (com idéia de valor). 5) De pouca idade, muito jovem. III – Sent. moral: 6) Mesquinho, baixo. 7) Humilde, de baixa categoria, pequeno – IV - No m. pl. usado substantivamente : 8) As crianças. V – Em expressões adverbiais: 9) **a parvis** (referindo-se a vários), <desde pequeno >, <desde a infância>. 10) **a parvo** (referindo-se a um só), <desde pequeno>, <desde a infância>. (FARIA, 1962, p. 706).

O sentido original da palavra é criança, depois, foi semanticamente ampliado para aquele que possui capacidade intelectual inferior, como se consideravam as crianças até pouco tempo. Dessa forma, a tolice acompanha o parvo como seu caráter inconfundível. Embora tenha noção do certo e do errado, do bem e do mal, suas ações são pautadas pela singeleza. Em nome dessa ingenuidade, pode até proferir palavras de baixo calão, gerando o grotesco, mas o faz pela espontaneidade criada pela reação ao que ocorre no meio em que está inserido:

O bobo¹⁵ vê o mundo distorcido, tira conclusões erradas e com isso os ouvintes se divertem. Mas as suas motivações internas são as melhores possíveis. Todos lhe despertam compaixão e está pronto a sacrificar tudo o que tem; por isso mesmo ele suscita simpatia. Este tolo é melhor do que muitos sábios. (PROPP, 1992, p. 113).

A figura do tolo surge como uma contraposição à maldade, à hipocrisia, ao poder tirano, à injustiça. O parvo é sempre uma criança ou alguém que ocupe uma profissão popular, como os pastores ou agricultores. A esses, o imaginário reservou uma mente simples, pensamentos puros e atitudes ingênuas. Assim, o parvo é sempre o pobre aliado de boas condições de vida ou aquele que ainda não conheceu a maldade humana, o infante.

O parvo, para criar o riso, utiliza-se de três tipos de cômico: o de situação, quando precisa reagir a uma dada conjuntura e, diante dos fatos, não sabe o que fazer; o de linguagem, ao proferir sentenças desconexas ou que remetam ao baixo para se defender ou inferir acerca de determinado episódio; e o de caráter, já que traz consigo, na sua gênese, os traços cômicos. “O parvo, por sua incompreensão das relações mais simples, nem ri nem quer nos fazer rir (não poderia desejar isso). Mas nós rimos através dele” (MENDES, 2008, p. 157).

¹⁵ Aqui, o bobo, para Propp, é sinônimo de parvo, ingênuo.

O parvo possui inteligência limitada, logo, não lhe são imputados erros, encontra-se livre de pecados. Por não possuir falhas, o parvo também não detém passado ou este é irrelevante. Não há necessidade de relembrar algo que nada contribuirá para uma denúncia ou crítica. Para ele, importa sempre o instante presente. Vive o momento de agora como aquele determinante para a sua vida. É um homem de espírito pobre, por isso merece o céu, como Joane, o parvo do *Auto da barca do inferno* (1965), de Gil Vicente.

Figura muito popular no teatro medieval, a figura do parvo era utilizada para moralizar a plateia, fortificando a ideia de que só os puros herdariam o reino dos céus. Em nome de Deus, o parvo até poderia usar o calão, linguagem popular adotada por ladrões e ciganos, enfim, membros do povo, que era permeada de xingamentos e expressões que remetiam ao ato sexual, a feridas e excrementos. Mas tal uso era visto como natural para alguém pouco inteligente e que não detinha autocensura. Tanta sinceridade permite que ele, ao contrário dos ironistas, dos bufões e dos satíricos, possa adentrar no tão sisudo céu cristão.

2.1.4.7 O pícaro

A literatura picaresca clássica surgiu e floresceu na Espanha, nos séculos XVI e XVII, entre 1552 e 1646, período da colonização do continente americano. O *Lazarillo de Tormes* (1554), de autoria anônima, o *Guzmán de Alfarache*¹⁶ (1599), do sevilhano Mateo Alemán¹⁷, e *El buscón*¹⁸ (1626), de Francisco de Quevedo¹⁹, constituem a tríade picaresca mais famosa pela sua qualidade literária.

No século XVII, em meio a um período de extremo controle ideológico imposto pela monarquia espanhola referendada pela forte influência católico-cristã, percebe-se, apesar dos impedimentos da Igreja, a popularidade dos textos pícaros, com a publicação de romances

¹⁶ Com um formato semelhante ao do *Lazarillo de Tormes*, Guzmán conta a sua própria história. Desse modo, o leitor toma ciência da sua vida, desde a falência da família, morte do pai, até sua ida para a Itália, onde, por meios de trapaças, enganos e roubos, luta pela própria sobrevivência. A obra, dividida em duas partes, evidencia as idas e vindas do pícaro que se vicia em jogo, é preso, engana os parentes e enriquece. Casa-se, porém cede sua mulher a outros por dinheiro. É preso, mas ganha a liberdade denunciando os colegas rebelados. (GONZÁLEZ, 1988).

¹⁷ Mateo Alemán nasceu em Sevilha, em 1547. Filho de cristãos novos, várias vezes, foi preso por não pagamento de dívidas. Mudou-se para o México, em 1608, de onde não se teve mais notícia sua. (GONZÁLEZ, 1988).

¹⁸ Publicado em Saragoça, é narrado em primeira pessoa por Pablos, filho de um barbeiro ladrão e de uma cristã-nova, personagem que vive dando golpes para viver como fidalgo. Após ser preso e perder o pouco que possui, tornar-se mendigo profissional e entrar em uma companhia de teatro, decide mudar-se para a América, a fim de fugir da justiça, sem conseguir êxito material. (GONZÁLEZ, 1988).

¹⁹ Filho de família nobre, Francisco de Quevedo Y Villegas nasceu em Madri, em 1580, e se tornou bacharel em artes e versado em teologia. Entra para a carreira política, mas é preso por quatro anos e morre em 1645. (GONZÁLEZ, 1988).

como *La Pícaro Justina*²⁰ (1605); *El Lazarillo de Manzanares* (1620), de Juan Cortés de Tolosa²¹; *Vida e hechos de Estebanillo González*²² (1646), dentre outros.

Lazarillo de Tormes, publicado em 1554, é o protótipo do romance picaresco. Recebera influência direta de *La Celestina* (1449), de Fernando de Rojas, das *Lupanárias* e de *La Lozana Andaluza*, de Francisco Delicado (1528), pela sátira e ousadia dessas obras²³, mas também se pode ver nele influência de outros textos, como o clássico *O asno de ouro*²⁴:

De todo este contexto que acompaña al *Lazarillo* en su nacimiento, es la antigua historia de Lucio de Patras, contada en latín por Apuleyo (el *Asno de oro*) y en griego por el seudo-Luciano (*El asno*), la que más se aproxima a él estructuralmente. El protagonista cuenta directamente sus andanzas, y la narración se articula mediante episodios en sarta. Las semejanzas semánticas son también obvias: el asno presta servicio a diversos amos, y narra las calamidades que padece con ellos. Si a esto se añade la cualidad de obras de moda que ambos textos poseían en aquella época, será justo que veamos en ellas condiciones óptimas para tomarlas en consideración como inductoras del autobiografismo del *Lazarillo*. (LÁZARO-CARRETER, 1972, p. 33).

Condenado pela Igreja, em 1559, consta do *Index* dos livros proibidos pelo seu teor burlesco, que causara furor ao alto clero, porquanto retratava os desvios de conduta de Lázaro, os meandros que este utilizava para se livrar da fome ou remediá-la. Tais situações ocorridas e relatadas em forma de uma autobiografia confessional seguiam-se do riso do leitor e, na sucessão dos acontecimentos, pode-se perceber a crítica mordaz às instituições sociais da época. Contudo,

²⁰ *La pícaro Justina* possui quatro volumes, onde se conta, desde seu nascimento até seu casamento com outro pícaro, o Guzmán de Alfarache. (HAZAS, 1977).

²¹ Publicado em 1620, *El Lazarillo de Manzanares* (município da Espanha) é, para muitos críticos, uma releitura do *Lazarillo de Tormes*, mas, dessa vez, o pícaro obtém êxito em suas aventuras. (TOLOSA, 2007).

²² Novela picaresca atribuída ao autor de mesmo nome, o protagonista de *Vida y hechos de Estebanillo González* rompeu as fronteiras da Espanha e, em suas aventuras, trabalhou como cirurgião, enfermeiro, soldado em países como Itália, Polônia e França. (GONZÁLEZ, 2009).

²³ O enredo de *La Celestina* é baseado na personagem que dá título à obra, uma feiticeira e alcoviteira, que auxilia na resolução dos problemas amorosos de Calisto. (ROJAS, 1994). Nas *Lupanárias*, há uma sucessão de histórias com personagens que burlam a ordem vigente. (PALMA-FERREIRA, 1981). *La Lozana Andaluza* descreve a vida da comunidade de judeus espanhóis que fugiram para Roma após a instalação do Santo Ofício, na Espanha, no século XV (DELICADO, 2007).

Cabe explicitar aqui o fato de esses textos, que contribuíram para o surgimento do *Lazarillo de Tormes*, terem pícaras (ou quase) como protagonistas, já que a tradição literária consagrou o personagem masculino como anti-herói.

²⁴ Também conhecido como *A metamorfose*, foi escrito no século II d.C. por Lucius Apuleio. Conta a história de um homem transformado em burro e que, por possuir vários donos, anda pelo mundo ouvindo as mais fantásticas histórias, dentre elas, a do *Amor e de Psique*. (APULEYO, 1940). Luciano de Samósata, semita nascido na Síria, escreveu uma versão sintetizada da obra de Apuleio, intitulada *O asno* ou *O burro de ouro* ou ainda *Lúcio, o burro* (www.mitologia.blogs.sapo.pt).

Mesmo adotando elementos formais característicos das autobiografias confessionais, o texto do Lazarillo supera o modelo de carta e, ao inscrever-se na ficção, estabelece um terceiro gênero: o romance. A narrativa documental é acrescida de um sentido de paródia dos livros de cavalaria, eliminando o narrador onisciente e substituindo-o pelo narrador-protagonista. Este deixa de ser o herói-modelar para dar lugar ao anti-herói, numa paródia daquele. (QUEIROZ, 2003, p. 37-38).

A partir do protagonista, apreende-se uma curva descendente na figura do herói. De cavaleiro, nobre e fidalgo, passa a ser pobre, mendigo e desafortunado. Há um jogo ambíguo na construção do personagem picaresco. Esse anti-herói utiliza-se de sua baixa condição social, miserável mesmo, para se justificar de seus atos vis perante o leitor. Aliás, tal condição social separa-o do trapaceiro. Ambos burlam a ética e a moral vigentes, mas, enquanto aquele luta pela sobrevivência e, por isso, seus atos ganham outra conotação, este age também por ganância, pela sede de poder.

Há de se ressaltar, também, que o pícaro tem sua história contada em 1ª pessoa, o que remete ao autobiografismo, no entanto, o narrador é um observador ou ouvinte das aventuras picarescas que se apropria de um discurso que é, ao mesmo tempo, jocoso e emotivo. O outro, seu antagonista, não possui voz própria. O pícaro tem a sua versão oficial (e única) apresentada ao leitor, impelindo, assim, que este se compadeça daquele, pelo seu triste nascimento, pelo abandono dos pais ou por ser filho de pais sem honra, por sua história de desventuras, marcada por castigos físicos, fomes e traições. Desse modo, angaria não só o perdão do leitor como sua torcida.

O pícaro, analfabeto pelas condições simples em que nascera, não poderia ser o escritor de suas memórias, restando-lhe a função de contador de suas peripécias a um ouvinte que registra no papel. De qualquer modo, esse narrador não é isento. Embora assuma uma postura de perdoar os atos antiéticos do pícaro, ainda assim, emite juízo de valor acerca do que escreveu. Todas as atitudes do anti-herói são vistas como uma quebra das regras sociais. A punição, no entanto, é relativizada pelo fato de tais ações terem uma justificativa maior: a sobrevivência.

Há duas classes estabelecidas nos séculos XVI e XVII, a de cavaleiros e a de plebeus. O pícaro, pois, é pertencente à classe popular, que precisa trabalhar para sustentar a nobreza, que, por seus inúmeros títulos de fidalguia, não trabalha. Todavia, ele também renega o trabalho. Seu intuito é pertencer à aristocracia. Não é incomum fingir ser alguém que não é. O trabalho, se assumido por ele, representaria a aceitação à pobreza. O pícaro vive de

aparências. Simula ter amigos, mas, na verdade, é um solitário. E sua luta é também um gesto individual para ascender socialmente:

[...] não chega a ser um retraído, pois vive na sociedade que ele próprio desafia; tampouco é um rebelde, já que aceita os valores socialmente estabelecidos. Estaria então mais para o tipo do inovador, que assimila os objetivos, porém não as regras, pois a única coisa que lhe interessa é ter sucesso. (GONZÁLEZ, 1994, p. 71).

O pícaro aprende, desde a infância, que pouco ou nada pode esperar das pessoas à sua volta, da sociedade que o rejeita. Ele está preso ao determinismo social. Daí sua falta de escrúpulos com qualquer um, o que inclui parentes, esposa e demais indivíduos. Por isso mesmo, ironiza a sociedade, questionando pilares “intocáveis”, como Igreja e Justiça, ressaltando a índole avara e vaidosa dos membros que compunham tais corporações. Não há, em Lázaro, a intenção de restaurar o mundo. Ao contrário, está impregnado da ideologia da reificação, quando o *status quo* está centrado em ter ou parecer ter em vez de ser. Ele é mais um que almeja elevar-se socialmente, estar no mesmo patamar que seus algozes:

No *Lazarillo* existe o humor, o cômico, mas não existe a utopia; o riso é marcado pelo caráter sombrio da situação real, que permanece como um pano de fundo constante. (ANTUNES, 1981, p. 77).

O sonho desse personagem é transformar-se em trapaceiro e fará de tudo para realizá-lo. Seu passado é esquecido, seu futuro é uma incógnita. Ele vive e se importa unicamente com o hoje. E é nesse presente, através de suas tentativas, que demonstra não acreditar na remissão dos sujeitos que o cercam e nem em si mesmo. As várias tentativas frustradas em ascender, e o seu sofrimento, colocam o leitor cara a cara com a ineficiência do caráter reformador que as leis e a religião propõem à sociedade:

Talvez seja o caráter anti-heróico do protagonista o ponto de partida para o enquadramento de qualquer romance do gênero picaresco. A picaresca nasce na quebra do modelo do narrador onisciente – de terceira pessoa, substituído pela pseudo-autobiografia – e na paródia do herói clássico. Desses dois aspectos, o segundo é aquele que, sem exceções, permanece em todos os casos e serve de pedra de toque para a caracterização de um romance picaresco. (GONZÁLEZ, 1994, p. 339).

Lázaro utilizava a ganância dos antagonistas para justificar seus atos, restando-lhe a astúcia e a trapaça como únicos meios de subsistência. A pobreza ao nascer, e que o acompanha por toda a vida, abona as artimanhas utilizadas, quebrando as regras morais e éticas. As atitudes do pícaro escancaram as atitudes cometidas por muitos, mas de forma velada. É o herói de si mesmo e para si próprio, negando-se ao bem comum. Quer desmascarar a sociedade só para provar ser digno de fazer parte dela.

Se a narrativa em primeira pessoa é uma característica dos romances picarescos, esse ouvinte, que o protagonista convida a dialogar, é o próprio leitor, para quem conta suas peripécias e desventuras desde que nasceu. Esse leitor desconhece a história progressiva do anti-herói, ou esta pouco interessa. Cada aventura é o presente. Esse é imprescindível, pois o amanhã não existirá sem a vitória cotidiana.

No texto picaresco, o nome da personagem ganha ares de ironia, evidenciada em cada parte do enredo, já que o anti-herói encontra-se completamente sozinho em sua lida diária, sendo explorado por todos os seus amos, sobretudo, pelos representantes da fé.

Uma análise antroponímica revela que o prenome do pícaro refere-se ao cristianismo, sendo-lhe atribuído um nome de santo, um hagiônimo, o que confirma o ato do batismo. Sendo assim, no *Lazarillo de Tormes*, de origem hebraica, o nome Lázaro significa “aquele a quem Deus socorreu”²⁵, referência direta ao episódio bíblico em que Lázaro é ressuscitado por Jesus, após estar morto e sepultado há quatro dias. No entanto, há uma alusão, na Bíblia, a outro Lázaro, o da *Parábola do Rico e do Lázaro*, este, mendigo, faminto, cheio de chagas, cujas úlceras eram lambidas por cães, mas que, ao morrer, ao contrário do rico avarento, ganha o céu como recompensa. Dois Lázaros, dois sofrimentos, mas duas recompensas divinas. Em *Proezas de João Grilo*, João é também um nome bíblico, referindo-se ao apóstolo que Jesus mais amava.

O sufixo **-illo**, em *Lazarillo* e *Estebanillo*, indicador de diminutivo, confirma a sua pequenez diante das questões da vida e do desprezo social que sofrerá ao longo dela. Será, por grande parte da vida, um miserável.

O sobrenome, pelo qual é chamado, referir-se-á, geralmente, a topônimos. Assim, o hidrônimo²⁶ *Tormes*²⁷ refere-se ao rio como marca de uma identidade que perderá ao longo da vida, pela sua trajetória de andarilho, sempre em busca de melhores condições. Como as águas do rio, não há uma identidade fixa no pícaro. Esse caráter identitário móvel é o meio

²⁵ Disponível em: <<http://bebe.abril.com.br/ferramentas/nomes/nome.php?nome=876>>.

²⁶ Topônimo que se refere a rios e a quedas d'água.

²⁷ Rio de 284 km de extensão, corta a cidade de Salamanca, na Espanha, e desemboca no rio Douro, em Portugal. Disponível em: <<http://www.salamanca.costasur.com/pt/pasear-por-la-ribera-del-rio.html>>.

que utiliza para se adaptar às mais diferentes situações. O politônimo²⁸ Manzanares²⁹ também evidencia a perda do nome de família. Assim como o de Tormes, não importa quem gerou o Lazarillo de Manzanares, eles são filhos do mundo, vivendo, primeiramente, na cidade onde nasceram para, em seguida, sair mundo afora, revelando sua internacionalização, ou seja, seu caráter de adaptação em quaisquer lugares onde se encontrarem.

Ainda há os sobrenomes que remetem a zootopônimos³⁰, como João Ratão e João Grilo. Mais uma vez, tais sobrenomes coisificados apontam para a desumanização dos personagens a partir do ponto de vista de um narrador que os vê do alto. Não são cidadãos, ao contrário, quando remetidos a rios, cidades e animais, constituem parte integrante desses espaços. São invisibilizados e/ou vistos de forma exótica, tornam-se elementos naturais, em estado bruto, seres pré-culturais em contraposição ao homem civilizado, inteligente. No entanto, a perspicácia que demonstram possui contrasta com as alcunhas pela quais são distintos. Vivem a partir da expressão “apesar de”. Apesar de simples, são inteligentes. Apesar de pobres, são astutos. Apesar de indoutos, dominam a sabedoria da sobrevivência. E essa vontade de viver comprova que a força e o saber podem residir em lugares não formais e subsistir fora dos Institutos, longe das Academias, distante do luxo e da riqueza.

Há, no pícaro, um caráter identitário móvel, e é este o meio que utiliza para se adaptar às mais diferentes situações. Através das camuflagens que utiliza para se sair exitoso em seus planos, fica evidenciado que tudo o que planeja e executa é para ostentar os mesmos ideais dos seus inimigos. Aliás, é uma batalha sem um *front* determinado. A vitória que almeja não é a destruição do outro, mas a sua mudança de lado na guerra, passando a fazer parte do exército que agora combate. Os prêmios pela vitória: o ócio, a casa e um meio de transporte, símbolos que o afastarão da plebe.

O leitor ri do pícaro e, ao fazê-lo, ri de si mesmo, por ver na obra reflexos de suas ações. O riso nasce, também, pelo fato de o pícaro agir contra os pilares da sociedade, a quem todo cidadão está aprisionado. Naquele instante, a vingança é realizada por todos, através das mãos do personagem. Em ambas as formas, há a presença do riso catártico, visível pela “denúncia constante não só dos disfarces da plateia, mas das próprias máscaras que o dramaturgo utiliza para apontar esses disfarces” (MENDES, 2008, p. 58).

²⁸ Topônimo que se refere a nomes de cidades.

²⁹ Município pertencente à província espanhola de Ciudad Real. Disponível em: <www.manzanares.es>.

³⁰ Topônimos que remetem a nomes de animais.

A burla da verossimilhança, pacto selado entre o autor e o leitor, produz o efeito cômico da obra. As atitudes do personagem extrapolam atitudes passíveis de ocorrer no dia a dia.

É o narrador das picardias do anti-herói quem questiona o valor excessivo dado às aparências, pela sociedade e referendado pelo protagonista. É aquele que, ironicamente, critica o vazio da dissimulação social e acrescenta, ao vazio material, a falta moral.

A astúcia, única arma do pícaro diante da força da classe abastada, é o meio que utiliza como vingança por ser um excluído social. Tal sentimento impede que perceba com clareza as suas atitudes. Não sente remorso nem se arrepende dos atos que maquina. Sua consciência fora cauterizada pelo desejo de enriquecimento fácil numa sociedade de difícil mobilidade social.

O pícaro é um viajante. O ressentimento, que nutre por ser um alijado das oportunidades da vida, provoca sua itinerância, saindo de cidade em cidade, em busca de melhores condições. Em cada novo lugar, mais golpes e a realidade de como é difícil sobreviver. Daí a sátira social tão presente em tais histórias: sua luta parece vã, o pessimismo cresce, e ele desconta na forma como vê e trata a fidalguia. Para Carilla (*apud* GONZÁLEZ),

[...] o pícaro carece de grandes paixões ou virtudes; sua vida é impulsionada pela fome, que é enfrentada com a trapaça; depois, a trapaça lhe serve para enfrentar um universo de malícia e luta sem trégua; o pícaro não chega ao crime e apenas circunstancialmente esbarra na delinquência organizada; seu universo não inclui o amor, e a mulher, quando aparece, está ligada à trapaça e às baixas paixões; e, finalmente, a sátira ocupa um lugar importante. (1994, p. 222).

Solitário em suas andanças, o pícaro vive a tragicidade de fugir ao destino diário de miséria, de fome. As aventuras, por quais passa, demonstram a sua releitura do épico, pois os sucessivos acontecimentos forçam-no a lutar para viver, mas é uma luta sem honras, o ideal, mesquinho, é o bem pessoal.

Em vários textos picarescos, ao final da narrativa, há uma elevação social da personagem, mas esta surge em contraposição a sua queda moral. O casamento que contrai é tão somente como meio de ascensão social.

Não existe grandeza em seus atos, e é exatamente tal fato que o torna grande. Rejeita a ética oficial, pois esta é criada e vivida pela nobreza. Apropria-se da luta, do desejo de vingança e procura manipular o meio e as pessoas à sua volta para que tudo e todos ajam em seu favor e, se possível for, trabalhem por ele:

O pícaro é a caricatura do capitalismo. A sua louvação da preguiça e da vagabundagem carrega em si um implícito protesto contra o trabalho alienado. Mas ele não tem qualquer consciência nem organização política. [...] ele não valoriza o trabalho, mas também não discerne a possibilidade histórica de o trabalho vir a ser valorizado. (KOTHE, 2000, p. 48).

O epílogo das histórias que envolvem o pícaro faz cessar o riso zombeteiro, incômodo. A sátira social já fora concretizada. Através das “zombarias chistosas” (ROSENTHAL, 1975), o leitor/espectador realiza a catarse empreendida pelo sofrimento do pícaro. No fim, resta, tão somente, um homem ainda corrompido pelo sistema, mas que, durante o processo para se integrar a esse aparelhamento social, desnuda a alma humana mesquinha, desigual, individualista. O pícaro consegue o que almeja: vende sua alma à ordem estabelecida. Questiona o sistema, mas só o faz para se inserir nele. Agora, depois do seu sucesso, pode possuir algo mais do que um presente, pode vislumbrar o passado trilhado e um futuro certo. Uma vida sem honras, mas, ao fim de tudo, uma vida.

“Surgem do imaginário selvagem ou do inconsciente coletivo” (GUIDARINI, 1992, p. 14). Mas se habitaram o inconsciente, caminharam pelo espaço religioso. Por meio das festas eclesiásticas na Idade Média, como a *Festa Stultorum*³¹ e a *Fetum Asinorum*³², os pícaros tornaram-se profanos na ribalta da Comédia Italiana para, em seguida, povoar a literatura.

Ecos da picardia são ouvidos na literatura portuguesa. O teatrólogo Gil Vicente trouxe aos palcos as figuras pícaras do escudeiro e do criado na farsa *Quem tem farelos?* (1508/9). Alguns estudiosos admitem que esse texto vicentino tenha influenciado o *Lazarillo de Tormes*. Outras obras como a *Farsa de Inês Pereira* (1523) e *O Juiz da Beira* (1525) também apresentam traços daquela que seria, mais tarde, uma literatura picaresca.

Ainda em Portugal, registram-se traços pícaros em *A Peregrinação* (1614), de Fernão Mendes Pinto; *A Musa Entretenida de Vários Entremezes* (1658), de Manuel Coelho Rebelo; *O Piolho Viajante* (1802), atribuído a António Manuel Policarpo da Silva e *Memórias de João Coradinho*, texto inacabado de Almeida Garrett, só publicado em 1904, dentre uma série de novelas, sátiras, romances e poesias em que o elemento picaresco encontra-se embrionário ou mais evidente pela influência do *Lazarillo* (PALMA-FERREIRA, 1981).

³¹ Festa de Loucos, realizada em Paris, no século XII, consistia em excessos cometidos pela multidão na festa da circuncisão. Durante a missa, as pessoas mascaradas dançavam e cantavam músicas com letras indecentes, saltavam por toda a igreja e queimavam couros fedorentos (JUNG, 2008b).

³² Realizada durante o século XI, também na França, celebrava a fuga do menino Jesus para o Egito, mas os fieis relinchavam após cada parte da missa (JUNG, 2008b).

A literatura brasileira também possui seus pícaros. Aportando em solo tupiniquim, *O grande mentecapto* (1979), de Fernando Sabino, é exemplo de obra picaresca. Leonardo Pataca, Macunaíma, Pedro Malasartes e João Grilo são exemplos de picardias na *terra brasilis*, influenciados pelos textos espanhóis e lusitanos, mas já impregnados de outras características, como a trapaça pelo prazer e não somente por necessidade, o que os faz dialogar com a picaresca clássica, adentrando na classificação de neopícaros, trapaceiros ou malandros.

2.1.4.8 O malandro, trapaceiro ou neopícaro

Em *Memórias de um sargento de milícias* (1852), romance de Manuel Antônio de Almeida, a personagem Leonardo Pataca Filho é herdeira das práticas picarescas, embora pertença a outra categoria de herói e seja classificado como o primeiro malandro da literatura brasileira. A sua origem humilde aproxima-o do pícaro, bem como sua vida irregular, inconstante e a esperteza em pregar peças que levam ao riso. Mas Pataca (como seu pai Leonardo) é um *trickster*, um trapaceiro não somente por necessidade de sobrevivência, mas por um estilo de vida. Sente prazer em quebrar todas as leis e regras morais ao criar um universo sem culpas ou receios (CÂNDIDO, 1970).

Em 1928, Mário de Andrade lança *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Simbolizando a formação étnica brasileira, sintetiza as etnias indígena, europeia e negra. Preguiça e mentira fazem parte de sua concepção, safadeza e traição. Fala muitos palavrões, uma característica do pícaro, que não mede palavras, mas trai e engana pelo seu simples deleite, atribuição do malandro. Desse modo, o personagem encerra em sua construção a ambivalência do pícaro espanhol e do malandro brasileiro (MILTON, 1986).

Há, ainda, a figura recorrente na literatura popular de Pedro Malasartes (ou Malasarte), cuja origem não se sabe ao certo qual é, mas cuja ressonância de seus atos reverbera na Espanha, em Portugal e por toda a América do Sul. Como malandro, suas atitudes revelam um caráter justiceiro, que burla as regras formais para agir em prol de quem foi vilipendiado, mas não possui meios para ser ressarcido. Suas ações aparecem, para muitos, como a prova do famoso “jeitinho” brasileiro, quando uma série de situações é remendada em proveito pessoal.

Por fim, o último exemplo é de origem europeia, asiática ou oriental, mas foi no sertão nordestino que João Grilo encontrou o espaço ideal para realizar suas artimanhas. O folheto

*Proezas de João Grilo*³³, de João Ferreira de Lima, relata o nascimento, a infância e as primeiras aventuras do Amarelo³⁴, que abandona sua principal característica lusitana: a sorte, para adquirir, em solo tupiniquim, sua marca mais evidente: a esperteza. Em 1957, o escritor paraibano Ariano Suassuna publica a obra *Auto da Compadecida*. Das páginas dos folhetos de cordel, João Grilo passa a povoar também os tablados brasileiros para, em seguida, traçar seu percurso pela televisão e pelo cinema. Suassuna segue o mesmo trajeto do cordel ao esboçar o perfil do personagem já adulto. O enredo do *Auto da Compadecida* baseia-se na personagem João Grilo e em sua luta pela sobrevivência. Para isso, a personagem cria as situações mais picarescas; e ao se enlaçar numa de suas histórias, vê-se obrigado a criar outra situação mais complexa para se livrar da anterior, e assim sucessivamente.

Leonardo Pataca, João Grilo, Macunaíma e Pedro Malasartes figuram como quatro expoentes da malandragem nacional. Para Damatta (1997):

[...] o malandro é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se. [...] no mundo da malandragem, o que conta é a voz, o sentimento e a improvisação. (p. 263; 265).

O malandro social é visto como aquele que fala e vive a proibição pelo consenso, isto é, diz o que pensa, rompe a censura, quebra paradigmas, através de um meio oficial. Por meio das normas vigentes, alcança o bem pessoal, mas sem destruir tais regras, o que o mantém dentro do sistema. Aniquilar o *status quo* em voga seria destruir a si mesmo e lacrar todas as oportunidades. Em seu projeto de vingança, todo esforço empreendido serve para destruir seu oponente, mas sem tocar na estrutura social existente.

Na música, o malandro fez escola: nasceu no samba e habitou os morros cariocas. Sua roupa excessivamente branca e seu chapéu panamá geraram um estilo inconfundível. Seu andar aparentava uma ginga, seu falar denunciava um jeito de se expressar característico. A mesma malemolência dos passos, num eterno samba pisado, era usada na fala. Esse malandro entrou para o folclore brasileiro, ganhando fama de conquistador de mulheres e de burlador das normas, mas tudo feito com o consentimento das “vítimas”, que autorizavam a ação do anti-herói convencidas por ele.

³³ Esse folheto, publicado originalmente em 1932, em sextilhas, e contendo oito páginas, intitulava-se *As palhaçadas de João Grilo*. Em 1948, foi ampliado para trinta e duas páginas, com todas as estrofes acrescidas escritas em septilhas.

³⁴ “No Nordeste, MG, SP e MT, é sinônimo de pessoa pálida, *come-longe*. [...] Pálido, doente, *amarelo*, quem tem mania de comer terra” (NAVARRO, 2004, p. 33; 117).

Sai, pois, das ruas e das canções, transforma-se no “malandro literário”, como conceituou González (1994) e afasta-se do pícaro clássico em sua relação com o mundo. Se, por um lado, o pícaro tem a toda a sua luta pautada em conseguir, ao final dela, um emprego que lhe exija pouco esforço, o malandro foge do trabalho formal. Está demasiadamente influenciado pela ideologia burguesa e, por isso, vislumbra uma vida de regalias. Cabe lembrar que, no Brasil, o trabalho árduo está associado à escravidão.

Durante o todo o período de escravidão negra no país, o homem livre era conhecido por ser um profissional liberal, ou integrar a nobreza e o clero. Sobrava o serviço pesado para os negros trazidos à força do continente africano. O malandro, pois, influenciado por esse pensamento, abomina o serviço formal, assalariado, por remetê-lo ao trabalho escravo.

Tanto Pedro Malasartes, quanto João Grilo e o Lazarillo sobrevivem em subempregos, por isso mesmo, todos esses ofícios são passageiros. A relação patrão-empregado não se dá de maneira harmoniosa. A visão capitalista é criticada, a fim de ratificar a exploração em nome dos lucros exorbitantes.

Um emprego formal, com base na égide capitalista da opressão do empregador sobre o empregado, não pode deter o malandro. Sua opção por trapacear exige tempo disponível para tramar suas vinganças e planos para obtenção de alimento, de mais um fôlego de vida. Aí a necessidade de ser livre das amarras sociais, como a sua função de trabalhador. O trapaceiro precisa de seu tempo livre para desenvolver seu ócio criativo: a criação de artimanhas.

O sentimento é usado pelo anti-herói enquanto *hybris*³⁵, que o impulsiona a agir. É o coração quem dita as regras do malandro. Suas atitudes possuem um fim emocional, seja a conquista de uma mulher por quem se enamora, seja a vingança empreendida contra um rico fazendeiro. O malandro ama o que faz, sente prazer nos planos que traça. O sentimento materializa-se na voz. É o primeiro passo para alcançar seus objetivos: o tom que dá aos seus atos é iniciado pela conversa que trava, pelo diálogo convencedor.

Contudo, de nada adiantariam o sentimento e a voz se não fosse a sua capacidade de improvisação. A ação imediata é característica que marca o malandro. Para tal, é preciso falsear a situação, contornando os problemas. Pensamento ágil e atitude contígua fazem do malandro um especialista em resolver situações embaraçosas, mesmo sendo ele o gerador delas.

Segundo Antonio Candido, a ação do malandro recai na prática da

³⁵ “Designa o sentimento de exagerada autoconfiança, orgulho ou paixão, que incita os heróis da tragédia grega a se revoltarem contra as ordens divinas” (MOISÉS, 1995, p. 278).

[...] 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 frequentemente terceiros na sua solução (CANDIDO, 1970, p. 71).

Nem sempre há uma justificação pelos atos do malandro. Em várias instâncias, é o prazer de iludir que prevalece. Se ele persegue a burguesia, é para fugir do proletariado ao qual pertence. Embora a fome também o persiga, é o seu desejo de enriquecer que guia os passos. Não é uma mera vontade, mas uma aspiração. Em nome dessa cobiça, tudo é justificável.

Há uma aproximação evidente entre o pícaro clássico e o malandro pela mesma origem humilde. Este é influenciado pelo folclore nacional, como aquele fora influenciado pelo meio que o gestara. Os dois são frutos do seu tempo e espaço. Os chistes nascidos nas camadas populares criaram tais personagens, logo, eles são representantes de sua cultura. Isso diminui o peso da dívida do malandro para com o pícaro.

Entre Pedro Malasartes, João Grilo, Macunaíma e o Lázaro, nascido na região da Salamanca, na Espanha, às margens do rio Tormes, podem-se observar mais semelhanças. Como o pícaro espanhol, os representantes brasileiros possuem, com exceção de Macunaíma, um pré-nome cristão. João significa “Deus é misericordioso”³⁶, e Pedro é “rocha, força, dureza”³⁷. De origem hebraica, os nomes são bastante comuns, o que denota popularidade, traçando os perfis dos personagens como homens simples, do povo.

O segundo nome, Grilo, indica vulgaridade, ou seja, ao levar o nome de um inseto, reveste-se de uma pequenez diante das pessoas que compõem a sociedade. Ao mesmo tempo, como o grilo aborrece pelo seu som estridulatório, o João Grilo incomoda essa sociedade com sua presença e artimanhas. Ainda recebe a alcunha de Amarelo, numa alusão à sua cor, ou falta dela, acentuada pelo sol escaldante do sertão e pela anemia, causada pela falta de vitaminas em virtude da escassez de alimentos, o que gera essa palidez constante, mas que não lhe confere lentidão, ao contrário, ganha agilidade na criação e execução das tramas. Já Malasartes vem do espanhol “más artes”, aquele que só faz estripulias, o que remete à visão estereotipada que recebe e, por ela, fora nomeado.

Macunaíma, nome de origem indígena que significa “aquele que trabalha durante a noite”³⁸, por sua vez, sequer tem sobrenome, mas o epíteto de “herói sem nenhum caráter”

³⁶ Disponível em: <<http://bebe.abril.com.br/ferramentas/nomes/nome.php?nome=783>>.

³⁷ Disponível em: <<http://bebe.abril.com.br/materia/pedro>>.

³⁸ Disponível em: <www.dicionariodenomesproprios.com.br/macunaima>.

aponta para a ambiguidade do personagem: de um lado, um homem visto como pernicioso para a sociedade, já que não possui caráter formado; do outro, um ser que se molda à situação, cujo nenhum caráter significa caráter adaptável.

Para Roberto Goto, o malandro vive numa coreografia que encena a “dialética da malandragem”, a dialética “da ordem e da desordem”:

A ótica da ordem mimetiza o modo de ver oficial [...] A ótica da desordem corresponde a uma visão desideologizada do real, considerada popular, que valoriza e prestigia comportamentos e relações definidos como naturais e espontâneos. Na passagem de uma para outra, a ideologia da ordem é objeto de uma crítica desarticuladora e revertida para um “lusco-fusco” em que todas as ideologias são pardas; em contrapartida, a idéia de desordem só é resgatada na medida em que é amenizada. (GOTO, 1988, p. 46).

A luta do malandro é contra toda a sociedade, mas, como um neopícaro, ele está tão envolvido e contaminado com a ideologia em vigência, que não pretende rever tais conceitos, mas se inserir nesse sistema que o exclui. A mentira é apenas um meio para obter alimento ou outras benesses. Todavia, as ações do malandro podem variar da esperteza à marginalidade, quando abandona os pequenos golpes para a desonestidade sem volta. Ao fazê-lo, entra para o banditismo e passa a ser perseguido pela Justiça. Assim que isso ocorre, geralmente, perde a simpatia do público-leitor.

Cabe lembrar que, ao contrário do pícaro, o *neopícaro* não tem uma única origem, o imaginário popular. Não é só em folhetos e compêndios de literatura popular onde eles serão apreciados. A cultura erudita também produz seus malandros e se diverte com eles. Manuel Antônio de Almeida, Jorge Amado, Ariano Suassuna criaram malandros para um público que não lê, costumeiramente, cordéis.

Outro fator importante acerca do trapaceiro é seu caráter itinerante. Não há como produzir uma classe social de malandros, pois não há uma estabilidade territorial para estes. Vaguear pela cidade, pelo sertão, pelo mundo é seu intuito maior. Como não se detém em um só espaço, não almeja dividir com a sociedade a sua força de trabalho, tampouco às qualificações. Estar só facilita sua mobilidade, suas fugas.

Os enredos criados pelos pícaros não têm longa duração, sendo logo desmascarados e, conseqüentemente, punidos, mas

A astúcia, sobretudo, quando é a arma usada contra algum tipo de força aterradora ou obstrutora, parece conferir um sentimento de triunfo que *pertence à escala afetiva da confiança*, e da autoconfiança, mas em grau

superlativo, e que podemos nomear como júbilo. (MENDES, 2008, p. 42, grifos do autor).

É o poder de enganar com suas histórias que dá, primeiramente, prazer ao anti-herói nordestino; em seguida, confiança para continuar a engendrar seus planos. João Grilo e Pedro Malasartes são seres ínfimos diante dos poderosos, mas sua aparente fragilidade é que os tornam fortes. Por passarem boa parte do enredo despercebidos (ou menosprezados, o que vem a ser a mesma coisa) aos olhos dos membros importantes da sociedade, encontram espaço para criar e sobrepular, embora por tempo limitado, cada uma das pessoas que os afligem. O triunfo é passageiro, a alegria da trapaça dura pouco, mas é o bastante para validar os intuitos das personagens e fazer com que elas continuem a agir. Afinal de contas, disso depende sua liberdade, seu dia de amanhã.

O êxito desse anti-herói, através da palavra e da esperteza, satisfaz à plateia, daí o motivo de o espectador afeiçoar-se e defender o malandro. Este não possui força física, ou não a utiliza, contudo, é pela perspicácia das ações empreendidas e pelos discursos proferidos que vence os seus algozes, conquista o público e ainda gera o riso. Este personagem produz um discurso criado a partir de situações dúbias, expressões ambíguas e situações confusas. A catarse do espectador dá-se pela vingança dos protagonistas, em nome de todos, contra os trapaceiros, já que “ [...] O prazer dos espectadores acompanha e aplaude as proezas do explorado contra os exploradores. [...] Os explorados introjetam na vingança a sua inteligência” (GUIDARINI, 1992, p. 22).

No entre-lugar entre a picardia e a vingança, o malandro admite que suas artes começam pela necessidade de sobrevivência, mas que depois passam, também, para o júbilo da desforra. Isto o diferencia do pícaro clássico, que não dissocia sobrevivência de vingança. Lázaro foge das agruras de seus amos. Os atos que comete, inclusive os físicos, contra os seus padrões, são reflexos, reações a uma agressividade sofrida anteriormente:

É somente o malandro [...] que vive do presente, usa do presente e, assim, liga o passado com o futuro, abrindo outra alternativa para um sistema social não preocupado com as regras impessoais (vale dizer, com o passado) ou com as relações pessoais e os traços de genialidade e messianismo que correspondem a tal sistema (vale dizer, o futuro pleno e aberto). (DAMATTA, 1997, p. 300).

Em um primeiro plano, para Grilo, Malasartes, Macunaíma e Lázaro, o que importava era o dia a dia, as trapaças criadas. As histórias inventadas davam conta apenas de saciar a

urgente fome daquele dia. No dia seguinte, seria necessário sustentar a mentira com outra história, forçando, assim, uma rede de histórias criativas e encadeadas, tecida para garantir a salvação diária. Mas há uma diferença básica entre os personagens. O Lázaro de Tormes deixa sua vida de picardias ao mudar sua posição social, ao saciar a fome. João Grilo e Pedro Malasartes não têm a sua condição de pobreza alterada em definitivo.

Lázaro viajou pela Espanha em busca de alimento e melhor condição de vida. Pedro Malasartes visitou o interior brasileiro, oferecendo sua justiça enviesada. Grilo andou pelo sertão à procura de sobrevivência. Macunaíma saiu do mato e foi à cidade, fazer-se brasileiro por suas andanças. Todos encontraram reconhecimento através dos livros que explanam suas aventuras e espectadores de suas adaptações para o teatro, televisão e cinema. Eternizaram-se no imaginário dos leitores/espectadores que os sagraram no passado como porta-vozes de uma classe oprimida. Os leitores/espectadores elegem o riso sem regras ou limites, ainda na contemporaneidade, como denúncia social.

Não é só Macunaíma que é “herói sem nenhum caráter”. Leonardo Pataca, João Grilo e Pedro Malasartes também o são, mas é preciso entender o contrário do que a afirmação diz: herói sem nenhum caráter é exatamente herói pleno de caráter, mas não aquele vigorante na sociedade, que se permite excluir, oprimir, invisibilizar, mas um caráter móvel. Por isso, tais heróis não se propõem a ser modelos sociais, mas coabitar o espaço da contradição, como conflitante é a humanidade.

É por isso que Lázaro e João, Malasarte e Macunaíma continuam por aí, caminhando pelas estradas da Espanha, flanando pelo interior, cruzando as avenidas das metrópoles ou trilhando os caminhos do sertão brasileiro, fazendo picardias, burlando regras, mentindo e trapaceando. Enfim, representando o ser humano em todas as suas idiossincrasias.

3 JOÃO GRILO, O GAJO ADIVINHÃO

Não há bicho mais estranho neste mundo, o grilo. Sempre à espreita, mas secreto e salteante, semelha a um graveto em surto neurótico. Feito de engrenagens sumárias e onipresente no ruído incisivo, o grilo tem por ofício rasgar as cortinas da noite. [...] Não querendo polemizar com o rigor e sacerdócio dos mais obstinados grilólogos, diria que os grilos – inseto ou não, versão humana – nasceram para a função patológica da aporrinhação. (Romildo Sant'Anna).

Figura 2 – Arte João Grilo, herói do sertão.



Crédito da imagem: Dante.

O grilo é um dos insetos mais comuns de que se tem notícia seja aqui no Brasil ou lá em Portugal. Há uma série de tipos de grilos, os que habitam a natureza ou os domésticos, a saber, aqueles que insistem em adentrar as casas e fazer sua serenata noites sem fim. De aparência frágil (e certamente o é, já que insetos não possuem estrutura óssea), o grilo é exímio saltador, o que lhe dá certa vantagem sobre seus predadores. Membro da ordem *orthoptera* (*ortho*: reto; *ptera*: asas), o grilo³⁹ é um inseto cantor. Segundo Triplehorn e Johnson:

As canções são produzidas principalmente por estridulação, ou seja, pela fricção de uma parte do corpo contra outra. [...] O grilo doméstico [...] difere da espécie nativa de *Gryllus L.* por possuir a cabeça de cor clara com barras transversais escuras. Os membros deste grupo cantam tanto durante o dia quanto à noite. (2011, 211; 226).

No Ocidente, esse canto ininterrupto gera, no homem, quase sempre, irritabilidade, impaciência. Parece-lhe ser proposital tal música que não cessa. Da imagem de um mundo bucólico, que criou a sinfonia nos animais, ao redor das moradias, como elemento harmônico da natureza, para o canto estridente do grilo dentro das casas, que faz deste um personagem antagônico do homem, passando pela classificação nos compêndios científicos como animal nocivo, por destruir as plantações, o grilo cravou, entre pulos e estrídulos, sua presença no imaginário humano:

São bem conhecidos pela capacidade de pular quando incomodados e algumas espécies também pela capacidade de emitir sons, principalmente durante o período noturno. [...] órgão estridulatório bem desenvolvido nas espécies aladas. (SPERBER, 2012, p.272).

Não se dar por vencido, esse parece ser o lema do Senhor Grilo. Por ser um animal hemimetábolo, isto quer dizer que passa por uma metamorfose até chegar à idade adulta, o grilo simboliza a vida para a humanidade, incluindo os seus diferentes e interligados polos, a vida e a morte. E mais além, o grilo é símbolo da ressurreição pela sua capacidade de se

³⁹ No verbete “grilo”, Cunha (2007, p. 395-396) revela que os vocábulos “grilo” e “grilho” têm origem comum: *grillus* (latim). Enquanto grilo é definido como “inseto ortóptero da ordem dos saltatórios” ou, no sentido figurado, “situação ou coisa que apoquentá, preocupa”; grilho (do castelhano *grillo*) significa “corrente em que se prendem os condenados”. Interessante é que João Grilo, no *Auto da Compadecida*, também figurou como grilho, aprisionando todos os “condenados”, levando-os ao julgamento final.

metamorfosar, vivendo em diferentes ambientes, ao longo dos seus estágios de vida até chegar à forma como é conhecido habitualmente:

O grilo, que deposita seus ovos na terra, aí vive sob a forma de larva, depois sai para se metamorfosar em imago, era para os chineses o triplo símbolo da vida, da morte e da ressurreição. Sua presença no lar era considerada como uma promessa de felicidade, e isso se encontra em mais de uma civilização mediterrânea. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1991, p. 478).

Para os chineses, a associação do grilo à felicidade se dava pelo hábito de criá-los em cativeiro e apreciar seu canto, inclusive pela nobreza, que guardava os pequenos cantores em gaiolas de ouro. Era também comum, na China, criar grilos de briga, com campeonatos e altas apostas, seguindo-se a fama dos insetos lutadores. Desse modo, ouvir o canto do grilo trazia felicidade. Ao surgir nos lares e entoar seu canto, esse inseto vislumbrava a perspectiva de bons dias. Bem como, observar a luta entre eles, gerava entretenimento e retorno financeiro, o que também pode ser visto como momento que propicia o prazer.

No Brasil, segundo Santos Júnior (1966), há também um imaginário popular acerca da presença do grilo nas casas. Um grilo negro emitindo seu som estridulatório significa mau agouro, uma morte iminente; todavia, se o som partir de um grilo pardo, aí o sinal é benfazejo, simboliza boas-novas.

Próspero para alguns, incômodo para outros, esse inseto, pelos tempos, é visto pela humanidade como detentor de certa inteligência, resistindo inclusive ao próprio homem e suas tentativas de extermínio. Seu canto é sua voz, sua fala, seu pensamento. Assim temos o Grilo falante, personagem das histórias infantis, e João Grilo, personagem metamorfosado de inseto em homem, que transita pelos caminhos, ruas e estradas de Portugal, alcançando os grandes centros, saindo da boca das pessoas simples para habitar os compêndios literários de uma gente douta, encantada pela música desse ser, protagonista das histórias de adivinhação, quando ele, o grilo herói, sai-se exitoso ao final do enredo, prevalecendo sua inteligência e perspicácia sobre o poder e a nobreza de quem o desafia. Para Pearson:

O anti-herói substituiu o herói como figura central na literatura, precisamente porque o mito do herói, que domina a visão da nossa cultura quanto ao significado de nossas jornadas, tornou-se anacrônico. (1997, p. 25-26).

O mito do herói ficou demarcado pelo tempo e pelo espaço. Os grandes feitos, realizados por homens especiais, quase deuses, foram substituídos pelos feitos comuns, arquitetados por mortais. A simbologia do herói permanece no imaginário coletivo enquanto arquétipo a ser seguido, mas, no dia a dia, é com o semelhante que o homem pode contar. É o herói cotidiano, fazedor das pequenas coisas, que age e transforma a sociedade. É certo que este dialoga com a história do herói clássico em seu legado, mas é o homem que materializa as ações. Mudam-se, pois, a forma de agir, os objetivos e a origem do herói contemporâneo.

