

Estado da publicação: O preprint não foi publicado em outro meio.

Entre tradição e modernidade: Lizardi e a formação do romance no México

Víctor Manuel Ramos Lemus

<https://doi.org/10.1590/2596-304x202628e20261150>

Submetido em: 2026-08-11

Postado em: 2026-08-11 (versão 1)

(AAAA-MM-DD)

10.1590/2596-304x202628e20261150

Varia

Entre tradição e modernidade: Lizardi e a formação do romance no México

Between Tradition and Modernity: Lizardi and the Formation of the Novel in Mexico

Víctor Manuel Ramos Lemus

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0002-1529-2814>

victormlemus@gmail.com

Submissão: 27/03/2026

Aceite: 14/07/2026

Declaração de disponibilidade de dados de pesquisa:

Os conteúdos subjacentes ao texto da pesquisa estão contidos no manuscrito.

Declaração de conflito de interesses:

Os autores declaram não haver conflito de interesse.

Declaração de uso de IA:

Não houve utilização de ferramentas de Inteligência Artificial.

Editor-Chefe: Andrei dos Santos Cunha

Editor Executivo: Anderson Bastos Martins

Editoras Associadas: Germana Henriques Pereira; Rachel Esteves Lima

Resumo

Este artigo analisa *El Periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi, situando-o no processo de formação do romance no México, em um momento de transição entre tradição e modernidade. O estudo questiona leituras que avaliaram a obra à luz de parâmetros posteriores do realismo europeu, argumentando que sua aparente irregularidade formal decorre de seu caráter inaugural e do contexto de transição entre a ordem colonial e o México independente. Examina a articulação entre tradição picaresca, pedagogia ilustrada, crítica social e quadros de costumes, bem como a presença do “baixo cômico” e da linguagem popular como eixos de inovação narrativa. À luz das polêmicas com os arcadistas, discute o papel da obra na formação de um novo público leitor e de um mercado literário incipiente, entendidos como indícios da constituição de uma esfera pública literária. Sustenta que a obra inaugura uma forma narrativa híbrida, na qual se cruzam modelos herdados e novas sensibilidades sociais e culturais. Por fim, interpreta a postura de Lizardi como fundadora do escritor moderno na América Latina.

Palavras-chave: *El Periquillo Sarniento*; José Joaquín Fernández de Lizardi; Literatura mexicana do século XIX; romance na América Latina.

Abstract

This article analyzes *El Periquillo Sarniento* (1816), by José Joaquín Fernández de Lizardi, situating it within the process of the formation of the novel in Mexico at a moment of transition between tradition and modernity. The study challenges readings that have evaluated the work according to later parameters of European realism, arguing that its apparent formal irregularity stems from its inaugural character and from the transitional context between the colonial order and independent Mexico. It examines the articulation of the picaresque tradition, Enlightenment pedagogy, social critique, and costumbrista sketches, as well as the presence of “low comedy” and popular language as axes of narrative innovation. In light of Lizardi’s polemics with the Arcadians, the article discusses the role of the work in the formation of a new reading public and an incipient literary market, understood as signs of the emergence of a literary public sphere. It argues that the work inaugurates a hybrid narrative form in which inherited models intersect with new social and cultural sensibilities. Finally, it interprets Lizardi’s stance as foundational to the figure of the modern writer in Latin America.

Keywords: *El Periquillo Sarniento*; José Joaquín Fernández de Lizardi; 19th-century Mexican literature; the novel in Latin America

1 – O primeiro romance da América: entre invenção e anacronismo

Há um consenso bastante difundido em afirmar que *El Periquillo Sarniento* (1816), de José Joaquín Fernández de Lizardi, é o primeiro romance escrito não apenas no México (Rama, 1998, p. 54), mas também naquilo que duas décadas mais tarde, com Michel Chevalier, passaria a ser chamado de *América Latina*.

As razões apresentadas para explicar o aparecimento tardio do gênero foram formuladas de diversas maneiras, sem que nenhuma delas tenha alcançado pleno

consenso. Uma das hipóteses mais difundidas sustenta que, na América espanhola, estava proibida a importação de obras de ficção, pois se acreditava que nesses textos aninhava-se o espírito da dissidência e da rebeldia. Nesse contexto, a própria legislação colonial, como a *Real Cédula de 4 de abril de 1531*, vedava a circulação de “livros de romances, de histórias vãs ou de profanidade, como são os de Amadís e outros dessa qualidade”, por serem considerados um “mau exercício” e leituras impróprias “para os indígenas” (Mata, 1999, p. 23).¹

Também se tem afirmado que tal proibição não foi suficiente para impedir a entrada clandestina de obras narrativas no continente. Ainda assim, segundo essa hipótese, a interdição teria produzido efeitos duradouros e profundos: os letrados locais não se teriam aventurado a cultivar outros gêneros além daqueles legitimados por mais de três séculos de vida colonial. Nesse contexto, consolidaram-se sobretudo o teatro, a poesia em suas múltiplas formas, bem como manifestações de índole retórica e cerimonial, como os arcos triunfais e outros gêneros afins.

Pareceria, então, que foi necessário que a insurgência se acendesse para que um dos nossos se animasse a pegar a pena e se atrevesse, pela primeira vez em nossa história literária, a superar a retórica imposta pelos gêneros coloniais. Há consenso na crítica literária de que obras como *El siglo de oro en las selvas de Erifile* (1607), de Bernardo de Balbuena; *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado* (1620), de Francisco Bramón; *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690), de Carlos de Sigüenza y Góngora; e *La portentosa vida de la muerte* (1792), de fray Joaquín Bolaños ocupam um lugar problemático no desenvolvimento da narrativa colonial. Em conjunto, essas obras não chegam a se consolidar plenamente nem como *novelas* nem como *romances*, pois seu desenvolvimento narrativo é condicionado por fins históricos, religiosos ou didáticos, o que impede a configuração de uma ficção autônoma e plenamente romanesca (Mata, 1999, pp. 23–27 *passim*).

Todos os começos são obra de mãos inexperientes, ainda que voluntariosas. Há quase consenso de que a primeira tentativa narrativa no México, se não foi um fracasso, produziu ao menos um romance artisticamente “falho”.