João Grilo, o gajo anti-herói, é filho de pais anônimos, por ser gerado pela coletividade. Por isso mesmo, abraçado pelo povo que o criou e divulgou. João e grilo, um nome e uma alcunha, mas com significados similares. O primeiro, o nome próprio, é de origem hebraica, aponta para a benevolência divina:

Exceptuando as versões [...] – justamente aquelas em que o protagonista recebe o título de *doutor*, *adivinhão* ou *mestre* –, o nome está sempre presente, desde o título, e não conhece variações: *João*, um nome aparentemente pouco significativo, mas que, justamente por estar muito vulgarizado (ao que não será alheio o facto de S. João ser uma das figuras mais queridas da tradição popular), de algum modo nos fornece já alguma informação sobre o estatuto social (e até o perfil psicológico) da personagem. (TOPA, 1995, p. 248, grifos do autor).

Um dos mais comuns nomes portugueses remete a uma grande quantidade de Joões que habitam o solo lusitano. João é o padeiro, o vendedor, o agricultor. João é o marceneiro, o mendigo, o professor. Enfim, João, o personagem popular, simboliza os diversos Joões anônimos, sem visibilidade social.

Grilo é a personificação de um inseto vulgar, que habita todos os lugares e passaria despercebido se não fosse o som que produz. Essa ideia de banalidade, esse teor comum abrange a alcunha Grilo, o que também pode ser remetido ao povo. João e Grilo são duas facetas populares que, juntas, enfatizam a particularização de uma massa sem forma aparente, que nos acostumamos a chamar povo. João Grilo é o elemento popular uno, e ao mesmo tempo múltiplo, que se insurge contra todas as adversidades sociais, contra todas as dificuldades financeiras, a fim de inverter, em seu proveito próprio, uma pirâmide econômica instituída e de difícil mobilidade.

Ao ter suas histórias e diversas versões coligidas para as coletâneas de literatura popular portuguesa, o campo erudito, João Grilo vê-se ouvido, visto e acompanhado por outra

camada social, seduzida pelas arteirices de um personagem popular que vive para sobrepujar os poderosos, numa clara tentativa de ocupar lugar no espaço da nobreza.

No princípio era a palavra. No começo das eras, na origem do homem, o texto oral reinava soberano, ditava as regras, estabelecia as ordens, forjava os desígnios. Mas chegou o tempo em que o ser humano inventou outro meio de comunicação, e por entre pedras, peles, papiros e papéis, criou a escrita. Aos poucos, esta foi enraizando-se no seio da humanidade, estabelecendo seu espaço, anteriormente pertencente à oralidade. A escrita procurou expulsar a palavra proferida, banir a fala para sempre, mas aí já era tarde. Nesse entremeio, texto escrito e texto oral já haviam feito interseções, contendo um ao outro e estando contidos um no outro.

Difícil é a arte de definir o que é povo, ou qualificar o que é popular, diferenciando-o de uma cultura erudita ou de massa. Para Cascudo (1978, p. 22), a literatura oral, e por isso mesmo, de origem plebeia, persiste por meio de uma corrente oral, perpassada através da memória e através da impressão e reimpressão de sátiras, fábulas, estórias de adivinhas, dentre outros gêneros.

Segundo os estudos de Paul Zumthor, acerca da literatura oral:

Desde que P. Sébillot criou, em 1881, a expressão *literatura oral*, esta designa, alternadamente e num sentido estrito, entre os etnólogos, um tipo de discurso com finalidade sapiencial ou ética; e, num sentido amplo, entre os raros historiadores da literatura interessados por estes problemas, todos os tipos de enunciados metafóricos ou ficcionais que ultrapassam o valor de um diálogo entre indivíduos: contos, jogos verbais infantis, facécias, e outros discursos tradicionais, bem como as narrativas de antigos combatentes, as fanfarrônicas eróticas e tantas outras fortemente marcadas, urdidas em nossa fala cotidiana. (ZUMTHOR, 2010, p. 47, grifo do autor).

Para Zumthor, o texto oral é dotado de regras fixas, cujas marcas semânticas apresentam uma densidade bastante característica. Isso quer dizer que a espontaneidade, o saber social e a expectativa dos ouvintes, elementos que estabelecem o discurso literário da oralidade, são forjados a partir de uma evidente estruturação, pautada, à primeira vista, numa redundância e na repetição que visa a fixar o conteúdo e a sua moral.

As sociedades possuem três tipos de oralidade, conforme classificação traçada pelo mesmo Zumthor (2010, p. 36):

- 1) A oralidade primária (imediate ou pura) – para aquelas comunidades que não detêm a escrita. E aqui, é preciso compreender esse tipo de oralidade como todo e qualquer texto simbólico e visual;
- 2) A oralidade que coexista com a escrita – esse tipo de oralidade se subdivide em duas:
 - 2.1) oralidade mista – quando a escrita tem uma influência ainda parcial sobre o texto oral;
 - 2.2) oralidade segunda – quando a escrita impõe seus valores sobre a oralidade, influenciada sobremaneira;
- 3) A oralidade mediatizada – pode coexistir com os demais níveis de oralidade, é demarcada pelo tempo e pelo espaço, mecânica.

A literatura oral luta diariamente pela coexistência ao lado da escrita. Influenciada pelo poder da escrita, não deixa, também, de se inserir nesta, contaminando-a com seus temas, com sua semântica, sua intensidade. Há, pois, dois tempos imbricados nessa contínua e contígua relação: de um lado, o futuro do texto escrito, que se pretende perene; do outro, o presente da oralidade, cujo ouvinte pede do contador a preocupação do instante, mas que também lhe dá liberdade para retocar o texto a cada reconto.

Cascudo (1978) intitula de irmã mais velha a literatura popular, consanguínea da literatura oficial, ou escrita. Por muito tempo, foram ouvidos vaticínios sobre a morte dessa irmã mais velha, hoje desprestigiada. Alguns, mais afoitos, escreveram-lhe a lápide, quando da substituição inevitável da oralidade pela escrita. A escritura da oralidade era mais um indício desse depauperamento. Mas essa literatura oral, segundo o autor, “se aclimata pela inclusão de elementos locais no enredo central do conto, da anedota, da ronda infantil, da adivinha” (CASCUDO, 1978, p. 34). Não era de se esperar uma morte sem luta, sem reação. A oralidade fortaleceu-se ao ter suas histórias compiladas para o livro, emblema da cultura letrada. Em busca do novo, o ser humano não conseguiu desvencilhar-se da tradição, é esta quem mantém viva a literatura oral:

A Literatura Oral é mantida e movimentada pela tradição. É uma força obscura e poderosa, fazendo a transmissão, pela oralidade, de geração a geração. [...] E o povo ia batendo e servindo, aos lábios sedentos dos filhos, o seu *cock-tail* oral. A tradição defendia, como uma lei de gravidade, esse mundo de conversas, arsenal de fábulas e encantos. (*ibidem*, p. 168-169).

Seria, para Câmara Cascudo, a tradição essa “força obscura e poderosa”? A tradição relega, às sociedades posteriores, os códigos de moral e conduta para a manutenção da vida em grupo. Essa é a sua força. Ela precisa manter-se viva, logo, atualizar-se e conservar seus princípios, num jogo dialético do ir e vir, num processo de trocas simbólicas, conforme afirma

Bourdieu (2006). A oralidade existe porque os homens e mulheres precisam interagir uns com os outros e consigo mesmo. É pelo processo de contação das histórias, dos causos, das anedotas que as afetividades também se estabelecem, que os códigos são perpassados, as normas são irmanadas. Tudo isso se dá através do jogo mnemônico, e aqui a memória é vista não como um mero instrumento utilizado para decorar fontes, lugares etc., mas como um meio problematizador da tradição, trazendo para o presente as questões a ser discutidas e os elementos do passado a ser mantidos ou revistos.

É da mais velha a função de ensinar a mais nova, guiá-la até, faz parte da tradição. Ao fazê-lo, no entanto, foi classificada como obsoleta, relegada aos cantos da casa, quase aos desvãos da porta da cozinha, do lado de fora. Mas quando a oralidade foi cooptada pela escrita, ao contrário de certos prognosticadores, ganhou força. Agora a irmã mais velha pode entrar nos recônditos de sua caçula: os espaços oficiais do saber, o centro da casa, as bibliotecas que afirmam guardar todo o conhecimento humano. Frente a frente, as duas irmãs ora se completam, ora rivalizam, andam de mãos dadas, ou por caminhos contrários. Contudo, o que se pode vislumbrar, antes de qualquer coisa, são as intersecções entre ambas, resultado das encruzilhadas que tiveram e têm que percorrer. Em muitas delas, o encontro é inevitável.

Cabe lembrar que existiram (e ainda existem) sociedades sem escrita, mas não sem oralidade. É com base nessa “movência” cadenciada pela tradição que este trabalho lida com a escritura de João Grilo, personagem presente na memória e difundido pela oralidade em solo lusitano.

As múltiplas representações de João Grilo, pois, perpassam pela visão de quem conta suas peripécias, mas, sobretudo, por quem compila tais versões. Evidentemente, são pessoas de classes sociais diferentes. Grilo (ou Ratão) nasce no seio da comunidade popular e nela se desenvolve, ganhando projeção e chegando aos ouvidos e à caneta dos eruditos. Fica, então, registrado nas páginas dos livros, trazendo consigo o pensamento da camada a qual pertence, mas também sendo visto pelos olhos de outra classe, a erudita. Logo, é julgado por esta. Por isso, não é de se estranhar o fato de suas ações ganharem outras proporções.

Topa (1995), em seu estudo acerca da figura de João Grilo⁴⁰, desde sua estada em solo português até sua partida para o Brasil, expõe as diferentes versões da história do personagem, pelos ouvidos e, conseqüente, escrita de autores. Aqui, terão visibilidade as versões “grilesas” produzidas em solo português e registradas por António Sérgio (1924), Teófilo Braga (1883),

⁴⁰ Estudo publicado inicialmente na *Revista Línguas e Literaturas*, em 1993, e, posteriormente, relançado como capítulo do livro *Olhares sobre a Literatura Infantil – Aquilino, Agustina, conto popular, adivinhas e outras rimas*, pelo próprio autor em 1998.

Consiglieri Pedroso (2001), J. R. dos Santos Júnior (1966), José Leite de Vasconcelos (1964), Ana de Castro Osório (1905), Alda e Paulo Soromenho (1984), Francisco Xavier Ataíde de Oliveira (s.d.), Glória Bastos (1989), Francisco Adolfo Coelho (1993), António Torrado (1984) e Luis da Câmara Cascudo (1944).

3.1 A GUERRA DO GRILO E DO LEÃO

Fábula compilada por António Sérgio, *A guerra do grilo e do leão* (1924) lida com os bichos antropomorfizados, numa guerra social pelo reino da natureza. Aqui, leão e grilo duelam pela coroa de rei dos animais. De um lado, um grilo, um mero inseto, frágil, de tamanho diminuto, com uma voz fina. Do outro, o leão, com grande porte, detentor de força descomunal e brado potente.

Metaforicamente, há uma disputa de classes nessa fábula. Nesse cabo de guerra, de lado opostos, encontram-se os insetos, capitaneados pelo grilo, a saber, o povo, e o leão, juntamente com os demais mamíferos terrestres, em especial, os felinos, em outras palavras, os poderosos.

Nesse embate, previsivelmente, poder-se-ia julgar desigual o embate de forças. Os nobres e poderosos possuem a voz pujante, audível em comparação com a voz fraca, quase imperceptível do povo. Mas há outras forças em jogo. Há estratégias a se usar, a fim de mover esse cabo de força para o outro lado. No conto, a união dos insetos é a responsável pela vitória do grilo e de seus companheiros. Através do trabalho em equipe, os gatos, as raposas e os lobos foram derrotados pelo exército de moscas, de mosquitos e de abelhas, respectivamente.

Na narrativa, o canto do grilo é o fato gerador da peleja com o leão. Seu canto soa ao grande felino como uma afronta: “Grilo é rei, rei, rei, amanhã to mostrarei” (SÉRGIO, 1924, p. 06). Um canto fraco? Uma voz abafada? Mas sempre uma voz. E um rumor sempre incomoda, por mais inerte que pareça ser. E um clamor persistente, mesmo que anêmico, vai ganhando espaço em ouvidos que antes se encontravam fechados para tal. Desse modo, não só a voz do leão, majestosa e competente, é ouvida, mas também a das minorias se faz presente.

O leão dirige-se ao o grilo sempre no diminutivo, o que demonstra a relação de forças em jogo: “Grilo, grilinho, sai do burquinho” (*ibidem*, p. 07). Do alto de seu poder e de sua condição social, o leão enxerga-se incólume ante a pequenez dos insetos. A presunção é o mal dos grandes; utilizando-se dela, os fracos, juntos, tornam-se fortes, vencem as investidas do inimigo.

Após as batalhas e consecutivas derrotas, o que inclui a morte de um de seus mais importantes generais, o leão cansa-se da guerra, hasteia a bandeira de paz e procura seu algoz, a fim de esclarecimentos: “– Grilo, grilinho, sai do buraquinho. Já vejo que também és rei. Se eu sou rei, e tu és rei, como há dois reis entre nós?” (*ibidem*, p. 09).

Nesse instante, o ensinamento é proferido pelo grilo. Não há um só rei no mundo animal. Não é possível ter apenas um rei governando sobre todos. Mesmo os subjugados precisam sentir próxima a liderança. A democratização do poder é a tônica do conto, que conjectura a existência de uma harmonia entre os diferentes poderes: o das aves, o dos mamíferos, o dos insetos e o dos peixes. Enfim, o povo quer ser ouvido, respeitado, governando pelos seus próprios representantes. Que cada um reine sobre os seus e discuta, entre os seus pares, as condições para melhor viver.

Outra versão da mesma fábula, registrada por Alda Silva e Paulo Soromenho (1984), intitulada *O leão e o grilo*, aborda o duelo entre os dois animais e seus exércitos, tendo como estopim para a guerra o fato de o leão ter pisado o pequeno inseto. Tal caracterização da cena faz lembrar a insignificância do grilo diante da grandeza do mamífero, intitulado rei da selva. O leão precisa procurar muito e abaixar a cabeça a fim de encontrar o dono da voz queixosa:

– Quem é que me pisa a mim, sendo eu o rei das amandigas?
 O leão começou a olhar pra um lado, a olhar pra outro e num via nada.
 O grilo estava dentro do buraco, metia-se pró buraco e o leão na via nada.
 (SOROMENHO, SILVA, 1984, p. 54-55, *sic.*).

O vale é escolhido para a batalha que se dá com a escolha das tropas: de um lado, o leão capitaneia os bois, os cavalos, os homens, os lobos e os cães; o grilo tem suas hostes todas guardadas em um saco: as moscas dos bois, as abespras (vespas) e as moscas dos cães.

O grilo intitula-se rei das Amandigas, referência ao antigo reino da África na Líbia ulterior, Mandiga⁴¹. Conhecedores da escrita e considerados como grandes feiticeiros, os mandingas eram temidos por outras etnias, daí a atribuição ao termo “mandinga” para se relacionar a algum elemento mágico. Vindo de longe, o Grilo trazia consigo a origem real, oriunda da África.

O rei mandinga não veio sozinho, mas trouxera consigo suas hostes: várias castas de insetos. Na visão europeia, as nuvens de insetos habitavam a África e de lá saíam a destruir as

⁴¹ Cf. <<http://www.jequitinhonha.org.br/DetailsPage.aspx?process=General&id=100&entityId=18>>.

plantações pelo mundo. Uma visão recorrente é de que os insetos da praga do Egito, na luta ente Moisés e o Faraó, foram conjurados, pelo patriarca hebreu, do continente africano, e para a África retornaram com o término da maldição contra os egípcios.

Desse modo, o exército do grilo está acostumado a guerrear desde o princípio dos tempos. Na guerrilha entre os mais fracos e os mais fortes, os insetos levam a melhor, expulsando todos os grandes mamíferos para o charco, restando apenas o leão em seu sítio. Nessa versão, até mesmo os homens estão subordinados ao rei das selvas, sendo considerados os membros “mais astutos” (SOROMENHO, 1984, p. 55) do seu esquadrão. Contudo, nem a astúcia humana foi capaz de sobrepujar a ferocidade do ataque das vespas, que cegaram seus oponentes, forçando o recuo para dentro do brejo. Literalmente, as intenções do leão deram com bois, cavalos, homens, cães e lobos n’água.

Ainda uma terceira versão da fábula, divulgada por J. R. dos Santos Júnior (1966), na *Revista da Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia*, substitui o leão pela raposa na luta contra seu rival, o grilo.

Sem explicitar as razões para o início da guerra, iniciada no mês de janeiro, em pleno inverno, a ação foi dividida em duas batalhas: na primeira, os bois, os cães, os gatos, os leões e demais castas de animais de grande porte, aliados da raposa, venceram as abelhas e as vésperas (vespas), já que, durante o inverno, os insetos não possuem tanta força. No mês de maio, já na primavera, dá-se a segunda e decisiva batalha, e é aí que basta apenas “o primeiro batalhão de vésperas, os soldados de casaca amarela” (SANTOS JÚNIOR, 1966, p. 374) para ferroar e vencer todo o *front* inimigo.

A substituição do leão pela raposa é também a troca da força pela perspicácia. Desse modo é que o grilo vence a energia e sobrepuja a esperteza dos seus inimigos. Enquanto os generais das armadas inimigas fiavam-se na força individual de seus soldados, o grilo arquiteta a estratégia da união. É pelo conjunto de soldados, centenas deles, que o General Grilo vence o poderio do Leão e da Raposa.

Especificamente na versão que lida com o grilo e a raposa, tem-se aí a disputa entre dois animais, no imaginário popular, considerados inteligentes:

Nos contos e diálogos que a imaginação popular compôs, a *comadre raposa* é quási sempre chamada a intervir para lograr com a sua astúcia os papalvos [...] Algumas vezes, porém, volta-se o feitiço contra o feiticeiro [...] (OLIVEIRA, 1943, p. 11, *sic.*, grifos do autor).

O grilo, no entanto, é falador, característica atribuída ao som que emite. Sua capacidade de dizer o que pensa incomoda os outros, por isso é sempre lembrado nas histórias populares como um ser incômodo, que usa de esperteza para sobreviver e vencer as batalhas diárias.

Embora as fábulas não sejam sobre o personagem em estudo, é pertinente para perceber que João Grilo segue o pensamento de seu primo, o grilo, rei dos insetos, pois vê, em cada ação, uma possibilidade de virar a pirâmide social, onde se encontra na base. Seu desejo é sobrepujar o *status quo* instituído, na expectativa de que um representante do povo, assim como o simples grilo, tome o cetro do poder e alcance o patamar de senhor.

Essas fábulas registram a luta do grilo para se tornar o herói reconhecido pela sociedade dos animais, no entanto, suas ações, que burlam a norma estabelecida, afastam-no de tal título. A partir dessas fábulas, percebe-se que o grilo nunca será um herói clássico. Não nascera na categoria de animal apto a ser coroado rei. Pertence a outra classe, comumente subalternizada. O que ele faz, no entanto, é subverter a ordem. Daí sua alcunha ser a de anti-herói, já que não detém o porte que se espera de um rei, tampouco atitudes éticas.

3.2 VERSÕES “GRILESAS” COMPILADAS EM PORTUGAL

Os compêndios de literatura popular registram um número significativo de variantes de contos tendo como protagonista João Grilo (Grillo) ou João Ratão. Foram selecionadas, para análise comparativa, dez versões, a saber: 1) *História de João Grilo*, de Consiglieri Pedroso; 2) *João Ratão* (ou Grillo), de Teófilo Braga; 3) *João Grilo, João Grilo (ou Doutor Grilo e [João Ratão])*, de Leite de Vasconcelos; 4) *O Doutor Grillo*, de Ana de Castro Osório; 5) *O Doutor Grilo*, de Câmara Cascudo; 6) *O Adivinhão*, de Ataíde de Oliveira; 7) *O Doutor Grilo*⁴², de Adolfo Coelho; 8) *O Mestre Grilo/João Grilo*, de Alda e Paulo Soromenho; 9) *Doutor Grilo médico de El-Rei*, de António Torrado; 10) *História do João Grilo*, de Glória Bastos.

3.2.1 A nomeação e a ocupação do personagem

Discutir acerca do papel do herói nascido no seio popular é subverter o olhar para um ideal traçado sobre o mesmo. Seus grandes feitos e suas habilidades necessitam ser

⁴² Essa mesma versão foi inserida por Oliveira e Ferreira (1975), em sua antologia de *Contos Tradicionais Portugueses*.

observadas sob outro prisma, já que, a partir do lugar de onde fala, outros artifícios são usados para executar sua ação. No entanto, a origem do herói é humilde e seus primeiros anos de vida são sempre ameaçados. Tal gênese é repetida constantemente nos mais diferentes gêneros literários. Os leitores/espectadores admiram o início conturbado e quase improvável do menino até este se tornar um glorioso e reconhecido herói. Isto se dá porque “o herói reflete a vivência original da nossa impotência e finitude existencial, e nossa esperança de poder superar este estado quase insuportável” (MÜLLER, 1997, p. 24). A origem inferior e seu êxito dão, pois, alento ao leitor de que este também pode ser um herói.

Com o personagem João Grilo não é diferente, mas as versões divergem quanto à sua nomeação. Osório, Cascudo, Oliveira, Coelho e a primeira versão de Soromenho não apresentam o prenome do herói, enquanto que, diferente de outras compilações, em Torrado, Grilo recebe um prenome menos comum, Danilo. Todas as demais o chamam de João.

De origem hebraica, Danilo⁴³ significa “o Senhor é meu juiz”, atribuído a um dos quatro Profetas Maiores do Antigo Testamento, Daniel, que recebera de Deus os dons da profecia e da interpretação de sonhos.

Se um profeta é aquele que prevê o futuro, Danilo Grilo é um profeta popular. Seu nome é, pois, a junção do sagrado e do profano, do erudito e do popular. De um lado, Danilo, que expõe seu caráter adivinhatório e, com isso, a sua importância perante a sociedade; do outro, Grilo, sua faceta mais reconhecida, a de homem simples, do povo, um anônimo entre tantos outros, que intenta fugir das precárias condições de vida em que se encontra.

Aliás, há uma imprecisão acerca da alcunha que o personagem recebe: Grilo ou Ratão, em certas compilações. Tal dúvida não se dá pelo fato de o autor não saber ao certo como nomeá-lo, mas por existir duas imputações, como é o caso da versão registrada por Tófilo Braga, de Coimbra, ou a versão nº 181, de Leite de Vasconcelos. Ratão ou Grilo? Inseto ou roedor? De qualquer forma, animais que criam ojeriza, asco, medo e/ou incômodo ao homem.

Há, na versão de Oliveira (s.d.), a explicação *para* a alcunha do personagem. Inventada pela esposa, a justificativa cai muito bem ao pobre, já que, em seu futuro, terá de desvendar os mistérios diversos em prol de riqueza e da manutenção da própria vida. Grilo é, pois, a capacidade de se embrenhar nos menores recônditos, a fim de encontrar aquilo que estava perdido. Desse modo, localiza os bois do compadre rico, que espalha a fama do adivinhão pela corte.

⁴³ Disponível em: <<http://www.bebe.abril.com.br/materia/danilo>>.

Se o grilo é símbolo de prosperidade ou incômodo, o rato não foge a uma dúbia acepção. Para os indianos, o rato é um animal sagrado. O contato com o deus-rato significa bênção, boas notícias, felicidade. Para o islamismo, o rato é imundo, por isso mesmo, nem sua representação iconográfica é permitida. Do latim científico *rattu-*, do latim *raptu-*, vindo de *rapere-*, roubar, o roedor não goza de boa fama no Ocidente, sendo visto como um animal nocivo, vetor de doenças e ladrão de alimentos. Biologicamente, o rato é, *a priori*, limpo, mas, impellido pela falta de espaço criada pelo homem, adaptou-se à sujeira dos becos, cantos e subterrâneos das cidades como forma de sobrevivência. São adjetivos atribuídos ao rato (literal ou metafórico): viciado, ladrão, larápio, manhoso, consumidor, destruidor, devastador. Desse modo, Rato ou grilo, o sobrenome do João, personagem popular, não poderia trazer uma carga mais pejorativa.

É no século XVI, no Concílio de Trento, que se instituiu a obrigatoriedade de as pessoas serem registradas com nome e sobrenome. A partir desse caráter imperioso, aos prenomes foram acrescentados sobrenomes, antes, popularmente caracterizados por indicação religiosa (teóforos), ou étnicas ou habitacionais (toponímicos), profissional (maestria), dentre outras. No caso de João Ratão, há duas possibilidades de interpretação: a primeira, com base em estudos toponímicos, o sobrenome viria pela filiação à freguesia portuguesa de Rates, em Póvoa de Varzim, o que pode ser facilmente contestado pelo fato de Rato ser substituído por Grillo; a outra possibilidade, e a mais pertinente, é a que rato seja uma referência antropomórfica, já que a palavra “rato” simboliza agilidade, rapidez, ou mesmo pode ser associada a adjetivos pouco elogiosos, como os já citados anteriormente, enquanto características dos membros de uma dada família.

Segundo Topa (1995), a versão compilada por Consiglieri Pedroso, *História de João Grilo* ([1910] 2001), é a mais antiga já registrada, pois nesta “ainda não é muito visível a adaptação da história a um contexto nacional e [...] o cruzamento com motivos de outros contos e de outros ciclos é menor” (p. 252). Nesta versão, estabelecem-se as características do João Grilo lusitano – pobre, apático e sortudo – que prevalecerão nos demais registros.

Exceto em Braga, Coelho e Torrado⁴⁴, que apresentam João Grilo como carvoeiro, e Soromenho, em sua primeira versão, quando Grilo é um sapateiro letrado, e na segunda, um vendedor, em todas as demais compilações, não há referência à profissão do personagem, o que evidencia a sua falta de habilidade e indisposição para o trabalho.

⁴⁴ Texto dirigido ao público infanto-juvenil.

Nas compilações, a infância de Grilo é pouco ou não referenciada. Como pícaro que é, só interessa ao leitor o presente desse personagem. Seu passado não interessa, já que sua luta é diária para sobreviver. Conforme Joseph Campbell,

A conclusão do ciclo da infância é o retorno ou reconhecimento do herói; é o momento em que este, depois do longo período de obscuridade, tem revelado seu verdadeiro caráter. (CAMPBELL, 2007, p. 318).

Nesse caso, Grilo não é considerado um herói oficial, já que não passa pela experiência de aprendizado da infância, ou essa é irrelevante. Assim, sobra-lhe a alcunha de anti-herói. Logo, ao ter sua infância não revelada, falta ao pícaro o processo de transformação de menino em herói. Grilo é discípulo do mundo. Foi doutrinado pela vida e é por esta que luta.

Já Glória Bastos, em *História do João Grilo*, apresenta um texto bastante didático e, ao mesmo tempo em que relata as peripécias do menino Grilo, também exercita a leitura, a escrita e diversas operações matemáticas. Na verdade, a autora convida o leitor a recontar, juntamente com ela, a história da personagem. Várias partes do enredo só são reveladas a partir da participação do leitor resolvendo as charadas, tão caras a Grilo e tão imprescindíveis ao desenrolar deste enredo.

Em um primeiro momento, o personagem é apresentado como uma criança normal, fugindo dos estereótipos de beleza estabelecidos pela sociedade. Aliás, a beleza de Grilo está associada, também, às suas atitudes perante a aldeia onde morava:

O João tinha uns grandes olhos pretos, na sua boca larga bailava sempre um sorriso e os seus cabelos castanhos estavam constantemente desalinhados. Era um rapaz simpático, e todos na aldeia gostavam dele porque andava sempre alegre e era muito brincalhão. (BASTOS, 1989, p. 09).

A partir da descrição de João, o leitor pode inferir que o narrador está preocupado em criar um personagem próximo dos leitores. Os grandes olhos referem-se à capacidade de observação do garoto, sempre atento a tudo. A boca é ressaltada, pois dela vêm o sorriso permanente e a fala usada para brincar com todos da aldeia. O sorriso denota alegria e simpatia. O narrador, pois, almeja rever uma figura popular feia, desbocada e que quer levar vantagem em tudo. Pelo contrário, todas as pessoas, com quem convivia, nutriam carinho por

ele. Ao fugir da construção de um personagem sem atrativos visuais, a história não é centrada nas subcondições de vida de Grilo.

Em *O Doutor Grilo*, de Adolfo Coelho (1993), o personagem carvoeiro segue a vida acompanhado de um burro, utilizado para o transporte de material. Na sua labuta diária, ao passar pela ponte de Coimbra, depara-se com vários estudantes “[...] comendo bolos, rebuçados e amêndoas [...]” (COELHO, 1993, p. 75), o que o faz querer ter a vida daqueles. Não obstante, vende o carvão e o burro, passa a se vestir com as sacas de hulha, já que não possuía condições para comprar melhores roupas, e se alimenta de cascas de pão, porque as suas provisões não lhe permitiam outro tipo de mantimento.

Na sua comparação, o carvoeiro era infinitamente inferior aos estudantes. A descrição da personagem referenda tal condição: vestir-se de saco era sinal visível de pobreza, comer migalhas de pão significava uma situação financeira precária. Seu companheiro de lida, um burro, também comprova sua humildade:

O burro é sinônimo de estupidez e teimosia e não raro sucede ouvir-se invectivar alguém chamando-lhe cabeça de burro. Não obstante é sofredor, humilde e paciente, ajudando nas lidas agrícolas o nosso camponês que não desdenha comparar-se a êle quando procura enaltecer o seu esforço [...] (OLIVEIRA, 1943, p. 09).

O burro é o animal por excelência que acompanha os desafortunados, como Grilo. Sua teimosia pode ser atribuída aos pobres, que também teimam em sobreviver, como Grilo, que insiste em enriquecer. A paciência do animal é vista como a persistência do personagem, que persevera ante as agruras por quais passa. O sofrimento do asno, que carrega pesadas levaras, também é a dor dos miseráveis, ante as desigualdades do mundo. Só uma característica atribuída ao burro não se pode transpor para Grilo: a pretensa falta de inteligência. Para os senhores da razão, conhecedores das letras, os pobres, indoutos, são parvos, desprovidos de sabedoria. Grilo vem demonstrar que ausência de dinheiro e prestígio não revela carência de saberes.

Em *Torrado*, o burro acompanha o Grilo nas artes da adivinhação: “Posso mesmo garantir-vos que o meu burro é o meu melhor discípulo” (TORRADO, 1984, p. 19). Sabedor que os meliantes seriam soldados reais, já que guardavam a riqueza do palácio, pede que cada um deles alise o animal. O burro zurrará mediante o toque dos ladrões.

Tido com sinônimo de ignorância, no conto, o burro encarna a inteligência. Aqui, burro e Grilo são os mesmos. Se o burro é tido como um animal desprovido de sabedoria,

para os nobres, as pessoas de baixa condição social, como Grilo, também são estúpidas. Julgados pela aparência, ofício ou condição social, burro e grilo ocupam uma escala inferior, seja na classe dos animais, seja entre os homens. Nessa versão, o asno é aluno e professor do adivinhão, pois se um ensinou-lhe a ciência da predição, o outro lhe doutrinou nas artes da paciência. O burro, então, ensina ao rei e sua corte que a resignação, muitas vezes, é o caminho para a resolução dos problemas. Por intermédio do animal, os soldados culpados são desmascarados:

[...] Mãos limpas têm vossemecês, que eu bem as vejo. Não fosse o vosso carregue de culpas e tinham-nas passado pelo pêlo do burro, como fizeram os outros, que ainda as trazem sujas do pó do carvão. [...] Não será o meu burro um sábio ao pé destes burros que da sabedoria de um burro se arreçaram? (TORRADO, 1984, p. 22).

O trocadilho feito com o vocábulo “burro” questiona quem é o verdadeiro asno naquela situação: quem nomeia os outros de ignorantes ou quem age de forma inábil, desconsiderando a inteligência alheia frente a sua própria. Diante da autoridade que lhe fora delegada, os soldados usaram de má fé e tentaram lesar o Rei, essa é a prova de maior asnice que se pode ter, cometer um crime no seu local de trabalho, fiando-se na incapacidade alheia de resolver a questão.

Outros fatores relevantes são a condição social e a insatisfação do protagonista tanto em *João Ratão* (ou *Grillo*), de Teófilo Braga, quanto nas demais narrativas. Quer seja carvoeiro, sapateiro, vendedor ou sem profissão determinada, ele abre mão de sua ocupação ou ócio para se tornar adivinhão. A substituição das profissões remete o ouvinte/leitor a pensar que o contato com o concreto não eleva o homem a outro patamar. Assim, os ofícios que lidam com o trabalho árduo do dia a dia não oferecem ao seu executor qualquer possibilidade de mudança na escala social/financeira. Resta ao personagem enveredar-se pelo misticismo.

Imbuído da insígnia de adivinhador, Grilo chega ao palácio e ao encontro do rei. Em verdade, o conto explicita a ausência de dom do personagem nas artes da adivinhação. E mais, a preocupação primeira era saciar seu instinto básico, a saber, a fome. É desse modo que, ao aceitar o serviço proposto pela realeza, solicita três jantares. Aí a charada se resolve, mas, ao acaso do destino:

[...] João Grilo revela-se pouco corajoso, pouco empreendedor e, além disso, demasiado permeável, na medida em que só a determinação dos pais o levará a aventurar-se. [...] o protagonista não tem as marcas características do herói, não só pelas razões que já deixámos indicadas, mas também porque se revela no decurso da prova a que é sujeito como um ser passivo, resignado e oportunista (ainda que apenas circunstancialmente). (TOPA, 1995, p. 252-253).

Ainda acerca da palavra utilizada para qualificar a profissão que abraça, “adivinhão”, se esta fosse empregada no grau normal, levaria o ouvinte/leitor a crer na capacidade de prognóstico do personagem, mas usada no aumentativo, o vocábulo recebe um duplo sentido: para os demais personagens do conto, remete à capacidade do Grilo, engrandece-o como um Doutor capaz de grandes feitos, mas para o próprio Grilo, sua esposa, na versão de Osório e para os ouvintes/leitores, à palavra é auferido um ar de falsidade, isto é, o próprio narrador atesta a incapacidade de Grilo em realizar os intentos da adivinhação, ao dar voz ao personagem:

Um homem, que se chamava Grillo, vivia muito pobremente com a sua mulher. Vae uma vez disse-lhe:
 – Sabes que mais, vou-me fazer adivinhão!
 – Como hade ser isso? Tu, que não sabes o que se passa, como hasde adivinhar o que está para acontecer?
 [...] assim é que se faz para ganhar fortuna. (OSÓRIO, 1905, p. 86-87).

Ao forjar uma profissão, João Grilo atesta sua infelicidade em ser pobre e sua crença que só por meio da trapaça é possível driblar a fome, a miséria e se tornar rico. A riqueza, então, é obtida por nascença ou estratégias escusos, os dois modos, injustos, por excluir uma grande parcela da população. Mas obstinado a sair da maioria dessa parcela, o turrão é desacreditado pela própria esposa, que não vê no marido os atributos imprescindíveis para tal intento: “A mulher começou a rir-se da sua ideia, mas elle não quis saber [...]” (OSÓRIO, 1905, p. 87). Residente na zona rural, além de pobre, tem-se um João interiorano, duplamente estigmatizado. Daí a descrença internalizada pela sua esposa. Os membros da corte não o levariam a sério, por ser um indouto morador humilde da zona rural. Todavia, obstinado, Grillo precisa iniciar seus trabalhos, criar sua fama, divulgar sua capacidade para, no futuro, viver com regalo.

O título honorífico de Doutor aparece em Coelho, Osório, Cascudo, Torrado e o de Mestre em Alda e Paulo Soromenho. Em Coelho, é decretado Doutor da Casa Real e do Hospital do Reino. Sua nomeação é logo seguida por uma epidemia que se alastrou pela

cidade. Ciente da saúde dos pacientes e do golpe aplicado por estes, que se fingiram doentes para não trabalhar, Grilo promete realizar cirurgias no dia seguinte para alcançar a cura. Desse modo,

Os doentes, quando tal ouviram, levantaram-se todos das camas, uns encostados a paus, outros a muletas; foram saindo todos do hospital, e nem já pareciam doentes. Espalhou-se logo pela cidade que o novo médico sabia tanto que só com a sua vista dava saúde aos enfermos. (COELHO, 1993, p. 53).

Grilo não sabia, evidentemente, medicar, mas compreendia muito bem das artes da enganação. Para não se denunciar, promete abrir o corpo dos doentes e examiná-los, causando um temor geral. Sua nova conquista leva-o a entrar na universidade e formar-se em bacharel em medicina, recebendo o título de Doutor Grilo.

Adolfo Coelho esclarece a utilização do título dúbio de doutor, pois remete a sua formatura nas artes médicas, como também à especialização nas artimanhas e nas peripécias realizadas dia a dia na tentativa de melhorar sua condição social.

Senhor das adivinhações, doutor em medicina, Grilo, ao receber o capelo, ensina que o estudo é o caminho para driblar a fome e a miséria e não depender apenas da sorte na vida. Para os não-adivinhos, para os não-médicos práticos, resta a oportunidade criada pelo estudo, as chances surgidas pela aprendizagem. De carvoeiro transmuta-se em estudante; de estudante passa a adivinho; de adivinho transforma-se em médico. Metamorfoses de um grilo que abandona a inicial minúscula do nome, símbolo de invisibilidade social, para as iniciais maiúsculas que formam o Ser Humano.

Em *O Mestre Grilo*⁴⁵, de Soromenho, há referência a seu ofício de sapateiro bem como ao de adivinho. É, ainda, nesse conto, que há o único registro de um herói alfabetizado ainda em sua fase pobre. O Grilo sapateiro põe um anúncio no jornal acerca das suas artes de adivinhação. A promoção é feita, portanto, para além da transmissão oral, como nas demais versões.

O herói popular, portanto, nem sempre é personalizado, simbolizando, nesses casos, a coletividade. Grilo é tão comum que poderia ser qualquer um do seu meio social: poderia ser

⁴⁵ Segundo Haurélio (2014), a menção mais antiga sobre o herói encontra-se na “[...] introdução do *Pentamerone*, de Giambattista Basile (1634-36). Basile nos fala de passagem de certo Maestro Grillo, protagonista de uma obra cômica, *Opera nuova piacevole da ridere de um villano lauratore nomato Grillo, quale volse douentar medico, in rima istoriata* (Veneza, 1519)”.

chamado João, Danilo, Pedro, José, Maria, Antônia, ou centenas de milhares de anônimos sociais que se veem contemplados na figura do João Ratão.

Campbell afirma que “os contos populares representam a ação heroica do ponto de vista físico [...]” (2007, p. 42). Dessa forma, Grilo é o herói preguiçoso, que abomina o trabalho servil, mas que ama a riqueza que a fama pode-lhe trazer. Em prol do enriquecimento, promoverá um embate físico, arriscando a própria vida para consegui-lo. Gastará todos os esforços, a fim de empreender seus planos, aliás, estratégias que nunca lidam com o longo prazo. Cada ideia que traça é para o instante em que vive, já que convive em perigo cotidianamente. Daí o esforço físico concentrar-se na mente. Cabe lembrar que a luta que ele promove não é pela mera sobrevivência, mas por uma vida abastada:

Parte substancial das ações do pícaro será sempre a trapaça, com que ele, sem mais armas que a astúcia, tenta equilibrar suas possibilidades perante uma sociedade que, no mínimo, lhe é hostil e que conta com poderosos recursos para mantê-lo marginalizado. [...] O pícaro [...] é um permanente fingidor dentro da ficção, e seu fingimento serve exatamente para denunciar uma sociedade cujo denominador comum é a hipocrisia. (GONZÁLEZ, p. 267-268; 269).

A intenção de João Grillo era enriquecer pela lei do menor esforço. Mentir e enganar são, portanto, as armas de que dispõe para fazer fortuna em meio a um ambiente de grandes disparidades sociais. O pícaro reage ao meio que lhe exclui.

3.2.2 As relações familiares do personagem

A maioria das versões não aponta para a origem familiar de João Grilo. Assim, o narrador oculta a infância do personagem, pois interessa ao ouvinte/leitor o presente, a ação imediata. É pelas características apontadas a João Grilo que cada uma poderá remontar o seu perfil. O que existe descrito é uma condição inicial, a pobreza. Para o herói clássico, em tais situações, o nascimento do herói, sem pais, indicaria a forma mística pela qual viera ao mundo. Sem a intervenção do homem, seu surgimento miraculoso aponta para os desígnios peculiares que irá desenvolver na adultez.

No caso do personagem popular, a ausência da nomeação dos pais remete para a sua pequenez aos olhos do narrador. Tal desimportância confere a Grilo uma vida de herói ao acaso. Longe das estrelas, distante das pitonisas e desconhecido dos profetas, é o próprio João Grilo, filho de ninguém, que traça seu percurso (anti-)heroico.

Mas em Pedroso e Bastos, há referência à sua família, além de Cascudo, que cita a presença de um pai. Nesse instante, dá-se a conhecer que Grilo, como todo herói, possui linhagem, não é um ser solitário, logo, precisaria, caso fosse alguém de disposição, cuidar não somente de si mesmo, mas de seus progenitores.

Todavia, não se pode ser miúdo para sempre. Nas compilações em que possui família, é instado pelos pais a crescer, deixar de ser infante, logo, adquirir responsabilidades. Ao adulto, a responsabilidade, à criança, a vida livre, a brincadeira.

Nesses contos, Grilo é um miúdo grande, que se nega, em princípio, a realizar tarefas adultas, como a provisão da família, o auxílio nas tarefas do lar. A insistência do(s) pai(s) é uma expulsão da vida infantil e uma consequente entrada no ambiente amadurecido. João Grilo precisa sair de sua zona de conforto para adentrar num mundo onde o prazer deixa de ser o princípio básico, e aí está a sua negativa. Impelido a fazê-lo, procura associar a indolência, a vida fácil à adulez recém-adquirida, enfim, não consegue passar da cepa torta.

Admitir-se adulto é aceitar correr riscos, é dar-se conta da morte, já que, quando pequeno, esta se configura distante, inalcançável. Crescer é estar mais perto do fim, mas “tanto o atentaram que se foi apresentar ao rei” (PEDROSO, 2001, p. 337). Pode-se protelar, mas não fugir das responsabilidades por tempo indeterminado, esse é o pensamento dos pais do personagem que, ao colocá-lo diante do problema, que é sobreviver por conta própria, esperam uma mudança na postura do filho. Se a pobreza talvez não tivesse cura, talvez a má educação fosse amenizada pelo enfrentamento da vida.

De 1905, vem a versão publicada por Ana de Castro Osório, em seu livro *Contos Tradicionais Portugueses para as crianças*, com o título *O Doutor Grillo*. Nessa variante, João Grilo é casado e pai de filhos. Por viver de forma humilde, resolve, então, tornar-se adivinhão. Tal atitude é tomada, portanto, com a finalidade de conseguir o sustento da família. É o João Grilo pai e chefe do lar que pensa, fala e age em prol não somente de sua sobrevivência, mas de toda sua casa.

Ataíde de Oliveira (s.d.) registra a versão *O Adivinhão*, em sua obra *Contos Tradicionais de Algarve*. Aqui, os personagens possuem a condição financeira e a função social ressaltadas. Há duas situações propostas: de um lado, o compadre pobre e sua esposa vivem em condições de miséria; do outro, o compadre rico regozija-se na abastança. Por ser avaro, o rico desperta o que pode ser denominado de senso de justiça do pobre. Ainda na versão 180, de Vasconcelos, Grilo vive de forma bastante humilde com sua esposa.

A família é deixada para trás na jornada do herói. Na contística clássica, entretanto, toda a sua luta empreendida é para, ao final, retornar ao lar, já que

É importante, simbolicamente, que ao término do velho mito heróico, depois que o herói enfrentou o seu medo matando o dragão, o Guerreiro volte para casa e se case. A recompensa por sua luta está no fato de finalmente tornar-se um amante. (PEARSON, 1997, p. 134).

Somente as variantes de Osório, Cascudo e Oliveira afirmam o retorno do personagem a sua casa. Nos demais contos, Grilo volta à vida errante que levava quando era um adivinho pobre, processo intitulado de “a recusa do retorno”, por Campbell (2007). Destituído de família, pode agir mais livremente e, dessa forma, livra-se de quaisquer amarras sociais que o detenham.

3.2.3 A simbologia nos contos

De pobre a nobre, essa seria a passagem natural, caso João Grilo, o adivinho, revelasse o mistério proposto pelo rei em três dias. O número três aparece com um significado emblemático em todas as compilações do conto de João Grilo (ou Ratão). Três é o número de dias que o adivinhador possui para resolver o enigma do desfalque, três é o número de criados desonestos, três também é o número de membros da família do protagonista, bem como o número de adivinhas que desvenda após ter ficado rico e famoso no palácio:

[...] castigaria com a morte todo aquele que se fosse apresentar e que no fim de **três dias** não descobrisse o ladrão. [...] Meteram-no num quarto e deram-lhe **três dias** para pensar. [...] Estes **três criados** eram justamente os que tinham roubado as joias da princesa [...] (PEDROSO, 2001, p. 337-338, grifos nossos).

Três é um número que traz uma forte carga simbólica para a humanidade. Para os egípcios, o ser humano é formado por três corpos: o físico, o astral e o espírito. Para os hindus, o três alude à tríade de Brahma, Vishnú e Shiva. No judaísmo/cristianismo, o três encarna a perfeição, pois inicia e finaliza um ciclo, um período. Muitas são as menções ao número três na Bíblia: equivale a Adão, Eva e a serpente, assim como à natureza tríplice de Deus: criação, conservação e destruição e à Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. Três foram os Magos que visitaram o menino Jesus após seu nascimento, três são os evangelhos sinópticos e o número de vezes que Pedro negou a Cristo. Esse número ainda é associado a um ciclo completo de vida: nascimento, apogeu e morte e à composição humana: corpo, alma e espírito. Segundo estudos psicanalíticos,

Tanto no inconsciente como no consciente, os números representam as pessoas. Situações familiares e relações. Estamos bem conscientes de que "um" representa a nós mesmos em relação com o mundo, como sustenta a referência popular ao "Número Um". "Dois" significa um grupo de dois, um casal, como numa relação amorosa ou marital. "Dois contra um" representa estar injustiçado ou mesmo definitivamente desclassificado numa competição. (BETTELHEIM, 2002, p.116).

Seguindo os estudos de Bettelheim (2002), o número três, na *História de João Grilo*, é a formação da família, pai, mãe e filho, que significam dois mais um no sentido de acréscimo de mais um ser ao casal. Desse modo, esse um, que se agrega, deve fazê-lo por um tempo determinado: a infância.

O fim desse período é marcado pela chegada de Grilo ao paço, a fim de resolver o mistério do roubo dos bens do monarca. Apesar da incredulidade das pessoas que compunham aquele ambiente, elas são obrigadas pelo decreto real a permitir que o personagem receba a oportunidade de resolver a questão, e aí a simbologia do três surge com toda a sua veemência: é encerrado em um quarto por três dias, a fim de resolver o caso do saque das joias. Três, nesse momento, significa o cumprimento de um ciclo, a chegada ao palácio e o fim do prazo para a resposta ao rei. Grilo conta os dias que faltam para a sua morte, mas os culpados entendem como sendo a descoberta do desfalque realizado.

Com o mistério solucionado, um ciclo se fecha e outro se inicia. E aí João Grilo é submetido a mais três provas. Testado o tempo todo, percebe que ali não é seu lugar, que nunca será aceito como um integrante da nobreza. Todas essas três adivinhas remetem, inclusive, à origem humilde do personagem. A primeira retoma o grilo, inseto comum, que simboliza a vulgaridade do personagem, no sentido de sua procedência popular. A segunda, o rabo de uma porca, confere-lhe a certeza de que era um porco em meio às perolas, isto é, um pobre vivendo entre a riqueza, mas não pertencendo a ela. A terceira e última prova, já de partida do palácio, as “caganitas de cabra”, evidencia a lição que aprendera da vida no palácio: nada leva de grande significado para sua vida, de aprendizado para si, tampouco tivera significância mesmo para os nobres, apenas servira aos propósitos dos membros da corte. Daí, na despedida, o rei acenar-lhe com cocôs de cabra enrolados no lenço; retornara, pois, da realeza para a sua origem. Para Grilo, esse aceno soava-lhe como a liberdade e a garantia de vida obtida, mas também como a pouca valia que dava a todos aqueles com quem conviveu no palácio: “Adeus, adeus, caganitas para Vossa Majestade!” (PEDROSO, 2001, p. 340).

Os três estágios da vida de João Grilo são evidenciados nessas três adivinhas: a pobreza, a vida no palácio e a vida pós-realeza. Para alcançar o patamar final, não lhe faltou sorte, já que as respostas sucediam sempre de coincidências entre as questões realizadas e o seu medo de errar as respostas. No entanto, é a sua aparência que, primeiramente, chama a atenção da corte, esse é o seu cartão de visitas. Ao pé do palácio, já é ridicularizado pelo modo como se apresenta. Pelas suas vestes, é julgado incompetente de resolver o mistério do roubo.

Há sempre, nessas provas apresentadas ao protagonista, dois extremos: se, por um lado, ao ser exitoso no desvendamento do enigma, receberá como prêmio muita riqueza; por outro, caso seja incompetente para tal, será punido com a morte. A extinção sempre ronda o protagonista, seja pela miséria da vida, seja pela prova a que é submetido. Mas, ao contrário dos heróis gregos, os semideuses, que vencem seus trabalhos por meio da virilidade, aliada a regras morais fixas, João Grilo possui um caráter bem mais maleável, sendo subjugado pelo seu instinto de sobrevivência.

João Grilo não possui beleza, tampouco roupas finas. Não tem grande estatura, nem força física preponderante. Não há traços heroicos visíveis nessa figura. Por isso, é motivo de riso da corte na maior parte das versões aqui analisadas. Do menor ao maior, dos guardas aos reis, todos mofam da figura que se apresenta. Surge, então, o debate acerca da importância das aparências em detrimento da essência humana. Integrantes de uma sociedade reificada, afeita a julgar pelo primeiro olhar, os membros daquela corte desqualificaram o personagem por este ser pobre, miserável mesmo. Não pertencendo aos iguais, Grilo é visto como um doido, ou seja, incapaz de pensar, de possuir inteligência ou discernimento.