Já desde sua publicação, *El Periquillo Sarniento* foi alvo de críticas severas. Em 1819, em texto divulgado no *Noticioso General* e assinado pelo padre Manuel Terán,

¹ A partir deste momento, todas as traduções de fragmentos do espanhol e do inglês para o português são de minha autoria, salvo indicação em contrário nas **Referências bibliográficas** ao final deste ensaio.

destacado membro da Arcadia de México, o romance foi qualificado como “uma obra disparatada, extravagante y de péssimo gosto” (Terán apud Domínguez Michael, 2019, p. 43). Ainda assim, ao reconhecer nele o uso da linguagem popular, o crítico lhe atribui, de modo ambivalente, um mérito decisivo: o de inaugurar a prática romanesca no continente. Ao aproximar o autor de Cervantes, observa que, assim como este se proclamara “o primeiro a escrever romances em língua castelhana”, o fato de Lizardi narrar no idioma das classes populares o tornaria igualmente original. Tal reconhecimento, contudo, é atravessado por uma ironia mordaz, ao insinuar que talvez fosse preferível que não surgissem outras obras do gênero, ao desejar que “queira Deus que [este] seja o último” (Terán apud Domínguez Michael, 2019, p. 43).

As gerações posteriores tampouco se mostraram mais benevolentes. Ainda que reconhecessem o mérito da obra como marco inaugural, insistiram em enfatizar suas limitações estéticas e formais. Ignacio Manuel Altamirano, figura central da narrativa mexicana do século XIX, embora concebesse o romance como um gênero voltado às massas, apontava na obra a presença de “expressões baixas e nem sempre muito escolhidas” (Altamirano apud Domínguez Michael, 2019, p. 48). O crítico Francisco Pimentel, por sua vez, censurava o excesso de digressões, observando que Fernández de Lizardi “se distrai em dissertações e conversas intermináveis, verdadeiramente fastidiosas, como se estivessem fora de lugar” (Pimentel apud Reyes, 1995, p. 177). Na mesma linha, Alfonso Reyes, ao compará-la com a tradição espanhola, afirmou que *El Periquillo* derivaria desta como “uma cópia medíocre de um bom modelo”, acrescentando que, ao contrário dos romancistas espanhóis, para quem a arte ocupa o primeiro plano, Lizardi, “para poder moralizar à vontade, despreza a arte se ela o atrapalha” (Reyes, 1995, p. 177). Já Mariano Azuela, em suas conferências no Colégio Nacional, considerava que o leitor de 1950 acharia o romance “difícil” e “cansativo”, chegando a relatar que, em sua juventude, tentou lê-lo repetidas vezes, “mas bocejava, cochilava e o livro acabava caindo de suas mãos” (Díaz Arciniega, 2012, pp. 85, 96). Mais recentemente, Christopher Domínguez Michael (2019, p. 51) reiterou esse juízo crítico ao caracterizar Lizardi como um “[p]oeta ruim, fabulista medíocre [e] dramaturgo panfletário”.

Em um célebre ensaio, Agustín Yáñez observa que a crítica de *El Periquillo Sarniento* reiteradamente qualificou a obra como “rude e simples”, “andrajosa, desalinhada e vulgar”, além de julgá-la uma “má imitação das boas capas espanholas”, excessivamente prosaica, marcada por “excesso de prosaísmo” e “falta de unidade harmônica”, assim como pela “abundância de termos triviais”. Nesse mesmo sentido, seu

autor foi frequentemente reduzido a um “pregador insuportável ou um pedagogo”, mais do que a um verdadeiro literato, chegando-se mesmo a afirmar que tentar a crítica de seus escritos seria, “além de perder tempo”, um esforço que não conduziria a nada digno de menção. Em suma, como sugere Yáñez, essa tradição crítica, “tão erudita quanto se queira, mas anêmica de valores humanos”, tendeu a reduzir Lizardi a um escritor esteticamente falho e menor (Yáñez, 1945, p. 60).

Em contrapartida, Yáñez propõe uma inflexão interpretativa ao compreender *El Periquillo Sarniento* como uma obra marcada por uma estética barroca. Para isso, vincula o estilo de Fernández de Lizardi à influência da arquitetura colonial mexicana (“a plétora de imagens e ornamentos em retábulos e fachadas barrocas”) e sustenta que essa abundância expressiva se traduz na escrita do autor, caracterizada pela repetição, pelo didatismo e pela tendência à pregação moral. Nesse sentido, o romance funcionaria de maneira análoga aos espaços barrocos, como um “sermão” dirigido ao público: “sermões plásticos eram as fachadas e os altares barrocos”, o que permite compreender tanto sua forma quanto sua intenção pedagógica (Yáñez, 1945, p. 62).

A partir dessa leitura, evidencia-se ainda um aspecto recorrente na fortuna crítica da obra: sua força para fundar uma literatura nacional, não apenas por incorporar, em chave moral, a linguagem popular, mas também por criar uma tipologia duradoura de caracteres nacionais, reconhecível pelos leitores.

Convém lembrar que Lizardi, ao contrário de muitos escritores mexicanos posteriores, frequentemente marcados pela questão da influência e situados em um *entre-lugar*, dedicados a *transculturar* modelos provenientes de outras tradições, sobretudo da chamada “República das Letras”, que no século XIX tinha seu epicentro na França, dispunha de referências bastante limitadas. Quando começou a compor *El Periquillo Sarniento*, por volta de 1814, ainda não havia sido publicada *La gaviota* (1849), de Cecilia Böhl de Faber, frequentemente considerada o primeiro romance espanhol posterior a Miguel de Cervantes.

Tampouco franceses e ingleses, grandes artífices do romance no século XIX, haviam produzido as obras que viriam a definir o gênero. Honoré de Balzac publicaria *Eugénie Grandet* e *Le Père Goriot* em 1834, e *Illusions perdues* entre 1837 e 1843; Gustave Flaubert só daria à luz *Madame Bovary* em 1857. Por sua parte, Charles Dickens publicaria *Oliver Twist* entre 1837 e 1839, *David Copperfield* entre 1849 e 1850 e *Great Expectations* entre 1860 e 1861. Em outro dos epicentros do romance europeu, na Rússia, Fiódor Dostoiévski começaria a publicar apenas em 1846, e suas obras mais influentes:

Memórias do subsolo (1864), *Crime e castigo* (1866), *O jogador* (1866), *O idiota* (1868–1869), surgiriam décadas mais tarde. Liev Tolstói, por sua vez, nasceu doze anos após a publicação de *El Periquillo Sarniento*, em 9 de setembro de 1828.

Portanto, cabe perguntar se a severidade dessa crítica não incorre, em última instância, em um anacronismo, ao aplicar a uma obra inaugural critérios que lhe são historicamente posteriores. Talvez seja necessário considerar que o romance, enquanto forma, ainda não havia se desenvolvido plenamente, na medida em que pertence à modernidade, e esta, por sua vez, encontrava-se ainda em gestação na Europa. No subcontinente americano, majoritariamente rural e marcado por um tecido urbano incipiente, tampouco estavam dadas as condições sociais que fariam emergir a problemática própria do gênero.

Como se sabe desde Georg Wilhelm Friedrich Hegel e György Lukács, o romance constitui-se em torno da ruptura entre indivíduo e mundo, experiência característica da modernidade, o que torna compreensível que sua emergência coincida com o momento em que essa cisão se fez historicamente perceptível. Nesse sentido, o romance busca conferir forma a essa vida dissonante, procurando reconciliá-la em uma totalidade possível.

De modo arguto, essa questão já havia sido percebida no México do século XIX. Em comentário elucidativo, o romancista José López Portillo y Rojas escreveu:

O surgimento do romance pressupõe uma sociedade já formada, uma vida intensa e consciente em atividade, e um certo nível geral de cultura que convide os autores a estudar ideias, paixões e costumes bem definidos, e que permita ao público leitor compreender a obra, apreciá-la e recompensá-la. Uma sociedade heterogênea, efervescente e em formação, improvisada com elementos não apenas distintos, mas até antagônicos, que ainda não conseguiu aprofundar nem consolidar seus próprios fundamentos, e onde ainda não se firmaram ideais comuns nem se difundiu a rede brilhante e sutil de uma mesma língua, não está preparada para o surgimento do romance, que é o espelho de todos, uma inovação para todos e a resultante literária do pensamento coletivo (López Portillo apud Mata, 1999, p. 23-24).

Essa formulação coincide com a ideia de que “é justamente no romance que se configuram da maneira mais adequada e típica todas as contradições específicas da sociedade burguesa moderna” (Lukács, 2000, p. 29).

No entanto, se a modernidade começa a se gestar entre os séculos XIV e XVI, é evidente que o romance já existia. Cervantes o havia inventado no mundo hispânico mais de dois séculos antes, com *Dom Quixote* (1605). Como afirma Férenc Fehér (1987, p. 39)

trata-se do primeiro romance porque seu herói possui uma liberdade impensável para a épica: “Se Deus abandonou o herói do romance, lhe deu, não obstante, a liberdade”.

Sob essa perspectiva, a obra de Lizardi não pode ser lida segundo os parâmetros do realismo do século XIX, nem à luz do *modernismo vanguardista*, que privilegia a ficção e a constante originalidade formal. Tais critérios pertencem a uma teoria do romance construída nos últimos dois séculos de vida literária, período em que o gênero foi repetidamente declarado morto e, não menos vezes, reinventado.

O que Lizardi tinha à mão eram, essencialmente, duas tradições fundamentais para a narrativa latino-americana posterior: *Dom Quixote* e o romance picaresco. Da picaresca provém não apenas o título. Embora pareça inspirar-se em *El Lazarillo de Tormes*, a estrutura de *El Periquillo Sarniento* aproxima-se mais de *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, ao passo que algumas de suas peripécias evocam *As aventuras de Telêmaco*, de François Fénelon.

O romance narra as andanças do jovem Pedro Sarmiento, filho de um fidalgo novohispano em decadência, que ao se tornar órfão, percorre a Cidade do México, outros territórios do vice-reinado e até regiões do império espanhol, chegando inclusive a Manila. Ao final, reconcilia-se com a vida possível para sua condição em um mundo colonial igualmente decadente e morre como um “bom crioulo”. Durante o período em que foi “Periquillo”, acumula trapaças, castigos e humilhações, sem aprender outra lição senão a de ficar mais esperto para não ser pego da próxima vez.

Como se sabe, o gênero picaresco se organiza em torno de uma figura, o pícaro, que funciona como espelho deformante da sociedade, convertendo-se em instrumento privilegiado de crítica social. Através de seu olhar, o clero, a nobreza e os fidalgos pobres da Espanha dos Áustrias aparecem marcados em todas suas contradições.

Além disso, o *Periquillo* cita com frequência o *Quixote*. O que Lizardi retém dessa obra? Talvez, em primeiro lugar, uma certa liberdade do narrador, liberdade que a narrativa posterior raramente conseguiu recuperar sem incorrer em anacronismos estéticos. Mas, sobretudo, a possibilidade de apropriar-se e ressignificar gêneros herdados.

Assim como Cervantes construiu seu *Quixote* por meio de uma recuperação irônica do romance de cavalaria, do romance pastoril, do romance mourisco e da própria picaresca, Lizardi assimila essa lição estética. Porém, como bom ilustrado e neoclássico, vê na literatura uma função social e a combina com a confissão moral e a pedagogia rousseauiana. Por isso, constrói um protagonista moralmente condenável, cercado, por

outro lado, de personagens virtuosos: o padre bom, o boticário honesto, os amigos prudentes, os pais exemplares, as mulheres decentes. O imprestável é Pedro e mais algum amigo, pois ninguém peca sozinho. Mais do que uma crítica social radical, o que se encontra é um texto confessional, que se aproxima de um verdadeiro ato de contrição.

A verdade é que o romance, do ponto de vista estético, peca menos por sua moralização do que por sua erudição, de onde resulta muitas vezes pesado e indigesto; pois Lizardi, leitor insaciável, verteu em sua obra-prima todo o fruto de sua extensa e variada leitura, que incluía, além de livros puramente morais, tratados sobre educação, teologia, filosofia natural, física experimental, medicina, farmácia e direito (Rea Spell, 2016, p. VIII).

Jefferson Rea Spell chegou a sugerir que o romance poderia levar como subtítulo, à maneira do *Emílio*, de Rousseau, “ou da educação”. De fato, uma parte considerável do livro é composta por sermões e conselhos morais. Como bom neoclássico, Lizardi concebe o moralismo como parte integrante da própria estrutura formal do texto, o que revela não apenas o tipo de leitor que imaginava, mas também o papel que atribuía à literatura: as aventuras do pícaro deveriam desencadear uma atividade pedagógica.