Vitorioso, no entanto, Grilo deixa de ser o menino roto para ser o Senhor João, ou o Doutor Grilo. Provara sua inteligência, mesmo que por pura sorte. O riso de escárnio do rei transforma-se, de pronto, em surpresa e, mais tarde, em admiração.

Em Bastos, há a simbologia do número 6 presente em sua versão. Nesse enredo, Grilo precisa entrar no castelo. Mas, para fazê-lo, propõe um enigma aos soldados:

– Aí eu é que sou doido, não é? Mas vocês não conseguem descobrir este enigma:

“Tu tens duas lanças e o teu companheiro tem o dobro, mas no armazém estão agora o quádruplo das vossas lanças.”

Os guardas ficaram de boca aberta, sem encontrar resposta e, por fim, lá lhe deram passagem. (BASTOS, 1989, p. 15).

Com a charada proposta, demonstra que sua humildade de vestes não se refletia na inteligência. Confundido com um louco, prova ser sábio. A questão matemática proposta pode ser resumida na seguinte equação: $(2 + 2^2) \times 4 = 24$.

O número 24 é múltiplo de 6. E 6 é o número do homem, revela sua imperfeição, sua incompletude. 6 é o número de Grilo, homem por excelência, por isso mesmo, pleno de virtudes e defeitos. O 6 surge como número do anti-herói. Não há, em Grilo, a pretensão da perfeição dos heróis tradicionais. João Grilo assume seu posto de homem sujeito a toda sorte de imperfeições. Aliás, ele lida com a imperfeição humana e usa tais falhas para sobrepujar a nobreza.

Na versão de Osório, acentua-se a religiosidade cristã das personagens. Primeiramente, João Grillo amaldiçoa o Diabo pela ideia de se ter tornado Adivinhão. Em outro momento, são os criados palacianos que rogam a “[...] todos os santos e santas da corte do céu para que os não denunciasses senão com a condição do rei lhes poupar a vida [...]” (OSÓRIO, 1905, p. 89, *sic*). Mas as divindades cristãs são lembradas tão somente na hora de desespero das personagens. O Demônio é visto como o culpado pelas desgraças do protagonista, enquanto as hostes celestiais são evocadas, como forma de sensibilizar o Doutor e promover o livramento da sentença de morte.

No conto *O Adivinhão*⁴⁶, de Ataíde de Oliveira, as rezas, pretensamente proferidas pelo mágico, dão o tom de sobrenatural da capacidade de Grilo. São orações atribuídas a Deus, como em uma relação íntima com a divindade, de quem recebera tal dom adivinhatório.

Assim, a devoção do pícaro só aflora diante dos momentos mais críticos. Vive em constante adversidade, por isso, tal religiosidade é apenas formal e superficial, já que crescera aprendendo os ensinamentos cristãos. Contudo, a verdade é que Grilo só pode contar consigo mesmo. Fora abandonado, desde o nascimento pelo governo, pela sociedade e pela religião.

3.2.4 Os louros da vitória

Todas as versões apontam para uma situação inicial do herói popular, a miséria, e uma transformação final, a obtenção da riqueza por meio dos seus serviços de adivinho. Esse é o primeiro prêmio que recebe, mas, nas versões de Braga e a de nº 181, de Vasconcelos, ele

⁴⁶ Apell (1920) registra, no livro *Contos Populares Russos*, a presença do personagem no conto *O Adivinhão*, mas, nessa versão, ele chama-se Besouro, e não Grilo. O enredo, no entanto, segue os mesmos padrões de enigmas e resoluções por acaso, como nas versões lusitanas. Fica aqui a nota que comprova a universalidade do personagem. No Oriente, personagens como Nasreddin Hodja e Goha assemelham-se a João Grilo (CARRIÈRE, 2004). Cabe, ainda, informar acerca da presença do herói na Costa Rica, cuja compilação foi realizada por Lyra (2012), em seu livro *Cuentos de mi tía Panchita*, por meio do conto *El tonto de las adivinanzas*.

ainda se casa com a princesa. Contudo, a picaresca clássica dissocia o seu protagonista do erotismo e da manifestação do desejo:

Os pícaros sofrem, assim, de uma autorrepressão sexual que tem levado a que sejam catalogados, tradicionalmente, como misóginos. [...] Os pícaros clássicos sofrem, assim, de uma autorrepressão que os leva a fingir que não existem objetos do desejo e a confinar a mulher ao papel de **coisa**, cuja sexualidade só aparece para marginalizá-la duplamente. (GONZÁLEZ, 1994, p. 350, grifo do autor).

Para Grilo, o casamento real é um negócio lucrativo. Só o aceitará pelo fato de ser a porta de entrada para fazer parte do mundo de fidalguia. O matrimônio é um meio, cujo fim é o dote a ser recebido.

A relação de Grilo com a princesa também se dá na versão de Coelho, quando, engasgada, é salva por Grilo que lhe dá a engolir bolas de manteiga enquanto faz-lhe cócegas, forçando a saída do osso preso na garganta. Aqui, a fama e o respeito surgem como prêmios adicionais ao dinheiro que recebe, pois, para o pícaro, aqueles não adiantariam se viessem sozinhos. Seu intuito primeiro é o enriquecimento, não a fama.

O riso constante é o caminho para que a filha do rei expulse de sua goela o pedaço incômodo de osso. O riso é a estratégia para sobrepujar a morte. Através dele, os feitos de Grilo permanecem geração após geração. Pela comicidade, os feitos do personagem ganham outros ares, habita diversos espaços. O riso quebra o gelo das indiferenças sociais, une as pessoas, questiona ideologias. É por isso que o riso vence a morte, porque é maior que o esquecimento.

Por intermédio do riso, a princesa sobreviveu, e Grilo foi nomeado Médico Real, recebendo riquezas e prestígio. É pelas provas passadas, todas permeadas por momentos cômicos, que Grilo alcança a glória de ser respeitado e amado pela corte.

Não se pode deixar de observar o papel da figura feminina, porque a princesa é sempre usada como objeto de trocas ou de desafios pelo pai. Sem vontade própria, é – quase que invariavelmente – sem voz audível nos contos, restando-lhe o cumprimento dos desígnios reais, numa clara alusão aos casamentos das monarquias em troca de acordos de paz ou de conchavos bélico-político-econômicos. Em todas as situações, a princesa é moeda de troca e troféu para o vencedor. Sua beleza, sempre ressaltada, e sua educação, atributos tidos como reais, só aumentavam o valor da premiação.

Em Pedroso, no entanto, João Grilo é rejeitado pela princesa, que não admitia casar-se com um maltrapilho, numa reação que surpreende, por ser uma contraposição aos desígnios do Monarca. Tal reação logo é aplacada pela ordem do rei que não pode negar a si mesma. Aqui, numa referência aos contos de fadas, essa mulher, que sonha com um príncipe encantado, lindo e refinado, depara-se com um Grilo pobre e farroupilha. Não há possibilidades de transformá-lo, já que, por não ser sapo, nunca será príncipe. Sempre foi, é e será o Grilo. O próprio adivinho abre mão do casamento em prol de uma vida estabilizada no palácio. Tal fato não se deve pelo pícaro sentir-se indigno da noiva, mas pela incapacidade de estar acompanhado com alguém alheio à sua vontade e pela falta de sentimento entre os dois. À desistência, acresceram-se muitos sacos de dinheiro.

Já rico pela resolução do roubo das joias, fora presenteado com muito mais riquezas pelas duas adivinhas, a do grilo e a do cocô de cabra. Agora é um novo Grilo, amadurecido, e certo de que o mundo é dos que sabem aproveitar as oportunidades. Cômico de que a sorte não dura para sempre, é preciso saber quando ela surge, aproveitá-la, mas também sair antes que ela o abandone, assim, João Grilo “fez a sua fortuna e assim se viu livre do rei”. (PEDROSO, 2001, p. 340). Não deve ter retornado à casa dos pais. Certamente, pegou um navio em direção ao Brasil e aportou no litoral do Nordeste, onde se encaminhou para o sertão, fazendo fama e realizando suas aldrabices, mais conhecidas por lá como peripécias, trapaças e picardias.

3.2.5 O pícaro e a luta enviesada de classes

Em *João Ratão (ou Grillo)*⁴⁷, de Teófilo Braga, os ladrões reais são os mordomos do palácio, que comungam da mesma classe social que o adivinhão. A discussão de classes fica evidente também em *O Doutor Grilo*, de Câmara Cascudo. Há, neste conto, dois lados especificamente marcados, estabelecidos: de um, o povo, o pobre e o trabalhador – João Ratão e os criados do rei; e do outro, a nobreza, avara, que não possui ofício, mas detém a riqueza do país. Por sofrer privações, os pobres são corruptíveis, já que desejam fazer parte dessa nobreza que os exclui. É por isso que Ratão (ou Grillo) abandona sua tarefa em prol de uma atividade que lhe dê projeção e riqueza com maior facilidade, e os serviçais roubam o imperador. Não há, no entanto, uma luta de classes, já que o trabalho dos pobres é adentrar ao ambiente da riqueza como nobres. A partir do conto, deduz-se que todo membro das classes

⁴⁷ Conto também registrado na seleção de Ana Carolina Braga, em seu livro *Dez contos do além-mar*.

populares quer ser rico, mas isso só se dará através da sorte e do misticismo, os dois juntos, pois não há mobilidade nem justiça social onde essas histórias ganham espaço e popularidade, ou seja, no seio das camadas populares.

Em *O Mestre Grilo*, de Alda e Paulo Soromenho, na resolução do furto, mais uma mudança em relação às outras versões: as culpadas são três criadas, mudando-se o gênero dos ladrões. Já em *Doutor Grilo Médico de El-Rei*, de Torrado, são dois fidalgos os meliantes, e é Danilo Grilo que, em contraposição a aqueles, sobressai-se:

– Agora, Vossa Alteza, mande chamar à sala do trono todos os seus fidalgos, um por um. Fique com o saco poisado nos joelhos e entretenha-se a brincar com os anéis, enquanto fala com eles, os que tremerem e gaguejarem diante de Vossa Majestade, são esses os ladrões. (TORRADO, 1984, p. 16).

Em audiência pública, o Rei desmascara os golpistas, numa lição de moral em que a ganância dos ricos não tem limite. Diante de toda a corte, os fidalgos são apanhados, e Grilo, exaltado. Em presença da riqueza ambiciosa, é a pobreza de Danilo Grilo que dá o exemplo de justiça e honradez:

O pícaro é o caniço que se dobra aos ventos para conseguir sobreviver: nele, o que pensa é o estômago. Ele tem a pouca dignidade daqueles que sempre têm o suficiente para comer, mas, em sua indignidade sem indignação, ele revela a pouca dignidade daquilo que pretende ser digno e superior na sociedade. (KOTHE, 2000, p. 14).

O narrador do conto, ironicamente, expressa para o leitor/ouvinte o estado de depreciação moral pela qual passava o reino: “Mas aquela corte devia ser um covil de ladroagem [...]” (TORRADO, 1984, p. 17). A usura humana não tem fim. Quanto mais convivendo nesse mundo de abundância, mais envolvido nas suas falcatruas. Se já se tem dinheiro e poder, cobiça-se mais, se não o tem, ambiciona-se fazer parte desse meio.

Ainda sobre esse conto, destaca-se o título, que faz alusão ao português arcaico, simbolizando a força e a importância do rei e da Coroa para o povo lusitano. A nobreza é apresentada como um sinal de assentimento divino, El-Rei, O Rei. O uso do artigo definido corrobora para afirmar o poderio daquele que fora escolhido pelos céus para governar e não poderia ser questionado. Não há outro soberano, apenas um, o único, daí o uso do artigo El, o, ligado por um hífen ao substantivo Rei, tornado próprio. A função torna-se mais importante que o nome. Agora, já não há mais Pedro, nem João, nem Manuel, mas O Rei, aquele que

governa e decide sobre tudo e todos. O traço de união liga para sempre o homem ao seu cargo, que se fundem em um só. O título dessa versão contemporânea utiliza-se, pois, de um termo arcaico para revelar a aura causada pela monarquia em Portugal mesmo na modernidade.

Do interior para a cidade, da periferia ao palácio, João Grilo transita por todos os espaços: o formal, onde habita a burguesia, e o informal, lugar do povo. Grilo é o elemento estranho na corte, mas é aquele que liga os dois mundos. É mal visto, pré-julgado como parvo, descreditado pelos nobres, mas a sua presença é a prova incontestada do abismo econômico na sociedade. Seu chamado pelo rei comprova que ele é necessário para resolver uma pendência. Sem usar a força braçal, mas sim o intelecto, prova que está apto a fazer parte daquele sistema: tudo o que realmente deseja. Com esse intuito, “o pícaro movimenta-se livremente em meio a uma sociedade que despreza, e à qual se sobreleva por suas qualidades intelectuais.” (ROSENTHAL, 1975, p. 89).

Exceto na versão 179, de Vasconcelos, nos demais contos, o maniqueísmo aparece em maior ou menor grau. Há um embate de forças entre o bem e o mal, entre o rico e o pobre. Característica da picaresca clássica, o maniqueísmo reduz o pensamento entre duas vertentes. Na visão de João Grilo, a fidalguia é culpada por todos os seus males. Coloca-se, pois, no lugar de vítima, mas parte para a reação. A sua inserção na nobreza não é mais do que o cumprimento da justiça, pois Grilo é um ressentido por ter sido excluído das benesses que a sociedade poderia oferecer-lhe e não o faz.

O julgamento que o pícaro lusitano realiza, todavia, não é imparcial. Enquanto finge ser adivinho, descobre os ladrões do tesouro real. Ele poderia ser visto como mais um a extorquir o monarca, mas o narrador do conto picaresco, aliado do protagonista, absolve-o, transformando o fingimento de Grilo em atitude de admiração pelo leitor.

O pícaro volta-se para o riso, utilizando-o como forma de convencimento do leitor/espectador. Através do cômico, dilui o peso das suas atitudes e relativiza moral e ética em vigência. Grilo convida o leitor a rir com ele dos poderosos, insta o leitor a rir de si mesmo por sua avareza e a rir do próprio pícaro diante do inusitado das situações geradas.

Quadro 1: Registros de João Ratão em solo lusitano.

Título	Compilador	Gênero textual	Prenome	Sobrenome	Alusão à Família	Profissão	Simbologia com o número 3	Casamento com a princesa	Retorno ao lar
<i>História de João Grilo</i>	Consiglieri Pedroso	Conto popular	João	Grilo	Pai e mãe	Adivinhão	Sim	-	-
<i>João Ratão (ou Grillo)</i>	Teófilo Braga	Conto popular	João	Ratão/Grillo	-	Carvoeiro/Adivinhão	Sim	Sim	-
<i>179. João Grilo</i>	Leite de Vasconcelos	Conto popular	João	Grilo	-	Adivinhão	Sim	-	-
<i>180. João Grilo (ou Doutor Grilo)</i>	Leite de Vasconcelos	Conto popular	João	Grilo	Casado	Adivinhão	Sim	Casado	-
<i>181. [João Ratão]</i>	Leite de Vasconcelos	Conto popular	João	Ratão	-	Adivinhão	Sim	Sim	-
<i>O Doutor Grillo</i>	Ana de Castro Osório	Conto infantil	-	Grillo	Casado	Adivinhão	Sim	Casado	Sim
<i>O Doutor Grilo</i>	Câmara Cascudo	Conto popular	-	Grilo	Apenas pai	Adivinhão	Sim	-	Sim
<i>O Adivinhão</i>	Ataíde de Oliveira	Conto popular	-	-	Casado	Adivinhão	Sim	Casado	Sim
<i>O Doutor Grilo</i>	Adolfo Coelho	Conto popular	-	Grillo	-	Carvoeiro/adivinhão/Médico	Sim	-	-
<i>O Mestre Grilo</i>	Alda e Paulo Soromenho	Conto popular	-	Grilo	-	Sapateiro/adivinhão	Sim	-	-
<i>João Grilo</i>	Alda e Paulo Soromenho	Conto popular	João	Grilo	-	Vendedor/Adivinhão	Sim	-	-
<i>Doutor Grilo médico de El-Rei</i>	António Torrado	Conto infantil	Danilo	Grilo	-	Carvoeiro/Adivinhão/Médico	Sim	-	-
<i>História do João Grilo</i>	Glória Bastos	Conto infantil	João	Grilo	Pai e mãe	Adivinhão	Sim	-	Sim

Autoria: João Evangelista do Nascimento Neto.

João Grilo, João Ratão, Mestre Grilo ou Doutor Grillo, seja qual for o nome ou alcunha que tenha recebido ao longo das mais diversas versões sobre sua história, o personagem da literatura popular lusitana encarna o papel de um membro das classes populares que não possui, logicamente, dinheiro, tampouco poder ou voz ativa, resta-lhe, portanto, a sorte e um pouco de malícia ao se aventurar no mundo da adivinhação. Ciente de que os homens, pobres ou ricos, deslumbram-se com as artes do desconhecido, envereda-se pelo campo do místico, a fim de impressionar os homens deslumbrados com o dom de previsão do futuro, ou domínio do ocultismo, atividades vistas como embustes nas várias versões da história, utilizadas como meio de sobrevivência por integrantes de uma parcela da população, a qual Grilo faz parte, insatisfeita com a vida afeita de privações.

João Grilo é o exemplo, mesmo nas versões em que ele se redime, de que é possível o humilde e ingênuo vencer os ricos e maldosos. Embora seu desejo seja tornar-se um nobre, sua origem veda qualquer tentativa para que isso se efetive. Rico será pela sorte nas adivinhações, mas ele sempre será visto como alguém advindo das classes menos privilegiadas. Seu lugar nunca será entre os aristocráticos, onde até passará dias, será convidado para desvendar segredos, ou participar de festejos. Mas Grilo sempre retornará para a sua casa ou voltará para o seu lugar, que é entre os nascidos como ele, pobres, humildes, batalhadores.

É difícil julgar os atos de quem luta para viver dia após dia. Nessas situações, a moral rígida perde todo o sentido. A sobrevivência urge e é a fome quem fala mais alto. Viver o dia de hoje é a necessidade básica. A voz que fala mais alto é a clamor do desejo de viver, mesmo em meio às intempéries da vida, embora com reduzidas oportunidades.

João Ratão, que surge através da boca dos moradores do interior de Portugal, e o Doutor Grillo, o cooptado para os compêndios da literatura oral e habitante das bibliotecas nas grandes cidades lusitanas, são o mesmo. Os dois fundem-se no João Grilo, naquele que representa uma grande parcela da população que insiste em viver, apesar de tantas variáveis contrárias, persiste em estar mostrando sua voz, mesmo que ingenuamente ou sendo presenteado com uma sorte fenomenal.

Sua imagem excede o imaginário das populações indoutas e passa a habitar outros espaços, como a mídia impressa. Em 1956, nomeia um jornal destinado ao público infantil, o *João Ratão*, sobre a orientação de Adolfo Simões Müller⁴⁸.

⁴⁸ Cf. Rocha (1992).

É esse personagem que povoa o imaginário popular. É ele quem viaja mundo afora, adivinhando o sorriso de ouvinte e leitores, conquistando adeptos para suas histórias. É esse João Grilo, quiromante do riso, que chega ao Brasil, onde se tornará um dos malandros mais conhecidos de que se tem notícia.

4 AS PROEZAS DE JOÃO GRILLO NO BRASIL

Já falei pra você que malandro não vacila
 Já falei pra você que malandro não vacila
 Malandro não cai, nem escorrega
 Malandro não dorme nem cochila
 (Compositor: Julinho Belmiro. Intérprete: Bezerra da Silva).

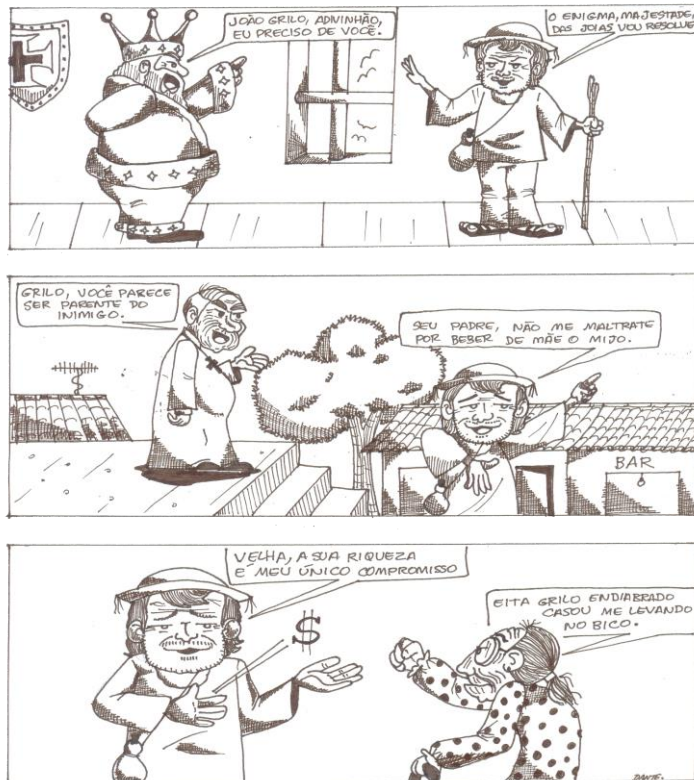


Figura 3 – João Grillo e o Rei



Figura 4 – João Grillo e o Coronel

Arte: Dante. Texto: João Evangelista do Nascimento Neto.

O vocábulo “palavra” é originado do grego *parabolé*, significando “comparação, aproximação, alegoria, encontro” (MACHADO, 1959, p. 1655). Com o passar do tempo, o sentido de *parabolé* foi sendo substituído pelo *verbum* romano, *In principio erat verbum*, associado ao *Logos* grego, *En arkê ên o logos*, ao discurso divino (NASCENTES, 1955). Ligada sistematicamente ao texto escrito, divinizado, santificado em sua forma em detrimento da pagã oralidade, a palavra foi sendo encerrada nos ambientes cultos, onde vale o escrito. A palavra foi afastando-se do seu caráter oral. Sendo assim, a voz foi sendo calada, substituída por pena, tinta e papel.

Se a palavra foi o início de tudo, se ela fora proferida pela boca de Deus no ato da criação, se apenas ela bastava ser dita para selar compromissos, tal realidade sofreu drástica mudança. Questionada, trocou-se a voz pela pedra. As nuances e os movimentos musicais nos timbres da voz foram cedendo espaço para inscrições, cujo teor simbolizava as leis, nomeava-se eterno.

O princípio foi reescrito. Agora, com registro material no lugar do audiovisual, o *verbum* vai sendo atrelado à *littëra*, e seu acesso é restrito a poucos. As Tábuas da Lei servem para todo o povo, mas é interpretada somente pelos escolhidos, aqueles que detêm o dom da leitura/escrita. Por isso, a oralidade se manteve. As interpretações precisavam ser repassadas boca a boca para todos os membros da comunidade. A escrita divina era humanizada pelas vozes do povo. Enquanto a religião buscava a inserção do sagrado nos seres humanos, através da catequização de mentes, é pela boca, por meio da voz, que o profano também modifica o sagrado. O sacro é o escrito, o humano é o oral. Não é de se espantar o fato de o texto divino ser escrito: isso denotava sua gênese de exclusividade e sua incapacidade de adequação ao mundo. É o súdito quem deve buscar semelhança com a divindade. A fala é abrangente, por isso a escrita deve ser privilegiada, já que, embora muitos sejam chamados, consta que só poucos serão escolhidos por *Yaveh*, e tais selecionados terão seus nomes registrados nos livros celestiais.

Com acessibilidade restrita, portanto, a letra virou um fascínio para os analfabetos, sendo relegada, também, a segundo plano, toda e qualquer forma de conhecimento por estes produzida.

Tolhida a voz, sobram os sussurros. A Letra gera um saber escrito, a literatura. Enquanto isso, nos becos, por entre as frestas das casas, na mais alta madrugada, a voz passeava escondida e, com ela, toda a carga de cultura ainda disseminada, mesmo que sem o mesmo reconhecimento, pelos indoutos. Para muitos, essa produção sequer foi considerada expressão cultural. Mais tarde, foram nomeadas de cultura popular, literatura popular,

literatura oral, dentre outras alcunhas. A cultura erudita, ciente da sobrevivência da oralidade, procura cercar-se desta, dando-lhe certo caráter escrito, dotando-a de um academicismo que lhe falta.

Os textos da literatura oral, difundidos ao longo dos tempos pelos contadores de história, rompem as barreiras e chegam ao mundo da escrita. A intersecção entre oralidade e escrita é constante, logo, difícil é a arte de especificar a diferença entre texto oral e texto escrito em um campo de tantos diálogos, de tantas trocas, de muitas apropriações. Essa discussão acerca da pureza de um texto sobrevive num terreno árido, cuja conclusão a nada levará. A relevância na discussão parece estar no conteúdo do discurso, em sua análise e os objetivos a que ele se destina. Dessa forma, é pertinente observar as palavras de Paul Zumthor, ao afirmar que

Todo discurso é ação, física e psiquicamente efetiva. [...] O verbo se expande no mundo, que por seu meio foi criado e ao qual dá vida. [...] No entanto, toda palavra não é só Palavra. Há a palavra ordinária, banal superficialmente demonstradora, e a palavra-força [...] (ZUMTHOR, 1993, p. 75).

Se todo discurso é ação mental e física, mas nem todo ele traz em seu bojo a palavra-força, devem-se perceber, com olhos diferentes, os discursos permeados com esta palavra-força, a palavra viva, a palavra que não só significa, mas diz, fala aos ouvidos dos leitores, grita nos tímpanos dos ouvintes, sussurra por praças, becos e estradas, ecoa entre alamedas, ruas e vielas. Aí a palavra-força, que também pode ser classificada como a “palavra-performance”, é elevada ao *status* que merece. Tal palavra existe independentemente de passear pelo texto oral ou estar grafada em livros. Ela é. Brotou pela voz dos contadores de histórias e subsistiu entre os mantenedores desses enredos, de pai para filho, de avó para neto, de irmão mais velho para o mais novo, de um amigo para outro, mas ela continua a se fazer presente nos textos escritos de caráter performático. Nessas narrativas escritas performáticas, a ação toma a voz do narrador. Nesses escritos, os personagens abandonam o *script* traçado pelo autor e falam diretamente ao leitor. Nesses textos, as imagens são tão vivas, fortes e pulsantes que iluminam a mente do leitor, apresentando-se à sua frente, pois não cabem nas tintas das letras que formam as palavras, que compõem os períodos, que estruturam os parágrafos, que criam os capítulos, que constituem os livros: “Mesmo quando escrita, a linguagem era (é ainda, sem dúvida, para muitos) sentida como vocal [...]” (ZUMTHOR, 2007, p. 43). A palavra-força, o vocábulo-performance, resiste diante do mundo letrado, porque ela existe no mundo letrado. Se ela parte do texto, não importa ser este oral ou escrito:

Transmitida a obra pela voz ou pela escrita, produzem-se, entre ela e seu público, tantos encontros diferentes quantos diferentes ouvintes e leitores. A única dissimetria entre esses dois modos de comunicação se deve ao fato de que a oralidade permite a recepção coletiva. (ZUMTHOR, 2007, p. 55).

A palavra-força promove sempre encontros com o leitor, sejam eles coletivos ou pessoais. Não há vazios textuais que não possam ser preenchidos pelo ouvinte, pelo leitor. Os vazios significam, simbolizam, dizem. É a palavra que proporciona diferentes viagens, levando o leitor por caminhos a se explorar. Por entre fissuras abertas na selva de significados, ou entre fendas que cortam avenidas de saberes, o vocábulo-performance é o guia de um leitor-ouvinte, que não se contenta em receber pacotes de conhecimentos prontos, enclausurados em fôrmas. Esse leitor-ouvinte, ou ouvinte-leitor, estabelece suas relações, compara as versões que ele próprio cria, revê conceitos, recria imagens. Não há como aprisionar a palavra-força, ela detém todas as chaves das celas discursivas que até hoje tentaram prendê-la. Ela existe para passear livremente por onde quer, desde as bocas dos griôs aos compêndios literários. Ela existe para confundir os teóricos da linguagem, para desbaratar estudos literários. Ela, a palavra, permanece, pois, parafraseando o apóstolo Paulo, “a fé vem pelo ouvir”, cabe esclarecer que se ouve também pelo escrito:

O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma. Não há algo que a linguagem tenha criado nem estrutura nem sistema completamente fechados; e as lacunas e os brancos que aí necessariamente subsistem constituem um espaço de liberdade: ilusório pelo fato de que só pode ser ocupado por um instante, por mim, por você, leitores nômades por vocação. (ZUMTHOR, 2007, p. 53).

Quando se cala uma voz, a palavra constrói frestas para falar. Através dessas fissuras criadas entre a escrita e a oralidade, intituladas aqui de “frestas discursivas”, surgem textos simbióticos que divergem de teorias que versam acerca de cultura letrada e de cultura popular.

Os estudos da cultura popular tentam utilizar expressões como palavra oral, oralitura, escritura para fazer a associação dessa palavra proferida, agora passada para o âmbito da escrita, mas, ainda assim, parece que há uma lacuna, resta um vazio conceitual, quando à oralidade são atribuídas teorias criadas pela/para escrita. O próprio vocábulo ‘literatura’ já remete à arte da palavra escrita, à letra. Está, pois, sujeitada a esta, e manifesta-se por meio de símbolos e convenções gráficos.

Por esse modo, o termo “literatura” não abrange as produções várias de caráter popular, ou assim classificadas. Mesmo os inúmeros adjetivos somados ao vocábulo “literatura”, como literatura oral, literatura popular (quase sempre utilizadas como sinônimos), não abraçam a grande diversidade de produções existentes, ao tempo que parecem ser referendadas pela escrita a produção oral ou todas as demais produzidas pelas classes subalternizadas.

Há, ainda, os textos populares escritos de tom oral, como os vários textos da literatura de folhetos no Brasil, que, em princípio, retratavam a adaptação para a letra das pelejas e desafios, bem como dos contos anônimos repassados por gerações, sejam eles transposições ou não de clássicos da literatura. Esses textos ficam em um entremeio. Embora sejam grafados com letras, palavras e períodos, mesmo sendo marcado por pontuações e sinais gráficos, conseguem manter uma ligação muito forte com a voz e com o corpo do contador de histórias. Não basta lê-lo, é preciso permitir que sua voz ecoe e tome o corpo do leitor, numa dança que permita o sentir o texto, o seu sabor.

Neste trabalho, pois, partindo do pressuposto da incongruência dos termos já existentes, sugere-se, para as relações entre oralidade e escrita, para a oralidade trazida ao texto gráfico, o uso do termo *falavra*. *Falavra* é o texto que se mantém performático, apesar de escrito. É a obra com cunho cênico, sonoro, gestual mesmo no papel, embora nos livros. União da fala com a palavra, *falavrear* é usar a palavra-força, que Zumthor (1993) conceitua. *Falavrear* é perceber o vocábulo-performance em ação, pois ele é vibrante, salta das linhas, exerce a função de se contar a si mesmo.

Há textos em que o *falavrear* é percebido com todos os sentidos em ação, como os textos da literatura de folhetos, quando a palavra-performance apresenta-se unindo o gesto à voz, a voz ao olfato, o olfato à visão, a visão ao paladar e este ao toque para, em seguida, estabelecer as relações psíquicas, a materialização das análises. Não há texto de cordel sem a relação sinestésica do ouvinte/leitor com o texto que pulsa. Mas essa característica do cordel é perceptível também em outros gêneros literários.

Essa nova terminologia aqui apresentada faz menção, sobretudo, à importância dos textos orais, mesmo em sociedades grafocêntricas. A escrita estabelece-se enquanto dona da casa, todavia a oralidade continua a ocupar um quarto nesse lar, mesmo que não o principal. Vez em quando, é possível ouvir textos na boca de crianças, ou ainda os idosos contarem seus causos, ou mesmo a narrativa de um programa de televisão vista entre os jovens. Aí o *falavrear* vem à tona, pois tais enredos não emergem de vocábulos, da relação arbitrária entre o significado e o significante. O jogo cênico se (re)faz, o corpo, os olhos, a entonação, enfim,

a alma fala, explana, diz, procura convencer. O contador tem a seu dispor muito mais do que a sua própria voz. Ele possui a capacidade de materializar as letras em emoção, aguçando a atenção e impelindo o ouvinte a participar da história.

O ato de *falavrear* é um convite ao ouvinte, que deixa sua passividade habitual de leitor de palavras, mesmo em textos canônicos, onde a cultura escrita predomina, para ser um leitor/autor de sentimentos e ações trazidos pela voz. A *falavra* é um ente vivo nessa roda de histórias. Como uma roda, ela, a *falavra*, gira, incessantemente, passando de boca em boca, tomando corpo a corpo, chegando aos corações e mentes. Falavrear é, portanto, um ato de comunhão de saberes, no instante em que essa partilha ocorre.

Cabe ressaltar que a significação do termo *falavra* suplanta a oralidade, mas abrange aqueles textos escritos de tradição oral, dizem respeito também aos textos teatrais, cujas leituras suscitam voz, corpo, emoção, lugares ocupados por personagens que rompem as barreiras do oral/escrito, como João Grilo. Nessas paragens, esses personagens encontram o ponto certo para dialogar com o leitor/ouvinte, convidando esse leitor/ouvinte a ser seu partícipe nas suas aventuras e tomadas de decisões. Personagens com Lázaro de Tormes, Cancão de Fogo, Pedro Malasartes e João Grilo não se permitem aprisionar pelo texto escrito, no entanto tomam-no para seu bel prazer. Eles utilizam-se da *falavra* enquanto elemento anunciador/denunciador daquilo que defendem, de suas indignações, de seus anseios. Vale o texto escrito, mas também vale, sobretudo, a voz, o jogo de cena, a capacidade de confundir, o jeito de iludir, o poder de convencimento usado, quase sempre, através da voz e referendado pelos mecanismos do corpo.

O ato de *falavrear* é evidente nos textos orais ou escritos a partir da oralidade (como defende Zumthor), mas também, nos textos de tradição escrita, cujas entrelinhas foram permeadas por tal característica da oralidade.

O *falavrear* de Grilo (ou Ratão) é seu caráter libertário, sua incapacidade de viver aprisionado, mesmo que seja na mais bela biblioteca do mundo. Então, que lugar melhor para abrigar João Grilo senão aquele onde ele se sinta livre para agir, para falar e mostrar as suas multifaces?

Por picadas de outrora, transformadas agora em estradas largas, é que surgiu a literatura de cordel no Brasil. Instrumento de divergência entre pesquisadores, a literatura de folhetos é vista, ora como devedora da cultura lusitana, ora com uma voz própria e caligrafia tupiniquim. Por meios de folhetos de cordel, mas também em romances, peças teatrais, livros infantis, antologias e textos disponibilizados na rede internet, mas também nas feiras livres, na boca dos cantadores, a imagem de Grilo se renova e atrai novos adeptos a sua filosofia de

vida. De letrados a indoutos, de idosos a jovens, todos cultuam o pícaro por sua ousadia em dizer e fazer o que sente vontade, libertando-se do jugo das leis sociais.

Há uma vasta produção sobre João Grilo no país. São edições e reedições de seus textos que chegam às mãos do público, de tempos em tempos, aqui trazidos à discussão. Mesmo os textos infanto-juvenis e romance, aqui analisados, buscaram influências na literatura de folhetos, convidando João Grilo a protagonizar os enredos de uma literatura escrita. Isso prova o poder da palavra oral e ratifica a seiva do herói.

A palavra-performance é a energia do herói popular. De posse dela, esse herói suplanta a pobreza, a infância miserável, as dificuldades cotidianas. Pelo ato de *falavrear*, o herói popular conquista admiradores, tem sua fama divulgada, seus métodos perdoados. O discurso é a energia do João Grilo *neopícaro*, que trapaceia sem culpas e sem dó. Da oralidade para os folhetos, renasce o João Ratão, pícaro lusitano, em João Grilo, o malandro brasileiro.

4.1 A LITERATURA DE CORDEL

A palavra é semente, o fruto vem da sua interação com o ouvinte-leitor. Por isso, elas, as palavras, podem ser semeadas em qualquer solo, que frutos brotarão dele. Nem sempre é aquele que se espera, mas ainda assim é fruto. Sejam em solos rochosos, vulcânicos, argilosos ou áridos, os frutos nascem. No sertão de chão duro e quase impermeável à chuva, a palavra-performance fez sua morada, fincou suas raízes, fez dele sair seus brotos, que se transformaram em galhos firmes de uma árvore frondosa que é a cultura nordestina. Um desses galhos, que dá boa sombra aos que por essa árvore passam, é a literatura de cordel (HAURÉLIO, 2010).

Os textos em cordel não se constituem em uma criação nacional. O termo “cordel” já era utilizado na Espanha, desde idos do século XIII, para se referir a uma linha, ou um cordão. Há vultosos ecos na França, em 1450, logo após a invenção da imprensa, de registros de literatura popular. Parecidos com os folhetos brasileiros, a literatura de *colportage* (portar na nuca) recebe esse nome devido ao fato de os vendedores das publicações levarem-nas em uma mala pendurada ao pescoço. Na Inglaterra, a literatura popular segue os mesmos moldes da francesa. Nomeadas de *ballads* (baladas) (LUYTEN, 2005), por serem cantadas em vez de recitadas, e *broad-sides* (lado largo), já que o texto vinha apenas em um lado da folha, tais produções são exportadas para todos os países de colonização inglesa. Tais textos, que reproduzem a cultura, os anseios e as críticas de classes subalternizadas são propagados em toda a Europa. Mas é da Península Ibérica que vem o nome literatura de cordel, já que os

livros eram expostos em uma corda para apreciação dos transeuntes. No século XVIII, em Portugal, nomeada de teatro de cordel,

[...] (derivada da circunstância de serem impressos em folhetos que, suspensos de um cordel [...] era vendidos ao público) publicam-se – e representam-se – centenas de comédias, farsas e entremezes originais, adaptados ou traduzidos [...] (REBELLO, 1972, p. 60).

O movimento popular, cujo maior expoente é António José da Silva, o Judeu, sofreu grande oposição da Arcádia Lusitana, movimento teatral que buscava o retorno da cena portuguesa aos clássicos.

A literatura de cordel não pode ser confundida (ou resumida) com a literatura popular, já que nem todos os autores, públicos e temas fazem parte das camadas populares. Contudo, é comumente atribuída às camadas mais próximas da base da pirâmide social. Se há cordelistas com pouca instrução, não se pode negar a existência de autores acadêmicos que escrevem textos de cordel de qualidade e contribuem para a manutenção da prática cordelista no Brasil.

Abreu (1999) defende o termo “literatura de folhetos” para diferenciar dos textos de cordel vindos da Europa, mais especificamente do solo português. Em seu estudo acerca dos textos de cordel lusitanos e a pretensa influência dessas obras em solo brasileiro, a autora percebeu que, em Portugal,

Todas as histórias passam-se entre os nobres, havendo poucas referências à vida, aos problemas ou às dificuldades dos pobres. Quando os súditos aparecem, nota-se que eles vivem em perfeita harmonia com seus senhores. [...] Os pobres são capazes de se alimentar e proteger os nobres, portanto ambos estão em igualdade de condições. [...] Pobres e ricos vivem em simbiose, numa comunhão perfeita de interesses e sentimentos. (ABREU, 1999, p. 65).

Ainda é possível evidenciar outras denominações para o folheto, como “folheto de feira”, devido sua venda ser efetuada pelo folheteiro em locais de intenso trânsito de pessoas, como as feiras livres, as estações de trem e os mercados. Há designações como “arrecifes”, alusão a Recife e à editora de folhetos mantida na cidade por João Martins de Athayde, bem como “livrinho de história” e “livrinho de versos”, para fazer referência ao que Sílvio Romero nomeou, em 1879-1890, de literatura de cordel.

No Brasil, a literatura de folhetos possui um forte e recorrente caráter social, tornando-se a maior produção popular do mundo, tanto em títulos de obras quanto em número

de autores. O gênero nasce da intersecção entre o rural e o urbano, quando da chegada à cidade dos poetas e cantadores do sertão rural. Nessa origem, Recife tem uma importância singular, pois foi para lá, às margens dos rios e pontes que cortam a cidade, que muitos poetas populares se dirigiram em seu êxodo rural. Na capital pernambucana, surgiram as primeiras gráficas que produziam em grande escala os folhetos de cordel. O texto rural é publicado pela cidade, por isso é possível afirmar que o cordel necessitou da união entre o rural e o urbano para florescer. Sua gestação se deu pelo encontro entre o homem indouto, vindo de regiões pobres do país, com a modernidade da cidade grande e seu parque gráfico florescendo no início do século XX. Essa forma, situada entre a oralidade e a escrita, é classificada de oralidade mista (como afirma Zumthor), que se materializa quando um texto de origem oral é permeado pela presença da escritura:

[...] O importante é que esta conjunção do oral e do impresso se dá conservando sempre a malha de um repertório comum, que é também individualizado por cada criador. Estamos diante da complexidade de antigos saberes, da manutenção de gêneros preservados, em verso, e da transformação imposta pelas instâncias modernizadoras. Ancorada na performance, no gesto, no corpo, esta literatura remete à imagem e à conjugação de outras artes. E sua leitura traz a complexidade do oral/escrito em presença. (FERREIRA, 2011, p.17).

O folheto, pois, tem o destino de ser lido em voz alta. Dessa maneira, alcança uma grande parte de seus admiradores analfabetos, ao tempo em que une a comunidade, fazendo-a interagir com o transmissor da história. A palavra, então, é desterritorializada do espaço escrito para o ambiente externo. Nessa “movência”, o corpo, os gestos, os tons de voz, o semblante, atribuem significado à palavra para os ouvintes.

Há, também, a “movência” de valores, com o surgimento do texto do cordel, antes só cantado, dito nos mais diversos espaços. Se o cantador recebia pelo uso da sua voz e pela performance desenvolvida, agora a voz é usada pelos folheteiros como meio de atrair o público para a aquisição dos folhetos. A voz torna-se gratuita. Sobre o escrito é que se atribui um valor, numa afirmação do cânone escriptocêntrico. Mas esse é sempre rodeado pela voz, o ruído nasal que insiste em ecoar para dizer, soar para falar, trazendo memórias orais agora escritas, mas que mantêm caracteres da oralidade. Essa escritura da voz não mata o som, apenas o registra. O texto de cordel pode ser lido individualmente, em silêncio, mas ainda é bastante comum, numa feira, ou na banca de um mercado, pessoas se juntarem para ouvir, coletivamente, uma pessoa recitar ou ler um trecho de um folheto.

Os textos dos folhetos são elaborados pelos poetas “como se estivessem contando uma história em voz alta” (ABREU, 1999, p. 118), exemplo sonoramente vivo e vibrante da palavra-performance:

[...] e embora se trate de poesia, o folheto é essencialmente relato: apesar de sua apresentação em versos, ele se aproxima mais do conto, do ponto de vista de sua forma e de seu conteúdo, do que da poesia. (CAVIGNAC, 2006, p. 75).

O folheteiro ainda grita, com sua voz anasalada, para cantar folheto, ou seja, convidando os interessados para comprar as produções por ele vendidas. O tom nasal é propício para dar ritmo aos versos, além de ser um artifício usado para poupar a voz.

Tido por muitos como sublitteratura, o texto de cordel apreende a narrativa, o dramático e a lírica. Seu autor escreve, seguindo normas rígidas de rima, métrica e estruturação do texto. Sobre a estrutura dos folhetos, em sua composição, é pertinente ratificar que a sextilha, estrofe de seis versos de sete sílabas com esquema de rima ABCBDB, é escolhida como expressão mais utilizada dessa literatura. Além da sextilha, podem-se ainda encontrar, contudo mais raramente:

- a setilha, estrofe de sete sílabas com rima disposta em ABCBDDDB;
- o alexandrino, verso de doze sílabas muito usado na poesia clássica;
- a décima decassilábica, estrofe de dez versos de dez sílabas utilizada em glosas, com rima ABBAACCCDDC;
- o martelo agalopado, estrofe de dez versos com dez sílabas originada da décima, mas com a acentuação tônica obrigatória na 3^a, na 6^a e na 10^a sílaba;
- o mourão de sete linhas ou mourão trocado, uma setilha dialogada, com a rima AB – AB – CCB (respectivamente, o 1^o, o 2^o e novamente o 1^o cantador/contador) (SANTOS, 2006).

Embora a literatura de cordel fosse editada desde meados do século XIX no país, o folheto mais antigo conhecido publicado data de 1902, *A força do amor, a história de Alonso e Marina*, do folhetista Leandro Gomes de Barros, um dos precursores do cordel, tido como o maior cordelista de todos os tempos. Desse modo, com mais de cem anos de existência no Brasil, o período de produção dos folhetos é classificado em três gerações: a geração princesa – a que deu início à confecção do material; a regente – aquela que encaminhou a divulgação dos folhetos pelo país; e a coroada – a geração atual (LUCIANO, 2012).

Quanto à produção dos folhetos, as gráficas e editoras procuram baratear a publicação, a fim de tornar acessível seu consumo. Em geral, é utilizado papel-jornal no interior do

folheto, havendo uma diferenciação na capa, onde o papel-embrulho é o escolhido. O tamanho do livreto é de 11 cm por 16 cm, o que equivale a uma folha sulfite dividida em quatro, por isso a quantidade de páginas precisa ser um múltiplo de oito:

[...] Antigamente, era muito comum se verem folhetos de 16, 32 e até de 48 e 64 páginas. [...] Os de oito eram chamados de *folheto* (nome hoje genérico); os de 16 páginas eram os *romances* e geralmente tratavam de assuntos amorosos, na maioria das vezes trágico. Os de 32 páginas em diante chamavam-se *histórias* e eram feitos pelos melhores poetas. Os assuntos eram também considerados os mais interessantes, pelo grande espaço a eles dedicado [...] (LUYTEN, 2005, p. 45, grifos do autor).

Resumidos em folhetos, nomenclatura genérica que abarcou todas as outras, a sua estrutura apresenta duas formas muito recorrentes: os abecês, quando cada estrofe inicia com uma letra do alfabeto; e as pelejas (ou desafios), que se constituem numa disputa entre dois cantadores.

Há várias tentativas de classificar a literatura de folhetos. Uma delas, de Souza (1976, p. 07), evidencia a questão comercial, a fim de facilitar a compra, junto às gráficas, dos materiais de acordo com a preferência do público-consumidor:

Quadro 2 – Classificação da Literatura de Folhetos, segundo Souza (1976).

Folhetos	
1. de conselhos	13. de pelejas
2. de eras	14. de bravura ou valentia
3. de santidade	15. de A.B.C.
4. de corrupção	16. de Padre Cícero
5. de sem-vergonhice	17. de Frei Damião
6. de profecias	18. de Lampião
7. de diversão	19. de Antônio Silvino
8. de acontecidos	20. de Getúlio
9. de carestia	21. de política
10. de exemplos	22. de “putaria”
11. de fenômenos	23. de propaganda
12. de debate	

As 23 temáticas relacionadas referem-se à escolha popular, ao gosto dos compradores e à demanda de venda do material. Essa revela uma aceitação do público pelos folhetos, bem

como classifica os enredos pela sua temática central. *Proezas de João Grilo* poderia estar aí na ordem dos folhetos de diversão ou de exemplo.

Outras classificações foram feitas, desde 1955, e lidam com as diferentes abordagens dos folhetos. Tais enumerações partem de um viés mais acadêmico e preocupado em catalogar os objetivos dos textos, formas de produção, a difusão do cordel, além de focalizar os gêneros literários presentes no folheto.

Lessa (1955, p. 60-87) fornece uma catalogação que visa a registrar os temas recorrentes num período mais extenso e aqueles outros tidos como fugazes. Para o autor, há enredos periódicos e que são reescritos pelos cordelistas, procurados e relidos pelas pessoas. Outros temas, resultantes dos acontecimentos do momento, revelam certo modismo, são textos de temática passageira:

Quadro 3 – Catalogação de temas recorrentes no cordel, segundo Lessa (1955).

<p>I. Temas permanentes</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Desafio real ou imaginário 2. Histórias tradicionais 3. Cangaço 4. Antônio Silvino, Lampião, Maria Bonita 5. Seca e retirantes 6. Vaqueiros 7. Místicos 8. Histórias bíblicas 9. Profecias 10. Milagres 11. Festas religiosas 12. Santos do sertão 13. Padre Cícero 14. Sobrenatural 15. Diabo 16. Romances de amor e aventura 	<p>17. Tipos passageiros</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. História da época 2. Crimes, desastres, fatos policiais 3. Revoluções 4. Campanhas eleitorais 5. Fatos políticos 6. Luta ideológica 7. Miséria do povo 8. Eleições 9. Getúlio e sua morte 10. Críticas e costumes 11. Sátira política e social
---	---

O cordel sobre João Grilo estaria, então, inserido nas Histórias tradicionais, do temário permanente, segundo Orígenes Lessa, pois o texto do malandro possui uma procura recorrente por parte dos leitores.

Suassuna (2007, p. 281) utiliza a classificação em ciclos para a literatura de folhetos, embora reconheça tal categorização a fim de efeito didático, logo, arbitrária e, de certo modo,

dependendo do olhar do pesquisador. A intersecção de gêneros também é lembrada pelo pesquisador das produções populares enquanto meio que escapa a qualquer enumeração:

Quadro 4 – Classificação da Literatura de Folhetos em ciclos, segundo Suassuna (2007).