Desse modo, o primeiro romance do México e da América Latina se configura como uma colcha de retalhos. Se o barão de Münchhausen, fantasiosamente, afirmava ter saído de um pântano, junto com seu cavalo, porque teria se puxado a si mesmo pelos cabelos, Lizardi não cai nesse engodo. Sua atitude revela que ele não poderia inventar sozinho o gênero do romance no México: precisava, necessariamente, conectar-se de maneira original à tradição, atento ao seu presente, para então poder postular algo novo.

2 – O baixo cômico, formas impuras e a emergência do romance moderno

Em uma das resenhas que um dos arcadistas dedicou a *El Periquillo Sarniento*, a obra foi acusada de “romancear na linguagem da ralé” e de apresentar um estilo que “imita os costumes da plebe” (Terán apud Domínguez Michael, 2019, p. 43).

Mais do que um gesto elitista por parte de um dos mais ilustres membros do *Diario de México*, essa observação deve ser interpretada em outro sentido. O que estava em jogo era uma questão de ordem estética. Naquela época, não era comum que obras destinadas à leitura (não me refiro ao teatro, concebido para a representação visual, no qual o carnavalesco e a sátira gozavam de ampla aceitação popular) tivessem como assunto central aquilo que se chamou de “baixo cômico”, traço que se tornaria característico do

romance do século XIX. Os gêneros então cultivados eram o idílio e a ode pindárica, que tendem a enaltecer a realidade representada. De acordo com Ian Watt, o romance, como gênero moderno, nasce precisamente quando o escritor tenta se libertar do *olhar textual* que o constitui como leitor e passa a prestar atenção ao cotidiano que o cerca:

Para começar, os agentes no enredo e o local de suas ações deviam ser situados numa nova perspectiva literária: o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas; e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada.

Essa mudança na literatura foi análoga à rejeição dos universais e à ênfase nos particulares que caracterizam o realismo filosófico (Watt, 2010, p. 16).

Quando Hegel afirmava que o romance era a “moderna epopeia burguesa” (Hegel, 1989, p. 786), enfatizava que a característica do gênero era focalizar a vida cotidiana, o dia a dia, em que nada de extraordinário parece acontecer ao indivíduo moderno, em contraste com o herói da epopeia, para quem tudo é excepcional, desde as situações e as ações até os personagens e os destinos que lhes são traçados.

Em uma célebre entrevista publicada no jornal *ABC* em 7 de dezembro de 1928, Ramón María del Valle-Inclán explicou que existem três formas de narrar o mundo: de joelhos, de pé e de cima. A primeira idealiza os personagens, elevando-os acima do humano, como na épica clássica; a segunda os apresenta como iguais ao autor e ao leitor, com virtudes e defeitos compartilhados; a terceira, por sua vez, observa-os de uma posição superior, tratando-os com ironia e transformando-os em figuras deformadas (Valle-Inclán, 1928, s/p). A segunda perspectiva é a do realismo, em que a realidade aparece próxima e reconhecível e busca refletir a experiência comum, com suas virtudes e imperfeições, aproximando personagens e leitor em um mesmo plano de existência.

Incorreríamos em anacronismo ao imaginar que Lizardi fosse um escritor realista no sentido moderno do termo, pois seu horizonte estético se inscreve antes na tradição do “baixo cômico”, categoria ligada à comédia que produz o riso pela representação do “imperfeito” e do “defeituoso”. Centrada em personagens comuns em situações absurdas e narrada em tom burlesco, essa forma mobiliza contrastes, exageros, ironia e paródia como veículo de crítica social. Entretanto, é precisamente a valorização dessas figuras e experiências ordinárias que anuncia uma reconfiguração estética marcada pela “subversão das hierarquias da representação” (Rancière, 2005, p. 34), isto é, pela dissolução das distinções entre temas nobres e baixos, personagens elevados e vulgares.

Como já observou a crítica, essa é também a postura de Lizardi como educador e moralizador em seus jornais e romances. Não por acaso, tal procedimento suscitou objeções de contemporâneos como o padre Terán, que o acusava de “atropelar deliberadamente as regras da arte” e de escrever guiado por “seu capricho”, em nome de uma utilidade didática considerada arbitrária. A seus olhos, ao representar “os extremos mais profundos da miséria humana”, Lizardi ultrapassava os limites do cômico, pois espaços como “um sepulcro” ou “um calabouço” jamais poderiam assumir um aspecto ridículo, devendo antes despertar “compaixão” (Terán apud Reyes, 1995, p. 175). De todo modo, pela primeira vez na narrativa mexicana, o relato se volta para figuras da rua e busca representá-las sem a grandiloquência característica das formas literárias da Nova Espanha, ainda que mobilize gêneros e recursos retóricos então correntes.

Uma das características da obra poética, dramática, ficcional e jornalística de José Joaquín Fernández de Lizardi é seu olhar atento à sociedade, que ele transporta para suas páginas por meio da formulação de tipos sociais, personagens emblemáticos, usos, falas, vestimentas e costumes. Essa atenção ao mundo social aproxima sua escrita da transformação estética que torna possível que “uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo qualquer”, instaurando “formas de anulação ou de subversão da oposição do alto e do baixo” (Rancière, 2005, p. 47). Nesse sentido, já desde “o conjunto de seus poemas” de juventude, “se encontra o esboço dos tipos sociais que povoariam seus romances”, os quais, “em alguns casos, se converteriam em seus próprios protagonistas, com o nome de Dom Catrín de la Fachenda ou com os apelidos de Periquillo Sarniento e a Quijotita” (Reyes Palacios, 1999, p. 50).

Nesse deslocamento, rompe também com o regime de legitimação da literatura culta, em que os personagens eram elevados por meio de referências ao mundo greco-latino. Tal repertório ou “arquivo”, compartilhado entre autores e leitores funcionava como mediação simbólica e garantia de prestígio. Em Lizardi, ao contrário, essa mediação é substituída pela observação direta do social, de modo que o reconhecimento já não se dá pela erudição clássica, mas pela experiência comum. É precisamente aí que o baixo cômico encontra sua eficácia: ao abdicar da elevação retórica, expunha o grotesco do cotidiano, convertendo o riso em instrumento de crítica social.

Por outro lado, convém lembrar que a ficção arcádica ou pastoril, corrente na época, constitui-se, em sua origem, como uma forma complexa, atravessada por uma tensão entre experiência e elaboração estética, na qual o mundo rural aparece simultaneamente como espaço de prazer e de trabalho, de abundância e de perda. Em

obras como *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, os *Idílios*, de Teócrito, e as *Églogas* e as *Geórgicas*, de Virgílio, “quase invariavelmente há uma tensão com outra classe de experiências: o verão com o inverno, o prazer com a perda, a colheita com o trabalho da terra, o canto com a jornada de trabalho, o passado ou o futuro com o presente” (Williams, 2001, p. 44), o que impede que essa forma seja entendida como mera evasão.

No entanto, a partir do Renascimento, essa tensão é progressivamente resolvida por meio de um processo de seleção e simplificação, no qual são eliminadas, “passo a passo, essas tensões vitais, até que não reste nenhum elemento compensatório e as imagens selecionadas se sustentem por si mesmas: não em um mundo vivo, mas em um mundo esmaltado” (Williams, 2001, p. 44). Desse processo resulta a construção de uma Arcádia em que o tempo se torna contínuo e quase mítico, alheio à história, e o espaço se apresenta como uma natureza harmônica, fértil e generosa.

Assim, a ficção pastoril oferece uma imagem de plenitude na qual natureza, comunidade e existência humana aparecem reconciliadas diante das transformações do mundo moderno, configurando um universo em que a vida é simples e prazerosa, em uma comunidade harmônica onde o trabalho não alienado se integra à ordem natural. É nesse contexto que se consolida o mito da *Idade de Ouro*, presente em diferentes formas da imaginação utópica, em obras tão diversas e, no entanto, aparentadas, como *Arcadia*, de Jacopo Sannazaro, *Utopia*, de Tomás Moro, a idealização da “vida descansada” em fray Luis de León e, já no horizonte colonial, o mito de *El Dorado* no imaginário da conquista da América

Nesse sentido, o arcadismo constitui um dispositivo da cultura erudita que permitiu ao homem refinado realizar uma espécie de imersão tonificante na “realidade” sem se desprender de sua cultura nem de sua linguagem. A poesia da Arcádia “não foi tão oficialista nem escapista quanto por vezes se supõe” (Ruedas de la Serna, 2010, p. 16). No entanto, nela se verifica um fenômeno que ainda não pertence ao romance: predomina uma consciência textual e retórica. A maneira de ver e de escrever passa inevitavelmente pelo filtro do que já foi lido.

Os arcadistas ainda operavam dentro desse horizonte, razão pela qual ajustavam sua dicção ao neoclassicismo. Em Lizardi, porém, já não encontramos esse procedimento de dignificação do narrado.

Animado pelo registro popular, Lizardi recusa imaginar a Cidade do México como um *locus amoenus*. Para ele, a luxuosa “Cidade dos Palácios” ergue-se sobre uma turba de *peladitos*. Segundo Agustín Yáñez (1945, p. 70–77 *passim*), o *pelado* (tipo nacional)

é o homem do povo: rude, espontâneo, sem refinamento, mas não necessariamente mau. Distingue-se de outros arquétipos literários, como o *pícaro* (malandro), o *lépero* (canalha ou vagabundo) e o *rufián* (rufião ou cafajeste), configurando a figura paradigmática da “picaresca” mexicana. É essa massa, barulhenta, suja e desordeira a que assedia os palácios vice-reinais, ameaçando romper a ordem vigente.

Se o romance moderno, como lembra Ian Watt, nasce precisamente ali onde se ensaia um afastamento dos modelos e se faz um esforço por abordar o que se apresenta aos sentidos, a paleta de Lizardi se alimenta das cores, dos aromas, das texturas e dos ruídos de um mundo novohispano em decomposição. Era inevitável que isso escandalizasse os membros da *Arcadia de México*, para os quais *Periquillo* parecia um compêndio das vilezas do *peladaje*, isto é, das camadas populares marginalizadas, definidas sob o viés pejorativo de “ralé”.

O romance organiza-se em torno de dois eixos narrativos. Por um lado, a narração das aventuras e andanças de Periquillo por diferentes territórios; por outro, um conjunto de discursos e conselhos de caráter moral e prático. De acordo com Ottmar Ette, o romance oscila entre *ficção* e *dicção*, “constituindo-se em uma forma de escrever *friccional*” (ETTE, 1998, p. 116, destaque no original). Ao primeiro eixo, que é o que nos interessa por enquanto, corresponde a atenção ao baixo cômico — e é ali que se delineia, já em Lizardi, a postura própria do romance.

Nas mais de seiscentas páginas da edição canônica da Porrúa (*Sepan Cuántos*, nº 1), com prólogo de Jefferson Rea Spell, uma vez suprimidos os discursos moralizantes, cerca de metade da obra consiste em ação narrativa, isto é, ficção: entre os leitores atuais, é justamente esse elemento o que permite reconhecê-lo como romance. A constante presença do segundo aspecto, isto é, os discursos e conselhos, constitui, ao contrário, o fundamento do qualificativo de “ruim”. De fato, já houve edições que depuraram e podaram o romance, na convicção de que “acreditava[m] poder renunciar a tais acessórios e limitar-se à suposta «essência»” (Ette, 1998, p. 86).

A estrutura do romance configura-se deliberadamente heterogênea, na medida em que o autor mobiliza o modelo macroestrutural da picaresca para desenvolver, tanto pelo encadeamento narrativo quanto por meio de sucessivas digressões, sua visão crítica da sociedade mexicana de seu tempo. Nesse sentido, cumpre destacar a intenção de que seus filhos, “isto é, os destinatários imediatos do relato, não lessem sua vida” de forma redutora, como quem lê uma ficção (Janik, 1987, p. 49).

O dramaturgo romântico espanhol José Zorrilla, que viveu mais de uma década no México, atribuía aos mexicanos uma série de qualidades expressivas, destacando “o engenho natural”, “o talento especial para o epigrama” e um “caráter um tanto burlão e espirituoso”, além da “riqueza e flexibilidade” no uso da língua (Zorrilla apud Munguía Zatarain, 2018, p. 214). Tal observação aponta para a farta circulação, em papéis, folhas soltas e panfletos da época, de uma produção poética abundante, jocosa e antissolene.