Ciclos	
1. Heroico 2. Maravilhoso 3. Religioso	4. Cômico, satírico e picaresco 5. Histórico e circunstancial 6. De amor e de fidelidade

Para Ariano Suassuna, o texto de Grilo encaixa-se no ciclo Cômico, satírico e picaresco, pois a personagem traz ao leitor uma sátira da sociedade onde vive, enquanto gera o riso ao realizar suas artimanhas, com o intuito de se vingar de um mundo opressor.

Em Proença (1973, p. 394), a divisão dos folhetos dá-se pelos protagonistas, segundo a temática geral ou ainda pelos ciclos:

Quadro 5 – Classificação dos Folhetos, segundo Proença (1973).

1. Herói humano <ol style="list-style-type: none"> 1. Herói solitário 2. Dupla ou casal heroico 3. Reportagem (crimes, desastres) 4. Político 2. Herói animal 3. Herói sobrenatural 4. Herói metamorfoseado 5. Natureza <ol style="list-style-type: none"> 1. Região 2. Fenômenos 6. Religião	7. Ética <ol style="list-style-type: none"> 1. Sátira social, humanismo 2. Sátira econômica 3. Exaltação 4. Moralizante 8. Pelejas 9. Ciclos <ol style="list-style-type: none"> 1. Carlos Magno 2. Antônio Silvino 3. Padre Cícero 4. Getúlio Vargas 5. Lampião 6. Bravatas 7. Anti-heróis 8. Boi e cavalo 9. Diversos <ol style="list-style-type: none"> 1. Lírico 2. Guerra 3. Crônica-descrição
--	--

As peripécias de Grilo, pela classificação de Cavalcanti Proença, poderiam estar inseridas no âmbito da ética – sátira social – sátira econômica – moralizante, ou ainda no ciclo dos anti-heróis, personagens que, normalmente, fazem uma discussão ética com suas ações, reverberando um descontentamento de uma parcela da população com os rumos políticos e sociais da região/país em que vive.

A enumeração realizada por Benjamin (1970, p. 609) é bem sucinta e genérica, explicitando apenas quatro grandes áreas, onde os folhetos podem-se encaixar:

Quadro 6 – Classificação dos Folhetos, segundo Benjamin (1970).

- | |
|---|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Folhetos de informação (notícias e acontecidos) 2. Romances (contos tradicionais) 3. Folhetos de opinião (crítica social) 4. Casos e exemplos |
|---|

Partindo desse pressuposto, para Roberto Benjamin, Grilo estaria contido nos folhetos de opinião, pelo seu caráter de crítica social, embora as picardias do personagem constituam-se em um conto tradicional recontado ao longo das décadas no Brasil, presente no imaginário do povo do sertão nordestino.

Maxado (2011) classifica do seguinte modo os folhetos:

Quadro 7 – Classificação dos Folhetos, segundo Maxado (2011).

- | | |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. De época ou de ocasião 2. Históricos 3. Didáticos ou educativos 4. Biográficos 5. De louvor e homenagens 6. De propaganda política ou comercial 7. Promoção pessoal e anonimato 8. Pasquim ou de intriga 9. De safadeza ou putaria 10. Maliciosos ou de cachorrada 11. Cômicos ou de gracejos 12. De bichos ou infantis 13. Religiosos ou místicos | <ol style="list-style-type: none"> 14. De profecias ou eras 15. De filosofia 16. De conselhos ou de exemplos 17. De fenômenos ou de casos 18. Maravilhosos ou mágicos 19. Fantásticos ou sobrenaturais 20. De amor ou de romance amoroso 21. De bravura ou heroicos 22. Vaquejadas 23. De presepadas ou dos anti-heróis 24. De pelejas ou desafios 25. De discussão ou encontros |
|---|--|

Para Franklin Maxado, um único folheto pode conter caracteres de mais de um ciclo. Sendo assim, as histórias sobre João Grilo encaixar-se-iam no ciclo dos textos Cômicos, já que suscitam o riso; de Presepadas, visto que Grilo utiliza, como arma, a astúcia ou ainda dos Maliciosos, ao expor palavras e expressões de duplo sentido.

Já a classificação de Haurélio (2013) dá-se da seguinte forma:

Quadro 8 – Classificação dos Folhetos, segundo Haurélio (2013).

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none"> 1. Histórias jocosas ou de gracejo 2. Romances de encantamento 3. Histórias de Lampião e do cangaço 4. Histórias de amor e sofrimento 5. Pelejas, desafios e discussões. |
|--|

Ao seguir a tipificação de Marco Haurélio, João Grilo estaria no ciclo das histórias jocosas, pois o herói gera inúmeras situações cômicas ao recriar anedotas populares.

Essas classificações revelam uma procura sistemática pelos folhetos, sobretudo no Nordeste do país e não somente no semiárido, mas nas regiões litorâneas, habitadas também por pessoas advindas do sertão e por amantes do texto popular.

As capas e contracapas dos folhetos também passam a receber um cuidado maior com a popularização do cordel. Em princípio, as capas eram vazias, contendo apenas o nome do autor e/ou editor e o título da obra. Em seguida, houve a necessidade da inserção de imagens/figuras nas capas:

[...] A imagem, muito presente nos folhetos, está ligada ao texto por uma forte proximidade, ocupando ambos o mesmo espaço e, entrando, em consequência, em interação e diálogo. É essa inserção texto/imagem que permite o acesso pelos analfabetos à cultura escrita, pois fica facilitada, para tais leitores, uma certa decifração dos códigos envolvidos. (MATOS, 2010, p. 21).

O leitor passa a ler a capa dos folhetos. A imagem contida nela dialoga com o texto no interior do cordel. Serve como texto informativo, mas também enquanto texto comercial, que apresenta o produto a ser vendido. Em muitos casos, resume ou aponta para o que vai ser tratado nos versos pelo folhetista. Ler a imagem é um modo de o leitor aperceber-se do enredo, e isso, novamente, aproxima o cordel da performatividade do texto lido coletivamente. Aqui, o leitor precisa acercar-se dos detalhes da imagem, de suas cores, o

formato dos traços para compreender a intenção do cordelista, apreendendo parte da mensagem inserida no folheto.

Diversos tipos e imagens foram e são utilizados nas capas dos folhetos, desde a reprodução dos rostos de atores famosos de Hollywood, como personagens típicos nordestinos, por influência do cinema, até o uso da xilogravura, arte que consiste em gravar imagens e palavras em madeira que depois são transpostas para o papel. Atividade rústica, que contribuiu para baratear os custos do folheto, floresceu com o cordel e popularizou-se ganhando outros espaços, como as galerias e outros suportes:

As xilogravuras ou “tacos”, como ainda hoje preferem chamar os artistas populares, só aparecem com regularidade a partir da década de 40, salvo um ou outro folheto. Muitos autores faziam seus “tacos”, usando madeiras leves, como umburana, pinho, cedro, cajá. (LOPES, 1982, p. 42-43).

Com o advento de outras técnicas de imagem, o público passa a requerer uma capa colorida, em vez da monocromática xilogravura, e muitas gráficas substituem a xilo, como é chamada no meio artístico, por figuras multicoloridas. Mesmo assim, o cordel tradicional utiliza-se da xilogravura, associando o texto popular à talhação da madeira para “carimbar” o papel.

É essa produção que encerra em si a trajetória do poeta popular, que é feita de gesto e voz, de escrita e som, de corpo e mente, de silêncios da escrita e dos ecos da palavra-força, que inscreve suas ações no corpo, que tatua a sua voz no papel, que reverbera essa voz mundo a fora por meio das gráficas. É assim que heróis populares rompem o mundo da voz, quebram as barreiras da escrita e ganham mundo.

A palavra-força é tomada por João Grilo, quando da sua chegada em solo brasileiro. Assim como, um dia, os homens roubaram o fogo dos deuses, tornando-se heróis, Grilo, detentor da fala das camadas populares, apropria-se do discurso dos poderosos, a fim de que, fundidos os dois, surja um texto intenso, imbuído de críticas sociais, permeado de escárnio e desejo de sobrevivência. Esse capítulo da vida do personagem em solo brasileiro deu-se em terras nordestinas, mais especificamente no ano de 1932, com “a publicação de *Palhaçadas de João Grilo*, de João Ferreira de Lima, na tipografia Athayde, no Recife” (HAURÉLIO, 2010, p. 67).

Como todo texto popular, a questão da autoria é bastante problemática. Uma de suas características é o anonimato. Mas quando o texto oral é transposto para a escrita, os

folhetistas procuram assegurar sua autoria, o que também simbolizaria, além do reconhecimento, uma melhor remuneração financeira.

No período em que o cordel foi lançado, era comum, nas capas dos folhetos, o nome do autor ser substituído pelo do editor, que detinha os direitos da obra. Muitos cordelistas, então, utilizavam-se da técnica do acróstico, na última estrofe do texto quando todos os versos iniciavam com as iniciais do seu nome. Tal artifício, no entanto, era, muitas vezes, desfeito pelo editor, que adquiria os direitos da obra do autor. Substituía, com o tempo, o nome do escritor pelo seu, que aparecia, primeiro, como editor, ao lado do cordelista, e depois, com o apagamento da designação do folhetista da capa do cordel, surgia, definitivamente, como autor da obra. Por isso, não raramente, vê-se o folheto *Proezas de João Grilo* ser atribuído a João Martins de Athayde. Há, modernamente, no entanto, um consenso de que o texto fora escrito por João Ferreira de Lima, embora ainda existam aqueles, como Santos (2006), que conferem o texto a Leandro Gomes de Barros.

Conforme Zaidan Filho (2003),

[...] aquilo que seduz na literatura popular é o veio picaresco, malandro, irreverente e malicioso de seus heróis. A grandeza destes é sua capacidade de vencer “os grandes” (o militar, o clero, a burguesia, o diabo...) pelo poder da astúcia, do golpe, da esperteza. Daí sua predileção⁴⁹ pelo gênero de heróis representados por João Grilo, “o amarelinho da Zona da Mata”. [...] (p. 15).

O João Grilo brasileiro está no rol dos heróis populares, mas vai além da tradição popular europeia, ganha contornos universais, porque lida com o sentimento humano, seus conflitos. E mais, proporciona, por meio de suas aventuras, a catarse no leitor/espectador, através do riso, ao expor a problemática da sociedade para ela mesma. Grilo é um herói sem piedade: “Dizem alguns que está a apenas um passo atrás do diabo” (CURRAN, 2011, p. 123).

4.2 CORDEL *PROEZAS DE JOÃO GRILO*

É no sertão nordestino que Grilo encontra acolhida. Sob o forte sol do sertão, renasce com outras características díspares da sua representação portuguesa. Em 1948, João Ferreira de Lima relança o cordel, batizado agora como *Proezas de João Grilo*. No texto, a personagem ganha nascimento, infância e adultez. A morte? Essa não é contada, pois

⁴⁹ Refere-se a uma entrevista dada por Ariano Suassuna.

simplesmente inexistente. Personagens como João Grilo não morrem jamais, pois renascem na memória dos ouvintes e leitores e nas obras produzidas sobre eles. Daí sua vida ser um eterno re-nascimento:

João Grilo foi um cristão	A
Que nasceu antes do dia,	B
Criou-se sem formosura,	C
Mas tinha sabedoria	B
E morreu depois da hora,	D
Pelas artes que fazia.	B

E nasceu de sete meses,
 Chorou no bucho da mãe,
 Quando ela pegou um gato
 Ele gritou: - Não me arranhe!
 Não jogue neste animal,
 Que talvez você não ganhe!
 (LIMA, 1979, p. 03).

João Grilo é um ser especial, um ente único. Antes mesmo de nascer, eventos sobrenaturais prenunciavam que estava por vir uma criatura que transformaria o mundo. Desprovido de beleza física, superabundava em inteligência. A primeira sextilha, com rima **ABCDBB**, apresenta o Amarelo em tom profético, anunciando nascimento e morte. A voz narrativa, ao fundir ao discurso solene um ar jocoso, sugere que transformações são essas que o personagem faria vir à tona: sua presença seria incômoda onde estivesse; e sua inteligência confundiria os sábios. No fim da primeira sextilha, há o prognóstico de que teria condições, pela sua sabedoria, de enganar até mesmo a morte, fato que será narrado por Ariano Suassuna em seu *Auto da Compadecida* e retomado por Zeca Pereira, no cordel *João Grilo, o amarelo que enganou a morte*.

O título de cristão, que recebe, remete à religiosidade do povo do sertão, local onde o catolicismo popular encontrou espaço para fincar seus pilares. Mentiroso, trapaceiro, enganador: diante de todas essas adjetivações, Grilo é cristão justificado, já que a maioria de suas atitudes revela o forte desejo de um nordestino em sobreviver em meio à seca da região e à aridez de ações do governo e das demais instituições oficiais.

Antes de nascer, já fazia prodígios, como falar no ventre da mãe. Parecia saber, o artiloso, que, nessa vida, o pobre não pode contar com a sorte para enriquecer, nem mesmo apostando no jogo do bicho. Resta-lhe, portanto, a astúcia para driblar a fome e a morte todos os dias. Mas isso não o intimida. Grilo, ansioso para vir enfrentar a vida e dar trabalho a ela, nasce dois meses antes do previsto. A noite de sua chegada foi marcada por curiosos eventos:

Na noite que João nasceu,
 Houve um eclipse na lua,
 Detonou grande vulcão
 Que ainda hoje continua;
 Naquela noite correu
 Um lobisomem na rua.

Assim mesmo ele criou-se
 Pequeno, magro e sambudo,
 As pernas tortas e finas,
 A boca grande e beijudo.
 No sítio onde morava,
 Dava notícia de tudo.
 (LIMA, 1979, p. 03).

O nascimento de João Grilo apresenta traços que se assemelham ao de Jesus. Assim como, durante o nascimento de Cristo, a natureza se manifesta, estranhos eventos marcam a vinda do personagem nordestino: um eclipse lunar, um vulcão em erupção e um lobisomem são evidências que aquele dia é especial e que, da mesma maneira que o mundo seria transtornado pela vinda do Filho de Deus, o sertão seria revirado pelas ações de Grilo. Não há pretensão em transformar o personagem em divindade, nem de aproximá-lo da figura de Jesus, mas em ser seu contraponto. Se, de um lado, tem-se Emanuel e sua séria homilia de salvação da humanidade, do outro, aparece João Grilo e seu discurso chistoso de salvação de si mesmo: a seriedade do discurso da religião *versus* a pilhéria da linguagem popular. Mas é na hora da necessidade que o pícaro reconhece sua pequenez diante do Salvador. Aí, utiliza-se de suas artimanhas para garantir a benevolência do Manuel do catolicismo popular, que também se diverte com as palhaçadas do anti-herói e percebe que a vida é muito mais fácil de ser vivida com doses de humor.

As características físicas de João Grilo afastam-no de qualquer previsão de vida longa ou de êxito: sem beleza física, era de baixa estatura, franzino e barrigudo, enfim, representava o menino que, desnutrido, não conseguira crescer adequadamente. Sua vida é, como de tantos sertanejos, um milagre desses que só existem no Nordeste. A barriga grande é causada pela esquistossomose, o que dá um ar risível, já que sua descrição aponta para uma criança magra que carrega o peso de uma barriga repleta de vermes conseguidos por ingerir alimentos mal lavados e água de cacimbas, sem tratamento. Daí a alcunha de Amarelo, como muitos outros pequenos nordestinos. Contra todas as previsões, João Grilo cresce irrequieto. Na região onde morava, cresceu, fazendo-se conhecido pelas suas intromissões nos mais diversos assuntos. É desde pequeno que Grilo constrói sua fama de malandro:

Porque, no século XX, o malandro será a representação da mesma necessidade de encontrar os caminhos ascensionais marginais no seio de uma sociedade em que não há espaço para a folga feliz de Leonardo⁵⁰; em seu lugar abrir-se-á novamente o abismo que separa radicalmente ricos e pobres, impondo a estes a marginalidade como meio de sobrevivência. Matar a fome será, novamente o primeiro problema a exigir prementemente uma solução. (GONZÁLEZ, 1994, p. 296).

Em João Grilo, a neopicaresca ganha ares requintados. Se o pícaro clássico age tão somente para garantir o direito à vida, João Grilo alia tal necessidade com o mais puro prazer de burlar as pessoas. Desde a infância, aprendera a rir dos outros. Nascera para tal. Suas aventuras parecem não ter fim: o quase afogamento de um vaqueiro na cheia do rio, a garapa com rato morto oferecida ao padre, o penico da mãe ofertado como cuia de água ao vigário, a pretensa confissão que gerou a nudez do cura e a vingança contra o português vendedor de ovos são algumas de suas peripécias registradas no cordel.

O malandro, no cordel, através de suas ações, desmascara a hipocrisia social por meio de suas instituições: a Igreja, a família, o Estado. E mais, denuncia a lógica mercantilista das relações. Tudo, na sociedade, é um jogo comercial, o que inclui a sobrevivência. Ao tentar inserir-se nesse jogo, João Grilo expõe os problemas da exclusão por que passa. Grilo está fora do sistema, ele é expulso deste desde que nascera. Recorre, portanto, à malandragem para tentar forçar a entrada nesse mundo de ideologia capitalista, pois vê nele a solução para todos os seus problemas.

Se, com Leonardo Pataca, o malandro brasileiro descobre o prazer das artes da enganação, e Macunaíma o aprimora, é com João Grilo que tal prazer é levado ao extremo e vivido em toda a sua plenitude. Grilo vê nas artimanhas que cria não só um momento denunciador, ou catártico, mas, sobretudo, de significado de vida.

Aqui, acabam as histórias de Grilo em sextilhas. A partir de então, iniciam-se as setilhas, como um evidente acréscimo no cordel. É em setilhas que o leitor descobre como ele perdera o pai aos sete anos e como a sua mãe era a única referência familiar que possuía. Transformara-se, desde cedo, no homem da casa com a morte do pai. Era preciso cuidar da sua genitora. É desse modo que a escola torna-se um elemento secundário na vida de João Grilo, tendo frequentado o ambiente educacional dos sete aos dez anos somente. Sua sabedoria, portanto, é advinda de lugares não formais de saber. Por isso, também, a escola não o atraiu. Em três anos, percebeu que o seu saber não cabia nas quatro paredes daquele prédio

⁵⁰ O autor refere-se a Leonardo Pataca, protagonista de *Memórias de um sargento de milícias* (1852), de Manuel Antônio de Almeida.

que guardava o conhecimento oficial. Ao questionar o professor dos saberes práticos, não obteve resposta:

João Grilo, em qualquer escola, **A**
 Tinha do povo a atenção, **B**
 Passava quinau no mestre, **C**
 Nunca faltou com a lição. **B**
 Era um tipo inteligente – **D**
 No futuro e no presente, **D**
 João dava interpretação. **B**
 [...]

 João Grilo olhou de um lado,
 Disse para o diretor:
 – Este mestre é um quadrado,
 Fique sabendo o senhor!
 Sem dúvida, exame não fez –
 O aluno desta vez
 Ensina o professor!
 (LIMA, 1979, p. 09; 12).

Nessa setilha, com rima em **ABCBDDDB**, o narrador explicita que Grilo já detinha o conhecimento necessário para sobreviver, o saber da vida. É das ruas, dos campos e do contato com as pessoas que nasce o saber do Amarelo, uma ciência do riso, um conhecimento da alegria mesmo em face dos obstáculos. Quer seja enfrentando ladrões, ou mesmo os desafios de um sultão, João, em cada ato, torna-se exemplo e imagem de uma camada social abandonada à própria sorte. Cada vingança de Grilo é uma vingança do povo, que representa, contra os poderosos e representantes do governo. Rir das ações do malandro não é somente aprender a rir da sua própria situação, mas também crer que é possível: vencer o nobre, sendo plebeu; subjugar o forte, sendo fraco; dominar o rico, sendo pobre. De acordo com José Anchieta de Araújo,

Humilhando, pelo riso, os seus algozes, o anti-herói realiza uma *catarsis* reveladora do caráter e disposição de luta e resistência do povo de que é símbolo. Justamente por representar a gente simples e, em consequência, os sofrimentos e mágoas das populações oprimidas, é que o herói se identifica como o flagelo do Poder. Por isso, todas as formas de poder no Nordeste são atingidas [...] (ARAÚJO, 1992, p. 7-8).

As atitudes de João Grilo diminuem o fosso entre os mais necessitados e os abastados, mesmo que, para isso, seja preciso recorrer ao fantástico, como no seu encontro, na caatinga, com ladrões de Meca que haviam roubado no Egito. Aqui, todas as distâncias são reduzidas, a

fim de que o Amarelo possa colocar em prática a máxima que toda justificativa é válida para quem age contra os ladrões. Com uma ação simples, veste-se com um lençol branco, deita em um caixão, finge ser um fantasma, afugenta os bandidos, e ainda fica com o soldo da ação dos malfeitores. É perdoado pela mãe, ao chegar a casa, pois “os fins justificam os meios”, máxima praticada pelo personagem.

No embate de Grilo com o sultão Bartolomeu do Egito, vê-se que a trama principal da versão lusitana do personagem ressurgiu, e seu dom de adivinhação é posto em xeque pela majestade, que o ameaça de morte caso não consiga resolver as doze questões propostas. Como Hércules, é preciso que o Amarelo delibere sobre os doze trabalhos do Sultão. Mas, por não ter um corpo hercúleo, sua luta é com as palavras. É a única arma que o humilde possui, sua voz. É certo que ela é fraca, quase inaudível aos ouvidos do poder constituído, mas, ainda assim, é uma palavra cortante, afiada, capaz de questionar, boa para insurgir contra os poderosos. É essa a arma de João Grilo. Com ela, o nordestino adivinhão acerta as esfíngicas charadas, por conhecimento, as oito primeiras, e por sorte, as duas seguintes. Como nas versões portuguesas, aqui também estão inclusos os testes do rabo da porca e do vaso de merda. Dentre todas as suas aventuras, essa, em especial, é a junção do Doutor Grilo ao Amarelo do sertão. Nessa peleja, Doutor Amarelo torna-se vitorioso pela astúcia brasileira aliada à sorte lusitana:

O rei achou muita graça,
Nada teve o que fazer.
João Grilo ficou na corte,
Com regozijo e prazer,
Gozando um bom paladar –
Foi comer sem trabalhar,
Dessa data até morrer.
(LIMA, 1979, p. 24).

Grilo não completa os doze trabalhos, pois somente dez questões lhe são apresentadas pelo Sultão. Isso é o bastante para que ele consiga a confiança do rei e tenha a sua vida transformada. Passa de pobre a rico e realiza o seu sonho: não precisar ganhar o sustento pelo suor do seu trabalho. A setilha, anteriormente citada, atesta que, do palácio, o Amarelo não saiu mais, aproveitando a boa vida conseguida até a sua morte. No entanto, o narrador não fala na segunda vida do farsesco, outra peculiaridade do personagem a ser tratada por Suassuna em sua obra. Até a morte, a primeira, Grilo contentou-se em ficar na corte,

regalando-se com as mordomias recebidas, mas é certo que, depois, ele pulou por outros caminhos, conhecendo outras realidades, experimentando outras aventuras.

Diferente das versões lusitanas aqui discutidas, o João Grilo brasileiro assume a função de magistrado do Egito. Utiliza a sagacidade que possui para “adivinhar” as pendências a ele trazidas. Nas *Proezas de João Grilo*, o personagem decide residir no palácio e, mais, assume importante cargo de legislador. Semelhante ao patriarca José, no Egito, que passou de escravo condenado a governador, por ordem do Sultão, e também em terras egípcias,

Todas as proezas do reino
Era João que deslindava.
Qualquer pergunta difícil
Ele sempre decifrava.
Julgamentos delicados,
Problemas muito enroscados,
O João Grilo desmanchava.
(LIMA, 1979, p. 25).

Grilo é metamorfoseado de pobre desconhecido em respeitado juiz. É a vitória do saber popular sobre o valor das aparências. Dessa forma, Grilo fazia sua justiça prevalecer sobre os menos favorecidos. Nessa luta, por mais erros que as pessoas das camadas populares cometam, são abonados por uma conjuntura opressora que as leva a agir desse modo. Por tal pensamento, delibera favoravelmente a um mendigo contra um duque. Acusado pelo nobre de ter furtado o vapor da galinha que seu cozinheiro preparava, o mendigo, impelido pela fome, confessa ter colocado o pão apenas no ar quente a fim de saciar seu apetite. Mas se é esquisita a questão, isso pede uma resolução tão esdrúxula quanto a pendência trazida aos ouvidos de João Grilo: o juiz coloca moedas de ouro na mochila do mendigo e pede que ele a balance, fazendo as moedas tilintarem. Se provar o vapor é crime, o pagamento pode ser dado pelo alarido das moedas, odor por som, um sentido por outro. Com uma decisão salomônica, Grilo resolveu a questão, deixando o duque insatisfeito e o mendigo com as cinco coroas de prata. Enfim, os papéis inverteram-se: a justiça sorriu para os mais fracos:

A forma como João Grilo resolve a questão demonstra que a perseguição aos humildes não passa despercebida à trovadoresca do cordel, cuja sátira responde às inquietações do homem comum pelo látego da malícia, da picardia, da malandragem. (ARAÚJO, 1992, p. 14).

Se, no mundo prático, está difícil visibilizar direitos iguais para todos, no cordel sobre João Grilo, ela se faz presente com a atuação do malandro que, mesmo rico, continua a agir conforme seu pensamento de justiça. Mas a justiça de um malandro não transita pelos mesmos vieses que a oficial. Ela se dá da forma como o herói aprendeu nas suas lutas diárias, passando por cima de códigos de conduta, esquecendo-se de leis morais, regras sociais e práticas jurídicas. Para o anti-herói, não basta lograr êxito em suas ações, elas precisam gerar o próprio riso, o riso de outros personagens e o riso dos seus admiradores, sejam os ouvintes das versões orais da história de Grilo, sejam os leitores, nos cordéis que ele protagoniza ou os espectadores da peça de Suassuna e das adaptações fílmicas.

A última aventura “grilesca” se passa em um reino de outro sultão. Por sua fama ter-se espalhado, é convidado, com honras de Estado, a se fazer presente para ser aclamado por sua sabedoria e seu senso de justiça. Toda a corte se prepara para receber o grande João Grilo que se apresenta simplório, com as vestes remendadas e os sapatos furados. Para decepção do paço, aquele era o renomado juiz. Nesse enredo, a supervalorização das aparências é o mote utilizado para questionar os valores de uma sociedade baseada em futilidades, como roupas, calçados e acessórios. A moda, vista como vazia, é a simbologia de uma sociedade também oca. Por mais que os atributos de Grilo fossem cantados em prosa e em verso, era a sua aparência o que toda a corte aguardava. Em um mundo onde as vestes valem mais do que quem as usa, não pode haver justiça social. Em um lugar onde a preocupação central é o exterior, não sobrar tempo para o requinte das virtudes, o esmerilhamento dos valores pessoais ou o aperfeiçoamento do bem coletivo. Essa é a prova da história, mas desta vez, é João Grilo quem a propõe a todo o reino que está visitando.

Quando estava maltrapilho, fora maltratado, levado para se alimentar na cozinha, longe dos membros da corte, separado do convívio com os nobres, sofreu injúrias e toda sorte de preconceitos. Então, veste-se com as roupas finas, que havia trazido em sua bolsa, e se exhibe diante do público no castelo. Para comoção geral, todos se regozijam com o João Grilo bem trajado, e reconhecem nele, agora, o grande juiz. O banquete, feito para ele, pode ser servido com todas as pompas, mas o Grilo legislador precisa, enquanto defensor da essência do ser humano sobre a sua aparência, levar as pessoas à reflexão. Assim,

O almoço foi servido,
 Porém João não quis comer:
 Despejou vinho na roupa,
 Só para vê-lo escorrer,
 Ante a corte estarecida;
 Encheu os bolsos de comida,

Para toda a corte ver.
 [...]

Esta mesa tão repleta

De tanta comida boa,

Não foi posta pra mim,

Um ente vulgar, à toa –

Desde a sobremesa à sopa,

Foi posta pra minha roupa

E não pra minha pessoa!

(LIMA, 1979, p. 31-32).

Como em uma fábula, o Grilo encerra sua estada na corte com uma lição de moral a ser seguida: não se pode medir a capacidade intelectual humana por aquilo que se veste, mas, sim, pela sabedoria e pela caridade, atributos que devem ser venerados. A homenagem recebida não lhe dizia respeito, mas era para seus ricos trajes. Desse modo, a estes ele o repassava. O outrora malandro agora se estabelece como um homem sábio na maturidade, depois de ter passado privações e obtido riquezas.

Há, no cordel de João Ferreira de Lima, duas construções do herói popular: a primeira, em sextilhas, um malandro pobre, gerador do riso e causador de contendas; a segunda, em setilhas, um herói amadurecido, ético e repassador da moral vigente. João Grilo consegue o seu maior intento, adentrar na classe burguesa. Deixa de ser malandro para se tornar um caxias,

[...] o ator [...] dos rituais da ordem [...] Seu nome, derivado do venerável patrono do Exército, o duque de Caxias, demonstra o poder do domínio uniformizado e regular do qual saiu para ganhar popularidade numa sociedade também fascinada pela ordem e hierarquia [...] Aqui já não estamos mais num universo marcado pela criatividade musical e gestual, típica das fronteiras e interstícios do domínio social onde grassa a malandragem, mas nas vertentes formais mais controladas do nosso universo social. (DAMATTA, 1997, p. 264).

Dois momentos distintos da vida de João Grilo: antes e depois da riqueza. É a pobreza quem forma o malandro. O neopícaro só existe onde existe a privação, onde habita a necessidade. Rico, João Grilo distancia-se dessa sua faceta e parece perder parte do seu veio cômico. As 31 primeiras estrofes fazem parte desse primeiro texto publicado em sextilhas. A esse material, foram acrescentadas 95 estrofes em setilhas. Há, claramente, dois Joões Grilos no cordel *Proezas de João Grilo*. O primeiro, cantado em estrofes de seis versos, é o malandro brasileiro, o anti-herói nordestino que, sagazmente, cria suas artimanhas, gera o riso fácil,

mesmo moralizador em vários momentos. A alegria pessoal está acima de qualquer outro motivo para esse Grilo dos trópicos:

João Grilo tinha um costume:
Pra toda parte que ia,
Era alegre e satisfeito.
No convívio de alegria;
João Grilo fazia graça
Que todo mundo sorria.
(LIMA, 1979, p. 06).

A vingança é arma que usa como reparação dos males cometidos pelos poderosos contra ele. Para tal, utiliza a inteligência, pois é destituído de força física. Cada ação premeditada possui a intenção de gerar o cômico. Não basta a vingança, ela precisa ridicularizar o algoz aos seus olhos, aos olhos do inimigo e, principalmente, às vistas do público-leitor, dos ouvintes e dos espectadores. Esse João Grilo nordestino carece de plateia, ele gosta de ouvir seus feitos serem repetidos mundo a fora.

Com o excerto dos versos de sete sílabas, vê-se surgir outro João Grilo que, em princípio, aproxima-se da imagem do personagem lusitano, dependendo muito mais da sorte que das suas mentiras para enriquecer. Com o tempo, embora acrescido de um discurso social, a abastança tira-lhe o ânimo para criar suas artimanhas. Endinheirado, o personagem perde todos os oponentes que tinha. Com a fome aplacada e sem a urgência diária de lutar pela sobrevivência, passa de réu dos próprios malfeitos para juiz das tiranias alheias, ou seja, um mantenedor da ordem, essa que ele, outrora, burlava.

Se sem fome não há pícaro, sem ela também inexistente o neopícaro, sem disparidades sociais não há os ardis do malandro. Paradoxalmente, sem essas privações também rareia o riso, cessa a alegria. Por isso, a verve malandra desse herói nordestino prevalece sobre a outra, vinda de além-mar. Os textos posteriores que falam de João Grilo conservam o caráter folgazão do personagem, ou seria sua falta de caráter, ou um caráter móvel, moldado a seu bel prazer? De qualquer forma, isto não é visto como demérito, pelo contrário, nas suas peripécias, João Grilo encarna centenas de milhares de pessoas que se sentem reparados pela sua justiça enviesada.

4.3 A HERANÇA DE JOÃO GRILO NO CORDEL BRASILEIRO

A partir do cordel atribuído a João Ferreira de Lima, *Proezas de João Grilo*, inúmeras outras histórias são criadas sobre o herói popular e divulgadas em folhetos pelo Nordeste e

demais regiões do Brasil. Muitos desses retomam a origem do herói, a partir das primeiras estrofes do cordel de Lima, homenageando o autor pela autoria e reverenciando o malandro sertanejo, visibilizando ao público-leitor mais picardias do João Grilo. São estes os folhetos aqui analisados:

1. *Novas proezas de João Grilo*, de Paulo Nunes Baptista, publicado em 1958;
2. *A morte, o enterro e o testamento de João Grilo*, de Enéas Tavares dos Santos, publicado em 1980;
3. *As proezas de João Grilo Neto*, de Antonio Lucena, publicado em 2003;
4. *Encontro de Cancão de Fogo com João Grilo*, de Gonçalo Ferreira da Silva;
5. *A professora indecente e as respostas de João Grilo*, de Arievaldo Viana Lima, publicado em 2005;
6. *O encontro de João Grilo com a Donzela Teodora*, de José Costa Leite, publicado em 2006;
7. *Artimanhas de João Grilo*, de Arievaldo Viana Lima, publicado em 2007;
8. *Presepadas de Chicó e astúcias de João Grilo*, de Marco Haurélio, publicado em 2007;
9. *As proezas de João Grilo e o capitão do navio*, de José Anchieta Dantas Araújo, publicado em 2010;
10. *João Grilo, um presepeiro no palácio*, de Pedro Monteiro, publicado em 2010;
11. *As perguntas do rei e as respostas de João Grilo*, de Antônio Pauferro da Silva;
12. *A história de João Grilo e as ovelhas do rei*, de César Obeid, publicado em 2010;
13. *O protesto de João Grilo contra a proposta da ONU*, de Arievaldo Viana Lima e Pedro Paulo Paulino;
14. *João Grilo, o amarelo que enganou a morte*, de Zeca Pereira, publicado em 2013.

O malandro não é, necessariamente, destituído de beleza, traço do pícaro. Quando não a possui, no entanto, é visto como detentor de charme e conhecido como sedutor. João Grilo, nesse aspecto, aproxima-se do pícaro clássico. Não há registro de beleza no herói popular sertanejo. Em todos os folhetos, a grandeza de sua feiura dialoga com a inteligência. Dessa forma, seduz pela astúcia, convence pela esperteza.

De autoria de José Anchieta Dantas Araújo, conhecido como Zé do Jatí, o folheto *As proezas de João Grilo e o capitão do navio* é escrito em sextilhas e relata o nascimento de Grilo em Portugal e suas peripécias no navio, a caminho do Brasil. Os eventos sobrenaturais

relatados por João Ferreira de Lima são ressaltados nesse cordel, que amplia os fatos fora da normalidade durante o nascimento do famoso personagem da literatura popular lusitana e brasileira. Sem beleza aparente, cabe a João Grilo exercitar sua esperteza, a arma que o distingue dos demais e que equilibra a balança no embate diário da vida.

João não nasceu para trazer paz à terra, mas para semear suas picardias. Todas as ações no mundo revelam tal intento. Bombas atômicas, terremotos, meteoros, estouros e vulcões, nada seria páreo para as atividades que Grilo desenvolveria. Não há como não deixar de sentir as consequências de suas ações por onde passa. O choro que proferiu ao nascer, o único de toda a vida, marcaria o surgimento de um ser único, especial, capaz de causar transtornos por onde passasse. Suas artimanhas possuem um alvo definido, e ele nunca o erra. Coronéis, comerciantes, religiosos, ricos de toda sorte, cangaceiros, são esses a quem João Grilo persegue e pune, já que reconhece nesses os causadores de suas mazelas.

No folheto *As proezas de João Grilo Neto*, há o registro da terceira geração de malandros. As primeiras sextilhas do cordel evocam o parentesco do seu protagonista:

A mãe de JOÃO GRILO NETO
 Foi morar no xenhenhém,
 Depois que ficou VIÚVA
 Do finado PEDRO CEM⁵¹,
 Pra ver se POR ESSE MEIO
 Faturava algum vintém!
 [...]
 “Ser filho de prostituta
 Realmente é coisa séria!
 - Dizia o João, revoltado, -
 Quando ouvia uma pilhéria,
 Mas dizendo sempre – “Um dia
 Eu saio dessa miséria!”
 (LUCENA, 2003, p. 01; 02, grifos do autor).

O descendente de João Grilo é, como aquele, também um inseto, registrado no nome e na origem humilde, e em um espaço repleto de outros personagens pícaros e tão miseráveis como o Grilo pai, filho e neto. As palavras, em caixa alta, referem-se à origem do personagem: a mãe de Grilo Neto fora casada com Pedro Cem e é da parentela de João Grilo

⁵¹ Bastante divulgada no Brasil é a lenda de Pedro Cem. Com finalidade moralizante, conta a história do maior rico de Portugal, o fidalgo Pedro Pedrossem da Silva, do qual ficou a corruptela Pedro Cem. O poderoso homem era conhecido por sua ambição, orgulho e sovinice, negando-se a ajudar os menos favorecidos. É amaldiçoado por Deus e perde todos os seus bens, vivendo como mendigo, falecendo na miséria (CASCUDO, 1984). Pedro Cem, dos cem navios, das cem casas de aluguel, cem estabelecimentos comerciais e das cem fazendas, passa a ser Pedro Sem bens, Sem amigos, Sem um teto sequer. Tal enredo é reproduzido ainda no Nordeste como forma de educar os homens acerca dos perigos do pecado da avareza.

Filho. Se a progenitora é conhecida, a paternidade é questionável, visto ser filho de uma prostituta de meia-idade. Não tem um pai biológico, mas é fruto da investida de muitos homens, já que sua mãe exercera tal atividade depois de ter ficado viúva. Filho de muitos pais e filho de pai nenhum, é assim que nasce prematuramente Grilo Neto.

De sete meses, ainda sem ter sido totalmente formado, seu parto sugere não um nascimento belo, em um momento glorioso. Não brotara do ventre de sua mãe, mas fora “mijado” sob a luz da lua nova. É assim que nascem os pobres, é desse modo que surgem os desvalidos. Ao retratar uma nova geração de Grilos e, conseqüentemente, de malandros no país, o autor aponta, portanto, para a perenidade do herói popular:

Com este expediente, por sinal, o cantador pode construir textos novos trocando os personagens mas continuando a explorar com poucas variações a fortuna do herói hipônimo. Ao mesmo tempo, a vontade popular é accontentada no seu desejo de não ver desaparecer definitivamente os heróis e os campeões aos quais confia um desejo de desforra que tem raízes profundas, obliteradas pelos séculos, mas sempre prontas a reflorescer com as suas antigas e obscuras razões de revolta. (PELOSO, 1996, p. 175).

João Grilo transformou-se num símbolo às avessas de luta popular, daí sua perenidade. Por todos os lugares, em todos os tempos, heróis, como Grilo, são requisitados para fazer pelo ser humano aquilo que este não consegue realizar. Materializar os desejos que povoam o sonho humano e, no final, rir das ações: esse é o objeto da criação do malandro sertanejo.

A história de João Grilo e as ovelhas do rei, em sextilhas, apresenta o personagem bem como evidencia sua incursão em um reino distante. A introdução do texto explana acerca do personagem bem como da literatura de cordel. O narrador defende as regras populares de metrificação e rima que são utilizadas na elaboração da história do cordel. Não menosprezando o soneto, forma clássica da poesia lírica, o narrador esclarece ao leitor/ouvinte que, no Nordeste, há normas específicas para a construção do texto lírico-popular:

O cordel que eu conto agora
O povo diz que é o folheto
Com as capas em gravura
Sem ter regras de soneto
São nas regras do nordeste
As quais eu me submeto.

O cordel é nordestino
Ou melhor, é do sertão

É o retrato de um povo
 Que tem luz no coração
 Eu espero que aproveitem
 A história do João.
 (OBEID, 2010b, p. 02).

As primeiras estrofes do texto de Obeid (2010b) revelam-se como uma teoria do cordel. Explicam as nomenclaturas utilizadas na construção dessa narrativa poética e defendem a origem sertaneja do gênero. Falam da gravura da capa, a xilogravura, retratam as temáticas usuais, as agruras e os anseios do nordestino, para, por fim, apresentar a temática do cordel, a história de João. Tantas informações dão conta de que esse texto não é destinado somente ao público sertanejo, maior consumidor dos folhetos de cordel, comprados em bancas, em feiras livres e cujas histórias são contadas e recontadas pelos cegos e cantadores sertanejos. Esse folheto, premiado pelo Ministério da Cultura, em 2010, com o Prêmio Mais Cultura na Literatura de Cordel, tem o objetivo de abranger as demais regiões do país, e talvez chegar a locais onde o texto de cordel não seja tão popular. Para essa nova gama de leitores, servem essas sextilhas iniciais e as especificidades à leitura desse gênero.

Grilo povoa o texto de cordel, mas é maior do que este, já que coabita diversos outros gêneros textuais. O narrador, então, relembra ao leitor/ouvinte que Grilo é conhecido em livros, folhetos e até no cinema já estrelou suas peripécias. Registra a origem incerta do personagem, citando sua referência em textos europeus, árabes e indianos. É como se cada povo precisasse de um João Grilo para representá-lo, o que só torna o Grilo, o Adivinhão, ou ainda o Besouro, como um grande personagem da literatura universal.

O enredo propriamente do cordel só surge na página 04, depois de todas as deferências à literatura de cordel e à importância da personagem. É só aí que o leitor/ouvinte vai tomar ciência de que Grilo estava em uma de suas muitas andanças pelo mundo quando soube da fama do Rei e de seu imenso rebanho de ovelhas.

A itinerância é outro atributo do pícaro que parece ter sido adotado com veemência pelo malandro. Contudo, o pícaro procura estabelecer-se ao fim de sua jornada, enquanto o malandro apenas ganha fôlego para reiniciá-la. A maioria dos folhetos, 11 deles, destaca as viagens de João Grilo e suas aventuras pelo mundo. No cordel *Novas proezas de João Grilo*, o herói realiza inúmeras excursões, conhecendo os mais diferentes continentes. Assim, João Grilo dirige-se ao Japão e, na cidade de Kamakura, tira o primeiro lugar em um concurso de feiura. Em sua viagem a Meca, trajado de beduíno, lesa os árabes com sua lábia, mas suas

artimanhas também ficaram conhecidas na Turquia, no Egito, no porto de Alexandria, além da Pérsia e da Europa.

Após a retrospectiva das artimanhas de Grilo, a narrativa apresenta Dona Berta Cancão de Fogo⁵², viúva do famoso personagem da literatura de folhetos, colega de Grilo nos artifícios da enganação.

Dona Berta era uma viúva rica, mas também feia e velha. Para se casar com ela, era necessário o cumprimento de dez provas, o que valeria o casamento e a riqueza. Dá-se, então, um embate de forças entre Grilo e Berta, levado, também, a um embate de gêneros. Assim como Grilo, Berta é mestra nas artes da malandragem. Os dois não possuem atributos físicos que os façam ser desejáveis, mas a inteligência do trapaceiro chama a atenção da mulher, que o deseja como esposo. Exitoso, João Grilo casa-se com Berta Cancão de Fogo, quando emite sua opinião acerca da mulher. Pare ele, a essência feminina é repleta de mentira, traição, engodo e fofoca. Não satisfeito, ainda afirma que

O elefante tem fôrça,
 Tem o tigre agilidade,
 A serpente tem veneno,
 O macaco – habilidade,
 Tem a preguiça – paciência,
 Tem o homem a inteligência:
 E a mulher tem falsidade.
 [...]
 O passarinho tem asas,
 A pulga tem ligeireza,
 O jabuti tem seu casco
 – Quanto é sábia a Natureza! –
 O peixe tem barbatana:
 E a mulher é soberana
 Na malícia e na esperteza!
 (BAPTISTA, 1958, p. 7-8).

Uma visão bem pejorativa da mulher é esboçada por Grilo. Não há adjetivos que a valorizem, mas tão somente palavras que a deixam em desvantagem diante do homem e de todos os demais animais. Parece um contrassenso do personagem desmoralizar a pessoa com quem pretende casar-se e desfrutar de seus bens. Tal discurso demonstra uma visão bastante comum nos textos de cordel da época, quando a mulher, seguindo a tradição bíblica de Eva, é culpada por todos os males da humanidade. Mas se, no início da sua explicação, a mulher recebe adjetivos pouco decorosos, a “malícia” e a “esperteza”, no final, soam como um

⁵² Cancão de Fogo é personagem de Leandro Gomes de Barros. Um dos mais conhecidos pícaros brasileiros, é famoso pelas suas peripécias contadas nos folhetos de cordel (HAURÉLIO, 2010).

reconhecimento da sua força e armas. Numa sociedade que oprime a mulher e que a descaracteriza, o uso de artimanhas, como a dissimulação e a mentira, esclarecem que essa mulher não deixou de lutar por seus direitos em um mundo machista.

Se cada um usa os artifícios que têm à mão, a mulher pode lutar pela sua sobrevivência vencendo o homem, seu algoz, com o poder da sedução. No discurso de João Grilo, percebe-se, portanto, que aquilo que ele aponta como defeito da mulher é, na verdade, sua força. Ciente disso, desqualifica-a para conquistá-la, ou seja, ao proferir um discurso diferente dos seus concorrentes, chama a atenção para si, passando como um homem que fala o que pensa, mesmo que esse pensamento seja a revelação de uma sociedade segregadora, que tolera, inclusive, a violência física:

A velha estava vestida
De enxoval de casamento,
Parecendo uma preguiça
Inchada, cheia de vento...
Grilo meteu-lhe a madeira
– Ela saiu na carreira
Mais veloz que o pensamento.

Grilo gritava: – “Coruja,
Arreda do meu caminho!
Quem gosta de velha é cova,
Porrête e mão no focinho”.
A velha, de lá, dizia:
– “Se você não me queria
Por que casamos, Grilinho!”
(BAPTISTA, 1958, p. 16, *sic.*).

Berta era “feiticeira”, numa clara alusão à sua ligação com forças místicas ligadas ao candomblé e do preconceito que tal fato gera. Os dois se casam, mas João Grilo não consuma o casamento. Enquanto ele vive como um *playboy*, ela é surrada pelo personagem, como se fosse algo normal e aceito para se fazer com uma mulher idosa.

Há, também, uma discussão de gênero no folheto *Encontro de João Grilo com a donzela Teodora*, quando Grilo disputa com Teodora o título de maior malandro da literatura popular.

Segundo o narrador, a obra poética foi-lhe dada no Reino de Apolo, isto é, no Parnaso, onde residem os grandes poetas. Os enredos sobre João Grilo ganharam *status* de obra universal pela sua projeção. Por todo o mundo, existe um João Grilo habitando o imaginário popular, seja na Rússia, na Inglaterra, em Portugal ou ainda no sertão do Brasil. Seus textos,

por isso, galgaram o Monte Parnaso pela sua força popular, local onde também se encontram as narrativas acerca de Teodora.

Não se sabe, ao certo, de onde vem a história da Donzela, mas é possível que ela tenha origem árabe. Os primeiros registros na Espanha datam de fins do século XIII e começo do XIV (ABREU, 1999, p. 54). No texto em castelhano, traduzido para o português e difundido, de forma ampla, em solo lusitano,

[...] narra-se a trajetória de Teodora, uma formosa donzela cristã, escrava de um mouro, comprada por um rico mercador do reino de Tunes. Ele contrata professores que a ensinam a ler, escrever as demais artes. Em pouco tempo, ela excede qualquer homem em conhecimento. Enquanto isso, o mercador é mal sucedido em uma das suas viagens e perde toda a fortuna. Aconselha-se com Teodora, na tentativa de melhorar sua situação. Ela pede-lhe que a leve à presença do Rei Miramolim Almançor, dizendo que a quer vender por dez mil dobras de ouro. O rei acha muito elevada a quantia e convoca os três maiores sábios da corte, para que questionem a donzela, a fim de saber se ela realmente possuía os conhecimentos que anunciava. (ABREU, 1999, p. 64).

No período, não era comum a mulher estudar, menos ainda, tornar-se tão sábia. Sua vida era no ambiente familiar, a cuidar das atividades domésticas. Teodora rompe esse ciclo, disputando com os homens e provando sua inteligência acima da deles. Embora desrespeitada pelos sábios do rei, ela derrota-os, e se mostra fiel ao seu amo. Leandro Gomes de Barros escreveu uma versão para essa narrativa, intitulada *História da Donzela Teodora*, com base nos textos de cordel vindos de Portugal sobre a escravizada cristã.

Dentre os mais sábios, João Grilo representa a classe dos homens, enquanto a Donzela Teodora defende as mulheres. Trata-se de um encontro há muito esperado entre dois dos maiores adivinhadores desse mundo:

João Grilo esteve no Brasil
 Mas um dia caiu fora
 Percorreu os estrangeiros
 Sempre atrás duma melhora
 E um dia ele encontrou
 A Donzela Teodora.
 [...]
 A moça lhe disse: – Eu sou
 A Donzela Teodora
 Que respondi as perguntas
 De um rei chato, na hora
 Fiquei famosa e meu nome
 Corre pelo mundo afora.
 [...]

Portanto amigo João Grilo
 Se você quer apostar
 Quem de nós dois tem mais força
 Em ciência popular
 Eu aposto qualquer coisa
 Se quiser, pode falar.
 (LEITE, 2006, p. 02; 04; 05).

Em solo brasileiro, assim como João Grilo, Teodora torna-se mestra em ciência popular, conhecendo a sabedoria das camadas menos favorecidas. O termo “ciência popular” remete à crença de que há inteligência no meio do povo, uma sabedoria muitas vezes desconsiderada pelos cultos, mas que é de grande valia. É esse conhecimento que permite a sobrevivência de uma grande parcela da população mundial, mesmo diante de um quadro de injustiça social.