Apesar dessa vitalidade, a associação entre falta de educação, mau gosto e riso desmedido era constante no horizonte da crítica culta, o que fazia com que obras consideradas pouco sérias fossem relegadas à periferia cultural. É nesse mesmo quadro que Lizardi foi duramente atacado por Juan María Lacunza, que, a partir de uma postura vinculada à idealizada *República das Letras*, lhe negava legitimidade artística, reservando as Belas-Letras aos depositários do “bom gosto” e desqualificando sua obra como escrita em “grosseiro estilo de taberna” e marcada por expressões vulgares, em uma crítica que culmina ironicamente ao apresentá-lo como um pretense promotor de “decoro e dignidade”, ao mesmo tempo que o reduz a “censor de arrabaldes” e “crítico de cocheira” (Lacunza apud Palazón Mayoral, 2004, p. 527).

Entretanto, para além das reservas da crítica letrada, em uma sociedade majoritariamente ágrafa, onde era comum aquilo que Lizardi chamava com o termo híbrido de “jocossério”, o povo encontrava no teatro e nas óperas bufas espaços privilegiados de diversão baseada no humor. A dimensão satírica ocupou um lugar particular na história literária nacional e difundiu-se amplamente entre diferentes setores sociais, de modo que não se pode negar sua importância na formação da sensibilidade coletiva.

Talvez seja mais preciso afirmar que, mais do que a sátira em sentido estrito, o que se consolidou foi uma *atitude satírica*. Esse elemento passou a condimentar letrilhas, poemas e textos narrativos como *El Periquillo Sarniento*.

3 – O grajo contra os pintassilgos: Lizardi e a disputa pela literatura

Os que crescemos no México da segunda metade do século XX, período marcado pela centralidade da Revolução Mexicana no processo histórico nacional, tendíamos a supor que o país praticamente não tivera século XIX. Hoje, no esforço de preencher lacunas e rever preconceitos, um amplo conjunto de pesquisadores tem se dedicado a recuperar essa etapa, durante muito tempo pouco explorada.

Empenhada em restituir a vitalidade da vida cotidiana no México oitocentista, Clementina Díaz y de Ovando registra:

Don Luis González Obregón, que revolveu e estudou velhos papéis em *La vida en México en 1810*, assegura que naquele ano já havia muitos cafês localizados nos portais, nas ruas próximas à praça, nos bairros afastados, onde se bebia café, chocolate fervido, ponche, degustavam-se doces finos como natillas, jogava-se malilla ou tresillo. Frequentavam-nos clérigos, militares, escritores, gente ociosa. E liam-se e comentavam-se as *Gacetas* e o *Diario de México* (Díaz y de Ovando, 2005, p. 76).

Nessa cena, em que se destacam as mesas das *fondas* situadas nos portais de Santo Domingo, na Plaza Mayor (hoje o *Zócalo*), ou no portal das Agustinas, onde leitores folheavam e comentavam as folhas da *Gaceta*, porta-voz das autoridades vice-reais, e do *Diario de México*, vinculado a membros da Arcádia que mais tarde apoiariam a guerra de Independência, evidencia-se que já havia leitores interessados não apenas em obras literárias, mas também em publicações voltadas a observar e, de certo modo, registrar hábitos e costumes dessa sociedade em transformação.

A capital da Nova Espanha na qual nasceu José Joaquín Fernández de Lizardi se caracterizava por um marcado contraste entre seu esplendor arquitetônico e suas precárias condições urbanas: era “um pequeno cântaro de água com palácios e um amontoado de conventos e seminários trabalhados em pedra como se fosse confeitaria”, uma “delícia para os olhos”, mas ao mesmo tempo “um tormento para o olfato, porque não havia drenagem, mas sim fossas sépticas”, onde a “locomoção se fazia em cavalos, mulas e burros que enchiam as ruas de dejetos”, e além disso “um tormento para os ouvidos, perfurados pelo incessante repicar de sinos”. Nesse espaço urbano, tão belo quanto insalubre, desenvolveu-se a vida de Lizardi, em meio a uma conjuntura histórica na qual “a metrópole dos Bourbons se desmoronava” e a sociedade novohispana começava a manifestar tensões políticas e sociais próprias do ocaso da ordem colonial (Palazón Mayoral, 2010, p. 53-54).

Trata-se de um momento em que predominavam os “não-livros”, isto é, uma intensa circulação de periódicos, revistas, folhetos e folhas avulsas. Nesse ambiente editorial, destaca-se a atuação de José Joaquín Fernández de Lizardi, responsável por numerosos periódicos, entre os quais o mais conhecido é *El Pensador Mexicano*. Sua produção literária e jornalística se distingue pela notável amplitude e diversidade genérica. Em termos quantitativos, sua obra compreende mais de trezentos folhetos e ao

menos dez publicações periódicas, o que evidencia sua intensa atividade como escritor público e formador de opinião.

Em um México com a baixíssima cifra de trinta mil alfabetizados, as listas de assinaturas permitem vislumbrar o perfil dos leitores de *El Periquillo Sarniento*: “bacharéis, padres de aldeia, subtenentes, frades e muitos ‘dons’ [...] que conformavam tipicamente o estrato crioulo médio” (Reyes Palacios apud Domínguez Michael, 2019, p. 45).

Naqueles anos, era comum que os jornais fossem “voceados”, isto é, anunciados em voz alta por vendedores que, para atrair compradores, destacavam manchetes ou conteúdos. Dessa prática deriva a expressão mexicana contemporânea “voceador”, utilizada para designar o vendedor de jornais. Seu impacto na vida pública foi significativo, a ponto de o governo vice-reinal impor não apenas censura à imprensa, mas também restrições ao próprio ato de apregoar as publicações: “Durante a Primeira República, o governante da Cidade do México, Molinos del Campo, proibiu o voceio [ou seja, a divulgação oral], substituindo-o pela afixação de títulos em cartazes, inacessíveis aos analfabetos” (Palazón Mayoral, 2020, p. 552).

A isso se somava uma prática igualmente relevante: a leitura em voz alta. Um indivíduo alfabetizado lia para vários analfabetos, ampliando consideravelmente o alcance dos textos para além dos índices formais de alfabetização. Esse dado sugere que a palavra impressa já participava, de diferentes maneiras, da constituição de uma incipiente “opinião pública”.