Mas não existe aposta sem prêmio. O vencedor deve angariar um benefício do perdedor. O contrato, realizado oralmente, é cumprido à risca, pois a palavra empenhada não pode voltar atrás. Cabe ao perdedor do desafio reconhecer a vitória do oponente, pagar a sua dívida e sair de cena para os aplausos do público ao vitorioso.

Teodora e Grilo, inicialmente, procuram destacar seus feitos, ressaltando sua humildade, evitando a soberba, fator primordial para a derrota. Por outro lado, os caracteres que lembram a inteligência são lembrados, a fim de que o público que assiste ao embate possa escolher a pessoa para quem irá torcer. Como em todo desafio, inicia o desafiante com as perguntas, que devem ser respondidas pelo colega. O público é o juiz e o jurado da peleja. A premiação? Bem, essa variava entre João Grilo e a Donzela Teodora. Grilo solicita à combatente, caso campeão, que seu desejo seja realizado:

É um beijo dado na boca
 “Mesmo pra quebrar o pote”
 Disse a Donzela: – Você
 Beija a boca e o “cangote”
 Mas você perdendo dou-lhe
 Dez lapadas de chicote.
 (LEITE, 2006, p. 6).

João Grilo, em sua picardia, pretende alcançar um “chamego” com Teodora, feito nunca visto antes, já que ela, em sua pureza, possui a alcunha de donzela. Uma aproximação, um carinho mais íntimo, esse era o pedido do Amarelo se vencesse a questão. Já Teodora sugere como prêmio dez chicotadas no “lombo” do malandro, como forma de humilhação pública por ter sido derrotado.

O embate tem início com as perguntas da Donzela Teodora. Foram, ao todo, nove questões impetradas por ela. Uma por uma, Grilo as foi respondendo e empolgando o público. Teodora, depois de cada resposta, reconhecia, para si mesma, a sabedoria do Amarelo, que toma a palavra e tem a sua vez de realizar as questões. Com um placar de 9 X 0 para Grilo, ele tem a oportunidade de vencer sua algoz. Após cinco charadas, expressas nas sextilhas e acertadas pela donzela, Teodora emperra na sexta e última demanda proclamada pelo herói:

– Duas mulheres vão andando
E avistam dois homens além
Disseram: “São nossos pais
Que para casa já vem
Maridos de nossas mães
E nossos maridos também”.
[...]
Disse a donzela: – Elas vivem
Com o pai delas ao lado?
Disse João Grilo: – este enredo
É um viúvo casado
Com a filha d’outro viúvo
E fica tudo misturado.
(LEITE, 2006, p. 15-16).

Grilo supera Teodora ao final das quinze questões proferidas. Todos os dois mostraram-se firmes e prontos para a batalha. Mas João Grilo obteve dois reforços essenciais para a sua vitória; o primeiro, o medo dos castigos físicos, que é o maior receio de qualquer malandro; o segundo, o beijo que daria na donzela, desejo de tantos homens, mas que só ele realizaria.

O epílogo do folheto aponta para um mote a ser desenvolvido em outro cordel, o casamento de Grilo e Teodora, que se tornariam o maior casal de adivinhos do planeta:

João Grilo beijou na boca
Beijou também no “cangote”
Beijou em cima dos seios
Na bochecha e no decote
Mas se ele fosse bobo
Tinha levado chicote.

João Grilo deu mais um beijo
Que passou quase uma hora
O povo gritava: – Será
Que vai ter casamento agora?
Dizem que depois João Grilo
Casou-se com Teodora.
(LIMA, 2006, p. 16).

Em Leite (2006), a mulher não é descaracterizada por Grilo, como o faz com Berta, mas, mesmo assim, perde a batalha com o malandro, marcando a superioridade masculina. Ela ainda precisa ser pura e bela para ser digna do homem. Contudo, tal força se dá no campo das ideias, e, só depois, de luta acirrada. Não existe, nesse folheto, violência física, a não ser a que seria impetrada por ela, caso fosse a vencedora.

Fato relevante no folheto de José Costa Leite é a sexualidade aflorada de João Grilo, pois “[...] o erotismo dos neopícaros os distancia bastante dos clássicos, o que comprova as possibilidades de a narrativa picaresca se adaptar a novos e diferentes contextos históricos” (GONZÁLEZ, 1994, p. 351). João Grilo abandona a misoginia comum aos pícaros para desejar o amor e o corpo de uma mulher. Embora algumas versões apresentem o herói como um homem casado, como a de Antônio Pauferro da Silva ou mesmo a de Paulo Nunes Baptista, não há alusão a desejo, o que se percebe é, em Pauferro, um casamento por convenção social e, em Baptista, um matrimônio por conveniência.

Ainda sobre as tensões sexuais entre homem e mulher, *A professora indecente e as respostas de João Grilo* inicia a sua narrativa com uma comparação entre a versão brasileira e a portuguesa do personagem. Ao exaltar o João Grilo do sertão, enaltecendo sua sabedoria, estabelece uma hierarquia entre o Doutor Grilo e o Amarelo. Nessa categoria, embora os dois fossem parecidos fisicamente, em questão de inteligência, o trapaceiro brasileiro ascende ao grau mais alto, visto que

Foi um quengo⁵³ muito fino
 Legítimo cabra da peste
 Existiu outro na Europa
 Esse viveu no Nordeste
 O de lá era um lesado
 O daqui era um danado
 E não há quem me conteste.

O João Grilo português
 Meteu-se a decifrador
 Rei das adivinhações
 E só saiu vencedor
 Devido um golpe de sorte
 Assim escapou da morte
 Recebendo algum louvor.
 (LIMA, 2005, p. 03-04).

⁵³ Cabeça (COSTA, 2011, p. 112), usado no sentido de inteligência.

Segundo a narrativa, o Amarelo era a reencarnação do rei Salomão. Dessa forma, não dependia da sorte, como o pícaro lusitano, para se livrar das artimanhas em que estava envolvido. É assim que nasce em Taperoá, na Paraíba, numa alusão ao enredo do *Auto da Compadecida*, mas de lá se tornou camelô, em sua passagem por Sergipe, compositor de carimbó, no Pará, e senhor da sua própria sorte na divisa do Rio Grande do Norte com o Ceará.

Mas o folheto *A professora indecente e as respostas de João Grilo* centra as peripécias do personagem na disputa entre o estudante Grilo e a professora Marinete. É no espaço do saber científico que João Grilo demonstra a sua sabedoria. Vê-se, portanto, uma diferenciação entre o conhecer e o saber. Os professores do Amarelo detinham um conhecimento teórico, institucionalizado, mas Grilo é senhor de um saber prático, que garantia sua sobrevivência. Com sete anos e entediado da escola, sugere ser aprovado para o Ensino Médio, a fim de concluí-lo em um ano, o que é rechaçado pela direção do estabelecimento escolar. É que João Grilo não se sente bem num ambiente fechado, como ouvinte, um passivo aluno. Seu ambiente é a vida, onde se movimenta com liberdade. Dominando os saberes oficiais, resta à sua professora testar-lhe em outro campo do saber:

O diretor e a mestra
 Fizeram uma bateria
 Dos testes mais complicados
 De tudo o Grilo sabia
 A professora irritada
 Como era muito safada
 Apelou pra putaria!
 [...]
 A mestra disse: – João Grilo
 Tenho algo a acrescentar
 São apenas dez perguntas
 Cuide em se preparar
 Preste atenção nas querelas
 Pois se errar uma delas
 Não pode se adiantar.
 (LIMA, 2005, p. 06-07).

Fugindo de toda didática escolar, o desafio proposto pela professora eram dez perguntas, o recorrente embate dos dez trabalhos para provar o anti-herói. São questões, segundo a mestra, que só se aprende nas ruas, o que reforça a ideia de que há dois saberes: um para os ambientes formais, e o outro de mais valia, por ser aquele que se testa diariamente. O exercício consiste em responder corretamente acerca dos dizeres populares. Nesse ínterim, há

uma série de trocadilhos que deixa as charadas com duplo sentido e carrega o pensamento de maldade, levando o leitor/ouvinte a crer em respostas ligadas à sexualidade:

Esse menino é o diabo,
Parente de Lúcifer
**Me diga o que é que entra
Na frente em toda mulher
Mas só entra atrás no homem**
Por imoral não me tomem
Mas responda se souber...

Disse o Grilo: – Professora,
Minha perna nunca treme,
Sou uma “mala sem alça”
Carro de boi que não geme
Essa pergunta é tão tola
Essa não entra em BAITOLA
Na certa é **a letra M!**
(LIMA, 2005, p. 09, grifos do autor).

Pergunta após pergunta, o Amarelo vai respondendo e, ao fazê-lo, desfaz todo o duplo sentido que traz, mas o suspense dura até o último verso da setilha. Marinete é símbolo também de picardia. Sua aparência e suas vestes já denotam sensualidade. Mas são suas palavras que expressam um mundo em que não se pode fugir dos caracteres sexuais. Contudo, tal alusão segue até certo ponto, já que Grilo, criança, afasta-se dela com suas respostas:

Diz então a professora
Mirando “aquele lugar”
– Me diga qual é a coisa
Que faz a gente suar
**No começo tem um “B”
Lá no meio tem um “C”
E serve pra se montar...**

... Termina com T-A “TA”
E quem monta não se aquieta;
Responda logo João Grilo
Quero a resposta completa!
Disse o Grilo: – Minha tia,
Monto nela todo dia,
Sou doído por **BICICLETA!**
(LIMA, 2005, p. 11-12, grifos do autor).

Ao ser testado, percebe-se o crescimento de João Grilo, que passa de criança à adultez. Pela temática escolhida, fica visível a metamorfose “grilesca” de infante a jovem, senhor das artes da enganação e da sexualidade. Para Freud (s.d.), “uma das funções do chiste era a de

substituir o dito obsceno e tornar acessíveis assim fontes perdidas de prazer cômico” (p. 229). No folheto analisado, “[...] o riso surgirá, portanto, da comparação entre o Eu do adulto e o Eu considerado como criança” (*ibidem*, p. 232). Logo, o duplo sentido é, segundo Freud, a utilização da palavra sem violência, visto que o significado é atribuído pelas circunstâncias. Em Lima, o chiste é tendencioso por apontar para a obscenidade, contudo a intenção do leitor é frustrada através das respostas do estudante. Essa frustração é que gera o riso.

Ao final do questionário, Grilo recebe o diploma da escola. Além de deter os conhecimentos formais, mostrou domínio de outro tipo de saber. Agora, o malandro está precocemente formado em Gramática, Matemática e Biologia. O Amarelo domina a Química, a Física e a Sociologia, mas é a Filosofia da vida que abraça. Sua passagem da escola foi de grande valia, mas é o mundo o seu grande mestre. Nas picadas por entre a caatinga, suga o néctar da dureza da vida. Sobreviver é uma arte que aprendera no sertão e agora pode levar sua alegria para outros caminhos, da Zona da Mata à Floresta Amazônica, dos Pampas gaúchos ao Cerrado brasileiro, todos os espaços possuem suas pegadas, seus traços, suas marcas.

Outro fator a ser considerado é a questão racial. No folheto de Baptista, há essa referência em uma das muitas viagens que João Grilo realiza ao continente africano. Nesse folheto, Grilo internacionaliza-se e todos os confins da terra conhecem seus ardis, numa clara alusão à presença do personagem na literatura popular nos diferentes continentes. Mas é na África, no meio de uma tribo, nas suas palavras proferidas, que se percebe a questão do preconceito racial, tema posteriormente problematizado no último ato do *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna:

Entre uma tribu africana
João Grilo, uma ocasião,
Pintou-se todo de pixe
– Ficou preto como o Cão:
Os negros gostaram dele
E logo entregaram à êle
O trono, pra ser mandão.

Havia na região
Ouro, à bessa, em quantidade:
Grilo mandou juntar tudo
Com toda sagacidade
E um dia – com todo o ouro
Fugiu, levando um tesouro
De primeira qualidade.
(BAPTISTA, 1958, p. 21, *sic.*).

Se se pintar de piche fazia parte de sua estratégia de inserção naquela sociedade, há uma interferência do narrador, que associa o tom da pele pintada à aparência com o Demônio. Ser preto é, pois, ter um semblante maligno, o que faz com que Grilo se aproveite da ingenuidade da tribo, a fim de efetuar seu plano de obtenção de riquezas.

Mas é nos Estados Unidos que as ações de Grilo ganham grande projeção. Como fizera no sertão, roubara os ladrões norte-americanos, deixando-os presos, mas ele próprio sai com todo o espólio do desfalque e com a fama espalhada pela terra do Tio Sam. A alcunha de ladrão é amenizada pelo narrador, que justifica os atos de Grilo como reparação social, uma redistribuição de renda.

O Robin Hood do sertão não pode ser culpado por seus atos. Segundo o narrador, ele age em prol de uma justiça social que inexistente, seja no Brasil, na Europa ou nos Estados Unidos. João Grilo é quem a apresenta ao mundo. Após recolher fortunas por todo o globo, goza feliz de sua condição de justiceiro dos pobres, e justiceiro de si mesmo diante dos ricos.

Também com uma temática que revela o preconceito racial é o folheto *As perguntas do rei e as respostas de João Grilo*. Casado, mas desacreditado pela esposa, Grilo decide tornar-se adivinhão, como nas versões lusitanas. Abandona sua casa e parte em direção ao reino, a fim de descobrir os autores do roubo do tesouro real:

Leitor eu agora aqui
 Vou dar uma explicação
 Que estes citados negros
 Cada um era o ladrão
 Foram êles quem roubaram
 O tizouro da nação.

Tanto o rei como os vassallos
 Eram bons amigos deles
 Por isto que as suspeitas
 Nem uma caía neles
 Pois ninguém não esperava
 Que os ladrões fossem eles.
 (PAUFERRO, s.d., p. 07, *sic.*).

No enredo, há uma diferenciação entre negros e vassallos, isso quer dizer que, enquanto estes eram empregados reais, aqueles possuíam uma condição de escravizados. A narrativa aumenta-lhes mais ainda a culpabilidade pelo fato de, apesar de negros e escravos, tornarem-se benquistos por todos, inclusive o Rei. A partir de então, o narrador passa a descrever o processo de descoberta dos larápios, pela sorte de Grilo ser mal interpretado por eles. Para o leitor, tais vilões possuem má índole. Apesar de toda ajuda no reino e dos bons

tratos que lhes eram dispensados, eles traem a confiança obtida. João Grilo força-os a devolver o tesouro a seu legítimo senhor e os prende no calabouço do palácio. Aí se manifesta a bondade do adivinho, ao interceder pelos negros traidores. No discurso de João, é vedado ao escravo o direito a se rebelar. Visto como um ser inferior, há clara evidência de preconceito à etnia negra. Os três negros são humilhados diante da corte, mas perdoados pelo Monarca, que os chama de “safados”. Recebem outra oportunidade, mas a força os esperará na próxima falha.

Em relação aos negros escravizados, não se percebe a mesma relação de João Grilo com os mordomos das outras versões. Não há, por parte do personagem, uma defesa mais ferrenha, por ver neles membros da mesma condição social que a sua. Parece que o ser escravo é condição inata daqueles homens, classificados como inferiores, inclusive, em relação aos vassalos do rei.

Outro fato importante é a subserviência dos negros esperada pela Corte. Os bons tratos são vistos, pelo palácio, como um meio de minar a resistência contra a escravidão, um subterfúgio que provoque a docilidade dos negros. Com a insubordinação dos escravizados, subentende-se, pois, que os palacianos acreditaram em uma má índole inata dos negros, que, injustamente, intentaram contra seu rei e senhor. Por mais que fizessem, tratando-os bem, os negros tenderiam ao crime. Esse mal feito é descoberto pelo grande adivinho vindo do sertão, que intercede pela vida dos larápios, depois de mantê-los presos e recuperar a riqueza real.

Por fim, como nos contos portugueses, João Grilo é desafiado pelo Sultão a decifrar três enigmas, o que lhe rende muitos bens. Retorna ao lar, com sua fama divulgada em todos os cantos da Terra.

As sextilhas do folheto *A morte, o enterro e o testamento de João Grilo*, ao contrário de quase todos os folhetos que versam sobre o personagem, não vão abordar acerca do auge da vida do pícaro, mas os momentos que antecedem sua morte. Aqui, o seu nomadismo também é acentuado, já que o herói está nas Arábias, no reino do Sultão.

Acostumado a provocar o riso alheio, habituado a rir de si mesmo e, principalmente, daqueles que caíam em suas arteirices, João Grilo ousa levar o ouvinte/leitor a zombar da própria morte, assunto considerado tabu para a maioria da humanidade:

[...] Nas intituladas sociedades tradicionais, a morte possuía um caráter coletivo, diferentemente das sociedades contemporâneas, quando é caracterizada pela individualidade.

A literatura também lida com a morte, ficcionalizando o maior temor do ser humano: o seu próprio fim. A própria literatura é o meio encontrado pelo

homem para se reencontrar com a eternidade perdida no Éden. É pela literatura que o escritor vence o medo de ser esquecido. É pela arte literária que o autor expõe não a sua angústia e dilemas diante do fenecimento, mas se torna porta-voz da humanidade que se nega a extinguir. (NASCIMENTO NETO, 2012, p. 3).

Morrer é extinguir-se, ser esquecido. Mas João Grilo encontrou um meio para continuar vivendo a passear pelo sertão, a pisar o solo brasileiro e, depois, viajar pelos confins do mundo. João Grilo estará sempre vivo. Toda vez que suas histórias forem contadas de pai para filho, registradas em folhetos ou em compêndios literários, anotadas nas memórias de romances ou reinventadas nos palcos e nas câmeras do cinema, o Amarelo continuará a operar suas tramoias, colhendo os lucros de suas falcatruas.

Três poderes são representados no folheto: o poder executivo, na figura do sultão; o poder religioso, através do clérigo; e o poder legislativo, pela presença do juiz de direito. O homem comum seria o próprio João Grilo. Tais reproduções simbolizam a igualdade de todos perante a morte. É certo que há meios de atrasar a extinção, mas ela vem para cada ser vivo, para cada homem pobre ou rico, velho ou novo, feio ou belo. O Amarelo está ciente, segundo os ensinamentos do catolicismo popular, que todas as almas partem, primeiramente, para as portas do céu, ficando frente a frente com São Pedro, o guardião das chaves da abóbada celeste. Nesse instante, os atos serão julgados, e a alma, encaminhada para dentro dos portões celestiais, enviada para a praia do Purgatório ou diretamente para as labaredas do Inferno. Grilo, pois, procura-se apegar a pessoas influentes, que possam ter algum poder com os santos e anjos, a fim de obter grande desconto em suas atitudes.

Para desencanto de João Grilo, ninguém quer acompanhá-lo. Terá de seguir viagem sozinho e enfrentar o julgamento diante das divindades cristãs. Por isso, frente aos seus erros pregressos, elenca uma série de ações humanas que existiam antes dele e que continuarão a existir após sua partida. Essas atitudes revelam que os seres humanos são muito mais nocivos a si mesmos e seus semelhantes que o pícaro, portador da alegria:

Disse ao juiz: – Vou deixar
Tudo que encontrei na Terra:
A fome assolando o povo,
As nações fazendo guerra,
Cada buraco nas ruas
De caber a maior serra!
[...]
A todos os criminosos,
Deixo as grades das prisões;

Os altos funcionários
 Deixo ganhando milhões –
 Os pequenos se acabando,
 Dentro das repartições.
 [...]
 Vou deixar muita saudade,
 Para quem me conheceu;
 Deixo o céu cobrindo a Terra
 E o mar com tudo que é seu...
 O juiz gritou: – Danou-se!
 Esta peste enlouqueceu!
 (SANTOS, 2009, p. 10; 11; 13).

No último discurso, há uma forte crítica social. Como ser condenado por fazer picardias, enquanto estão impunes aqueles que poluem os rios e matam os peixes, as pessoas que desrespeitam os idosos, os criminosos, os mantenedores da prostituição, os propagadores das guerras entre as nações, os alunos que enraivam os mestres nas salas de aula, os gastadores do dinheiro com coisas supérfluas, os morosos dentro dos cartórios, que não deixam os processos seguirem suas instâncias, os industriários destruidores das matas, os governantes que pagam salários ínfimos aos trabalhadores, os filhos desobedientes, os gananciosos, os motoristas que não cumprem as leis do trânsito, os especuladores que provocam o aumento do petróleo, o homem que promove o abismo entre as classes sociais, além dos comunistas que estão a se espalhar por todas as nações?

Todo o discurso proferido, na verdade, era uma justificação dos próprios atos, amenizando as picardias feitas em comparação com os males da humanidade. Se fora um pecador, mereceria, portanto, o perdão, já que trouxera, por meio de suas trapaças, a tentativa de minorar os problemas do ser humano, além de alegria e alento aos corações das camadas populares.

O último suspiro do malandro é uma flatulência, evento cômico que revela a desimportância de sua vida e a sua pequenez. Como herança, só deixa dívidas, gerando ira no Sultão, que ordena o extermínio dos grilos, como forma de erradicar a descendência do herói. Ao promover essa higienização, o monarca espera ter dado fim à existência de Grilo ou quaisquer outros malandros capazes de driblar a ordem instituída. Mas Grilo não teme a morte, já que garantiu a eternidade pela boca e pela caneta dos seus admiradores.

Ainda sobre a temática da morte, o folheto *João Grilo, o amarelo que enganou a morte* apresenta-a de forma personificada e, dessa maneira, subjugada às trapaças de João Grilo. A partir do mote “O mundo é do mais esperto!” (PEREIRA, 2013, p. 12), o malandro ludibria seu algoz, fugindo de seu aniquilamento.

Segundo Costa (2010), acerca das camadas populares da população:

[...] as narrativas populares não só nos ajudam a compreender os modos de organização social desses grupos, como permitem a seus membros fortalecerem os laços identitários, encenando seus pactos sociais, suas regras, seus valores. Fornecem índices da tensão social existente por conta das desigualdades e do frágil equilíbrio que sustentam os discursos hegemônicos. Destarte, as narrativas dão testemunho dos modos de vida das comunidades populares. (p. 123).

O enredo desse folheto é a evidência dessa vida sertaneja. Todos os algozes do povo sertanejo são envolvidos numa aura de comicidade. O Diabo, a Fome e a Morte são humanizados e, a partir daí, desqualificados pelo homem do sertão. Tal enfrentamento se dá pela enganação. Os maiores medos do homem podem possuir força, mas não inteligência. É assim que Grilo, mesmo assinando o contrato de morte, não o cumpre:

Disse: – Ô Grilo bandido!
Enganou-me o trapaceiro.
Vou esperar mais três anos
Por não ter visto primeiro,
Pois o dia é vinte e nove
Mas o mês é fevereiro!
(PEREIRA, 2013, p. 26).

A carnavalização de temas classificados como macabros faz de Grilo um mestre nas artes do grotesco. Não se esquiva de falar de fezes, de flatulência, de morte. Esta que, literalmente, “cai no forró” à espera do seu inquilino. Por fim, João Grilo coloca a Morte para dormir, livrando o mundo de seus males.

Vencendo-a, ele ganha o direito de escolher o dia e a hora em que quer partir. Enganar a morte, portanto, vai além de um fenecimento do corpo físico. Grilo a subjugou por se immortalizar no imaginário popular.

Mas se a morte é tema central de dois folhetos, a recorrente questão social está presente nos textos de *As proezas de João Grilo Neto*, *A história de João Grilo e as ovelhas do rei* e *O protesto de João Grilo contra a proposta da ONU*. Nos demais folhetos, tal embate dá-se de forma menos enfática, já que ela nunca deixa de aparecer. Desse modo, a construção arquetípica do herói ocorre em dois níveis: o subversivo, pois lida com a vingança e o desmoronamento das instituições oficiais, e o mítico, visto que João Grilo é

[...] um personagem cuja condição “fabulosa” indica que a desforra se dá no teatro da imaginação popular, numa narrativa ardilosa que, ao mesmo tempo em que aponta simbólica e literalmente para a exploração violenta da mais-valia [...] introduz na mecânica impessoal das relações econômicas a artimanha de um contrato condicionado à psicologia das partes envolvidas, convertendo-o num jogo que derrotará o primeiro que ficar zangado. (GONZÁLEZ, 1994, p. 94).

No folheto de Antonio Lucena, Grilo tem o embate com um fazendeiro rico. Aqui, há o enfrentamento entre o rico e o pobre, entre o explorador e o explorado. Apresentado como “ambicioso, com fome de dinheiro, ganancioso, trambiqueiro, enrolão, pirangueiro e invejoso” (LUCENA, 2003, p. 04), o latifundiário é culpado, pelo narrador, dos males do sertão. Então, Grilo rouba o fazendeiro que rouba os empregados.

Assim como o pícaro clássico, o neopícaro sofre toda a vida, mas existe, exatamente, para esses momentos epifânicos de vitória sobre a ordem social estabelecida. Não se pode defender um final feliz para Grilo, porque sua história não possui um término. Sabe-se que o coronel, desgostoso, morre de derrame. É sabido, também, que João Grilo casa-se com a prima Damiana e tira sua mãe do meretrício. Nesse enredo, seu epílogo é cheio de riqueza, mas já aponta para novos prólogos, outros recomeços.

O cordelista encerra sua narrativa, defendendo-se de uma possível acusação de plágio que possa sofrer, já que lida com um personagem popular tão requisitado. Segundo ele, a versão que criou para tal figura não é imitação, “Porque João Grilo já tem / Até na TELEVISÃO” (p. 16). E aí vem mais um mote para a aparição de João Grilo, o pai, o filho e o neto: o ontem, o hoje e o amanhã. O personagem das histórias orais e dos cordéis também é de outras mídias, como a televisão.

O enredo de César Obeid é, novamente, uma luta de classes. Diante de um rei déspota, que ama mais suas ovelhas que seus súditos, Grilo procura solucionar as lamúrias do povo. A utilização de ovelhas como animais de estimação da realeza remete, primeiramente, à característica de submissão desses animais. As ovelhas necessitam de um pastor para guiá-las, livrá-las dos espinheiros e de possíveis ataques de animais ferozes. Dóceis, vários ditados populares dizem dessa (in)ação dos animais:

Ovelhas não são para mato, que deixam a lã no gravato.
Ovelha que berra, bocado que perde.
Se queres ter ovelhas, anda atrás delas.
Tola é a ovelha que se confessa ao lobo.
(OLIVEIRA, 1943, p.11).

Outra relação a fazer com a condição de ovelhas é a de que esse rebanho é o povo, e seu pastor, o Rei. Mas há os bons guias, que cuidam das suas crias, e existem os maus pastores, que abandonam os animais à sua própria sorte. O Monarca vive as duas realidades: se, por um lado, é o bom pastor, zelando das ovelhas; por outro, revela-se descuidado e desinteressado pelo rebanho-mor, o seu povo.

Grilo é o profeta, aquele visionário que vai trazer o Rei à realidade e às suas funções. Para isso, é mister traçar um plano, a fim de dar uma lição no Monarca, ao tempo em que ajudará a população necessitada do reino. Já perto do epílogo do folheto, o enredo faz uma analogia do assobio de Grilo com o conto folclórico *O Flautista de Hamelin*⁵⁴, que utilizou sua música para retirar todas as crianças da cidade pelo não pagamento por seus trabalhos de desinfestação. Em Obeid (2010b), Grilo usa seus lábios e, com o assobio, conduz todas as ovelhas para o seguir, atendendo ao seu comando. Seu intento não é afogar os animais, como no conto folclórico, mas barganhar com o Rei o restante de sua riqueza. Desse modo, consegue que a alteza distribua todos os bens ao povo, numa prática da visão marxista de distribuição igualitária de riquezas.

O protesto de João Grilo contra a proposta da ONU é uma narrativa que apresenta o problema mundial da fome. Grilo, então, após explanar sobre a fome na África e a escassez de alimentos no Japão, declara guerra à Organização das Nações Unidas, pois

Até aí, nada novo,
O povo estava tranqüilo,
Porém, depois que a ONU
Recomendou comer grilo,
João Grilo ficou passado,
Anda muito revoltado,
Só se ouve o seu estrilo.

É que João Grilo cantava
Tranquilo dentro da mata,
De repente ouve a notícia
Que de raiva quase o mata:
“A ONU anuncia, enfim,
Que o povo coma cupim,
Besouro, grilo e barata”.
(LIMA; PAULINO, s.d., p. 02).

⁵⁴ Segundo a versão original do conto que remonta a Idade Média, um flautista é contratado pelos governantes da cidade de Hamelin, Alemanha, para desinfestar o local que sofre com uma praga de ratos. Tocando seu instrumento, ele conduz todos os animais para fora da cidade e provoca o afogamento dos mesmos no rio Weser. Sem o pagamento prometido, o flautista arrasta, com sua música, todas as crianças do lugar, afogando-as do mesmo modo que fizera com as ratazanas. (GRIMM & GRIMM, 1989[1812-1822]).

Nessa batalha, o comandante Grilo convoca suas tropas, os insetos, pede auxílio aos ambientalistas, artistas e cordelistas, entrosa-se com Kafka, imita Saddam Hussein, esconde-se em um buraco, a fim de fugir da dedetizadora da ONU e não ser deportado para o Japão, já que, no imaginário popular, lá não há insetos, pois todos são servidos à mesa como refeição.

Por fim, homenageia os cantadores populares, citando-os no folheto como aqueles que lutam, por meio de seus versos, contra as injustiças, e ressalta a diferença entre popular e analfabeto, enaltecendo a verve popular em discutir temas proibidos, denunciando o fosso social existente, pois o povo é usado como massa de manobra. Desse modo, “Gado, peixe e caviar / Para a ONU vai ficar, / Pra nós só vão dar inseto” (LIMA, s.d., p. 08).

Arievaldo Viana Lima, em *Artimanhas de João Grilo*, retoma setilhas de outro folheto seu, *A professora indecente e as respostas de João Grilo*. Neste cordel, o leitor é informado de como Grilo tornou-se tão sábio, numa declaração evidente da importância da leitura de mundo aliada à leitura dos conhecimentos sistematizados. João Grilo é o fruto da união entre dois saberes. Pelo esforço da sua mãe, analfabeta, livros são utilizados para o estudo de Grilo ainda mesmo em casa. Já conhecedor de tanta ciência, vence a sabatina da mestra e recebe o diploma adiantado.

Formado, parte em busca de aventuras, e um novo elemento é acrescentado ao enredo: a presença de ciganos. Faz parte do imaginário popular a ideia de que ciganos⁵⁵ são exímios negociadores, levando sempre vantagem nas transações. Interessados na bagagem que João Grilo trazia em seu burrico, tentam trocar uma espada furtada pelo herói, cujo cabo era todo coberto por diamantes e ouro, por um relógio de ouro europeu cravejado de rubis. É também parte do imaginário, a concepção de que os ciganos negociam quando podem e roubam quase sempre. Mas é Grilo quem se sai bem, enriquece com o espólio dos roubos que desvenda.

Fugindo do sertão, adquire uma boa casa e leva sua mãe, dando-lhe uma vida de abundância, agradecendo-lhe pelo investimento feito em sua educação. Seu caráter inquieto, no entanto, leva-o ao reino de Bambuluá, para desvendar o furto da coroa do rei Galvão. É aí que utiliza o galo místico, que, na verdade, tinha a cabeça suja de piche. Descobre, assim, que um casal de nobres havia cometido o furto, diferente dos relatos semelhantes em outras versões, que sempre culpam os empregados do crime:

— Lá no Brasil, essa gente,

⁵⁵ “Saíram os ciganos da Índia, Sind e Pednjab, vagueando pelo Afeganistão, Pérsia, Armênia, Ásia Menor em fora, entrando na Europa pela Grécia, derramando-se pela Península Balcânica, vindo à Valáquia, Moldávia, Hungria, onde são notados em 1417. [...] Nesse século XVI, os ciganos aprendem o caminho do Brasil ou são empurrados pelos crimes de furto ou blasfêmia.” (CASCUDO, 1954, p. 182).

Rouba demais hoje em dia,
Senadores, deputados
São notícia todo dia,
Em escândalos atolados,
Embora se digam honrados
Sem merecer honraria.

[...]

A lei em Bambuluá
Imita a de Talião,
Lá a justiça vigora
Não se protege ladrão,
Aquele casal de nobres
Rico de bens e de cobres
Foi padecer na prisão.

E lá também não existem
As prisões especiais
Seu fulano, por ser pobre,
Não é o que sofre mais,
Cada um é bem punido
Pelo crime cometido
Porque todos são iguais.
(LIMA, 2007, p. 23; 24-25).

A discussão sobre as injustiças volta-se para o presente recente, quando o Amarelo emite sua opinião acerca dos grandes ladrões da nação brasileira. Os “colarinhos brancos” são apresentados por Grilo como os grandes desvirtuadores e maus exemplos do país. Todo o Brasil assiste à roubalheira realizada pela elite brasileira, a saber, os membros do Congresso Nacional. Bambuluá torna-se, portanto, um lugar mítico, ideal para se viver. Com leis duras e aplicadas, a justiça é a tônica do reino. Lá, o rico também pode ser preso e pagar por seus erros. Em Bambuluá, o pobre não padece no lugar dos nobres, tampouco há distinção de penalidades.

No texto de Arievaldo Lima, João Grilo alcança a riqueza e a vida tranquila após a batalha pela sobrevivência na juventude. Já bem estabelecido, casa-se com a princesa, tem filho e neto. É a segunda e terceira gerações do Amarelo que continuam suas artimanhas.

Há, nessa temática sobre a exclusão social, um movimento que, em princípio, pode sugerir uma mudança de postura social, contudo, tais denúncias só são realizadas pelos heróis populares como uma tentativa de forçar sua entrada no meio que o exclui:

Mesmo sem pertencer à hierarquia, esses personagens contribuem para organizá-la, pois suas ameaças fazem emergir mecanismos de defesas. Se situados à margem, têm a mobilidade necessária para escapar às regras. Mas, à medida que são fixados como estereótipos, passam a ocupar um lugar

(baixo) na estrutura social. Domados pelo poder, são subjugados e servem para reforçar as estruturas de dominação. (COSTA, 2010, p. 119).

O malandro, então, foge do modelo estipulado para as relações sociais estrategicamente. É um exemplo a não ser seguido. Suas desventuras bastam ao público-leitor, que deve se sentir representado em suas angústias, mas nunca imitado. O malandro (e também o pícaro) questiona a hierarquia existente para que o ser humano não ouse fazê-lo. Aí a vivência do riso: diluir o discurso questionador. O neopícaro, pois, serve aos poderosos, já que fortalece o sistema vigente, por isso sua luta diária para fazer parte do mesmo extrato social que aparentemente condena.

O leitor termina percebendo os discursos atribuídos ao malandro, mas, na verdade, são proferidos pelo narrador, não pertencente à mesma classe do herói popular. Nos textos, a ética difundida e a moral em defesa são de origem burguesa, na formação do malandro, como o era de origem nobre, no enredo picaresco. Tais discursos se vestem de indignação e senso de justiça para promover, em seu âmago, a solidificação das instituições e tentar barrar a mobilidade social.

As classes subalternizadas são convencidas de que lhes basta o discurso literário. Mas o narrador, ao ampliar o alcance de sua ideologia, também corre o risco de vê-la ser usada em outro proveito. As camadas populares podem acercar-se de tal alocação em proveito próprio, a partir das tensões sociais visibilizadas nos textos populares. Tais tensões se dão, inclusive, nos encontros de malandros conhecidos da literatura.

João Grilo protagoniza vários encontros com outros personagens mestres em picardias, como Teodora (*Encontro de João Grilo com a Donzela Teodora*), a professora Marizete (*A professora indecente e as respostas de João Grilo*), Berta (*Novas proezas de João Grilo*), Cancão de Fogo (*Encontro de Cancão de Fogo com João Grilo*) e um capitão (*As proezas de João Grilo e o capitão do navio*).

Se João Grilo é um pícaro de nacionalidade desconhecida, Cancão de Fogo é bem brasileiro. Fruto da criação do renomado cordelista Leandro Gomes de Barros, habita em enredos cheios de graça e trapaça, revelando a presença de malandros genuinamente nacionais, como o próprio Cancão e o João Leso⁵⁶, ou adotados, como Grilo e Pedro Malasartes:

⁵⁶ Personagem pícaro de autoria de Leandro Gomes de Barros (HAURÉLIO, 2010).

[...] “Mário de Andrade se inspirou no cordel satírico de Leandro, *A vida de Cancão de Fogo e o seu testamento*, na estruturação do personagem compósito *Macunaíma*, que batiza uma das obras basilares da literatura brasileira”. [...]

Cancão de Fogo, a maior criação de Leandro, é mais do que um anti-herói. Trata-se de um personagem amoral, com uma filosofia de vida bastante peculiar, invencível até mesmo na hora da morte, quando logra seus desafetos: um juiz, um escrívão e um padre. (HAURÉLIO, 2010, p. 66).

O herói sem nenhum caráter é influência dos textos e heróis populares que passeiam pelo Brasil. Sua moralidade móvel remete a Cancão, mas também a Grilo, a Malasartes. É a partir desse processo de reconhecimento que Gonçalo Ferreira da Silva escreve, em sextilhas, o seu folheto *Encontro de Cancão de Fogo com João Grilo* e evidencia o encontro épico, em um bar, entre os dois anti-heróis.

Após destacar os feitos de cada um dos pícaros, nesse enredo, Cancão, munido de uma cascavel de estimação, e Grilo, com uma lagartixa, saem pelo mundo à procura de enriquecimento através das suas trapaças. A escolha dos bichos revela o pensamento de cada personagem: a cascavel é um animal peçonhento, que pode dar o bote a qualquer instante; a lagartixa é um animal aparentemente inofensivo, que vive a se alimentar de pequenos insetos. Mas, mesmo a cobra mais venenosa, pode ser domesticada. Nas relações da natureza, o mais fraco, em vários momentos, consegue sobrepujar o mais forte, pela astúcia. A aparência física de Grilo é semelhante à de Cancão, entretanto, pelos animais que escolhem para seus, pode-se vislumbrar que, enquanto Grilo prefere batalhas mais bem arquitetadas e com o mínimo de esforço, Cancão possui um método mais ofensivo, efetua ações mais diretas.

Durante a jornada pelo mundo a fazer picardias, ficou claro que dois malandros, juntos, certamente não conseguirão sobreviver. No epílogo, há constatação de que o trapaceiro está acostumado a viver lutando pela sobrevivência. Com isso, Cancão e Grilo seguem suas vidas de artimanhas e golpes, afinal de contas, a vida que sabiam levar.

Dentre todos os embates empreendidos por Grilo, no folheto *As proezas de João Grilo e o capitão do navio*, o mais famoso é o que se dá com o capitão da embarcação, onde Grilo embarca clandestinamente, com o intuito de tentar a vida em terras brasílicas e buscar enriquecimento fácil. Revivendo seus patricios séculos antes, parte por mares, tantas vezes outrora navegados, para o nem tão Novo Mundo, mas ainda um lugar de boas oportunidades. Em alto-mar, João Grilo testa sua capacidade de apostar em enigmas.

Como nas versões portuguesas, não há opção para desistir dos enigmas propostos, pois do êxito no jogo dependia a sua vida. Logo, a ameaça de morte ronda a personagem, seja pela miséria, seja pelo contato com outras pessoas. Sete charadas são feitas pelo capitão e por

membros da tripulação. O sete, assim como o três, é um número ligado à perfeição, ao começo e término de um ciclo. Sete são os dias da criação, sete são os dias da semana. No livro bíblico do Apocalipse, há referência a sete igrejas, a sete taças e sete selos. Portanto, o sete, simbolicamente, compreende um momento que o personagem precisa experienciar, uma lição a ser tirada ao fim do período. Como é um trapaceiro, não foge à luta, pois guerrear é sentir-se vivo. Os triunfos não são duradouros, mas se somam a microvitórias do dia a dia, que lhe garantem o fôlego de vida:

O capitão reconheceu
A sapiência de João
Os marinheiros aplaudiram
Soltaram até foguetão
E assim João Grilo livrou-se
Da grande condenação.
(ARAÚJO, 2010, p. 18).

João Grilo consegue reverter todas as enrascadas em que se mete. De vilão, ele passa a ser proclamado como herói, não no sentido clássico da palavra, mas um herói popular que consegue desatar os nós que a vida lhe impõe. A vida de um pobre é cheia de laços a ser desamarrados, por isso, não é de espantar que Grilo passe toda a sua existência aprimorando a arte de se desprender dos problemas.

Publicado em folheto, no ano de 2010, *João Grilo, um presepeiro no palácio* consta também da seleção organizada por Marco Haurélio, em sua *Antologia do cordel brasileiro*, e lançada em 2012.

Pedro Monteiro utiliza-se da figura do Grilo lusitano e sua capacidade de adivinhar, por sorte, as charadas que lhe são postas. A versão nacional, no entanto, é acrescida da inteligência que falta ao herói português.

De corpo franzino e sabedoria aguçada, Grilo é um fugitivo da seca, numa referência indireta aos severinos de João Cabral Melo Neto (1994). É a seca que o faz ser um eterno retirante. O andarilho que se torna é gerado pela busca de alimento e melhores condições de vida. É nessas andanças, cada vez mais longe do sertão, que Grilo chega a um reino, onde é intimado a descobrir os autores do roubo das joias do rei, numa releitura dos contos lusitanos.

Sempre com a morte rondando o personagem, a narrativa de Monteiro segue as versões tradicionais portuguesas quanto à resolução do inquérito e a maneira como João Grilo cai nas graças do imperador, enriquecendo.

Após o término do período de abastança, outra questão se apresenta: o furto da coroa do rei. A coroa é o símbolo do poder real, é também a prova material da presença de uma dinastia, seus feitos e força. A coroa é a resignação divina e humana sobre o poder de quem a utiliza. Seu roubo é uma afronta direta a quem a usa, como também uma maneira de questionar o poder majestático.

João Grilo é um personagem em constante perigo. Os períodos curtos, em que vive tranquilo, são sucedidos por longas temporadas de luta e risco. Precisa resistir à fome, como à tirania dos poderosos. Mas a tudo vence com esperteza. Cada vitória gera um novo tempo de calmaria, que ele sabe ser conciso. A seguir, virá outro embate e um breve tempo para sua resolução. Acostumado a viver no limite do medo, precisa ter um pensamento rápido. As ideias carecem brotar ligeiramente, pois da ação instantânea e do seu êxito é que depende a sua vida.

Em sextilhas, o cordel de Monteiro apresenta um pícaro que adquire bens após a resolução do enigma, mas que decide retornar ao sertão nordestino. Grilo não enriquece definitivamente. O dinheiro que ganha parece escorrer por suas mãos, como água. De vida instável, termina dividindo aquilo que ganhou com as pessoas menos favorecidas que ele, para se manter na estrada em busca de tesouros maiores e, mais, para alimentar o seu ego, através da fama obtida pelos caminhos por onde atravessa.

Como o pícaro, o malandro age de forma solitária. Sozinho, tem mais condições de êxito e maior mobilidade de fuga. Por isso, abandona a família, embora, em diversos enredos, retorne esporadicamente para repartir as riquezas alcançadas. Contudo, no ano de 2005, a Editora Luzeiro, importante casa de divulgação do cordel, publicou o título *Os apuros de Chicó e a astúcia de João Grilo*, de autoria de Marco Haurélio. Com 98 estrofes em sextilhas, o texto foi revisado, ampliado para 122 estrofes, em sextilhas, com a estrofe final em setilha, e, em 2007, relançado pela mesma editora com um novo título: *Presepadas de Chicó e astúcias de João Grilo*.

Nesse folheto, João Grilo depara-se com o companheiro com o qual faz um duo pelas suas andanças pelo sertão. Se, no *Auto da Compadecida*, Grilo e Chicó são amigos inseparáveis, no folheto de Marco Haurélio, é registrado o primeiro encontro entre os dois personagens que formam a dupla mais famosa, cujos contrastes, esperteza e inocência casam-se como duas partes de um mesmo ser. A partir da improvável amizade surgida entre os dois, a malandragem recebe novos elementos, pois deixa de ser realizada de forma solitária, ou de modo esporádico, entre dois espertos, para se tornar uma ação conjunta entre o sonhador Chicó, exímio contador de histórias, e Grilo, o astuto criador de safadezas.

Francisco, vulgo Chicó, vivia rodeado pela multidão que, ávida por histórias, ouvia-o. Não lhe faltava público, muito menos casos. Chico é o representante do contador de histórias do Nordeste, aquele que repassa adiante os contos locais, garantindo a perenidade da cultura regional. Por mais que fosse adepto e propagador de uma narrativa fantástica, seus enredos faziam a população de espectadores fugir da seca, esquecer a miséria, apagar o sofrimento, mesmo que no instante em que seu “falavrear” se tornava presente. É desse modo que causos como a irrigação do oceano, a árvore que dá dinheiro, a ponte que liga Marte a Urano, o jegue, em cujo lombo nascem feijão, milho e melancia, a sua criação com mais de um trilhão de abelhas eram algumas das narrativas que faziam uma aglomeração entreter-se, bem como o próprio Grilo, mesmo duvidando do amigo. Questionado pelo pícaro a respeito da veracidade das histórias, Chicó respondia: “ – não sei; / Eu só sei que foi assim...” (HAURÉLIO, 2007, p. 14).

É função do contador nordestino manter uma unidade cultural do sertão através da diversidades de causos. Unidade aqui precisa ser entendida como a identificação de cada morador do local com o meio em que vive. Essa pretensa coesão só pode ser observada pela multiplicidade de costumes e pela grandiosidade cultural, comprovada no grande número de histórias. Tais enredos são reproduzidos, mais tarde, nas cantorias, nos duelos entre repentistas, nos folhetos de cordéis ou em coletâneas sobre a literatura popular nordestina. Não é diferente com Chicó. Ingênuo, seu intuito é divertir a plateia. Ao fazê-lo, gera contentamento para si mesmo. E, como grande parte dos contadores, exerce a função de protagonista das histórias. O Chicó herói é um semideus:

Acabei voltando à Terra
 Cavalgando num corisco,
 Que caiu em Xique-xique,
 Nas bandas do São Francisco,
 Mas aprendi a lição –
 Hoje sou um cabra arisco.
 (HAURÉLIO, 2007, p. 20, *sic.*).

Chicó era tão pobre quanto João Grilo, mas via a vida pelos olhos da imaginação. Para escapar da dor diária, voava com seu pensamento para longe a locais onde era senhor da situação. Sua união com Grilo gerava a possibilidade de materializar as histórias. Se tais enredos, outrora, eram fruto da mente de Chicó, ao lado do amigo, a experiência com as mais diferentes aventuras seria palpável. Com João Grilo, Chicó poderia lutar melhor pela vida. Diferente do companheiro, franzino e feio, Chicó era robusto e bem afeiçoado, mas também

tolo e medroso. Contraditoriamente, Grilo torna-se o protetor do narrador popular. Sem força física, usa a esperteza para se livrar, agora, não só a si, mas Chicó das enrascadas em que se envolviam.

João Grilo é o protetor das histórias populares, já que é o protagonista de grande parte delas. Ao garantir a vida do amigo, Grilo está afiançando a própria existência. Sem Chicó, o contador de causos, Grilo desapareceria da memória do imaginário coletivo nordestino. Sem personagens como João Grilo, os contadores perderiam um material rico para seus enredos e, certamente, seus contos seriam mais pobres de ação e de personagens. Assim, a dupla mantém-se unida. Grilo passa a agir não mais solitariamente, todavia com a presença constante do medroso Chicó. João Grilo era a mente, a astúcia e a coragem do amigo. Chicó era o refrigério do sofrimento de Grilo em meio às disparidades encontradas.

4.4 AS AVENTURAS “GRILESCAS” NOS DIFERENTES GÊNEROS TEXTUAIS

João Grilo é o homem de Portugal, do sertão brasileiro, de todos os lugares. É o herói que habita o imaginário popular e os textos eruditos. Personagem recorrente nos folhetos de cordel, rompe os gêneros textuais, ocupa espaço em romances, contos infantis, coletâneas de textos populares. Não obstante, estreia nos tabladros e, de lá, domina a televisão e chega às telas do cinema.

Como conceituar Grilo? Quando se pensa que ele é bobo, surge um Grilo sagaz. Quando o taxam de popular, nasce um erudito. Ao pensar que é um personagem teatral, mostra-se televisivo, cinematográfico.

João Grilo é um ser em metamorfose, porque o povo também o é. Longe de querer aprisionar-se em quaisquer definições, Grilo é. Isso lhe basta. João é o que ele quer ser naquele momento para, no seguinte, deixar de sê-lo e tornar-se outras coisas mil. O povo tem a característica de possuir uma forma que se transmuta ao seu bel prazer. Assim é João Grilo. Tal fato confunde especialistas e dificulta o trabalhos de teóricos que procuram conceituar o mundo, mas não deve ser visto como um demérito. Pelo contrário, é uma forma de poder, é um meio de existir, uma estratégia de sobrevivência.

O conceito de povo é amorfo e generalizador. Não deve ser confundido com população que, segundo Ferreira, é o “conjunto de habitantes de um país, de uma região, de uma cidade” (1986, p. 1365). Assim, esse termo está atrelado ao sentido de dado demográfico, enquanto que povo é o “conjunto de indivíduos que falam a mesma língua, tem costumes e

hábitos idênticos, afinidade de interesses, uma história comum” (p. 1375). Sem povo, não há Estado. Sendo este uma organização, o povo é o elemento humano essencial para a sua constituição e existência (BASTOS, 1988). Ainda assim, o conceito de povo não é simples, pois se forma a partir dos valores estabelecidos por determinada sociedade. Muitas vezes, tal conceituação indica o povo como uma construção una, indissociável e homogênea. Contudo, o povo se divide em camadas, classes e grupos diferentes (SODRÉ, 1962), e se deve fazer uma diferenciação entre povo e massa, já que esta remete à parcela do povo com consciência reduzida (ou sem consciência) de seus direitos, desmobilizada ou desorganizada diante da busca dos mesmos.

Se o poder procede do povo, “povo” é um termo advindo da democracia, e a própria raiz da palavra aponta para a origem grega, quando o povo legitimava o governo instituído. Segundo Müller, “o povo, na verdade, ainda está por ser criado” (2009, p. 98). Isto quer dizer que não existe um conceito único para todas as sociedades. De qualquer modo, em Rivas (2009), podem-se verificar tais significados: 1) povo como sinônimo de multidão; 2) povo como sinônimo de humanidade; 3) povo como coletividade; 4) povo como o conjunto de pessoas desprivilegiadas, de classe baixa ou membro da classe trabalhadora; 5) povo como maioria da população de uma determinada região ou país; 6) povo como maioria política; 7) povo enquanto opinião pública preponderante; 8) povo como elemento administrado por uma elite.

João Grilo é o indivíduo da coletividade, por isso, povo. Também é aquele que é governado por outrem, detentor do poder oficial. É humano, embora não seja respeitado como tal. Pertence às classes subalternizadas e representa a maioria das pessoas do país. É esse Grilo que se torna o herói do próprio povo a que pertence. Mesmo a serviço da classe burguesa, com a manutenção do *status quo* vigente, João Grilo serve de modelo ao povo e atende às necessidades das classes populares, pois, enquanto humano que é, reage aos impropérios sofridos pela sociedade e pelo governo. Sua resposta acalenta e satisfaz: “A espera do herói é sempre a espera de que ‘outro’ faça por nós o que nos consideramos incapazes de realizar” (FEIJÓ, 1984, p. 39).

Esse é o herói recorrente nos folhetos de cordel, onde fez fama e percorreu grandes distâncias geográficas. Mas também tem suas histórias registradas nos mais díspares gêneros textuais, alcançando a casa do pobre, mas chegando à biblioteca dos intelectuais, sendo lido por trabalhadores e membros da classe alta. Quer seja com interesse sociológico ou literário, João Grilo faz parte da vida das pessoas, sendo lembrado pelas suas aventuras dos contos

orais, pelas suas peripécias livrescas ou encenando nos tablados e estrelando na sétima arte. Grilo é o herói popular globalizado:

[...] embora tenha uma poética própria, a cultura dita popular contemporânea se produz num *continuum* de outros estratos culturais, como o massivo, o canônico, a cultura escrita e a oral impressa, dentre outros textos marginais. Observa-se também que o cinema, o teatro, a televisão, o rádio e a literatura escrita apropriam-se de temas e formas da cultura popular num processo dinâmico e profícuo. (COSTA, 2010, p. 116).

A cultura popular é dialógica e sempre o foi. João Grilo é prova incontestada disso. Grilo é senhor dos múltiplos discursos. Usa-os como arma de defesa e ataque. Mas, antes de tudo, Grilo (re)conhece o espaço onde pisa, as pessoas com quem lida. Só depois, forja a palavra que será usada. Por isso, ele necessita da interação com outras culturas, outros falares. É desse modo que sai da oralidade para ocupar os espaços da cultura popular escrita e povoar os textos científicos e literários da erudição.

Dos gêneros textuais, onde Grilo percorre as linhas e escreve também nas entrelinhas, destacam-se os textos apreciados no quadro a seguir:

Quadro 9 – Textos de diversos gêneros textuais em que Grilo é personagem.

Conto	Livro	Romance
<p><i>A adivinha do Amarelo</i>, de Câmara Cascudo;</p> <p><i>Adivinha, adivinhão</i>, de Téo Brandão;</p> <p><i>As aventuras de João Grilo</i>, de Ricardo Azevedo;</p> <p><i>História de João Grilo</i>, de Téo Brandão;</p> <p><i>Amigo Grilo</i>, de Doralice Alcoforado e Maria del Rosário Albán.</p>	<p><i>A roupa nova do rei ou o encontro de João Grilo com Pedro Malazarte</i>, de Marco Haurélio;</p> <p><i>O professor Sabe-Tudo e as respostas de João Grilo: literatura de cordel</i>, de Klévisson Viana e Doizinho Qental;</p> <p><i>Traquinagens de João Grilo em cordel</i>, de Marco Haurélio;</p> <p><i>A história de João Grilo e dos três irmãos gigantes</i>, de César Obeid.</p>	<p><i>Carcará</i>, de Ivan Bichara.</p>

Autoria: João Evangelista do Nascimento Neto.

De Câmara Cascudo, vem o registro do conto oral *A adivinha do Amarelo*⁵⁷, variante também conhecida no Brasil, por meio de Sílvio Romero⁵⁸, nomeada de *O matuto João* e registrada por Aluísio de Almeida (1973), de forma simplificada, como *Aí é que a porca torce o rabo*. Há uma versão divulgada em Portugal por Teófilo Braga⁵⁹ com o título *A princesa que adivinha*.

Embora o título aponte para o protagonista masculino, é a princesa quem serve de primeiro mote para o enredo, quando o narrador situa o ouvinte/leitor acerca da grande capacidade de adivinhação que ela possui. Aliás, sua sabedoria era tão conhecida entre todos, que desafiava a quem pudesse enfrentá-la nas artes do enigma. O prêmio para o vencedor era o casamento real.

O personagem é descrito sem nome e com sua atribuição em minúsculo, amarelo. Representa, portanto, a classe a que pertence, a sua insignificância diante da sociedade, sendo desacreditado por sua mãe e até mesmo pelo leitor/ouvinte. Sua alcunha, amarelo, segundo o próprio Cascudo, remete à esquistossomose, ou barriga d'água, doença causada pelo ancilóstomo, verme bastante comum nas regiões do litoral em locais que ainda carecem de melhores condições sanitárias. Esse verme faz com que a barriga de seu hospedeiro cresça desproporcionalmente ao corpo magro, já que ela se desenvolve, roubando os nutrientes do ser humano. Esse amarelo, pobre, feio, magro, sai de casa, levando consigo sua cadela Pita. Em seu alforje, há apenas um bolo de carne envenenado entregue por sua progenitora para que morresse antes de chegar ao palácio e, assim, evitasse o vexame de ser morto por ordem da princesa.

A João Grilo é atribuída a fama de louco. A insígnia de amalucado pode significar ser sonhador, querer uma realidade diferente para si. Ser louco pode remeter ao fato de ser persistente e ver além do que os outros veem. Ser maluco é não aceitar a realidade em que se está inserido e, por isso mesmo, ser incompreendido.

Grilo sai com a morte em seu alforje. Aí se pode perceber que a morte não estava no castelo, para onde se dirigia, mas segue o pobre todos os dias. Cada amanhecer é um dia novo ao lado da morte, tentando vencê-la, resistindo ao seu chamado. O personagem, pois, é um sobrevivente diante de tanta agrura. É um lutador face à morte cotidiana. Arriscar-se num embate com a princesa só era mais uma forma de enfrentar a morte:

⁵⁷ Uma versão muito parecida desse conto, intitulada *Dão Grilo*, foi registrada por Alcoforado e Albán (2001) em seu livro *Contos populares brasileiros: Bahia*.

⁵⁸ Romero (1885).

⁵⁹ Braga (1883).

Saí de casa com massa e Pita.
 A Pita matou a massa e a massa matou a Pita
 Que também a sete matou.
 Atirei no que vi
 Fui matar o que não vi.
 Foi com madeira santa
 Que cozinhei e comi.
 Um morto vivos levava.
 Bebi água, não do céu.
 O que não sabia a gente
 Sabia um simples jumento.
 Decifre para seu tormento.
 (CASCUDO, 1978, p. 332).

A charada resume toda a peregrinação do personagem até chegar ao castelo. Não há maior enigma do que a vida. Ela surpreende a cada esquina, a cada passo dado. O homem interage com a vida, sendo testado por ela. O Amarelo é desafiado todos os dias pela vida, cuja derrota nesse embate terá como punição a morte, que o espreita. É dessas batalhas que vem a astúcia do personagem. Fora ensinado pela vida cotidiana e pelas dificuldades, sua escassez de comida, de oportunidades. Esse é o enigma da maior parte da humanidade: sobreviver.

Ao final do prazo, a princesa responde o enigma do Amarelo, que aparece com inicial maiúscula desde que adentra ao palácio e profere suas palavras. Agora ele muda seu *status*. Ao estar ali naquele local, ganha uma condição de visibilidade, recebe a nomenclatura de homem, adquire dignidade. O agora Amarelo, ser maiúsculo, mesmo se for condenado à morte, já evidenciara a todos sua capacidade de discernimento, provara sua grandeza.

A princesa dorme com o malandro e, dessa forma, acerta a charada. Ao agir dessa forma, revela, para o público-leitor que, antes de ser princesa, era mulher. E ser mulher em um mundo machista faz com que esta empreenda uma luta desigual para provar sua inteligência, para ser aceita entre os homens. Ao dormir com João Grilo, utilizou-se da arma que dispunha, seu corpo, para vencê-lo. O conto termina relatando o casamento e a felicidade do casal de adivinhos, uma dupla de astutos, provando que perspicácia não é atributo somente das classes ricas ou do proletariado, mas inerente a todo aquele que, subjugado de alguma forma, necessita libertar-se dos pesados jugos da vida.

Téo Brandão registra duas versões para os contos “grilecos”. Na primeira, *História de João Grilo*⁶⁰, o herói é casado e vive de alugar o pasto que tinha para tropeiros, o que não gerava renda suficiente para se manter com folga. Preguiçoso, decide tornar-se adivinho. Abre

⁶⁰ Versão também encontrada, com o mesmo título, em *50 contos populares de São Paulo*, de Aluísio de Almeida (1973).

um leiteiro e coloca-o na porta da sua casa. Tal estratégia o leva ao palácio para duelar com o Imperador. Seguem-se aí as três perguntas recorrentes.

Não há registro, nesse relato, de recompensa recebida, mas o enredo se encerra demonstrando a alegria de Grilo ao ser perdoado, e também não se explica o porquê desse perdão, nem como se deu sua saída do reino.

Na segunda versão de Brandão, *Adivinha, adivinhão*, compilada originalmente por Cascudo (2002) e adaptada para a literatura infantil por Sonia Junqueira (1994), o personagem, negociante, já atingiu a maturidade, mas ainda não obtivera sucesso nos negócios, sendo pobre como Jó, personagem bíblico que perde todos os bens, numa disputa entre Deus e o Diabo. Para fugir da miséria em que vivia, decide abandonar a profissão de comerciante para vencer na vida através da arte da quiromancia, indo em direção ao palácio.

O conto não informa o motivo de o personagem fazer do castelo uma hospedaria, nem como os guardas e o monarca permitiram a entrada de alguém tão pobre, a ponto de cear ao lado no rei. Possivelmente, sua fama já havia chegado àquele local e suas vestes, simplórias, podem ter sido vistas como uma excentricidade do quiromante.

Com pouquíssimas variações entre as versões de Brandão, Cascudo e Junqueira, nesse relato, o personagem não sofre ameaças da Majestade, que está muito mais preocupado em readquirir seus bens. A ajuda do protagonista é, pois, bem-vinda. Como pagamento, o personagem recebe muito dinheiro e retorna rico para sua terra.

Amigo Grilo, de Doralice Alcoforado e Maria del Rosário Albán, possui uma narrativa muito próxima das versões portuguesas. Em seu enredo, há uma família pobre, um Grilo que adota a profissão de adivinho e parte para descobrir o roubo das riquezas reais. Em seguida, é submetido a três provas e, exitoso, retorna rico do palácio. Nessa compilação, o herói é o pícaro lusitano. Seu futuro depende muito mais do acaso do que da perspicácia. O que comprova que, no Brasil, convivem as duas facetas do herói: a de malandro, com sua inteligência, e a de pícaro, com a sorte que lhe é peculiar.

O livro *A roupa nova do rei ou o encontro de João Grilo com Pedro Malazarte*, de autoria de Marco Haurélio, é uma releitura do conto *O rei nu*, quando toda a sociedade é questionada sobre os conceitos de sabedoria e fé cega. Os costureiros são os dois pícaros mais famosos do Brasil: João Grilo e Pedro Malazarte. De origens incertas, mas muito bem ambientados em solo nacional, Malazarte e Grilo são os maiores propagadores do “jeitinho brasileiro”, quando driblam um *status quo* estabelecido e vencem seus algozes, sempre mais fortes e poderosos que os malandros:

As façanhas destes dois
 Correm por todo o sertão
 Em folhetos populares,
 De grande circulação,
 Pois é função do Cordel
 Preservar a tradição.
 (HAURÉLIO, 2012, p. 08).

A tradição a que o autor se refere é a reatualização de uma cultura popular. Nas sociedades em que a oralidade é marca presente, também é possível inferir que os costumes são preservados com mais afinco, pois se crê que, com isso, uma determinada população une-se em prol de marcas preservadas pelo tempo, sejam elas linguísticas, alimentares, religiosas. Mas uma tradição só pode sobreviver se novos elementos a ela forem acrescentados. Essa relação entre o passado e o presente, num contínuo influenciar de um no outro, faz com que não se construa uma cultura anacrônica, fixada em um tempo e fadada ao esquecimento. O texto popular contribui para a divulgação de uma tradição cultuada no Nordeste, ao tempo em que a atualiza, como é o diálogo estabelecido nessa obra entre um texto infantil clássico e a presença de dois dos representantes da cultura popular brasileira.

Pedro Malazarte, no Brasil, é um caipira que comprova ser o homem pobre, do campo, mais sábio do que o executivo estudado e prepotente da cidade grande. Como João Grilo, Malazarte prega peças para se vingar enquanto pobre e, principalmente, vingar seus amigos e conhecidos de toda sorte de injustiça sofrida. Grilo, por sua vez, prefere lutar em causa própria, quase sempre:

Como os dois já eram muito
 Conhecidos no Nordeste,
 João convidou Malazarte,
 Dizendo: — Cabra da peste,
 Vou lhe fazer um convite,
 Que na verdade é um teste.

Vamos para outro país
 Onde a sorte nos ajude.
 Desses que só aparecem
 Em filmes de Hollywood.
 Malazarte disse: — Vamos...
 Aqui já fiz o que pude.
 (HAURÉLIO, 2012, p. 10).

De navio, partem para um reino distante governado por D. Fernando Primeiro, conhecido pelo autoritarismo e pela presunção, que se sente o centro do universo e, por isso

mesmo, nutre desprezo por todas as pessoas. Os trapaceiros usam o orgulho do Imperador como forma de obter vantagens.

Grilo e Malazarte passam-se por alfaiates, por isso, vestem-se com trajes luxuosos para impressionar o rei, amante da moda. Enchem-no de elogios, gabam-lhe a sabedoria e a elegância. O texto condena a utilização das l ureas como forma de conquistar uma função, quando isso deveria se dar por competência. As roupas, nesse texto de cordel adaptado para o formato de livro, são as vestes sociais. É preciso ser inteligente o suficiente para ver além dos adornos da sociabilidade, ser sábio para compreender o que está por trás da palavra proferida, do gesto arranjado:

João Grilo mostrou-lhe então
Um ba  artesanal.
E disse: — Aqui dentro guardo
Uma joia sem igual,
Com a qual vamos fazer
Uma roupa divinal.

Por terem sido cuidados
Por homens de sapiência,
Os tecidos do ba ,
Dos quais louvo a excelência,
S  são vistos por pessoas
De provada inteligência.
(HAURÉLIO, 2012, p. 16).

Desse modo, os alfaiates Grilo e Malazarte fingem costurar a veste mais bela feita no mundo, mas só vista pelos verdadeiros sábios. O tecido   invisível, bem como as linhas e os demais aviamentos, pois deveriam ser transparentes as relações humanas. Instalados em aposentos luxuosos, aproveitam a vida boa e tranquila conseguida através da enganação. Provaram que a presunção é o maior mal que pode acometer a um homem. Não reconhecer os próprios defeitos é a maior fraqueza que um homem pode cultivar. O medo de ser n scio fez com que toda a corte, mesmo não enxergando o tecido e a roupa sendo costurada, alegasse serem aquelas vestes as mais sublimes da face da Terra. Falar do que não se tem domínio é uma forma de vestir roupas sociais. Mesmo o rei, em toda a sua vaidade, temeu não possuir inteligência.

Resta a todos seguir atestando a beleza de algo que não existe, quando os elementos de valor são olvidados. Os tapetes vermelhos são abertos para a vaidade, para a mentira e para a bajulação, no lugar da verdade, da compreensão e da singeleza.

Os adultos estão contaminados pelo jogo de aparências da sociedade. O fingir tornou-se ato constante no jogo social. Aqueles que proferem verdades são tidos como loucos e afastados do convívio humano. Só quem não possui um respeito social pode dizer verdades que, a todo custo, a sociedade tenta esconder. Apenas crianças, dementes e pícaros/malandros têm a possibilidade de questionar conceitos, pois eles não possuem um discurso competente, no sentido de poder falar e ser ouvido.

A criança faz com que as vendas dos olhos do povo sejam retiradas. Todo mundo admite que o rei está nu, exposto, vulnerável. O imperador continua seu trajeto, fingindo nada acontecer, mas o mais importante já havia ocorrido. Desvendado, diante de seu povo, o rei pôde sentir melhor a situação das pessoas. Ao aparecer sem os adornos sociais, sem maquiagem as verdadeiras aparências, teria condições de governar melhor, compreendendo sua humanidade, bem como a dos conselheiros, vassalos e demais membros do povo.

Quanto aos falsos estilistas, fugiram para o sertão, antes de ser capturados pela guarda real. O retorno ao Nordeste dos dois pícaros é uma viagem constante para quem precisa revigorar suas forças, ampliando as histórias que protagonizam. Pedro Malazarte e João Grilo separam-se e seguem rumos diferentes, na certeza de que outros encontros serão inevitáveis.

Publicado em livro pela Editora Escritinhas, em 2009, a narrativa de cordel, *O professor Sabe-Tudo e as respostas de João Grilo*, é destinada ao público infantil. O enredo baseia-se na estada do malandro, ainda infante, na escola e sua relação com os saberes sistematizados em coadunação com os conhecimentos populares. Para o narrador do folheto, a escola, no Nordeste, tem um caráter diferenciado, já que não basta ensinar ciência aos discentes, mas trazer a prática do dia a dia, cujo aprendizado, por parte das crianças, é condição essencial para a sobrevivência no semiárido brasileiro.

Ainda do escritor baiano Marco Haurélio, o cordel *Traquinagens de João Grilo*, publicado, posteriormente, em livro intitulado *Traquinagens de João Grilo em cordel*, homenageia o trapaceiro, ressaltando todos os seus feitos. O vocábulo “traquinagens”, que compõe o título do folheto, faz referência a uma atividade infantil. Um menino traquino é aquele que realiza travessuras sem pensar nas consequências. A criança age pelo princípio do prazer. João Grilo assim o é: uma criança em forma de homem. Aprendera, desde a infância, que suas safadezas trazem-no deleite, como também satisfação a quem ouve suas histórias. Quando adulto, conseguiu manter esse mesmo princípio do gozo em driblar a fome, em enganar as diferenças sociais e sobrepujar os seus inimigos.

O local de nascimento, o sertão da Paraíba, é o espaço onde reinavam coronéis e cangaceiros, mas João Grilo a todos destrona sem usar sequer um ato de violência, apenas com o poder da palavra e pelas ações necessárias à sobrevivência.

A fortuna de João Grilo não era constituída de bens materiais, pois, desde pequeno, tivera de conviver com a pobreza extrema. Os itens que compõem o testamento do pai de Grilo são, na verdade, a riqueza de todo e qualquer sertanejo nordestino: animais de estimação, um jegue que possa fazer carga e um pequeno pedaço de terra, a fim de exercer a atividade de agricultura de subsistência quando a seca o permitir. Nessa terra, no entanto, já há uma série de plantas, como a urtiga, a malva e o espinheiro quipá, que, como o homem do sertão, persiste vivendo na terra árida.

O verdadeiro bem de João Grilo constitui-se, pois, em sua inteligência. Já que não pode contar com as posses materiais, aprende a valorizar seu pensamento. João Grilo é o melhor aluno que o mundo já produziu. Sua escola, a estrada, fê-lo doutor das ciências da safadeza, especialista em artes da enganação, mestre em práticas do riso e da alegria. Sua filosofia de vida é não temer o novo, nem reagir intempestivamente. Grilo nunca retrocedeu diante de um obstáculo, mas agiu no momento certo, mesmo quando seus algozes eram os mais temíveis líderes do Nordeste.

O texto de Haurélio faz referência à versão compilada por Sílvio Romero (1885)⁶¹. O personagem age como o protagonista da história de *O Flautista Mágico*. Desse modo, Grilo arrebanha grande parte das ovelhas do coronel com sua melodia.

Após acertos com o fazendeiro, João, o “Afortunado”, conforme ele se autointitulou, toca a viola e traz de volta as duas mil e trezentas ovelhas do rebanho. O título “Afortunado”, ironicamente, lembra a sorte de todo nordestino, que nasce em terra seca, tem uma vida dura, difícil, mas também faz referência ao fato de esse nordestino ser um sobrevivente mesmo em um espaço tão difícil e sem atuação governamental. “Afortunado” é, pois, uma previsão ao futuro do próprio personagem que, ao resgatar os animais, ganha o emprego de pastor e um salário dobrado, encerrando a narrativa, contada em sextilhas, com as benesses obtidas pelo personagem.

Com um caráter claramente educativo, o texto dos cordelistas Klévisson Viana e Francisco Leite Quental, o Doizinho, procura evidenciar um teor que mostre às crianças o valor da educação ao mesmo tempo em que mantêm o humor e a irreverência do protagonista.

⁶¹ Sílvio Romero publicou, em seu livro *Contos populares do Brasil*, uma versão sobre João Grilo, intitulada *História de João*, recolhida no estado de Pernambuco. Essa versão assemelha-se muito a este enredo de Marco Haurélio, por isso não foi analisada, mais detalhadamente, neste trabalho.

Há, no folheto, um debate entre o professor Sabe-Tudo que, como o próprio nome afirma, é conhecedor de todas as artes, mestre nas ciências, e senhor nos ditos populares. É ele quem interpela João Grilo, a fim de questionar sua pretensa inteligência. Grilo é conhecido em toda a região por ser ladino, mas o professor quer desmenti-lo, reprovando-o, caso não passe no teste oral a que seria submetido.

O intuito do folheto é ressaltar o valor da leitura, não somente dos clássicos, como a escola tradicional o faz, mas, sobretudo, pela literatura popular enquanto meio de alfabetização. É possível ler não só livros, cujas folhas estão repletas de palavras e parágrafos. Para os cordelistas, a leitura de mundo é de suma importância. A grande escola de João Grilo foi o vasto sertão. Mas, nos poucos anos em que ficou no colégio, também mostrou dominar o saber teórico ministrado pelos professores, por isso o questionário aplicado pelo professor é um misto de saberes teórico-práticos, realizado em sextilhas. Como um duelo entre repentistas, Sabe-Tudo interpela Grilo, que responde sem pestanejar. É o embate entre o doutor das ciências contra o mestre da cultura popular.

Nas batalhas de Grilo, não há diferenciação de idade: Grilo, mesmo garoto, duela com um adulto. A concepção de adolescência, no período de surgimento do personagem era desconhecida. Passava-se de criança a adulto. É desse modo que Grilo combate o Professor, numa alusão clara da disputa entre Jesus Cristo, menino, e os Doutores da Lei, no Templo de Jerusalém. O menor vence o maior. As crianças são vistas com mais sabedoria pela verdade que imprimem aos seus sentimentos e pela força que impelem àquilo por que lutam:

O mestre pergunta ao Grilo:

– O que existe surdo e mudo,
Que, apesar deste defeito,
É famoso e conta tudo,
É a melhor das ferramentas,
Pra quem gosta de estudo?

– Das perguntas que fizeste,
Esta mesma logo digo,
Pois ele é bom camarada;
Só vive junto comigo:
É o forte dos alunos,
E chama-se LIVRO, amigo!

(VIANA, QUENTAL, 2009, p. 14-15, grifo dos autores).

A lição de moral, no livro de Viana e Quental, não vem somente ao final da história, mas, em todos os instantes, a importância da educação é ressaltada, inclusive para o próprio

personagem João Grilo que, diferentemente do pícaro clássico, teve acesso, mesmo que por pouco tempo, à escola.

No texto, o livro é o meio que dá força, principalmente, a uma classe subalternizada que encontrará na educação elementos para tentar quebrar o ciclo da miséria em que vive. Esse livro, surdo e mudo, é diferente de um saber oral, repassado de geração após geração pelos contadores de história, pelos repentistas e pelas mães do sertão. O livro não fala, mas conta. Nesse sentido, são suas palavras que expressam o sentido. Sua boca só pode ser aberta e sua voz ouvida com o domínio de técnicas de alfabetização. Dominar tais procedimentos é munir-se de mais armamentos para enfrentar as disparidades da vida, é o que leva João Grilo ao colégio. Ele já era sabedor das vivências populares, precisava, no entanto, ter, em sua mente, instrumentos oficiais para manejar outro conhecimento, o erudito. É dessa maneira que Grilo transita entre o mundo popular, oral, ou transposto para o símbolo da erudição, o livro:

NOTA DO
PROFESSOR
SABE-TUDO

– Ó que menino sabido!
O João Grilo do sertão
Disse tudo direitinho;
Não errou uma questão!
Eu lhe dou uma nota dez,
Com prazer e louvação...

AGRADECIMENTO
DE JOÃO GRILO

– Eu, João Grilo, agradeço
Dizendo: meu professor,
Tudo faço pra alegrar
O sertão com muito amor...
Estou muito satisfeito
Com a nota e o louvor...
(VIANA, QUENTAL, 2009, p. 78-79).

As características desvirtuadoras de Grilo são abandonadas em prol de um personagem que valoriza um saber teórico, contudo sem desprezar o popular. O riso, no texto, é causado pelas respostas inusitadas do Amarelo, sem partir para o duplo sentido ou sem propor vingança. Nessa narrativa, João Grilo ainda está se formando, acoplando todos os conhecimentos possíveis para a sua trajetória pela vida, ao crescer. Ainda é um malandro em

formação, cujo diploma só receberá na adultez, pela sua especialização nas práticas da trapaça e pelo seu doutoramento nas artes da picardia.

No livro *Contos de adivinhação*: versões de contos populares, compilação feita por Ricardo Azevedo, há o registro do herói em *As aventuras de João Grilo*. No conto que relata a vida do personagem nordestino, Grilo aproxima-se bastante da construção do herói pícaro lusitano. Mas, ao contrário da versão de Osório (1905), os animais que Grilo esconde, para se passar por quiromante, não pertencem a seu compadre. É desse modo que faz sua fama, com uma *mise-en-scène*, conseguindo a atenção de todos à sua volta, inclusive a do Rei.

O Nordeste popular é o lugar mítico que remete a uma medievalidade europeia. Por ter sido colonizado no início do século XVI, traz consigo o imaginário lusitano, transposto para o Novo Mundo. As histórias são permeadas de grandes feitos, com personagens heroicos, relembrando a figura do cavaleiro medieval. O enredo é ambientado num espaço que conserva características de um passado longínquo, que se aproxime do *modo vivendis* da Idade Média. Por isso a recorrência constante a reis, rainhas e princesas, cujos reinos habitam ou fazem divisa com o sertão. É nesse Nordeste medieval que João Grilo coabita com monarcas e imperadores, mas também com uma camada popular oprimida pelos poderosos, traço que mantém a verossimilhança dos contos, pela sua aproximação com a realidade regional. O fantástico, nas histórias, contribui para a manutenção de uma esperança de mudança de perspectiva de vida.

O que se sucede é o que a maioria das versões lusitanas e algumas brasileiras relatam: Grilo desvenda os enigmas e se casa com a princesa. A festa foi animada pelo forró, música símbolo do sertão, numa clara alusão que, por onde quer que andasse, João Grilo levaria consigo suas origens.

Destinado ao público infantil, o texto de César Obeid, *A história de João Grilo e dos três irmãos gigantes*, possui estrofes em setilhas, que contam as peripécias do andarilho nordestino em um reino distante. Esse texto é, na segunda parte do livro, adaptado para o teatro de cordel. A fome da personagem leva-o a viajar por mundos sem fim, na tentativa de saciá-la, criando as situações mais esdrúxulas e risíveis. Ao tentar se autopromover, é convocado a defender um reino da fúria de três gigantes, tendo, como prêmio pelo feito, a mão da princesa.

A aparência do Amarelo é motivo de descrença por parte da nobreza, que, vendo todos os heróis do planeta sucumbirem ante os vilões, não creem na vitória do franzino. Os três gigantes, ao contrário, possuem uma força descomunal. Para o embate, leva consigo um

machado, as vestes de um médico e um pedaço de queijo ricota. Esses três elementos seriam usados para derrotar os três irmãos gigantes.

O sepultamento vivo do primeiro dos vilões é a artimanha que João Grilo utiliza para vencer a batalha inicial. Ser sepultado vivo, simbolicamente, remete a ser esquecido, ou ter seu poder questionado, vencido. Ao ser encarcerado, o caçula troca um esquite por outro, não é mais temido, foi vencido pelo fracote Grilo. Para a sociedade, ser olvidado é morrer.

Grilo finge-se de médico e vence o segundo, dando-lhe um sonífero e o prendendo. A cadeia é um caminho para aniquilar as vozes discordantes, um instrumento capaz de apagar a memória coletiva dos que continuam em liberdade. A sociedade ocidental é baseada no sentido da visão, em grande parte. Separar alguém do convívio da sociedade é matá-lo, fazê-lo esquecido. Assim ocorre com o irmão do meio. Mas, ao enfrentar o primogênito dos gigantes, João Grilo precisou de três provas para ser exitoso diante do vilão.

Na obra, Grilo utiliza-se da metalinguagem narrativa, ao falar sobre si mesmo. Sua presença física pode ser questionada, mas sua presença é visível na memória coletiva do Nordeste. Ao brincar com a própria existência, Grilo dialoga com o leitor, afirmando que não há como morrer, enquanto existirem amantes de suas peripécias, propagadores de suas aventuras. Mais que um fantasma, como o gigante pensara ser e por isso desmaia de medo, sendo capturado, Grilo é uma presença constante nas rodas de causos, por isso, tornou-se perene através da literatura.

Após o fim do período cumprido, o rei nega a premiação ao herói. Grilo é cômico de que os poderosos não mantêm sua palavra, quando a dão a alguém que representa o povo. Não há, por parte daqueles, compromisso com as classes populares. É expulso do reino, que já não temia os gigantes. Sai do local, mas se encontra com uma fada, que lhe propõe outra adivinha, cujo prêmio seria a realização de dois desejos:

– Bela fada, eu pretendo
Ver o Rei lá na prisão
Junto com os três gigantes
Pra dar muita confusão
O segundo bom pedido
Quero já ser atendido
É uma farta refeição.
(OBEID, 2010a, p. 31).

Grilo, então, realiza as duas coisas que mais deseja: a vingança ao rei, que se negou a lhe pagar o empreendimento realizado no reino; e matar a sua fome, com toda sorte de comidas.

O texto de cordel também é conhecido como literatura de cegos, já que sua difusão, por muito tempo, foi feita por cegos nas feiras livres do Nordeste. Essa é a temática do segundo capítulo do romance *Carcará*, do escritor paraibano Ivan Bichara Sobreira. De cunho regionalista, o romance aborda a tentativa de invasão, por parte de um grupo de cangaceiros, à cidade de Cajazeiras, Paraíba. Um ex-cangaceiro, Raimundo Anastácio, une-se ao delegado da cidade, o tenente Elinio Fernando e mais outros moradores locais para enfrentar o bando de Sabino Gomes, antigo morador do local que prometeu vingança pelas humilhações sofridas.

O segundo capítulo da obra abre um parêntese no enredo, com o intuito de visibilizar a cultura do município, baseada no encontro das famílias, na feira livre. É na feira que se percebem as profusões de cores das frutas e dos legumes do sertão, os cheiros dos temperos e do couro curtido, que toma várias formas. É na feira que uma babel de vozes harmoniza-se, deixando o silêncio dos dias normais para se encontrar num só espaço. A feira é também o local de comidas prontas, de doces, de pés de moleque, bem como da invasão de animais, apeados, à espera dos seus donos ou postos à venda.

É na feira onde os repentistas se encontram, os maleiros abrem seus baús e vendem seus folhetos, e onde os cegos cantam e contam as peripécias ocorridas no sertão. Um em especial, o Cego Alexandre, é o contador/cantador da cidade. E é por sua voz, na porta do mercado, que as aventuras de João Grilo irrompem de sua rabeça e ecoam pela feira:

Boanova começou a ouvir, interessadamente, as presepadas de João Grilo. Todos os meninos pobres do sertão se vingavam da sorte com as estripulias do moleque que parecia ter raça com o Capeta. [...]
Os meninos João Grilo, Cancão de Fogo ou Pedro Malasartes representavam, nos seus golpes, na sua astúcia, nas suas safadezas, o adormecido instinto de rebeldia da raça sofredora e aparentemente resignada. (SOBREIRA, 1988, p. 43-44).

O cego é uma figura folclórica das cidades do sertão. Em cada localidade, há um cego detentor de uma voz oracular, que afronta os poderosos sem sofrer danos maiores, já que é tido como inválido ou mendigo. Os cegos, nesses locais, tocavam sua viola para garantir seu sustento. Ao fazê-lo, recontava os enredos de personagens nordestinos, nascidos ou adotados pelos sertanejos.

Pela boca do Cego Alexandre, os transeuntes e os muitos meninos, que paravam para ouvi-lo, tomavam conhecimento das peripécias de Grilo, o amarelo mais sabido do sertão.

Ao desfiar suas histórias, como um rosário sem fim, Alexandre possibilitava que os garotos, pobres e excluídos, pudessem associar sua vida à figura de Grilo. Utilizava a figura do Amarelo para criticar a sociedade de Cajazeira: “[...] a língua solta, viva, irreverente desses contos casava bem com o espírito mordaz de seu Alexandre e o gosto em criticar a vaidade, a usura, a beatice, a hipocrisia de alguns habitantes da cidade” (SOBREIRA, 1988, p. 46).

Quase sempre, os cegos eram muito religiosos e, muitas vezes, ocupavam as escadarias das igrejas para ganhar o pão diário pelo seu cantar. A cantoria do Cego Alexandre encantou João Boanova, professor de geografia e de português do Instituto São José. Contudo, a aproximação de Boanova, representante do saber oficial, com Alexandre, mestre em sabedoria popular, não foi bem vista no liceu, sendo o professor repreendido pelo diretor Pindorama, ao afirmar que:

[...] Estou seguramente informado de que esse violeiro usa uma linguagem chula, grosseira; que as histórias que canta são livres, indecorosas, chocantes. Que é, em suma, um homem irreverente, agressivo, imoral [...]
 – O cego Alexandre não respeita autoridades, instituições, costume, a própria santidade da Igreja, os sacerdotes.
 – Não disse há pouco que o senhor tinha sido mal-informado? As histórias que conta, envolvendo padres pouco virtuosos, com a de João Grilo, por exemplo, são do século passado; ele não as inventou... (SOBREIRA, 1988, p. 50; 51).

Para o diretor, a escola é o local dos clássicos, o que inclui Padre Antônio Vieira, Alexandre Herculano, Machado de Assis, dentre outros. Não há, para ele, espaço no âmbito escolar para o conhecimento que emerge de fora dos muros do liceu. Pindorama estava inserido em uma ideologia de separação total de culturas. De um lado, os saberes populares, incultos; do outro, o cultismo, reverenciado nas Academias.

Os contos de João Grilo são o desvirtuamento de um *status quo* estabelecido. Difundi-lo na escola é permitir que os membros de uma classe subalternizada questionem seu lugar na pirâmide social e, possivelmente, tentem invertê-la. Boanova demite-se por não concordar que seja o papel da escola referendar uma condição desigual entre as pessoas. Histórias, como a de João Grilo, fazem renascer, no povo, o desejo de deixar uma cordialidade apregoada ao longo dos tempos.

O Cego Alexandre, paradoxalmente, exerce a função de “os olhos da população”, vendo por dentro, enquanto os outros, com os olhos perfeitos, só podiam enxergar o exterior.

Ao lembrar ao povo as aventuras de pícaros, como as de João Grilo, Alexandre garantia que essa população nunca renegasse a sua cultura.

Os textos infantis suavizam a imagem de João Grilo, graças à culminância de uma moral ao final de cada história. Os contos populares, por sua vez, mantêm uma ligação muito forte com a matriz lusitana, de onde veio o herói popular. Nas versões registradas por Brandão, Alcoforado e Cascudo, embora Grilo esteja em um entre-lugar entre o pícaro e o malandro, conserva daquele o amoralismo, ou seria mais pertinente dizer, o moralismo líquido. O herói das classes populares

[...] é visto como vítima, cúmplice, aprendiz, porta-voz e emblema denunciador do incessante movimento antropofágico que alimenta a máquina da “exploração do homem pelo homem” [...] nesta perspectiva, surge como produto desta antropofagia social, da lição segundo a qual, diante da luta pela sobrevivência, considerações éticas ou estéticas são extemporâneas: “primeiro a comida, depois a moral.” (GOTO, 1988, p. 108).

Nesse movimento antropofágico, Grilo aprendeu a devorar o sistema que o abocanha diariamente. Suas ações colocam-no entre o homem comum, revoltado pela situação em que se encontra, e o bandido, que burla leis. Vive no limite da ordem. Extraviam-se dela em certos momentos para, em seguida, inserir-se nessa mesma ordem ao adquirir riquezas e um casamento real. Tal atitude corresponde a uma moral que trafega por uma via de mão dupla. Aliás, uma moral móvel, líquida, referendada pelo narrador dos contos populares.

QUADRO 10 – Registros de João Grilo em solo brasileiro.

Título	Compilador	Gênero textual	Itinerância do herói	Caracterização do herói	Embate com malandros	Discussão de gênero	Discussão racial	Discussão social
<i>Proezas de João Grilo</i>	João Ferreira de Lima	Folheto de cordel	Sim	Malandro	-	-	-	Sim
<i>Novas proezas de João Grilo</i>	Paulo Nunes Baptista	Folheto de cordel	Sim	Malandro	Sim	Sim	Sim	Sim
<i>A morte, o enterro e o testamento de João Grilo</i>	Enéias Tavares dos Santos	Folheto de cordel	Sim	Malandro	-	-	-	Sim
<i>Encontro de Cancão de Fogo com João Grilo</i>	Gonçalo Ferreira da Silva	Folheto de cordel	Sim	Malandro	Sim	-	-	Sim
<i>O encontro de João Grilo com a Donzela Teodora</i>	José Costa Leite	Folheto de cordel	Sim	Malandro	Sim	Sim	-	-
<i>A professora indecente e as respostas de João Grilo</i>	Arievaldo Viana Lima	Folheto de cordel	-	Malandro	Sim	Sim	-	-
<i>As proezas de João Grilo e o capitão do navio</i>	José Anchieta Dantas Araújo, o Zé do Jati	Folheto de cordel	Sim	Malandro	-	-	-	-
<i>João Grilo, um presepeiro no palácio</i>	Pedro Monteiro	Folheto de cordel	Sim	Malandro	-	-	-	Sim
<i>Artimanhas de João Grilo</i>	Arievaldo Viana Lima	Folheto de cordel	Sim	Malandro	-	-	-	Sim
<i>Presepadas de Chicó e astúcias de João Grilo</i>	Marco Haurélio	Folheto de cordel	Sim	Malandro	-	-	-	Sim
<i>As perguntas do rei e as respostas de João Grilo</i>	Antônio Pauferro da Silva	Folheto de cordel	Sim	Pícaro/ Malandro	-	-	Sim	Sim
<i>A roupa nova do rei ou o encontro de João Grilo com Pedro</i>	Marco Haurélio	Poesia popular	Sim	Malandro	Sim	-	-	Sim

<i>Malazarte</i>								
<i>O professor Sabe-Tudo e as respostas de João Grilo: literatura de cordel</i>	Klévisson Viana e Doizinho Quental	Poesia popular	-	Malandro/ Sábio	-	-	-	-
<i>Traquinagens de João Grilo em cordel</i>	Marco Haurélio	Poesia popular	Sim	Malandro	-	-	-	Sim
<i>As proezas de João Grilo Neto</i>	Antonio Lucena	Folheto de cordel	Sim	Malandro	-	-	-	Sim
<i>As aventuras de João Grilo</i>	Ricardo Azevedo	Conto infantil	Sim	Pícaro/ Malandro	-	-	-	Sim
<i>Adivinha, adivinhão</i>	Téo Brandão	Conto popular	Sim	Pícaro/ Malandro	-	-	-	Sim
<i>História de João Grilo</i>	Téo Brandão	Conto popular	Sim	Pícaro	-	-	-	-
<i>A história de João Grilo e dos três irmãos gigantes</i>	César Obeid	Conto infantil	Sim	Malandro	-	-	-	Sim
<i>Carcará</i>	Ivan Bichara	Romance	-	Malandro	-	-	-	Sim
<i>A adivinha do Amarelo</i>	Câmara Cascudo	Conto popular	Sim	Malandro	-	-	-	Sim
<i>A história de João Grilo e as ovelhas do rei</i>	César Obeid	Folheto de cordel	Sim	Malandro	-	-	-	Sim
<i>O protesto de João Grilo contra a proposta da ONU</i>	Arievaldo Viana Lima e Pedro Paulo Paulino	Folheto de cordel	Sim	Malandro	-	-	-	Sim
<i>João Grilo, o amarelo que enganou a morte</i>	Zeca Pereira	Folheto de cordel	Sim	Malandro	Sim	-	-	Sim
<i>Amigo Grilo</i>	Doralice Alcoforado e Maria del Rosário Albán	Conto popular	Sim	Pícaro	-	-	-	Sim

Autoria: João Evangelista do Nascimento Neto.

Se nasceu em Portugal, nas Arábias, ou ainda na Rússia, João Grilo fez do Brasil sua morada. Mas irrequieto desde antes de nascer, transformou a sua vida numa viagem contínua. Viajante é o título que melhor lhe convém, contudo o sertão é sempre seu ponto de partida e de chegada. Em cada viagem, um aprendizado recolhido, um saber socializado. Ao procurar tesouros, como joias, dinheiro e bens, disseminou outras riquezas, como a igualdade e o respeito às diferenças.

Pobre, feio e magro, Grilo possuía uma força, no seu intelecto, capaz de suportar os maiores pesos da miséria, da fome e da morte. João Grilo é prova incontestada de que é possível vencer guerras sem um poderio bélico, apenas pela força da palavra e pelo poder da criatividade.

Rico em um momento, pobre no instante seguinte, o Amarelo convive com dois mundos totalmente diferentes ao longo de sua vida. Todavia, ele retém aquilo que possui de melhor nesses dois mundos: da nobreza, a boa vida e a predisposição para o descanso são cultuados pelo personagem; da pobreza, a resistência e a busca por justiça revigoram sua alma.

Em suas aventuras, prova do que há de melhor e de pior dentro do ser humano. Convive com a ganância e com o altruísmo, e é assim que vai sendo influenciado. Virtudes e defeitos se misturam dentro de João Grilo, que se aceita humano, com todos os valores e falhas que isso possa acarretar:

Com um mecanismo de projeção típico da literatura popular, o amarelinho das plantações torna-se desse modo o protagonista de inúmeras histórias que o ajudam a superar as dificuldades do presente e a sonhar impossíveis desforras. A sua arma secreta é constituída por um saber obscuro, que escapa aos circuitos oficiais e constitui o recurso secular de uma camada social que não se quer reconhecer na cultura das classes dominantes e por isso continua a esperar um milagre que não chega nunca. (PELOSO, 1996, p. 150).

Grilo enxerga cada oportunidade como um momento único de retirar algum proveito, para si e, algumas vezes, para os outros. Enquanto houver vida, Grilo tirará dela um ensinamento e repassará suas lições para os ouvintes que, ainda hoje, aglomeram-se nas feiras livres, nas portas dos mercados, nas escadarias das igrejas, nos bancos das praças, para ouvi-lo, para escutá-lo. Além disso, João invadirá, com seus exemplos, as bibliotecas, as salas de aula, as livrarias e outros locais oficiais do saber.

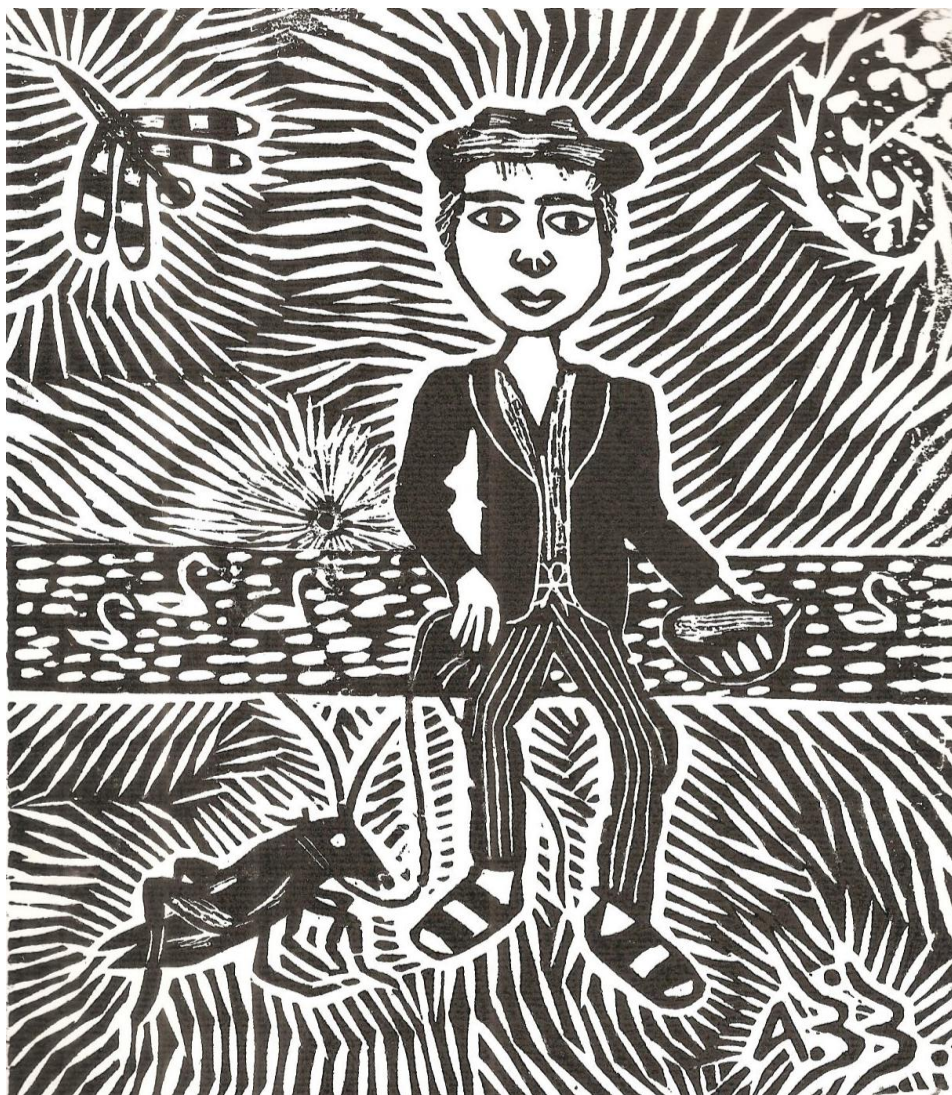
Grilo não é um, Grilo é muitos homens e mulheres representados em um só personagem. Com Grilo, renasce, em cada caso, a esperança de viver com alegria, de que

esta alegria burle os problemas, de que esses problemas sejam superados pela sociedade, através do fim das disparidades sociais. Grilo é o sonho utópico do bem, mesmo que driblando certas regras sociais. Mas se sonhar ainda é para todos, João Grilo é o sonho de uma sociedade mais justa. Quando ela se tornar mais qualitativa para todos e para todas, Grilo deixará de existir, pois ele estará materializado em milhões e milhões de pessoas moradoras do planeta Terra.

5 JOÃO GRILO EM TRÂNSITO: DIÁLOGOS ENTRE PORTUGAL E BRASIL

Meu povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova
[...]
No povo meu poema está maduro
como o sol
na garganta do futuro
[...]
Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta.
(Ferreira Gullar)

Figura 5 – Xilogravura *João Grilo*



Crédito da imagem: Abraão Batista.

João Ratão parte de Portugal em direção à América do Sul. No Brasil, João Grilo⁶² estabelece-se em terras nordestinas para, logo após, percorrer todo o país em suas inúmeras viagens. Mesmo em Portugal, Ratão nunca ficara estático, mas vagueou por todas as regiões lusitanas, rompendo as fronteiras da nação, chegando a vários países europeus e até mesmo asiáticos.

Em cada porto, Grilo traz uma carga de saberes, expressões culturais. Em cada parada, assume também a cultura local, interagindo com ela, assimilando-a para, em seguida, novamente seguir na sua viagem sem rumo.

João Grilo é um herói transatlântico. Refaz o percurso dos navegadores dos séculos XV e XVI. Não uma viagem gloriosa, épica, como a de Cabral, Gama e Colombo, mas, sobretudo, uma viagem de sobrevivência do homem anônimo, simples. É o trajeto do herói dos atos não heroicos por onde João Grilo envereda. O mito do descobrimento é reencenado pelo viés do homem comum, cujas ações fogem à preocupação do herói clássico: Grilo inquieta-se pelo comer, vestir, manter-se. É hora de redescobrir o Brasil com um olhar e com as atitudes de um membro do povo. Se no século XV, Pedro Álvares Cabral aporta em solo brasileiro e Pero Vaz de Caminha dedica a posse da terra ao Rei D. Manuel, na modernidade, é João Grilo quem navega pelo Atlântico para ilustrar o surgimento de uma nova nação, a dos indigentes, esquecidos e alijados das benesses reais, dos benefícios do governo e dos bens da sociedade capitalista.