Os chamados quadros de costumes do século XIX, que buscaram fixar práticas sociais como expressão de uma possível idiossincrasia nacional, dialogavam com uma tradição anterior, oriunda do século XVIII, ainda vinculada a projetos de reforma e aperfeiçoamento pedagógico. Nesse sentido,

o quadro de costumes aparece como fenômeno do Iluminismo, geralmente como exemplo de uma doutrina ética, e não propriamente como pitoresco, isto é, por seu valor substantivo ao fazer evoluir peculiaridades locais, nacionais ou regionais [...] durante o século XVIII os quadros de costumes existem, mas aparecem na imprensa da época confundidos, imersos numa massa ingente de ensaios morais, econômicos, técnicos [...] A partir de 1830 esse tom didático desaparece (Herrero apud Martínez Luna, 2005, p. 48).

É nesse contexto que os quadros de costumes passam a assumir, gradualmente, uma feição mais associada à busca por traços considerados nacionais, procurando delinear tipos e características entendidos como próprios do “mexicano”. Escritores, poetas,

dramaturgos e pintores, tanto locais quanto estrangeiros, participam desse movimento, que se amplia com a proliferação de publicações impressas.

Com esses elementos em vista, é possível abordar a seguinte cena.

Em outubro de 1811, José Joaquín Fernández de Lizardi publicou uma letrilha de vinte e nove estrofes intitulada “A verdade pelada”, na qual exercita seus dotes de moralista e, após repreender os leitores, afirma sua convicção de que:

uma crítica jocosa
é vã em toda ocasião?
quantas vezes um inepto
não se corrige com um sermão
e se emenda com uma zombaria,
se a lê em momento oportuno?
(Fernández de Lizardi, 2014, s/p)

Temeroso de que aqueles versos, aparecidos na Imprensa de Jáuregui, lhe fossem atribuídos, pois estavam assinados com as iniciais “JFL”, que poderiam confundir-se com alguns de seus múltiplos pseudônimos, o insigne escritor Juan María Lacunza publicou, na quinta-feira 31 de outubro de 1811, no *Diario de México*, o artigo “Golpe às cegas”. Nele, critica o poema por estar, segundo ele, repleto de “erros”, e justifica sua severidade nos seguintes termos: “na América [...] onde já começava a brilhar o bom gosto em todo gênero de literatura, correm impunemente algumas produções que a desacreditam, assim como a seus donos, e que servirão de motivo de crítica aos estrangeiros” (Lacunza apud Schneider, 1986, p. 44).

É preciso observar que se trata de uma controvérsia em torno da linguagem literária, não isenta do elitismo dos autores da Arcadia de México, cuja defesa das formas cultas implicaria, nesse sentido, a consagração de uma arte produzida e consumida no interior das classes dominantes. Nesse contexto, “Quem chame o touro, sofra a chifrada” (1811) foi concebido por Lizardi como uma resposta ao viés aristocratizante de Lacunza e dos arcadistas, que o acusavam de que seus escritos, seus “mamarrachos”, só encontravam apreço “entre o aguadeiro, a cozinheira e o rapaz, que pouco se diferenciariam dos brutos na qualidade risível, usando desse atributo essencial e distintivo de sua alma racional mais por desejo ou por capricho e pouquíssimas vezes com fundamento” (Lacunza apud Schneider, 1986, p. 60-61).

Voltando ao texto intitulado, em linguagem deliberadamente popular, “A verdade pelada”, essa escolha não parece casual. Como observa Schneider, a “aristocracia mental” dos arcadistas exercia um controle rigoroso sobre a função da linguagem; um título como

esse seria provavelmente rejeitado por eles, em favor de alternativas mais conformes ao decoro, como “verdade desnuda” ou mesmo o eufemismo “verdadeira verdade” (Schneider, 1986, p. 55-56).

Diante dessas concepções hierarquizantes, que reduziam de forma sumária a dignidade do povo, Lizardi reagiu com indignação e assumiu sua defesa:

Ditive-me nisso mais do que pensava, porque entristece que se considere quase brutos os pobres... e porque menos me dói que o senhor me cumule de injúrias, do que o fato de comparar tão impiamente meus irmãos, sejam eles quem forem (Lizardi apud Schneider, 1986, p. 61).

A polêmica, conduzida muitas vezes em tom acerbo e por vezes próximo da invectiva pessoal, não deixa de revelar tensões fundamentais da cultura letrada do período. Como observa Jacobo Chencinsky, trata-se de um debate que, embora por vezes “ingênuo em sua formulação e conduzido em tom de briga de rua mais do que de discussão séria”, possui o mérito de expor critérios, juízos e problemas característicos da literatura do período, esclarecendo, ainda que indiretamente, aspectos do processo de formação da cultura nacional. Sua relevância se amplia pelo fato de ser contemporânea às lutas de Independência recém-iniciadas e de constituir a primeira polêmica literária travada por meio de um órgão jornalístico formal (Chencinsky apud Reyes Palacios, 1999, p. 14).

Encerrada em 5 de abril de 1812, essa controvérsia permite entrever não apenas divergências de gosto ou de estilo, mas também diferentes concepções acerca da função da literatura e de seu público. Ultrapassando o plano estritamente estético, o conflito entre Lizardi e os arcadistas aponta para transformações mais amplas no modo de produção, circulação e legitimação dos discursos literários.

Para compreender plenamente o alcance dessa polêmica, convém situá-la no interior das condições históricas em que se desenvolveu. Como observa Jorge Ruedas de la Serna, um dos principais estudiosos do grupo (2010; 2013), os poetas da Arcádia de México constituíam uma associação oriunda da sociedade civil, e não do poder vice-reinal. Ao deixarem de convidar representantes da autoridade colonial para integrá-la, prática até então frequente, inauguram uma forma de sociabilidade que antecipa os futuros agrupamentos literários no México.

Tratava-se de um grupo relativamente fechado, cujos membros frequentemente se apresentavam sob pseudônimos. Não aceitavam critérios heterônomos nem normas

impostas de fora para avaliar a literatura, atitude que antecipa, em certa medida, a autonomização do campo literário. Nesse contexto, o domínio da técnica passa a ser considerado um elemento central da especialização e, portanto, um critério legítimo de julgamento estético.