Ao partir de Portugal em direção ao Brasil, Grilo vem nos textos do cordel lusitano e na memória dos inúmeros marinheiros e viajantes em direção ao Novo Mundo. Vem também em busca de oportunidades. Não viajara em cabinas de luxo, mas viera resguardado na mente daqueles que o propagariam em terra tupiniquins.

5.1 A TRANSCULTURALIDADE DO HERÓI POPULAR

Por ser um herói popular viajante, João Grilo insere-se na cultura onde estabelece morada, contribuindo com ela. Acerca desse processo efetuado pelo herói transatlântico, conhecido como transculturação, o etnólogo cubano Fernando Ortíz⁶³ declara:

⁶² Para estudo, nesta seção, o herói lusitano será denominado de João Ratão, e o brasileiro, de João Grilo.

⁶³ Em 1940, Ortíz cunha o vocábulo “transculturação” para se referir às trocas culturais existentes em Cuba entre esse país e, principalmente, a Europa.

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que a rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o el desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. (*Apud* RAMA, 1982, p. 32, grifos do autor).

Para Ortíz (1978), todo processo de transculturação prescinde de três momentos: o primeiro, o processo de desculturação, é assim nomeado, já que o etnólogo descarta o uso do termo “aculturação”, enquanto ação de abandono da cultura original pelos seus usuários. Segundo o autor, não é possível existir uma comunidade que se dispa de todos os caracteres de sua cultura, contudo, há uma significativa perda de elementos culturais da comunidade em estado de dominação; o segundo processo é o de incorporação, ocorre quando uma cultura externa é imposta numa tentativa de preencher as lacunas deixadas pela cultura local; e o terceiro processo é a neoculturação, que consiste na reelaboração cultural dos elementos impostos aos já constituintes da cultura de determinada sociedade, formando uma nova expressão cultural.

A palavra “transculturalidade” junta-se a outros termos que procuram, também, dar conta das relações culturais existentes. Gruzinski utiliza “mestiçagem” ao se reportar às permutas entre países colonizados, no século XVI, e os representantes das culturas europeias, bem como as demais culturas asiática e africana para aqui advindas. Conforme o autor, “as mestiçagens nunca são uma panaceia; elas expressam combates jamais ganhos e sempre recomeçados” (GRUZINSKI, 2001, p. 320).

O termo “mestiçagem”, no entanto, é refutado por Canclíni (2003), visto que neste há uma forte carga étnico-religiosa imbricada. Já hibridismo

[...] abrange diversas mesclas interculturais – não apenas raciais, às quais costuma limitar-se o termo “mestiçagem” – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação, melhor do que “sincretismo”, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais. (CANCLINI, 2003, p. 19, grifos do autor).

Entre hibridismo, mestiçagem e transculturação, o último termo é visibilizado neste trabalho, pois lida, em especial, segundo os postulados de Ángel Rama (1982), com o impacto e as relações culturais na narrativa latino-americana.

Nos textos literários, o processo de transculturação também se dá em três ações distintas: a primeira – a linguística – quando, não raramente, há uma valorização da linguagem regional e o confronto entre o culto e o popular; a segunda – a estruturação – instante de elaboração de estruturas literárias próprias, que fujam da influência da cultura externa; e a terceira – a cosmovisão – momento em que, após os embates culturais, surgem novas ideologias e novos signos.

Há, nos embates culturais, uma reação primeira de excessiva proteção do que é considerado local/nacional, a fim de se evitar a destruição da cultura autóctone, o que pode gerar um fechamento dessa cultura em si mesma, numa tentativa de autossustentabilidade. Em seguida, uma avaliação dos valores da cultura local em contraponto com a cultura externa, bem como a análise do impacto dessa cultura de fora nas relações culturais internas e a terceira é a assimilação desse impacto pela cultura local.

Cabe explicitar que as relações de absorção não dizem respeito tão somente às culturas estrangeiras, mas também a elementos da própria cultura regional e sua viabilidade dentro do jogo social. Para Rama, a obra literária dos países colonizados passa pelas operações de perdas, seleções, redescobrimientos e incorporações:

Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. Utensilios, normas, objetos, creencias, costumbres, sólo existen en una articulación viva y dinámica, que es la que diseña la estructura funcional de una cultura. (1982, p. 39).

O uruguaio Ángel Rama analisa os postulados de Ortíz a partir da vanguarda⁶⁴ e do regionalismo latino-americano, daí a constante recorrência ao urbano em confronto com o mundo rural, os choques advindos dessa relação e a mudança de ambiente do romance latino, que se volta para as cidades. Nessa alteração de local, mudam-se os protagonistas, as temáticas, e se cria outra tradição que não a rural, enquanto que a cultura do campo precisa readaptar-se para continuar viva. Surgem, então, os textos regionalistas, sob outros vieses e com enfoque, muitas vezes, nas relações do homem camponês com o urbano, seu desejo de partir em direção às cidades em busca de melhores condições de vida, já que lá reside a modernidade, mas levando consigo todo um arcabouço cultural cultivado ao longo da vida. É no ambiente citadino que se darão, então, os choques culturais.

⁶⁴ No Brasil, nomeado de Modernismo.

A zona rural, o interior, sempre foi vista como um local de manutenção das tradições, enquanto que a urbana é notória pelas incessantes influências culturais advindas dos mais diferentes locais, inclusive do campo. A partir desse contexto, Rama conceitua o papel do escritos transculturador como aquele que

El “rol” del mediador es equiparable al del agente de contacto entre diversas culturas y así estamos visualizando al novelista que llamamos transculturador, reconociendo sin embargo que más allá de sus dotes personales, actúa fuertemente sobre él la situación específica en que se encuentra la cultura a la cual pertenece y las pautas según las cuales se moderniza. (1982, p. 103).

O escritor não se olvida de lidar com as crescentes tensões entre tradição e modernidade, entre regionalismo e universalismo. Não se propõe, ainda, a resolver tais choques, mas em registrá-los. É dessa forma que percebe que toda cultura é formada através de embates, adaptações e mudanças.

Em relação aos escritores regionalistas, utilizam-se da prosódia, da morfossintaxe e do léxico para criar um sentido de original e criativo aos seus textos: “o escritor se reintegra à comunidade linguística, fala a partir dela, [...] visando a construir uma língua literária específica” (PEREIRA, 2006, p. 24).

Os textos de João Ratão/Grilo, cujos primeiros registros escritos remontam aos idos do século XIX em Portugal e no Brasil, fazem parte do percurso de transculturação narrativa proposto por Ángel Rama. E como componente integrante dessa trajetória, está a influência da psicanálise e a reelaboração do mito nos textos literários da modernidade. Dessa forma, sobrevive a figura do herói popular, reeditada da oralidade, passando pelos textos do século XIX e convivendo com a literatura rural-urbana da modernidade.

Se João Ratão vem da Península Ibérica e entra em contato com a cultura popular brasileira, influenciando-a, passa a conviver com os caracteres populares nacionais, para, em seguida, ser influenciada também por esta, gerando não alterações na figura do herói pícaro, mas fazendo surgir um novo herói, o malandro popular brasileiro, resultante dos processos de desculturação, incorporação e neoculturação. É possível perceber as influências portuguesas desse herói, mas também a autonomia criada por este em sua caminhada no solo brasileiro:

A migração dos contos populares para a América, partindo da Península Ibérica, teve início possivelmente já no século XVI. A cultura transplantada para o Novo Mundo, nas caravelas espanholas e portuguesas, forçosamente traziam em seu bojo, justamente com a religião, superstições, hábitos

alimentares, medicinas, cantigas, músicas, também os contos e os romances tradicionais. [...]

Os processos migratórios dos contos populares – como de todas as manifestações – de uma cultura para outra apresentam operações seletivas, de ganhos, de perdas e, principalmente, de transformações ou adaptações determinadas pelos padrões culturais das comunidades. (NASCIMENTO, 2005, p.17; 20).

Tanto em Portugal quanto no Brasil, a literatura popular está classificada como regionalista, já que é produzida por classes subalternizadas, o enredo se passa em ambientes distantes e cuja linguagem foge dos padrões estabelecidos como norma, todavia é certo que o regionalismo existente nos enredos “grilecos” não sobrevive mais apenas no campo, origem do herói, mas dialoga com a vida na cidade e evidencia os choques existentes dessa relação. Quer seja o Grilo português, quer seja o brasileiro, o enfoque central é a relação desigual entre o homem do campo e o urbano e a visão estereotipada do homem simples, indouto, frente às modificações e o estilo de vida das cidades, o que inclui a fala, a alimentação, o modo de pensar etc.

João Ratão é desprezado pelos estudantes de Coimbra e pelos nobres do palácio. Suas virtudes não são levadas a sério, pela sua condição social e, mais especificamente, pela sua origem, facilmente percebidas por suas vestes e forma de falar.

João Grilo é rechaçado por onde anda, pela sua pouca instrução, sua referência ao Nordeste, tido como lugar de miséria e abandono. Deste lugar, não poderia surgir a inteligência nem a perspicácia.

João Ratão vem de Portugal com uma carga negativa, atribuída pela fidalguia. No Brasil, tal acepção é mantida, contudo uma mudança brusca se dá na concepção do herói popular: abandona a parvoíce em prol de uma malandragem cada vez mais estilizada. Dessa forma, o representante nacional rompe com o ideal de destino, imanente ao herói, e forja seu próprio futuro.

João Ratão, o adivinho português, depende da sorte, logo está ligado ao destino. Cumpre-o sistematicamente. Ao sair do campo em direção ao palácio, Ratão desempenha o desígnio do herói: uma jornada que não depende somente de sua vontade, mas, antes de tudo, é impelido a desvendar uma série de charadas mesmo com o perigo iminente da morte. Nessa trajetória, o futuro não é construído com suas atitudes, mas por uma série de mal entendidos que lhe garantem poder e riqueza.

Müller (1997) afirma que o herói possui quatro armas: saber, ousar, querer e calar. Saber refere-se à capacidade do herói em aprender e usar tal capacidade para gerar saídas

criativas. João Ratão parece ter sérias dificuldades em demonstrar essa qualidade heroica, já que vive ao sabor da sorte. João Grilo, o trapaceiro tupiniquim, não coloca sua vida nas mãos da sorte. Sabe que dependerá dela, em certos momentos, mas é a inteligência que dita os seus passos. Não vive a esmo, como pode parecer num primeiro instante. Cada passo seu é calculado. Cada mentira é traçada meticulosamente.

Ousar remete à coragem do herói e à análise dos riscos que correrá nas suas aventuras. Mais uma vez, o representante lusitano desconhece tal característica, pois sua ida ao palácio assemelha-se a um roubo juvenil, demonstrando certo grau de imaturidade e desespero. O herói brasileiro traça os seus planos, ciente de como superará os obstáculos que advirão.

Querer simboliza a energia de adotar o próprio caminho como um trajeto sem volta, sendo firme em suas decisões, a fim de cumprir o objetivo estabelecido. Nesse caso, os dois heróis apropriam-se dessa arma, qualidade vista em maior grau em João Grilo e em menor em João Ratão, que segue adiante, passando por instantes de arrependimento, mas não retrocedendo nas suas deliberações.

O último instrumento é o calar, que revela o controle emocional, a autonomia e a autodeterminação do herói. Calar é uma virtude que os dois personagens desconhecem, no entanto, por motivos diferentes. Ratão não goza da confiança dos outros, quer sejam esposa, pais ou nobres, tampouco da própria confiança. Grilo possui toda a autoconfiança que um ser humano pode nutrir por si mesmo e isso lhe é suficiente. Controle emocional é só perceptível no representante brasileiro, enquanto o lusitano desespera-se ante a iminência da morte. Autonomia também é algo abundante em João Grilo. Os dois heróis utilizam-se do discurso como armamento, mas enquanto o lusitano apropria-se de um discurso aparentemente inocente, o brasileiro não se exime em enganar, trapacear e burlar sistematicamente as leis.

Existem registros genéticos do Grilo português no Brasil, mas esses são ofuscados pelo outro que nasceu aqui, através da forte influência do que veio da Península Ibérica, mas ajustado às condições de vida do sertanejo, do pobre, do interiorano e esquecido pela sociedade.

Em ambos os casos, seja o pícaro ou o malandro, os dois heróis servem ao popular, porque encerram enredos que se referem a tais classes, remetem ao folclórico, que também acenam para o popular e promovem uma sedução do povo (SANTOS, 1995). Isto quer dizer que, embora, o termo povo englobe uma série de definições possíveis, os textos, cujos protagonistas remontam a figuras como Ratão e Grilo, demonstram a produção e o consumo das obras, além de visibilizar um saber relegado a segundo plano e aproximar o povo de sua própria cultura, valorizando-a.

Mas ao mesmo tempo em que tais narrativas convêm às classes subalternizadas, também dialogam com as ideologias excludentes instituídas, ao referendar o desejo incessante do herói em adentrar nas altas camadas da sociedade e, dessa forma, abandonar uma pretensa luta por igualdade social.

Aliás, é o folheto brasileiro quem institui essa luta de classes muito mais que os outros gêneros textuais. Nesse caso, fica perceptível a mudança de narrativa nos textos. Nos contos populares e nas adaptações para os contos infantis, João Grilo é um malandro que só serve a si mesmo, acentuando o caráter egoísta do personagem ou um herói que, imbuído de uma moral recém-adquirida, ensina as crianças como proceder.

Segundo Cavignac (2006), embora seja escrito, o folheto brasileiro é de transmissão oral, já que muitos analfabetos leem-no, e as pessoas juntam-se em diversos locais para ouvir a leitura daqueles ou o cego reproduzir suas histórias. Mesmo assim, a ideia de que “[...] os valores do bem e da justiça se encontram ameaçados e, depois, em geral, restaurados” (p. 272) é valorizada no folheto por um narrador que, muitas vezes, ressentido por estar fora dos benefícios sociais, mas cômico dos direitos que lhe são facultados, coloca em primeiro plano uma possibilidade, por menor que seja, de reestruturação da sociedade e uma melhor distribuição de renda.

Esse ideal é pouco evidente nas versões portuguesas, cuja finalidade maior é a distribuição de bens para o pícaro ou nos contos populares registrados no Brasil, quando o herói se realiza em driblar as normas vigentes e obter lucros, comprovando, em cada aventura, sua superioridade intelectual sobre os seus inimigos. Em qualquer dessas situações, é exigida do herói uma performance competente, visto que a *mise-en-scène* exigida engloba o corpo e a voz. Por isso, “[...] a performance é também instância de simbolização [...]” (ZUMTHOR, 2010, p. 166). A relação performática do herói popular não se dá somente com o cenário em que está inserido ou com o corpo e voz em que projeta sua fala, mas com o ouvinte que assiste ao jogo cênico e interage com este durante todo o tempo em que é tomado pela história. São as vivências dos ouvintes e seu conhecimento que contribuem significativamente para a compreensão e reelaboração dos textos sobre João Ratoão/Grilo.

A literatura acostumou-se a apresentar figuras heroicas que passam por situações miseráveis, mas nunca lhes falta nobreza de atitudes e de pensamento. Estão sós e só podem contar com a própria determinação para vencer os obstáculos propostos pela vida. Em cada vitória, o engrandecimento moral e o fortalecimento ético. No entanto, essa nobreza de espírito passa a largo do pícaro Ratoão e do malandro Grilo. Excetuando-se as versões destinadas ao público infantil, quando são atenuadas as falhas de caráter, ou seria melhor

afirmar, o caráter líquido dos personagens; nas demais compilações, o herói é “[...] um personagem cuja marca é saber converter todas as desvantagens em vantagens [...]” (DAMATTA, 1997, p. 274).

De forma geral, ao contrário do percurso do herói clássico, João Grilo rejeita a integração esperada ao epílogo dos enredos. Sai-se vitorioso, contudo, em poucos relatos, prefere residir no palácio, ou tal residência se dá por um curto espaço de tempo. Há um desequilíbrio constante em sua vida. Relativiza o final, como relativiza as leis, a ética. Ao agir de tal forma, apresenta ao ouvinte/leitor que há outras formas de sobrevivência, mesmo que sejam apenas para ser vividas através dele mesmo, o herói capaz de subjugar a tudo e todos sob sua esperteza, o que inclui reis, coronéis, fazendeiros, governo, a própria lei e demais normas de conduta.

Mas tanto o pícaro quanto o malandro, que daquele origina, não abandonam de vez a ordem instituída, mas vivem em um entre-lugar. O pícaro só burla as regras para resistir, o malandro age quando tem sua capacidade questionada, contudo ambos necessitam da ordem para sobreviver. Questioná-la é só uma maneira de chamar a atenção para suas necessidades e o desejo de saciá-las, o que só poderá ser feito adentrando nas altas classes.

É desse modo que o pícaro foge do campo em direção à cidade, “[...] ela é seu centro de atração, pois nela encurtam-se as distâncias sociais” (GONZÁLEZ, 1994, p. 74). No contexto português em que surge João Ratão, não haveria possibilidade de mobilidade social no campo, mas é o ambiente urbano que lhe pode trazer um novo futuro, se conseguir arrebanhar as riquezas do Rei. Desse modo, sintetizando o conceito, um texto picaresco é aquele que:

[...] a pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que, por sua vez, são a síntese crítica de um processo de tentativa de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista. (GONZÁLEZ, 1994, p. 263).

O pícaro vive de aparências, finge ser um homem honesto. Aí o termo que resume as aventuras e o caráter desse herói: fingimento. Finge o tempo inteiro e, em nome dessa ação, critica a sociedade, questiona as atitudes dessa mesma sociedade em que deseja entrar. Mas nem sempre, fora dessa forma. O pícaro nasce ingênuo, mas a vida dura e injusta constrói seu caráter farsesco, por isso sempre possui uma visão pessimista, já que se acostumou a ser abandonado e humilhado. João Ratão é um perdedor nato, portanto conhecedor de todos os

males, já que saboreara cada um deles. Sem perspectiva, usa os instintos básicos, os reflexos de defesa e ataque para se aproximar dos superiores. Agradar-lhes é o meio que encontra para deixar de fazer parte de um universo de fome e desenganos.

Com o fim das monarquias, ou seu enfraquecimento, com o surgimento da burguesia e a instalação e difusão do capitalismo, no entanto, a picaresca vai cedendo espaço, especialmente nos países ibero-americanos, para o surgimento dos *neopícaros*, ou malandros, que, embora coadunem da mesma origem que o pícaro, rejeitam o trabalho, mesmo como forma de ascender socialmente. Quer ser um parasita do Estado e lucrar sobre este sem realizar muito esforço.

João Grilo é um herói cujo símbolo remete à resistência dos oprimidos, mas tal representação é realizada pelos narradores e abraçada pelos ouvintes/leitores. Em sua gênese, só pretende conquistar bens, admiração, risos. Em algumas versões, age em prol de terceiros, como nunca faria um pícaro, mas se o faz é porque possui alguma relação de proximidade com a pessoa a qual defende. No mais, o malandro tem como meta a liberdade. Sabe que transpor as regras dá-lhe esse sentimento e aponta para um sistema político alternativo e utópico:

Em síntese, o que une pícaros e neopícaros é a necessidade de se valerem da astúcia para sobreviverem num meio hostil, no qual a concentração da riqueza e a desvalorização do trabalho impõem a marginalidade. Nessa marginalidade, a sobrevivência ou a possível ascensão social dependem de recursos que parodiam aqueles utilizados pela classe dominante para chegar lá e se manter nessa situação: apenas sobe quem pula. A maior novidade dos neopícaros quiçá esteja em que eles são capazes de formular um projeto social alternativo, em lugar de – como o pícaro clássico – simplesmente procurarem a integração na classe dominante. (GONZÁLEZ, 1988, p. 83).

O pícaro e o malandro expõem o aparelho social, contudo reforçam-no. Todas as suas ações revelam uma incapacidade de alteração do mundo a sua volta. Os pequenos atos, mesmo aqueles em prol de outras pessoas, não alteram ou sequer abalam a ideologia em voga. Pelo contrário, as atitudes só contribuem para o bem do herói ou para aliviar as tensões do leitor/ouvinte. O herói popular gera um bem estar com suas microvitórias, e seu egoísmo proporciona a satisfação do leitor em ser bem sucedido. A desforra do herói sobre o nobre ou o burguês é um êxito quimérico e insignificante diante das mazelas que atingem a sociedade. Ratão e Grilo são, portanto, heróis modelares daquilo que poderia ser feito. Segundo Ortega y Gasset (1914):

[...] o herói é aquele que quer ser ele mesmo ou aquele que tem vontade de ser aquilo que na verdade não é. O herói moderno não é o que faz a epopéia (como Aquiles, Ulisses e Enéias), mas o que a deseja. O herói da literatura moderna não realiza façanhas, mas quer realizá-las e não consegue. (*Apud* FEIJÓ, 1984, p. 70).

João Grilo atua no plano da idealização. Vence as disputas com coronéis, no sertão nordestino, ganha o respeito de Monarcas no Oriente, enriquece ludibriando ladrões, associa-se a outros trapaceiros para dar seus golpes, enfim, torna-se um símbolo de luta para os membros das classes populares onde nasceu e que representa. No entanto, as ações realizadas vão de encontro à ética da sociedade, o que transforma suas aventuras em instâncias míticas de transformação social. Grilo não esconde suas atitudes em sua pobreza, nem procura justificá-las, com o pícaro lusitano. Não está preocupado com a opinião alheia, nem deixará de agir por conta dela, mas o faz para agradar a si mesmo e saciar a sua fome, que não é só de alimento. Em um dado momento, o ego do malandro é maior que a sua condição de miséria.

Nessa relação simbiótica, uma nova analogia é gerada quando o gajo João chega às terras brasílicas. Em outra realidade, o que inclui outra cultura, é preciso adaptar-se para sobreviver. É desse modo que Grilo recria sua identidade, mostrando-se fluida, com alta capacidade de adequação ao meio onde vive. O herói popular sai de uma realidade complexa e passa a habitar em outra, tão complexa quanto a primeira, mas independente daquela. É um renascimento lítero-antropológico e, nesse caso, não há submissão de uma cultura sobre a outra, mas de auxílio e transição. Quando as duas culturas se encontram, dialogam e formam uma nova vertente, João Pícaro vive o contexto local, apercebe-se do jeitinho brasileiro e se metamorfoseia em João Malandro, transformando o que poderia ser apenas um mosaico de realidades existentes concomitantemente em uma nova realidade. O feto, que nasce dessa união traz genes dos pais, mas é um ser autônomo. A partir de tal verificação, é possível falar em uma cosmogonia popular, onde o pícaro e o malandro ocupam espaço central numa literatura periférica.

5.2 A COSMOGONIA DA CULTURA POPULAR

Na gênese humana, quando a vida ainda era um misto amorfo e vazio, existiu o *trickster*. Sua constituição divino-humana, segundo Jung (2008b), aproximava-o da divindade pelo nível de consciência em relação aos homens das comunidades primitivas, ao mesmo tempo em que demonstrava uma insensatez nas suas ações, o que o remetia ao humano.

Nessa origem, o *trickster* poderia tomar a forma de um animal, embora fosse visto como inferior a este, por sua falta de instinto e pela incapacidade de adequação ao meio com seu jeito desajeitado.

O *trickster* deixa sua descendência. Essa genealogia herda daquele muitos traços, sendo chamados de heróis negativos por Jung, já que, pelas atitudes que tomam, terminam “conseguindo pela estupidez aquilo que outros não conseguem com a maior habilidade” (2008b, p. 251).

O *trickster* gerou o palhaço, o bufão, o pícaro, que gerou o malandro. Nessa família, apesar de se herdar as características genéticas do descendente primitivo, também se desenvolvem traços próprios a cada um. A singularidade desses aspectos distingue-os ao mesmo tempo em que os une, formando uma cadeia ininterrupta de contribuições entre si.

Na cosmologia popular, é o cômico que lida com as angústias humanas. O pícaro e o malandro existem para aliviar tais questões existenciais, bem como para servir de refrigério para o homem simples. Ao expor suas mazelas, fazem esse homem esquecer-se das dores, momentaneamente, apresentando os sofrimentos que não são outra coisa que os seus próprios. É um tratamento de choque cujo remédio é o riso.

Pelo riso, o pícaro sofre toda a vida, mas alcança o objetivo. Casa por conveniência para garantir um futuro seguro e longe da fome. Ao fazê-lo, cumpre o instinto básico da sobrevivência e dele nasce o *neopícaro*. Pícaros e malandros não criam uma saga⁶⁵ com suas vidas, mas uma rapsódia⁶⁶ cômica.

Dialogam com os heróis clássicos, mas burlam as normas que estes seguem. Conforme, Campbell (2007), o herói habita o mundo comum até que surge um problema a ser resolvido. A seguir, sua história se dá, seguindo um parâmetro. Assim, há: 1) o chamado – quando o herói se lança, pois, à aventura; 2) o ímpeto à desistência – no momento seguinte, teme ser incapaz de resolver o desafio proposto; 3) o encontro com o mestre – uma ajuda sobrenatural ou a presença de um mestre encoraja-o a seguir adiante, é o momento em que é treinado física e psicologicamente; 4) a entrada no mundo mítico – o herói desliga-se da vida cotidiana e adentra no espaço mítico, mágico; 5) as provações e os inimigos se apresentam – o herói luta, encontra-se com seus maiores medos, mas também faz aliados que o ajudam a

⁶⁵ Designa as narrativas épicas, em prosa, que circularam entre os povos da Islândia e da Escandinávia, de forma oral e anônima antes do século XII, e de forma escrita e geralmente anônima, daí por diante. (MOISÉS, 1995, p. 469).

⁶⁶ Designava, na Grécia antiga, a recitação de fragmentos de poemas épicos, notadamente homéricos, pelos rapsodos, poetas ou declamadores ambulantes [...] Adotado por alguns compositores no século XIX [...] equivale a compilação, numa mesma obra, de temas ou assuntos heterogêneos e de vária origem. (MOISÉS, 1995, p. 427).

vencer os inimigos; 6) as aprovações são obtidas – vence cada prova que surge em seu caminho; 7) a maior prova é exposta ao herói – quando precisa lutar por sua vida e pelo seu crescimento; 8) a premiação – o herói obtém, como recompensa, o elixir, uma benesse por ter vencido a morte, seu maior medo; 9) o caminho de volta – o herói precisa regressar para o mundo comum após sua saga mítica; 10) a ressurreição – durante o retorno, mais uma prova é imposta ao herói. É o momento que precisa utilizar todo aprendizado obtido durante o período em que ficou no mundo mágico; 11) o retorno com o prêmio – essa bênção alcançada precisa ser compartilhada com todos do seu meio.

Os heróis populares não possuem uma visão coletiva, por isso os problemas que precisam resolver são particulares. Querem enriquecer para levar uma vida sem necessidades, no caso do pícaro, e com prazeres, em relação ao malandro. O pícaro teme não conseguir seus intentos, mas se amedronta mais ainda com a miséria e a morte que podem advir dela. Para o pícaro, não há maior mentor que sua barriga vazia, cuja voz recorrente pede por sobrevida. Esse também é o lema do malandro, que se nega ao infortúnio que a vida lhe apresenta. O descontentamento desses anti-heróis não diz respeito ao conserto da sociedade, mas ao seu adentrar nas altas classes.

O mundo mítico do pícaro e do malandro é substituído por uma vida dura e pela praticidade das ações. A divindade abandonou esses heróis, que preferem contar com suas próprias forças para resolver as questões. O malandro brasileiro ainda é religioso, mas não passivo. Fortemente influenciado pelo catolicismo popular, não se esquivava de usar sua esperteza contra a própria divindade, caso seja necessário, como pode ser visto no *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna. Por fim, a religião é evocada no epílogo de suas histórias, como forma de agradecimento pelo final feliz obtido. Nesses casos, à divindade é conferida uma função permissiva, pois aceita as ações e ri junto com os heróis das peripécias realizadas.

O combate no espaço mítico é substituído pela luta diária no mundo comum. O mundo mágico não é o desejo do herói popular, mas o palácio, a corte, o mundo burguês e os benefícios do capitalismo. A luta parece ser pequena, mas é tão épica quanto à do herói clássico: é uma batalha pela vida, não para um crescimento moral, todavia pelo aumento de suas carnes e preenchimento de seus bolsos.

O pícaro e o malandro não possuem amigos, mas aliados, que agem em troca de algo. Solitário, o *neopícaro* busca a fama como meio de atenuar o deserto das relações verdadeiras em sua vida. O pícaro não confia nas pessoas, pois elas sempre se aproveitaram dele. Todos são inimigos em potencial e podem ser descartados. Nem mesmo a família é um laço forte a

ser considerado. O retorno para casa ocorre, quase sempre, pelo fato de o espaço da estabilidade econômica estar sendo ameaçado. Não há um retorno voluntário, mas uma fuga.

Os heróis populares, quando alcançam a premiação desejada, riqueza e poder, quase nunca a dividem com alguém. O elixir da vida é tomado sozinho necessariamente, porque a ressurreição desse herói se dá pelo cotidiano. Isto quer dizer que a fome, as disparidades sociais, o preconceito e a desqualificação de suas imagens são os fatores que o impelem a seguir em frente. O elixir que bebem é a vingança contra todo um mundo que não os aceita, e é esse mundo que proporciona uma ressurreição diária desses heróis.

Na cosmogonia popular, o pícaro não é morto pelo malandro, mas contido pelo sistema social que se transforma. O pícaro, então, subsiste através do malandro, que reelabora as ações daquele, bem como aprimora o *modo operandi*. Assim, o malandro refina a linguagem, deixando os chistes obscenos do pícaro por uma fala mais apurada. O *neopícaro* é muito mais ativo do que reativo, como o pícaro. Aprendeu a lidar menos intuitivamente e mais racionalmente com as situações. Aqui, o malandro popular, embora ainda aproximado de figuras animais, por sua origem humilde, distancia-se do *trickster* junguiano, pela sua capacidade mental bem elaborada.

O pícaro e o trapaceiro são humanos, mas vagueiam pelo mundo como espíritos à espreita de oportunidades de enganar e obterem vantagens. Com isso, não há retorno para casa, como ocorre com o herói clássico. A viagem do herói popular nunca se finda. O lar é um espaço que lembra dores e sofrimentos, por isso nunca estão ali por muito tempo. O pícaro só consegue formar um lar quando ascende socialmente. A casa do malandro é o mundo, sem laços afetivos, já que apendera a amar a si mesmo acima de todas as coisas.

Não há excepcionalidade na vida desses heróis, mas são seus atos que chamam a atenção para ela. Em suas lutas, não há monstro, senão o da indiferença; não existe dragão, que não o seja o da fome e não há recompensa maior que a própria vida resguardada, uma preservação que é sempre ameaçada pelos monstros e dragões com os quais pelem e pelas mentiras que criam, o que também alimenta essas monstruosidades.

João Ratão e João Grilo habitam um panteão diferente de Hércules, Yansã, Jesus e Thor. Possivelmente, nunca terão estátuas e imagens sacras, não serão reverenciados ou até mesmo seguidos como modelo, mas Ratão e Grilo ocupam um espaço não ocupado pelos outros, o lugar do riso, o ambiente do gracejo, a casa da pilhéria. Se não há suportes com suas esculturas, ou andores onde possam ser carregados, é o riso o seu meio de transporte, é a piada sua condução mais veloz. Por meio do discurso, Ratão e Grilo tornam-se mais leves que

as representações materializadas dos deuses; é na boca das pessoas que vivem e é de boca em boca que passam, de um lado ao outro, fazendo suas picardias.

A cosmogonia criada pelo herói popular, então, poderia ser resumida em: 1) nascimento humilde e improvável – quando esse herói brota da terra mesmo frente a tantas adversidades; 2) partida de casa – para fugir da miséria e da morte; 3) provas incessantes – empreendidas para vencer a pobreza e conseguir realizar o desejo de obtenção de riquezas; 4) aprendizado cotidiano – obtido com a vida comum para sobreviver; 5) quebra de normas – todos os artifícios são válidos para conseguir vencer os obstáculos; 6) negação aos modelos – o herói popular não segue moldes tampouco quer servir de modelo para alguém, pensa e faz tudo para si mesmo; 7) fugas recorrentes – desde que necessárias para não ser punido pelos seus atos; 8) premiação – obtida por um modo torpe, quase sempre, e como resultado de vingança; 9) caminho de retorno abandonado – o herói popular caminha sempre em direção à frente, não há passado, vive o presente em busca do futuro promissor; 10) questionamento e referendo do *status quo* – movimento duplo realizado, ao procurar adentrar na nobreza/burguesia, o herói critica a sociedade injusta em que vive, mas tão somente para deixar de pertencer às classes subalternizadas e passar a gozar de boa vida; 11) justificativa das atitudes – sempre pautada na tentativa de diminuir, mesmo que para si mesmo, as diferenças sociais existentes; 12) negação ao trabalho – pois não crê neste como meio de ascensão social; 13) ressurreição pautada nas diferenças sociais – já que o herói popular (re)nasce, cresce e existe para expor tal problemática.

Cada atitude do pícaro e do malandro os faz decrescer moralmente, mas chama a atenção do leitor para o fato de que são moldados à imagem da sociedade, ou seja, a corrupção evidenciada por estes expõem, em princípio, um estado de vitimização desses heróis, que aprendem a utilizar as mesmas armas dos seus inimigos. O peculiar é que os algozes são materializados pelos cargos e funções que ocupam. Os heróis populares lutam contra órgãos, formas de governo e de poder, não com pessoas específicas. Ao se defrontar com a vida, o pícaro e o malandro deixam de ser objetos do desprezo para ser produtos sociais. Em um espaço onde todos agem com picardia uns com os outros, eles aperfeiçoam tal artifício e creem que a conquista é o único meio para o crescimento econômico.

O herói popular, portanto, é uma caricatura social desenhada para as classes pobres e abraçada por estas. O pícaro e o malandro só desmascaram a sociedade para mostrar que podem fazer parte dela. Seja o pícaro português ou o malandro brasileiro, a preguiça inerente aos dois é o meio de se contrapor ao sistema.

Com o pícaro, “a base do drama é fazer o personagem terminar com muito mais do que possuía no começo da história” (DAMATTA, 1997, p. 257). Esse “muito mais” pode ser uma casa, alimentação e boas roupas. Com o malandro, a relação de simulacro com o burguês transforma esse herói num paladino da esperteza e da malícia, além de trazer consigo a representação simbólica que o aproxima do homem pobre, simples:

Ainda que primando por um conjunto de dualidades, o malandro reveste-se do caráter de síntese, já que é reunião das mais díspares idéias, imagens, auto-imagens, costumes, comportamentos e ideologias, remanescentes quer da tradição histórico-social quer da tradição cultural. (MILTON, 2007, p. 395).

As contradições do herói popular são propositais e enriquecem sua constituição. Quando nomeado, pode ser Ratão ou Grilo, mas é sempre João, pois a misericórdia divina é necessária para seu nascimento, é pelos seus próprios esforços, com suas atitudes que remetem a ações de rato, às escondidas e de maneira suja (no que se refere à quebra das normas), ou como um grilo, por meio de uma voz incômoda e insistente, que o anti-herói popular subsiste, luta e vence. É o modo dionisíaco, como é constituído, que conquista seus intentos como também os leitores.

5.2.1 Os traços dionisíacos do pícaro e do malandro

Nietzsche, em *O Nascimento da tragédia*, discute a criação do herói a partir de dois moldes: o apolíneo e o dionisíaco. Segundo o filósofo, os deuses gregos Apolo e Dionísio⁶⁷ representam duas vertentes estéticas distintas, a do sonho e a da embriaguez.

O sonho é o espaço da beleza e da perfeição. É pelo sonho que os deuses se manifestam aos homens pela primeira vez. Através do sonho, o ser humano constrói seu ideal de futuro. O sonho tem um caráter adivinhatório e profético. Está ligado a tudo aquilo que é superior, o que remete à ética e à disciplina.

João Grilo e João Ratão, no entanto, aproximam-se da construção dionisíaca do herói pela busca incessante do êxtase e pela abolição de barreiras. Os heróis populares apoiam-se no cômico, no riso e no exagero para criar suas peripécias. Há pouco de sonho no caminho dos

⁶⁷ Apolo, na mitologia grega, era o deus do sol, que conduzia diariamente seu carro de um extremo a outro do firmamento, originando os dias e as noites. Considerado ainda o inventor da lira e protetor das artes, era igualmente deus da harmonia, da música, da inspiração poética e da profecia. Dionísio [...] era o deus do vinho e da embriaguez, da colheita e da fertilidade, da natureza e da realidade concreta, palpável. (NIETZSCHE, 2007, p. 27).

dois, pois a meta que traçam versa, no pícaro, um meio de sustento, e no malandro, uma forma de autoengrandecimento, o que referenda um egoísmo latente. Essa luta rebaixa o sonho, transformando-o em mesquinhez.

A aparência do pícaro e do malandro popular também é algo que os aproxima da estética dionisíaca. Não há naqueles uma imagem sublime, mas ligada ao grotesco. Mesmo depois de ricos, os dois anti-heróis continuarão sendo reconhecidos por sua origem humilde. As vestes, a boa alimentação e a riqueza alcançada não conseguem transformar a imperfeição das suas formas físicas. O registro do seu nascimento já aponta para uma feiura que os acompanhará no corpo e nas atitudes.

Ratão não é um quiromante, mas finge ser para enganar. Dessa forma, apropria-se de uma característica apolínea, pois sabe do fascínio que isso causará na sociedade. As aparências, no entanto, não podem ser confundidas com o fingimento. Fingir surge aqui como antônimo de parecer, visto que este indica um estado imanente do ser, enquanto aquele aponta para a mentira.

Grilo é um autopresunçoso. Crê demasiadamente em sua capacidade ao ponto de menosprezar todas as demais pessoas. Ao mesmo tempo, é contraditório, já que é capaz de se condoer por alguém, ajudá-lo e, no instante seguinte, armar suas ações contra a mesma pessoa, objetivando algum lucro.

O pícaro e o *neopícaro* oferecem uma sabedoria sistematizada de uma forma mais natural, no sentido de aproximar o homem da natureza em seus instintos mais básicos, e o cômico revela esse estado primitivo que privilegia o instante:

O êxtase do estado dionisíaco, abolindo as barreiras e os limites comuns da existência, contém, com efeito, um momento letárgico, em que se esvai toda lembrança pessoal do passado. Entre o mundo da realidade dionisíaca e o mundo da realidade diária se cava esse abismo do esquecimento que os separa um do outro. (NIETZSCHE, 2007, p. 61).

João Ratão e João Grilo convidam o leitor/espectador a deixar sua acomodação apolínea ante o texto para revelar os caracteres dionisíacos que guardam dentro de si. O riso é o meio liberador para que o pensamento maldoso, a licenciosidade, o praguejar e outros desejos se manifestem, mesmo que por alguns instantes. Com o cômico, enquanto “[...] consolo do desgosto do absurdo” (*ibidem*, p. 62), é possível atenuar as náuseas criadas pelo cotidiano.

O apolíneo lida com a luz da verdade. O dionisíaco abraça-se à ação. Assim, o pícaro e o malandro sentem-se livres para relativizar a verdade, não pretendendo consertar o mundo, mas vivê-lo. Deve-se compreender que os heróis populares almejam à verdade com todas as suas forças, mas àquela que eles satirizam, por isso trazem consigo, em meio a tanta dificuldade, a alegria tão paradoxal à realidade que denunciam.

A metamorfose é outra característica do herói popular, presente no *trickster*, bem como em Dionísio. Seja de qualquer forma, o pícaro e o trapaceiro rejeitam o destino trágico e a grandiosidade das ações épicas. Perseguem, o tempo inteiro, a felicidade e o prazer; é para isso que existem, e é tal ensejo que dá significado à sua existência. De animal para homem, de pobre para rico, de pícaro em malandro: o herói popular ressurge em cada situação como elemento carnalizador do sofrimento. E isso lhe dá munição para combatê-lo e sobrepujá-lo.

Ratão e Grilo são homens comuns cujo heroísmo refere-se aos estágios básicos vividos por quaisquer seres humanos em busca de integridade, mas esta é reelaborada a partir de um ponto de vista utilitarista. Tanto o pícaro quanto o malandro são íntegros aos seus desejos de sobreviver e viver bem, negando-se, a partir daí, a vestir a roupa de vilões. Em relação ao pícaro, há uma vitimização de sua vida, mas o malandro supera essa fase, adotando um conceito de heroísmo que vai além da necessidade, mas também guiado pelo prazer.

5.2.2 A construção arquetípica do pícaro e do malandro

A individuação⁶⁸ do herói é perceptível em seis formas arquetípicas distintas, que vislumbram a construção do ego humano e desenvolvimento da sua personalidade. Pearson (1997) estabelece seis arquétipos enquanto estágios imprescindíveis para a formação do herói: o inocente, o órfão, o mártir, o nômade, o guerreiro e o mago.

A inocência é o ciclo da infância, da proteção e da felicidade plena, pois tudo aquilo que é necessário para a sobrevivência é suprido com zelo e amor. Para o inocente, essa é a fase ideal da vida, já que remete a um período de perfeição e com ausência de problemas. João Ratão e João Grilo aparentam não ter passado por esse primeiro estágio, ou tal fato é apagado de sua biografia. Desde o início, os dois heróis são apresentados às mazelas da vida, tornando-se órfãos.

⁶⁸ Individuação significa tornar-se um ser único, na medida em que, por “individualidade”, entendemos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio si-mesmo. Podemos, pois, traduzir individuação como “tornar-se si-mesmo” (JUNG, 1978, p. 49, grifos do autor).

A orfandade busca a sobrevivência a qualquer custo. A impotência toma conta desse estágio, bem como a decepção ao descobrir o mundo imperfeito. A tarefa do órfão é reencontrar a autoconfiança do inocente para, enfim, saírem dos arquétipos pré-heroicos:

O arquétipo do Órfão é assaz espinhoso. A realização consiste em sair da Inocência e da negação e aprender que o sofrimento, a dor, a carência e a morte são parte inevitável da vida. A raiva e o sofrimento daí recorrentes serão proporcionais às ilusões iniciais. (PEARSON, 1997, p. 57).

O órfão pode lidar com seu sofrimento de forma a manipular as pessoas à sua volta. Grilo e Ratão assim o fazem com nobres, burgueses, mas principalmente com o público-leitor de suas aventuras. Impingindo-lhes o sentimento de culpa pelo estado de pobreza de suas vidas, os dois heróis arrebatam a benevolência do leitor/ouvinte e, com ela, a justificativa e o referendo pelos seus atos.

Para o pícaro e o malandro, a orfandade também é visível na família desestruturada e na solidão que encontram nas relações sociais. Percebem que não há com quem contar para dividir suas questões. A dor que sentem impele-os a crescer. No malandro, há várias tentativas de fazer com que outros membros da sociedade experimentem o mesmo sofrimento por ele experienciado.

Na verdade, toda essa dor do órfão é o choque por saber da existência de normas que precisam ser seguidas. Essa consciência do órfão provoca-lhe o adentrar no mundo cultural e, a partir de então, o tornar-se homem. Só consciente de sua função na sociedade, é que o órfão pode se tornar um nômade. O momento da partida dá-se quando sai do lar em busca de conhecimento:

Os Nômades enfrentam o medo de serem incapazes de sobreviver sozinhos e decidem que, seja qual for o preço da solidão, do isolamento e até mesmo do ostracismo social, haverão de ser eles mesmos. (PEARSON, 1997, p. 90).

A independência é traço determinante desse arquétipo, por isso Ratão e Grilo não abrem mão dela. O pícaro é um nômade até encontrar um meio de crescimento econômico. O malandro o será por toda a vida. Enquanto peregrinos, procuram identificar o gerador de sua desventura, agindo em sequência para evitá-la ou combatê-la. A ação empreendida demonstra a capacidade em encontrar culpados para sua condição. Nesse ciclo, há um grande aprendizado, pois, ao se tornar um andarilho, o herói popular assimila um conhecimento

imprescindível a sua vida, o saber prático cotidiano. É essa sabedoria que credencia João Ratão a ir em direção ao palácio e enfrentar o rei velho e impotente diante do problema que o cerca. É esse mesmo conhecimento que impulsiona João Grilo a “duelar” com coronéis, ladrões, sultões e outros malandros. Em ambas as situações, é o novo que se insurge diante do ultrapassado. É a voz que se levanta contra a tirania.

A marca do nômade é a solidão que se dá pela não inserção do herói na sociedade que escolhe e sua negativa em retornar ao local de origem. De qualquer forma, ao optar por enfrentar os problemas que se acercam dele, metamorfoseia-se em guerreiro.

Segundo Pearson, “o arquétipo do guerreiro é a definição de heroísmo da nossa cultura” (1997, p.109), mas, apesar de remeter a um exercício de poder que envolva a força física, é preciso compreender que o guerreiro pode exercer um domínio intelectual, psicológico, ou ainda espiritual diante das situações adversas.

O guerreiro pode proporcionar uma visão que questione a servidão das classes baixas em relação ao topo da pirâmide social, ou seja, esse arquétipo estabelece uma diferença entre pobreza e escravidão, fazendo com que o herói, nesse ciclo, rompa com costumes nocivos de inferiorização. É o que ocorre com o pícaro e o malandro. Advindos da classe baixa, os dois questionam seu papel na sociedade de servos dos poderosos. Logo, o malandro utiliza a sua capacidade guerreira intelectual para se libertar. O pícaro, desprovido de força física, de um intelecto bem desenvolvido ou de energia espiritual, só pode acercar-se da sua aptidão psicológica, levando os outros a crer em seus poderes místicos.

As batalhas estão presentes em conflitos bélicos, mas também no dia a dia do ser humano, quer seja nos esportes, nas relações de trabalho, nas questões familiares ou no âmbito educacional. Os guerreiros precisam lidar com tais situações beligerantes. Os dois Joões, cientes disso, não retrocedem, mas enfrentam, ao seu modo, os dragões que ousam levantar-se contra eles. A batalha quase nunca é aberta, preferem o confronto indireto e, no caso do malandro, meticuloso. E as ações, por mais duras que possam parecer, precisam ser impetradas. O pícaro engana os vizinhos, escondendo seus animais, ou ainda entrega os vassallos do rei, que roubaram as joias, mas agir dessa forma é garantir sua inserção no reino, provando que não basta matar o dragão, ratificando seus dons místicos, mas é preciso construir possibilidades entre dois mundos.

Simbolicamente, após ter vencido os seus medos, é importante que o guerreiro retorne ao seu lar e se case. O prêmio maior que pode obter é o amor, e, aqui, os heróis populares distanciam-se dessa característica arquetípica quase sempre. Poucas versões visibilizam o pícaro casado, ou quando o é, não há menção a sentimento, mas a uma convenção social.

Cabe lembrar, ainda, que o retorno para casa também não é uma constância desse herói, que, muitas vezes, sai a ermo, ou a volta significa uma fuga do palácio. A casa torna-se, dessa forma, um esconderijo, uma proteção para suas mentiras. O malandro segue adiante, desconsiderando o lar, que parece ter sido um lugar traumático ou pouco significativo. Em certas compilações, o malandro apresenta desejo para com uma mulher, até mesmo casa e forma a família que desejava ter, longe da miséria, estabelecido na cidade, deixando para trás sua origem.

Somente após enfrentar seus medos, o herói pode migrar para o arquétipo do mártir, quando aprenderá a lidar com o sofrimento. Deste, retira lições para sua vida. O martírio é uma condição importante para o crescimento do herói clássico, mas o anti-herói foge dele. Já vivera muito tempo frente a frente com a dor causada pelos infortúnios da indigência. Assim, perante o leitor, cria um pseudomartírio, isto é, ficcionaliza o sofrimento para arrebatá-lo a compaixão.

O sacrifício genuíno é aquele que propicia um crescimento moral, religioso. Em João Ratão e em João Grilo, o que se percebe é o uso das más condições de vida, a fim de justificar todos os atos cometidos. Manipulam o leitor e conseguem não só o perdão deste, mas sua aquiescência.

O arquétipo do mártir precisa aceitar a sua mortalidade. O herói não é eterno, mas um homem em uma condição privilegiada. Mais uma vez, o pícaro e o malandro, demasiadamente humanos, negam-se à morte. Enganam-na sempre que possível, adiando o encontro.

O último arquétipo é o do mago que “[...] nos ensina sobre a criação, sobre nossa capacidade de criar aquilo que jamais existiu, sobre a afirmação de nosso papel de cocriadores do universo” (PEARSON, 1997, p. 157).

Nesse período, o herói descobre o movimento cíclico do universo e a sua contribuição para a criação de um mundo melhor. O mago segue o impulso da descoberta e não se reconhece superior a qualquer outro homem. É assim que aprende a assumir as responsabilidades pelas atitudes que toma e a abandonar uma visão dualista do mundo.

Com base nesse arquétipo, o herói não precisa matar o dragão, mas reconhecer que este faz parte do próprio herói. Aí será restabelecido o equilíbrio do universo. Mas não é isso o que ocorre com o pícaro, tampouco com o malandro, que abandonam o conceito de sensatez, por vida folgada e por vingança, respectivamente.

O dragão, a sombra do herói, precisa ser domado. João Ratão luta com o rei para convencê-lo. João Grilo guerreia com fazendeiros e ladrões para obter lucros. Nas duas

situações, os algozes dos heróis são seu reflexo. Terminam por batalhar com seus duplos, e esta é a razão porque não os matam. Não podem exterminar a si mesmos nem tudo aquilo em que acreditam.

Estes seis arquétipos não representam uma visão linear do herói, mas espiralar, ou seja, ele pode circular por entre eles, negando-se a algum ou se voltando para outro, comprovando a difícil jornada do herói, seja ele clássico ou baixo. De qualquer forma, o percurso empreendido pelo pícaro e pelo malandro denota uma visão bastante singular de cada arquétipo aqui discutido, pois cada um desses heróis populares reelabora o ciclo onde se encontra ante a realidade em que vive.

5.2.3 A morfologia do herói popular

Não é fácil estabelecer os elementos constituintes da gênese do herói popular. Advindo da oralidade, é regido por regras que diferem do herói do mundo da escrita. A constante repetição de seus enredos, contados em rodas de pessoas, facilita para que este tenha uma maior mobilidade de caráter e de ação. Ao ser registrado, posteriormente, em contos populares e folhetos de cordel, há uma tentativa de visibilizar tal percurso para compreendê-lo. No conto popular, o herói precisa ser adequado, de certas formas, à teoria existente sobre o herói. São tentativas em vão, se forem observadas as formas como esse herói escapa aos formatos pré-estabelecidos.

A jornada do herói pode ser iniciada de várias formas: por iniciativa própria, contra o seu desejo, por um simples engano ou até mesmo através de uma aventura a esmo. Muitas são as possibilidades, todavia o pícaro e o malandro agem negando-se ao estereótipo de herói. A heroicidade deles vem justamente desse movimento heroico antagônico. Daí surge a classificação formal de anti-herói. São anti-heróis, porque fogem propositalmente aos caracteres de honradez exigidos ao herói. Há uma amostra de herói que está preso ao seu caráter e formatado em normas sociais. Esse modelo é refutado pelo malandro, que rejeita ser submisso às normas da sociedade. O pícaro é um pobre que necessita sair de si mesmo para sobreviver, sua itinerância é, pois, explicada, pela miserabilidade de sua vida. O pícaro sente um vazio em sua vida, um vácuo que só poderá ser preenchido com comida e dinheiro. As duas coisas bastam-lhe.

Parece bastante superficial a estrutura do pícaro, mas não o é. Pelo contrário, esse herói, combalido pela vida, faz um enorme esforço para só sentir fome e pena de si mesmo. Decide despir-se de quaisquer outros sentimentos que o tirem do foco de algo mais urgente: a

sobrevivência. A sua constituição plana reforça a sua luta diária, mas o cômico que suscita a partir desse combate traz a complexidade de um herói das coisas simples, cujo destino é, num primeiro momento, renegado e depois vencido. Só um homem bastante comum para fazê-lo. Um herói clássico não tem como duelar contra o destino, pois este faz parte de sua gênese. O herói popular, um homem, pode insurgir-se contra sua própria sina, enfrentando-a. A arma que o pícaro usa é o cômico. Pelo riso, descaracteriza o destino, reescrevendo-o constantemente.

O malandro também evidencia uma complexidade em suas ações. Aliás, bem mais manifesta que o pícaro. Embora registrado em contos populares, é no folheto que encontra um espaço propício para mostrar toda a sua capacidade camaleônica de ser e estar no mundo. Segundo Ferreira:

Quando nos situamos diante da literatura de cordel brasileira [...] estamos “por outro lado” diante de um grande painel da vida popular, daquilo que é documento e história e por outro lado, de uma complexa teia imemorial que se expressa através de uma “mitopoética”. Impressa e oral, ao mesmo tempo, lidando com conceitos específicos e próprios de leitura e de recepção [...] Ela faz passar uma voz constante do popular ao popular, diante das demandas de um público que lê, ouve as histórias ou segue os sucessos (acontecimentos) ou disputas oralizadas ainda hoje. O importante é que esta conjunção do oral e do impresso se dá conservando sempre a malha de um repertório comum, que é também individualizado por cada criador. Estamos diante da complexidade de antigos saberes, da manutenção de gêneros preservados, em verso, e da transformação imposta pelas instâncias modernizadoras. Ancorada na performance, no gesto, no corpo, esta literatura remete à imagem e à conjugação de outras áreas. E sua leitura traz a complexidade do oral/escrito em presença. (2011, p. 17).

No folheto, o malandro resume sua composição, não há normas que possam detê-lo, embora siga certas estruturas, como: origem humilde, sede de vingança e alimento constante do ego. Sua forma de agir é livre, e essa liberdade que possui distingue-o dos heróis clássicos. Não esconde, como o pícaro, seus sentimentos, mas os amplifica, a fim de compartilhar com os leitores/ouvintes a dor e o anseio que nutre em sua vida. O malandro popular é cínico com um mundo que também lhe responde com cinismo. Desde a infância, aprende que o atrevimento é a arma que possui para lidar com este mundo. O riso é essa ousadia para menosprezar o outro, colocando-o sempre num patamar inferior ao herói. O malandro prova que não possui, ainda, dinheiro, mas detém o poder de mostrar que aquele de nada vale ante sua inteligência, para, em seguida, abraçar a riqueza. Esse movimento ambíguo comprova que, assim como a ironia lida com o contrário, as atitudes do malandro precisam ser

analisadas da mesma forma: tudo o que faz é desejando o seu revés. Se condena e combate o coronel, no sertão, quer sua riqueza e poder. Se engana os ladrões, nos Estados Unidos, é para adquirir deles o fruto do roubo. Se zomba da esposa idosa é no intuito de viver da herança que ela possui. No herói popular, reside o espaço da contradição.

Vladimir Propp, em 1928, lança uma tentativa de classificação do herói em contos maravilhosos russos. Em sua obra, traça um percurso semelhante ao de Campbell (2007), mas acercando-se do herói popular. Como formalista russo, seu trabalho era estruturalista, procurando sistematizar todas as ocorrências desse trajeto heroico. De qualquer forma, seu trabalho se constitui em um estudo bastante enriquecedor acerca do herói advindo da oralidade e ainda não remodelado completamente à escrita. Em 1973, Haroldo de Campos, com base nos estudos de Propp, analisa a construção de Macunaíma, malandro brasileiro advindo das influências dos folhetos de cordel e dos contos populares. Campos sente a necessidade de estudo do trabalho do contador de histórias, e a psicologia desses contos merece um estudo mais direcionado. Reconhece, ainda, a liberdade criativa desse contador de causos, segundo os postulados de Propp,

a) na seleção das funções a omitir ou utilizar; b) na seleção do modo (espécie) de atualização da função; c) na seleção da nomenclatura e atributos dos personagens; [...] Uma derradeira instância de liberdade admitida por Propp: d) a seleção dos meios linguísticos [...] (CAMPOS, 1973, p. 60-61).

Segundo o estudioso russo, os enredos cômicos possuem os maiores desvios da norma, numa evidente desagregação do cânone. João Ratão e João Grilo constituem-se, portanto, em heróis-cômicos, cujas atitudes surpreendem e chocam a estrutura narrativa convencional e ao leitor, acostumado à tradição.

Propp categorizou as funções do herói popular, mas nem todas se encaixam no pícaro lusitano ou no malandro brasileiro. Em relação à comparação entre os personagens dos contos russos e os heróis populares em questão, percebe-se que a saída de casa não se dá pela falta de um dos membros da família, mas pela carência do próprio herói. Sua partida pode ser gerada por um movimento voluntário ou até mesmo expulsão. Outra função importante é que “O herói passa por uma prova, um questionário, um ataque etc., que o preparam para o recebimento de um objecto ou de um auxiliar mágico” (PROPP, 1983, p. 81). O pícaro e o malandro passam por recorrentes provações, mas rejeitam o misticismo e a sua abstração em troca de algo bem mais concreto, a fortuna.

Como não há combate frontal, já que o herói popular não goza de força física e sua coragem baseia-se em ataques meticulosos, estratégicos, no caso do malandro, ou em fugas recorrentes, em relação ao pícaro, pode-se prever uma ação deles de forma que se aproxima do vilão, ou seja, agem por trás, surpreendendo o seu antagonista. De qualquer forma, há um malfeito a ser reparado, a sua indignação.

A volta do herói, segundo Propp, é uma função que se dá conforme sua saída, o que pode denotar outra fuga. Contudo, nem sempre o pícaro e o malandro retornam, às vezes, seguem adiante por não possuírem identificação com o passado ou laços familiares. Assim, para esses heróis, a vida é um eterno recomeço. Nesse constante ciclo de chegadas e partidas, “o herói chega incógnito a sua casa ou a outro país”, quando lhe é proposta “uma tarefa difícil” (PROPP, 1983, p. 104; 105). Essa sua incógnita está sempre camuflada pelas roupas e aparência simples. Desse modo, são vistos como homens simplórios, destituídos de sabedoria. Aí o pícaro será desacreditado em suas funções de adivinho e o malandro é rejeitado pela corte do Sultão. Contudo, conseguem cumprir a tarefa proposta.

É pertinente esclarecer que o pícaro e o malandro vivem de provas. Destas, vem o reconhecimento do herói que “[...] recebe uma nova aparência” (*ibidem*, p. 107). Contudo, não transformam sua aparência física, tornando-se de sapo em príncipe, mas se moldam pelas vestes que passarão a usar. Tal fato é comprovado pela versão em que a princesa recusa o casamento com o pícaro pela sua falta de beleza. O pícaro nascera feio e assim continuará a sê-lo. Não é de se espantar que ele, em alguns registros, prefira uma recompensa material ao matrimônio. Quanto a João Grilo, embora a maioria das compilações aponte para a mesma elaboração assexuada do herói, casa-se com a Donzela Teodora, pois vê nela a sua imagem feminina.

Para Haroldo de Campos, todo prólogo dos contos populares registra uma “determinação espaço-temporal” (1973, p. 103), o que pode ser verificado em praticamente todas as versões picarescas e malandras de João Grilo, mas falta a constância da composição familiar, como em Macunaíma. Contudo, o folheto mantém a “forma de nascimento miraculosa” (*ibidem*, p. 107) do malandro. A natureza anuncia a chegada de um de seus filhos, visto que o João Grilo do cordel é parte integrante da natureza, como uma profecia que se cumpre. É o herói sonso-sabido, como bem define Campos ao se referir a Macunaíma.

João Ratão é um moleque, pois age de forma pueril o tempo inteiro. As atitudes empreendidas frente às questões que se sucedem parecem primárias diante da gravidade do preconceito e da diferença de qualidade de vida. De molecagem também vive João Grilo, no sentido de se divertir sobremaneira com o que realiza. Campos classificá-los-á em “[...] herói

anti-herói (ora valente, ora covarde) e vilão antivilão (maldoso/bondoso)” (p. 111). Mas essa valentia é questionável, e a bondade do pícaro e do malandro quase inexistente.

O afastamento do herói popular de sua casa é a ojeriza que sente pela pobreza, que domina o seu universo, daí almejar àquilo que seu antagonista pode ofertar. Ratão e Grilo fazem parte de uma classe de heróis que existe nas linhas de um canto popular, belo e simples. Mas sua concepção só pode ser vista nas entrelinhas desse canto, pois se constituem em rasuras à norma:

O herói “incharacterístico”, irresolvido na estória (na História), subsume-se no texto. A “visão cômica” (leia-se crítica) do homem brasileiro expande-se em cosmovisão: visão do mundo como texto, da cultura como sistema do texto e de sua função, do texto como busca diferida dessa função. (CAMPOS, 1973, p. 274).

A cosmovisão que se depreende dos contos sobre o pícaro português e os mais diferentes gêneros textuais em que o malandro aparece no Brasil aponta para uma sociedade bipartida, cujas necessidades religiosas e filosóficas são relegadas a segundo plano, em prol de um bem econômico. Exceto as adaptações infantis, que suavizam o caráter dos heróis, os demais registros voltam a um primitivismo humano, em que as atitudes não são boas ou más, mas é o homem cultural quem as classifica. E tal rótulo é questionado pelo pícaro e pelo malandro, que só podem responder com corrupção a quem lhes é corrupto também. Demonstram que aprenderam a lição social do revide e da trapaça. Não são os inventores do engodo, mas o aprimoraram. Não são os criadores da mentira, todavia apropriam-se dela cotidianamente. Mas o uso que fazem desses artifícios difere-os dos poderosos. Aliar suas ações ao riso é fazer um pacto com o leitor/ouvinte para que, durante alguns instantes, a moral seja alargada e os pecados perdoados.

O malandro, em especial, representa a agilidade e a esperteza de um povo que se cansou de ser enganado. Sua válvula de escape é a ação de personagens, como João Grilo, um ser malicioso sem as atribuições de um vilão tradicional. O pícaro é seu embrião, mas esse ainda está preso a um sistema de governo, a monarquia, em que a mobilidade de atitude ainda é mais restrita.

Nesse mundo do herói popular, há duas possibilidades: a primeira – a vida real ficcionalizada com todas as suas idiosincrasias; a segunda – a vida ideal, quando o herói inverte a pirâmide social e promove uma igualdade de forças. Essas duas visões são unidas pelo herói e pelo riso que produz.

Traçar o percurso do herói popular é de suma importância num ramo do estudo literário em que essa figura encontra-se ainda carente de análise, mas o entrave da classificação de Propp, revisitada por Campos, dá-se pela sua tentativa de estabelecer a elaboração do herói numa análise que recorta excertos do enredo, privilegiando as estruturas de construção do personagem. No entanto, o malandro é o herói da ação, e o pícaro, da reação, logo, é preciso levar em consideração a sintaxe do herói, sua função em cada parte da aventura, pois aí reside, nas micro-histórias, as suas características, seu pensamento, sua composição psicológica.

É certo que a estrutura aponta para a formação do herói popular, mas não há como desconsiderar sua relação com o meio em que vive, com o espaço em que deseja infiltrar-se e com as pessoas resultantes desses dois mundos. Rato e Grilo se realizam na ação e na reação aos fatos que se lhe apresentam. Os elementos linguísticos, os atributos dos personagens, seu pensamento ideológico, nada disso pode ser analisado separadamente, pois tais dados estão imbricados um no outro. O seu conjunto em atuação é que forma o herói.

...

A cosmogonia do herói popular não é feita de Titãs e deuses, tampouco com a luta entre si e o banimento dos seres originais para que seus descendentes governem soberanamente. O malandro é um herói devedor do palhaço, do satírico, do bufão e, mais diretamente, do pícaro. Todos são seres aparentemente frágeis diante dos dragões da sociedade, a saber: reis, coronéis, fazendeiros, sultões, padres, policiais, políticos... A fragilidade do herói popular é uma miragem, notada somente à primeira vista.

A força desses heróis baixos, advindos da figura do *trickster*, é descomunal. Não habita os braços, ou os cabelos, mas apenas um músculo que reside na boca, a sua língua. Pelo seu discurso, são capazes de destruir o maior monarca ou ludibriar as mais altas patentes. É essa a herança que deixam para o malandro, que a recebe e a aperfeiçoa.

Nessa cosmogonia, o malandro não precisa matar o pícaro ou os demais heróis que coexistam no mesmo tempo e espaço. Trabalha sozinho, mas compreende que a sua existência está ligada, de certa forma, à influência dos outros heróis baixos.

Pícaro e malandro convivem num mundo desigual, respeitam-se. O malandro tem ciência de como fora importante a pré-existência do pícaro para que sua vida fosse gerada. Nessa cartografia literária popular, as inter-relações culturais são preponderantes para que o malandro ganhe contornos bem brasileiros. A transculturalidade fez com que o pícaro

navegasse até o Brasil e aqui se metamorfoseasse. Esses mesmos diálogos continuam tornando possíveis as viagens de João Grilo para o Oriente, a Rússia, o sertão nordestino, os campos lusitanos, o interior da mente e coração humanos.

6 SE UM GRILLO SUCUMBE, OUTRO LOGO RESSURGE: CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

Ao final dessa pesquisa, encaminho-me para dois momentos distintos: O primeiro assemelha-se a uma elegia popular e o segundo, a uma ode satírica.

No instante inicial, destoando dos caracteres grilecos, peço licença para carpir-me, pois hoje eu sou um grilo que chora e lamenta a perda de seu pai. Hoje eu pranteio a ausência daquele que me apresentou a João Grilo e a esse universo tão rico da cultura popular.

Sem ti, teria traçado outros percursos, mas por tua caneta eu fui guiado até aqui, passeando de mãos dadas com Grilo, ludibriando a vida, como o herói.

Essa tese é o meu singelo presente a quem me ensinou a sorrir ao ver o mundo sob outra perspectiva; a quem me levou a ver riqueza num espaço que só tem de simples a aparência, mas é povoado de gente humana, que não tem medo de errar, pelo contrário, vive suas idiosincrasias sem medo e sem teorias.

Eu, que me redescobri também um João Grilo, sou mais um dentre tantos outros Grilos seus. Mas eu, como tu, considero-me um Grilo às avessas, que procura entender as ações e o pensamento daquele que viera da mente e do coração das classes mais humildes. Contudo, nunca consegui aprisionar João Grilo em qualquer teoria, e isso é o que me fascina e me intriga. Grilo ama a liberdade que adquiriu com sua sapiência popular, e eu me encanto com a sensação de desfrutar dessa mesma liberdade.

Aquela noite, no TCA, senti que tu me davas um adeus. Era teu penúltimo espetáculo. Agora, no teu ocaso, eu só sei que as pessoas não ficam no meio do caminho. Agora, eu não levo comigo somente teus livros, tuas ideias, tuas críticas e gracejos; agora que não podes mais falar ou andar fisicamente, não te preocupes, eu te levo comigo. Como um dos teus grilos, eu caminharei por ti, saltarei por ti e te autorizo a usar a minha voz e escrita, sou eu agora o teu som estridulatório. Podes sorrir através de meu rosto e a emitir tuas críticas por meio de meu olhar.

O afeto é a arma letal que a humanidade possui contra a morte e meu coração transborda dele por ti, como dele também jorram respeito e admiração. Tu passeias constantemente pela minha mente, mas é em outro lugar que habitas, ali, no meu coração, pois tu me ensinaste que não há estudo profícuo sem sentimento e “é preciso ter gana sempre”, para tudo que há de ser feito nessa vida.

Meu coração se enche de luto, e eu sei que preciso vivê-lo, como um rito de passagem. Teu grilo agora se cala, ainda sob o impacto de tua partida, emudece diante da tua falta. Visto-me de consternação e pranto e deixo as lágrimas caírem para que me purifiquem da dor de tua ausência.

Ao fim, por meio de tuas palavras, meu sorriso será restaurado, e eu, João Grilo, poderei dizer mais uma vez:

- Ariano Suassuna, eis-me aqui, envia-me a mim...

...

Passado esse primeiro instante de consternação, volto-me ao período para o qual aponta este estudo: o do riso, do gracejo e da sátira empreendidos pelo herói.

“Grilo, grilinho, sai do buraquinho”, (1924, p. 7) gritavam os gatos na fábula compilada por António Sérgio. E ele atendeu. Saiu de sua toca para povoar o imaginário de homens e mulheres, adultos e crianças em ambientes letrados e espaços públicos, no campo e na cidade. Grilo usa seu som estridente para explicar o que sente, para dizer o que pensa e incomodar quem o menospreza

Por muito tempo, viveu na memória e na voz do cantador popular. Suas peripécias eram contadas e recontadas nos círculos das pessoas simples, indoutas, analfabetas. Mas ele queria mais. Então, de salto em salto, Grilo passou por diferentes expressões culturais e mediáticas, chegou à Academia. É entre os eruditos que Grilo também se estabelece, e com esses doutores conversa, discute, troca experiências. O estudo de personagens populares, como João Grilo, aproxima a Academia da sociedade que, *a priori*, representa. Desse modo, diversos saberes dialogam:

Ser culto, inclusive ser culto moderno, implica tanto não vincular-se a um repertório de objetos e mensagens exclusivamente modernos, quanto saber incorporar a arte e a literatura de vanguarda, assim como os avanços tecnológicos, as matrizes tradicionais de privilégio social e distinção simbólica. (CANCLINI, 2003, p.74).

Ser culto é procurar compreender o diferente. A cultura popular esteve por muito tempo aquém dos muros das bibliotecas e dos grandes centros de estudo, pois era vista como um elemento exótico e sem qualidade. Ao abrir as portas para ela, a Academia compreende que o dessemelhante pode e deve somar.

O estudo do pícaro e do malandro proporciona o entendimento da sociedade a partir da construção desses dois heróis populares. Mais ainda, as recorrentes versões desses heróis indicam a literatura que essas classes subalternizadas consomem, bem como seus ideais transpostos nas vozes e atitudes daqueles. O pícaro João Ratão e o malandro João Grilo tomam, dessa maneira, um espaço privilegiado em uma cosmogonia popular, onde as inversões são constantes e o herói advindo da miséria é quem ocupa lugar de destaque no seio dessa comunidade.

Influenciados pelo proto-herói dos Winnebagos, o *trickster*, posteriormente estudado por Jung, o pícaro e, depois, o malandro criam uma ética própria de ação. Tal liberdade se dá pela influência sofrida, sobremaneira, pelo meio em que viveram. São reificados e, por isso, procuram um êxito financeiro a qualquer custo. Mas é importante salientar que todas as suas atitudes são tomadas por empréstimo das classes superiores, que nunca tiveram compaixão dos mais humildes. Grilo e Ratão respondem aos males sofridos.

Em um constante processo de troca cultural, o pícaro substitui a sorte que guia sua vida pela inteligência do malandro, abandonando o destino. Nesse processo de transculturalidade, o malandro rejeita o acaso, apostando seu futuro na capacidade intelectual que possui. O malandro é o deus de si mesmo, desconhecendo toda e qualquer ação do *deus ex-machina*.

E é o riso o instrumento de luta e de denúncia do pícaro e do malandro. Por meio do deboche, descaracterizam e humilham seus algozes. Com sarcasmo, comprovam a fraqueza do poder instituído e de suas instituições, mas com cinismo, depois disso tudo, inserem-se nessa mesma sociedade que criticaram. Fazem, então, o movimento de abalo para, em seguida, procurar a reestruturação. Segundo Propp, “a comicidade costuma estar associada ao desnudamento de defeitos, manifestos ou secretos, daquele ou daquilo que suscita o riso”. (1992, p. 171). O cômico é o espaço da contradição, e é nessa incongruência onde residem os heróis populares. Existem por causa das disparidades sociais. Sobrevivem por meio das injustiças. Subjugam seus inimigos para reforçar essa mesma situação desigual.

Ratão Pícaro apropria-se do grotesco para pronunciar seu discurso. Grilo Malandro carnaliza a vida para expor suas ideias. Tal subversão comprova que há outras possíveis formas de olhar o mundo e de experienciar a vida. Enquanto seres culturais que são, vivem o seu tempo, mas permitem que o leitor e o ouvinte criem um esboço da sociedade que desejam num futuro próximo.

Mas, ao final desta pesquisa, uma série de questões ainda permeia o universo crítico-literário: para que (ou para quem) serve um herói popular que mente, engana, ludibria? Por

que o receio de chamá-lo de herói? Por que o herói precisa ser encarcerado em si mesmo por uma ética social que o impede de viver plenamente?

João Ratão e João Grilo abandonam uma normatividade heroica e propõem novos moldes, trazendo ao cenário literário a “dialética da ordem e da desordem” (GOTO, 1988, p. 30). Nesse ambiente, o herói preocupa-se com o cotidiano, sua sobrevivência, seu bem estar. O pícaro e o trapaceiro negam a construção de um ideário coletivo para buscar o bem particular, mas o fazem com inteligência e/ou simpatia diante do leitor/ouvinte de suas aventuras.

A indisciplina desses heróis populares apresenta uma questão bastante importante que está subjacente a toda obra literária: sua ligação com a sociedade e, conseqüentemente, com o homem que a produz. A literatura popular está em pé de desigualdade com a canônica, porque é produzida por uma sociedade desigual, injusta, formada por seres humanos que excluem, setorizam, compartimentam tudo e todos à sua volta. O viés antropológico desses textos importa, pois evidencia a imperfeição do homem e aponta para o seu desejo de transformação. É disso que vive a literatura, assim sobrevivem Grilo e Ratão, de desejos. Os dois heróis almejam ao poder, à fama e a bens, mas, ao realizar tais anseios, terminam por demonstrar que só isso não lhes basta, daí sua busca incessante por sempre mais. Não descobriram ainda, pois são fruto de um meio social reificado, que riqueza pode mitigar a fome do estômago, até do ego, mas há outros apetites que necessitam ser saciados. E é o que eles fazem com os seus leitores.

O público das picardias de João Grilo e João Ratão é que são fartos pelas aventuras dos heróis populares. O sentimento catártico que os domina não revela somente o anseio por uma justiça social, mas é uma satisfação espiritual que lhes toma, causada pela presença da literatura e por heróis que são capazes de fazer e explanar aquilo que está no mais íntimo da alma humana. O pícaro e o malandro agem, xingam, brincam, ironizam, mentem como todo homem deseja fazer, mas não o faz, pois está demasiadamente preso às regras sociais do meio em que habita. Por isso, eles atraem tantos admiradores, e essa é a razão por que tantas peripécias são criadas, divulgadas, adaptadas para a televisão e o cinema. O homem precisa viver, através desses heróis, tudo aquilo que lhe foi cerceado.

Grilo saiu do buraco, a pedido do leão, na fábula lusitana, e para lá nunca mais voltou. Seu lugar não é escondido sob rótulos, debaixo de teorias ou preso a ideologias. João Grilo é o sortudo, o adivinhão, o pícaro, o vingativo, o pobre, o emergente social, o miserável, o inteligente, o amigo, o egoísta... João Grilo é o ser humano.

Seja gajo ou sertanejo, acertando as charadas ou ganhando as apostas, o Amarelo compreende, em sua gênese, a alma humana. Sua síntese é ser múltiplo, vários seres em um só. Por isso, o leitor não consegue odiar João Grilo, nem torcer contra ele. Fazer isso seria odiar a si mesmo. João Grilo é a liberdade do homem em um mundo cada vez mais cheio de regras e pudores, onde o sistema aprisiona o ser humano às regras criadas por sim mesmo.

João Grilo é a faceta humana que quebra regras, que ultrapassa os limites da moral e da ética. João Grilo é a ideia de que ser livre é possível, nem que seja através da literatura. Portanto, não se pode falar aqui em final. Enquanto houver um homem que sonhe com uma liberdade de corpo e alma, João Grilo existirá. Enquanto houver alguém que não se conforme com as injustiças, que não atenua as dores do mundo ou se conforme com os medos da sociedade contemporânea, Grilo estará a povoar mentes, corações, livros e imaginários.

O fim, nesse caso, é somente um novo ponto de partida para outros caminhos, novas empreitadas. E João Grilo continuará por aí, pulando por entre picadas e avenidas largas, emitindo seu som que incomoda, que se faz presente. E se um grilo sucumbe, outro logo ressurge, mas sua voz não é contida, nem sua imagem apagada. Grilo sou eu, é você. Grilo é o retrato de uma sociedade que precisa aprender todos os dias a ser humana:

João Grilo, me disseram, que saiu do buraquinho.
 Outros casos eu ouvi que a todos enganava.
 A um herói o compararam, picardias ele aprontava.
 Ouro e prata é o que buscava, e viver sempre sozinho.

Não me canso de sorrir com suas tantas aventuras.
 Era meu representante e tu podes inquerir.
 Tudo que eu falei, comprovo, ele tanto que me orgulha,
 Ouça o que o Grilo te explana: – *Cri cri cri cri cri cri...*

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Histórias de folhetos e cordéis*. Campinas, São Paulo: Mercado de letras, 1999.

ALAVARCE, Camila da Silva. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ALCOFORADO, Doralice Fernandes Xavier; ALBÁN, Maria del Rosário Suárez. (Coords.) *Contos populares brasileiros: Bahia*. Recife: FJN: Massangana, 2001.

ALENCAR, José. *O Guarani*. 27. ed. São Paulo: Ática, 1988 [1857].

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 30. ed. São Paulo: Ática, 1988 [1852].

ALMEIDA, Átila Augusto F. de, SOBRINHO, José Alves. *Dicionário Bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada*. Vol I. João Pessoa/Campina Grande: Editora Universitária; Centro de Ciências e Tecnologias, 1978.

ALMEIDA, Aluísio de. *50 contos populares de São Paulo*. 2. ed. Conselho Estadual de Cultura: São Paulo, 1973.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 32. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001 [1928].

ANDRADE, Mário de. “Introdução” In: *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Biblioteca I. São Paulo: Martins Fontes, 1941, pp. 5-19.

ANTUNES, Letizia Zini. Atualidade do Lazarilho. In: *REVISTA DE LETRAS/UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA*. São Paulo: UNESP, 21:1-105, 1981.

APELL, Alfredo. *Contos Populares Russos: tradições do povo português e brasileiro comparadas com o folclore estrangeiro* (Traduzidos do original). Lisboa, Portugal-Brasil Ltda; Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, Livraria Francisco Alves, 1920.

APULEYO, Lucio. *La metamorfosis o El asno de oro*. Trad. Diego López de Cortegano. Madrid: Calpe, 1940.

ARAÚJO, José Anchieta Dantas. *As proezas de João Grilo e o capitão do navio*. Fortaleza: Publicação do autor, 2010.

ARAÚJO, Jorge de Souza. João Grilo: síntese e transparência do anti-herói popular. Em: *Sitientibus*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, v.6, n. 9, jan./jun. 1992. pp 5-19.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

AZEVEDO, Ricardo. As aventuras de João Grilo. In: *Contos de adivinhação: versões de contos populares*. São Paulo: Ática, 2008.

BAKTHIN, Mikhail Mikhailovitch. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BAPTISTA, Paulo Nunes. *Novas proezas de João Grilo*. São Paulo: Prelúdio, 1958.

BARROS, Leandro Gomes de. *O cavalo que defecava dinheiro*. Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

BARROS, Leandro Gomes de. *O dinheiro (O testamento do cachorro)*. Fortaleza: Tupynanquim, 2005.

BARROS, Leandro Gomes de. *História da Donzela Teodora*. Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br/download/texto/jn000012.pdf>. Acesso em 23/11/2011, às 15h.

BASTOS, Glória. *História do João Grilo*. Lisboa: Editorial caminho, 1989.

BASTOS, Celso Ribeiro. *Comentários à Constituição do Brasil*, vol. 1. São Paulo: Saraiva, 1988.

BENJAMIN, Roberto Câmara. A religião nos folhetos populares. *Vozes*. Petrópolis, v. 08, p. 609, out. 1970.

BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1987.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. 16. ed. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 14. ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BRAGA, Teófilo. *Contos tradicionaes do povo portuguez: com um estudo sobre a novellistica geral e notas comparativas*. Porto: Livraria Universal, 1883.

BRANCO, Camilo Castelo. *Amor de perdição*. 5. ed. São Paulo: FTD, 1999 [1862].

BRANDÃO, Téo. *Seis contos populares no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore; Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 1982.

BUENO, Eva Paulino. A função da figura do “pícaro” em alguns filmes nacionais. In: *Revista Espaço Acadêmico*. Ano IX, n. 102, novembro de 2009.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 8, São Paulo: USP, 1970, PP. 67-89.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *O círculo dos mentirosos: contos filosóficos do mundo inteiro*. 2. ed. Tradução de Cláudio Figueiredo. São Paulo: Códex, 2004.

CARVALHO, Ana Carolina (Org.). *Dez contos do além-mar: contos recolhidos por Adolfo Coelho e Teófilo Braga*. São Paulo: Peirópolis, 2010.

CASCUDO, Luis Câmara. *Contos tradicionais do Brasil*. São Paulo: Global, 2002.

CASCUDO, Luis Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1978.

CASCUDO, Luis Câmara. (Org.) *Os melhores contos populares de Portugal*. Rio de Janeiro: Dois mundos, 1944. Disponível em: <<http://www.consciencia.org/o-doutor-grilo-contos-de-exemplo>>. Acesso em 10/03/2012, às 15 h.

CASCUDO, Luis Câmara. (Org.) *Vaqueiros e cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP, 1984.

CAVIGNAC, Julie. *A literatura de cordel no Nordeste do Brasil*. Tradução de Nelson patriota. Natal, RN: EDUFRN, 2006.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo, São Paulo: Nova Cultural, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Colaboração de André Barbault (*et al*); coordenação Carlos Sussekind; tradução: Vera da Costa e Silva (*et al*). 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COELHO, Francisco Adolfo. Contos Nacionais. Em: Idem, *Obra etnográfica*. Vol. II: *Cultura Popular e Educação*, organização e prefácio de João Leal. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

COSTA, Edil Silva. Narrativa, testemunhos e modos de vida. Em: LIMA, Ari. COSTA, Edil. (Orgs.) *Estudos de crítica cultural: diálogos e fronteiras*. Salvador: Quarteto, 2010.

COSTA, Marcos Nunes. *Dicionário de matutês*. Recife: Fundação Antônio dos Santos Abranches, 2011.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Assistentes: Cláudio Mello Sobrinho [*et al.*]. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2007.

CURRAN, Mark. *Retrato do Brasil em cordel*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELICADO, Francisco. *La Lozana Andaluza*. 4. ed. Madrid: Catedra, 2007.

DICIONÁRIO CRÍTICO DE ANÁLISE JUNGUIANA. Disponível em: <<http://www.rubedo.psc.br/dicjung/verbetes/self.htm>>. Acesso em 30/06/2014, às 10h.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

DUARTE, Lélia Parreira. O herói romântico: rebeldia e submissão. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 3. n. 5, UFMG, 1981.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

FARIA, Ernesto. (Org.). *Dicionário Escolar Latino-português*. 3. ed. Rio de Janeiro: Ministério da educação e Cultura – Departamento Nacional de Educação, 1962 (Campanha Nacional de material de Ensino).

FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

FERREIRA, Jerusa Pires. Leituras de presença e ausência: Textos noturnos e diurnos. Em: EWALD, Felipe Grüne et al. *Cartografias da voz: poesia oral e sonora: tradição e vanguarda*. São Paulo: Letra e Voz; Curitiba, PR Fundação Araucária, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*, 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GASPAR, Lúcia. *Théo Brandão*. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>>. Acesso em: 04/07/2014, às 17 h.

GOMES, Clara Rosa Cruz. *Caminhos do riso*. São Paulo: Claridade, 2012.

GONZÁLEZ, Estebanillo. *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*. Editado por Enrique Suárez Figaredo, Lemir 13, 2009, p. 389-632.

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

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

GOTO, Roberto. *Malandragem revisitada: uma leitura ideológica de “dialética da malandragem”*. Campinas, SP: Pontes, 1988.

GRIMM, Jacob e GRIMM, Wilhelm. *Contos de Grimm: clássicos da infância*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989 [1812-1822].

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Tradução Roda Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUERRA, Felipe do Monte. *O diabo também é brasileiro: a figura de Satanás no cinema nacional*. 2011. 174 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi.

GUIDARINI, Mário. *Os pícaros e os trapaceiros de Ariano Suassuna*. São Paulo: Ateniense, 1992.

HAURÉLIO, Marco. *O retorno de João Grilo*. Em: <http://www.marcohaurelio.blogspot.com.br/2013/08/o-retorno-de-joao-grilo.html>. Acesso em 04/07/2014, às 23h.

HAURÉLIO, Marco. *A roupa nova do rei ou o Encontro de João Grilo com Pedro Malazarte*. São Paulo: Volta e Meia, 2012.

HAURÉLIO, Marco. *Literatura de cordel: do sertão à sala de aula*. São Paulo: Paulus, 2013.

HAURÉLIO, Marco. *Antologia do cordel brasileiro*. São Paulo: Global, 2012.

HAURÉLIO, Marco. *Breve história da literatura de cordel*. São Paulo: Claridade, 2010.

HAURÉLIO, Marco. *Traquinagens de João Grilo em cordel*. São Paulo: Paulus, 2009.

HAURÉLIO, Marco. *Presepadas de Chicó e astúcias de João Grilo*. São Paulo: Luzeiro, 2007.

HAURÉLIO, Marco. *Os apuros de Chicó e a astúcia de João Grilo*. São Paulo: Luzeiro, 2005.

HAURÉLIO, Marco. *Traquinagens de João Grilo*. Fortaleza, Tupynanquim, s.d.

HAZAS, António Rey. *La pícaro Justina*. 2 vols. Madrid: Nacional, 1977.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e prática da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

JUNG, Carl Gustave *et al.* *O homem e seus símbolos*. 2. ed. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008a.

JUNG, Carl Gustave. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 6. ed. Tradução de Maria Luiza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008b.

JUNG, Carl Gustave. *O eu e o inconsciente*. Tradução de Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

JUNQUEIRA, Sonia. *Adivinha, adivinhão*. 8. ed. São Paulo: Atual, 1994.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

Lazarillo de Tormes. Madrid: Santillana/Universidad de la Salamanca, 1994.

LÁZARO-CARRETER, Fernando. *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona: Ariel, 1972.

LEITE, José Costa. *O encontro de João Grilo com a Donzela Teodora*. Fortaleza: Tupynanquim, 2006.

LESSA, Orígenes. Literatura popular em verso. *Anhembí61*, São Paulo, p. 60-87, dez., 1955.

LIMA, Arievaldo Viana. *Artimanhas de João Grilo*. Caucaia: s.e., 2007.

LIMA, Arievaldo Viana. *A professora indecente e as respostas de João Grilo*. Fortaleza: Tupynanquim, 2005.

LIMA, Arievaldo Viana. PAULINO, Pedro Paulo. *O protesto de João Grilo contra a proposta da ONU*. s.l.: s.e., s.d.

LIMA, João Ferreira de. *Proezas de João Grilo*. São Paulo: Luzeiro, 1979.

LOPES, Ribamar. (Org.). *Literatura de Cordel – antologia*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil S.A., 1982.

LUCENA, Antonio. *As proezas de João Grilo Neto*. Campina Grande: Gráfica Martins, 2003.

LUCIANO, Aderaldo. *Apontamentos para uma história crítica do cordel brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Adaga – São Paulo: Luzeiro, 2012.

LUYTEN, Joseph M. *O que é literatura de cordel*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

LYRA, Carmen. *Cuentos de mi tía Panchita*. San José: Imprenta Nacional, 2012.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Vol. II. Lisboa: Editorial Confluência, 1959.

MATOS, Edilene. Literatura de Cordel: Poética, Corpo e Voz. Em: MENDES, Simone (Org.). *Cordel nas Gerais: Oralidade, Mídia e produção de sentido*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2010.

MAXADO, Franklin. *O que é cordel na literatura popular*. Mossoró, RN: Queima-Bucha, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida Severina e outros poemas para vozes*. 34. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994 [1955].

MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MILTON, Heloísa Costa. Malandro. Em: BERND, Zilá. (Org.) *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*: DFMLA. Porto Alegre: Tomo Editorial, Editora da UFRGS, 2007.

- MILTON, Heloísa Costa. *A picaresca espanhola e Macunaíma de Mário de Andrade*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1986.
- MINOIS, George. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MONTEIRO, Pedro. *João Grilo, um presepeiro no palácio*. Fortaleza: Tupynanquim, 2010.
- MÜLLER, Friedrich. *Quem é o povo? A questão fundamental da democracia*. 4. ed. Tradução de Peter Naumann. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 2009.
- MÜLLER, Lutz. *O herói: todos nascemos para ser heróis*. 10. ed. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1997.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1955.
- NASCIMENTO, Braulio do. *Catálogo do conto popular brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro: IBECC; Rio de Janeiro, RJ: UNESCO, 2005.
- NASCIMENTO NETO, João Evangelista do. *O prosear de Aleilton Fonseca sobre a morte em "O desterro dos mortos"*. 2012, Inédito.
- NAVARRO, Fred. *Dicionário do Nordeste: 5000 palavras e expressões*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A gaia ciência*. Tradução de Heloísa da Graça Burati. São Paulo: Rideel, 2005.
- OBEID, César. *A história de João Grilo e dos três irmãos gigantes*. São Paulo: editora do Brasil, 2010a.
- OBEID, César. *A história de João Grilo e as ovelhas do rei*. s.l.: Ministério da Cultura, 2010b.
- OLIVEIRA, Carlos e FERREIRA, José Gomes. *Contos Tradicionais Portugueses*. Vol I. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1975.
- OLIVEIRA, M. Ramos de. Os animais no folclore regional. In: *Altitude – Revista da federação de Municípios da Beira-Serra*, Ano III, n 1, Guarda: 1943.
- OLIVEIRA, Francisco Xavier Ataíde de. *Contos tradicionais do Algarve*, Vol. I. Lisboa: Vega, s.d.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca

Ayacucho, 1978.

OSÓRIO, Ana de Castro. *Contos Populares Portugueses para as crianças*. 2. ed. Setúbal: BNP, 1905 [1897].

PALMA-FERREIRA, João. *Do pícaro na literatura portuguesa*. Amadora-Portugal: Livraria Bertrand, 1981.

PANTANO, Andreia Aparecida. *A personagem palhaço*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

PAUFERRO, Antônio. *As perguntas do rei e as respostas de João Grilo*. s.e., s.l., s.d.

PEARSON, Carol S. *O herói interior: seis arquétipos que orientam a nossa vida*. Tradução de Terezinha Batista Santos. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

PEDROSO, Consiglieri. *Contos populares portugueses*. São Paulo: Landy, 2001[1910].

PELOSO, Silvano. *O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro*. Tradução de Sonia Netto Salomão. São Paulo: Ática, 1996.

PEREIRA, Zeca. *João Grilo, o amarelo que enganou a morte*. Fortaleza, CE: Tupynanquim, 2013.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. Ilustrações: Pedro Rafael. 4. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Literatura Popular em Verso; estudos 1*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. 2. ed. Lisboa: Veja, 1983.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. Do Lazarillo de Tormes a Macunaíma (notas sobre a picardia e a malandragem). In: *CADERNOS DE LITERATURA E DIVERSIDADE*. V.2, n. 4, Feira de Santana: EdUEFS, 2003.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

REBELLO, Luiz Francisco. *História do teatro português*. 2. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1972.

RIVAS, Xosé Luiz Barreiro. Verbetes “povo” In: Instituto de Filosofia da Linguagem. Universidade de Lisboa. Fundação para a Ciência e Tecnologia. Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior. *Dicionário de Filosofia Moral e Política*. Lisboa: Editora Coimbra, 2009. Disponível em: <<http://www.ifl.pt/main/Portals/0/dic/povo.pdf>>. Acesso em 20/06/2014, às 10 h.

ROCHA, Natércia. *Breve história da literatura para crianças em Portugal*. 2. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Madrid: Santillana/Universidad de la salamanca, 1994.

ROMÉRO, Sylvio. História de João (Pernambuco). In: *Contos populares do Brazil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1885.

ROMÉRO, Sylvio. O matuto João (Pernambuco). In: *Contos populares do Brazil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1885.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. A metamorfose do herói picaresco (Thelen, Jorge Amado, Th. Mann). Em: ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

SABINO, Fernando. *O grande mentecapto*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

SANTOS, Enéias Tavares dos. *A morte, o enterro e o testamento de João Grilo*. São Paulo: Luzeiro, 2009.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. Memória das vozes: cantoria, romanceiro & cordel. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira. In: BERND, Zilá, MIGOZZI, Jacques. *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

SANTOS JÚNIOR, J. R. O Grilo e a Raposa (conto trasmontano). In: *Revista da Sociedade de Antropologia e Etnologia*. Faculdade de Ciências do Porto. Vol. XIX, Porto, 1966.

SÉRGIO, António. A guerra do Grilo e do Leão. In: *Na Terra e no Mar*. Paris-Lisboa: Livrarias Aillaud e Bertrand, 1924, pp 5-11.

SILVA, Gonçalo Ferreira da. *Encontro de Cancão de Fogo com João Grilo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Literatura de Cordel, s.d.

SOBREIRA, Ivan Bichara. *Carcará*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

SODRÉ, Nelson Werneck. Quem é o Povo no Brasil? In: *Cadernos do Povo Brasileiro – 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962.

SOROMENHO, Alda da Silva e SOROMENHO, Paulo Caratão. *Contos populares portugueses (inéditos)*. Vol. I. Lisboa: Centros de Estudos Geográficos, I.N.I.C., 1984.

SOUZA, Liêdo Maranhão de. *Classificação popular da literatura de cordel*. Petrópolis: Vozes, 1976.

SPERBER, Carlos Frankl *et al.* Orthoptera. In: RAFAEL, José Albertino (*et al.*). *Insetos do Brasil: Diversidade e Taxonomia*. Editores: Gabriel Augusto Rodrigues de Melo, Claudio José Barros de Carvalho, Sônia Aparecida Casari, Reginaldo Constantino. Ribeirão Preto: Holos, 2012.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

TOLOSA, Juan Cortés de. *Lazarillo de Manzanares*. Editado por Enrique Suárez Figaredo. Barcelona, 2007.

TOPA, Francisco. A história de João Grilo. Do conto popular português ao cordel brasileiro. In: *Revista da faculdade de Letras LÍNGUAS E LITERATURAS*. Porto, XII, 1995, pp 245-274.

TORRADO, António. *Doutor Grilo Médico de El-Rei*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984.

TRIPLEHORN, Charles A., JOHNSON, Norman F. *Estudo dos insetos*. Tradução All Tasks, São Paulo: Cengage Learning, 2011.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de Teatro*. 6. ed. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VASCONCELOS, José Leite de. *Contos Populares e Lendas*. Vol. I. Coimbra: Acta Universitaris Conimbrigensis, 1964.

VIANA, Klévisson. QUENTAL, Doizinho. *O professor Sabe-Tudo e as respostas de João Grilo: literatura de cordel*. São Paulo: Escritinha, 2009.

VIANA, Klévisson. *Artimanhas de Pedro Malazartes e o urubu adivinhão*. Fortaleza: Tupynanquim, 2008.

VICENTE, Gil. Auto da barca do inferno. Em: *Obras de Gil Vicente*. Porto: Lello & Irmão, 1965 [1517].

Z Aidan Filho, Michel. *O fim do nordeste & outros mitos*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Pereira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A “literatura” medieval*. Tradução Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SITES CONSULTADOS

<http://academiagoianadeletras.org/membro/paulo-nunes-batista/> Acesso em 04/07/2014, às 18h.

<http://acorda.net.br/?portfolio=pedro-monteiro>. Acesso em 04/07/2014, às 16h.

<http://www.aeronauta.blogspot.com.br/2008/03/para-joo-html#links>. Publicado em 01/08/2008. Acesso em 08/06/2014.

<http://www.ablc.com.br/cordelistas.html>. Acesso em 04/07/2014, às 9h.

<http://www.bebe.abril.com.br/ferramentas/nomes>. Acesso em 10/04/2011, às 14h.

<http://www.bibliotecaantoniosergio.pt/>. Acesso em 14/07/2014, às 10 h.

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4783336J7>. Acesso em 03/07/2014, às 10h.

<http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/JoaoFerreira/joaoFerreiradeLima.html>. Acesso em 04/07/2014, às 8h.

[www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/GoncaloFerreira/GoncaloFerreiradaSilva_siteCordel_FCR B.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/GoncaloFerreira/GoncaloFerreiradaSilva_siteCordel_FCR_B.pdf). Acesso em 04/07/2014, às 14h.

<http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/valdiney-sousa-suzart/> Acesso em 03/07/2014, às 14h.

<http://dicionariodenomesproprios.com.br/macunaima>. Acesso em 10/06/2014, às 12h.

<http://www.educaterre.terra.com.br/voltaire/mundo>. Acesso em 12/04/2011, às 10h.

<http://egraovascocentrep.blogspot.com.br/2010/03/biografia-de-ana-de-castro-osorio.html>. Acesso em 04/07/2014, às 21h.

<http://www.faelce.com.br/site2013/?tp=nt&cod=636>. Acesso em 04/07/2014, às 15h.

http://www.in-faro.com/bio_ataide_oliveira.html. Acesso em 04/07/2014, às 22h.

<http://www.jequitinhonha.org.br/DetailsPage.aspx?process=General&id=100&entityId=18>. Acesso em 30/03/2013, às 15 h.

<http://joaopedrolaktin.blogspot.com.br/2013/04/biografia-de-cesar-obeid.html>. Acesso em 04/07/2014, às 11h.

<http://www.jornallivre.com.br/194541/biografia-de-adolfo-coelho.html>. Acesso em 04/07/2014, às 20h.

www.kantabrasil.com.br/Destaques/Microbiografia.doc. Acesso em 04/07/2014, às 12h.

<http://www.manzanares.es>. Acesso em 01/06/2014, às 4h.

<http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/Entidades/EntidadesConsultar.aspx?IdReg=436>. Acesso em 04/07/2014, às 23h.

<http://www.mitologia.blogs.sapo.pt>. Acesso em 12/04/2011, às 13h.

<http://www.mundoestranho.abril.com.br/materia/quem-eram-os-bobos-da-corte>. Acesso em 1º/06/2014, às 2h.

http://www.olivenca.org/figIllustres_PauloCarataoSoromenho.htm. Acesso em 04/07/2014, às 19h.

http://www.onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Abra%C3%A3o%20Batista<r=a&id_perso=23. Acesso em 04/07/2014, às 7h.

<http://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=23>. Acesso em 02/07/2014, às 10h.

<http://www.presidencia.pt/?idc=13&idi=37>. Acesso em 03/07/2014, às 8h.

<http://www.recantodasletras.com.br/autor.php?id=95366>. Acesso em 06/07/2014, às 11h.

<http://pt.sciencewebu.com/history-of-the-americas/winnebago-%C3%ADndio-da-tribo-ou-hochunk-em-wisconsin.html>. Acesso em 29/05/2014, às 2h.

<http://www.salamanca.costasur.com/pt/pasear-por-la-ribera-del-rio.html>. Acesso em 06/06/2014, às 13h.

http://www.sbpcnet.org.br/livro/58ra/jnic/RESUMOS/resumo_3832.html. Acesso em 04/07/2014, às 10h.

http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1006503. Acesso em 02/07/2014, às 12h.

<http://www2.uab.pt/departamentos/DEED/detaildocente.php?doc=76>. Acesso em 02/07/2014, às 15h.

<http://www.uel.br/revistas/boitata/Boitata%20Especial%20Dorinha/A%20trajetoria%20de%20Doralice%20Alcoforado.pdf>. Acesso em 04/07/2014, às 13h.