Os arcadistas escreviam para um público ainda reduzido, mas já claramente delineado, e encontravam no jornal seu principal espaço de sociabilidade literária. Em sua poesia, multiplicam-se as alusões ao nacional, ainda que essa matéria se organizasse segundo formas neoclássicas, sob o influxo de autores espanhóis como Nicolás Fernández de Moratín, José Cadalso e Juan Meléndez Valdés.

Como conclui Ruedas de la Serna, “enquanto as academias eram criadas por iniciativa do governo, as arcádias surgiam da sociedade civil; sua fundação não partia da corte nem da nobreza de sangue, mas de uma burguesia emergente com aspirações próprias” (Ruedas de la Serna, 2005, p. 117).

Apesar de seu neoclassicismo tardio e de certo afrancesamento, circunstância que levou Christopher Domínguez Michael (2019, p. 16), retomando o crítico francês Abel-François Villemain em seu *Cours de Littérature Française*, a empregar a expressão “inovação retrógrada”, já que os arcadistas cultivavam o prurido de se apresentar como modernos, mas se filiavam à tradição bucólica, em contraste com Lizardi, que se orientava de modo mais decidido para as tendências estéticas e formais que se afirmariam ao longo do século XIX, postulam uma autonomia artística que torna suas atividades relativamente equidistantes dos poderes civil, econômico e religioso. Em outras palavras, passam a operar, ainda que de forma incipiente, segundo *as regras da arte*.

Isso não se dava sem tensões no plano da organização do espaço literário. Muitos de seus membros sequer chegaram a se conhecer pessoalmente, pois viviam fora da Cidade do México, onde se localizava a sede do *Diario de México*. Esse dado contribui para a formação de um mercado centralismo cultural: é a partir da capital que irradiam as polêmicas, os certames e os mecanismos de legitimação literária, fenômeno que se repetirá em outros países latino-americanos e que perdurará até o século XX, quando as produções das demais regiões deixarão de ser consideradas “regionais” para serem reconhecidas como parte integrante da literatura nacional.

Voltando à polêmica, a divergência com os arcadistas era, no fundo, estética. Seus gêneros, sobretudo o idílio, orientavam-se por uma lógica de ordem e estabilidade, projetando um mundo harmonioso e atemporal. Em contraste, Lizardi inaugura uma escrita em que a realidade intervém de modo decisivo, desestabilizando esse horizonte

idealizado. Embora acusado de gongorismo, juízo carente de fundamento, foi também criticado por aproximar-se da linguagem corrente. O debate, assim, excede a questão do estilo e incide na representatividade ligada à identidade nacional e histórica, aspecto que se acentua em *El Periquillo Sarniento*.

É nesse quadro que se insere a polêmica com Juan María Lacunza, que chegou a adotar o pseudônimo “O Inglês”. Lizardi o interpela em termos que ultrapassam a disputa literária e alcançam a questão da identidade: “eu estou contente em ser crioulo e jamais reneguei a minha nação [...] Terão mais mérito os seus versos por você se apresentar como Inglês Canazul ou grande Tamerlão da Pérsia?” (Fernández de Lizardi apud Barrera Enderle, 2005, p. 102).

Nos estertores da Nova Espanha, cenário das andanças do protagonista, tornavam-se visíveis os sinais de decomposição social: prostituição, analfabetismo, marginalidade e ignorância configuravam o horizonte narrativo e marcavam o afastamento de Lizardi em relação ao idealismo arcádico.

É nesse terreno que se consolida a distância entre Lizardi e seus contemporâneos. Ao longo de sua trajetória, ele se envolveu em sucessivas polêmicas contra os ideólogos do velho regime, sobretudo ao tratar de forma direta as condições da produção literária e sua inserção no mercado. Como observa Jean Franco, trata-se do primeiro escritor latino-americano a reconhecer explicitamente tal situação, ao afirmar que precisava escrever “no meio da distração de minha família e de meus amigos, mas isso não justifica meus erros, pois devia escrever com sossego e submeter meus escritos ao polimento ou não escrever” (Lizardi apud Franco, 1983, p. 15). Trata-se, assim, do reconhecimento, ainda que involuntário, de uma figura até então rara: o escritor profissional.

4 – Entre leitores e escrita: mediação, discurso e o lugar do letrado

Se atentarmos para a estrutura de *El Periquillo Sarniento*, como já foi dito, perceberemos que se organiza a partir de dois grandes marcos discursivos: de um lado, a *ficção* que registra as aventuras de Periquillo; de outro, a *dicção* de “Pedro Sarmiento”, que, em seu leito de morte, como costumam fazer os velhos arrependidos dos vícios da juventude, dita uma série de conselhos de índole moral e liberal destinados a seus filhos.

Cruzamento de narração e instrução, de biografia e comentário, a forma literária desse romance deve ser interpretada como um marco em que condensam as linhas de força das letras do nosso continente. Mais do que simples alternância entre relato e

doutrina, o livro põe em funcionamento uma estrutura rica em matéria de mediações produtivas para a narrativa moderna.

Vejamos a abertura do romance, assinada por “O Pensador”. Diferente do que ocorre normalmente, aqui ele se apresenta como “Prólogo, dedicatória e advertências aos leitores”. Costuma-se dizer que *El Periquillo Sarniento* é uma obra que dialoga com o gênero espanhol da picaresca. À primeira vista, isto é plausível, logo de saída, pela semelhança entre os títulos. Visto mais de perto, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554) foi escrito em forma de confissão, e abre seu discurso dirigindo-se a um destinatário superior: “Pois saiba Vossa Mercê, antes de tudo, que a mim me chamam Lázaro de Tormes, filho de Tomé González e de Antona Pérez, naturais de Tejares, aldeia de Salamanca” (Anónimo, 2005, p. 12). Diferente disso, a obra de Lizardi começa: “SENHORES MEUS: Uma das coisas que me apresentavam dificuldades para dar à luz a *Vida de Periquillo Sarniento* era escolher a pessoa a quem dedicá-la, pois tenho visto uma infinidade de obras, de pouco e muito mérito, adornadas com suas dedicatórias no início” (Fernández de Lizardi, 2016, p. 1). O que indica que o destinatário que o romance pressupõe não é uma autoridade diante da qual o autor deva colocar-se em situação de inferioridade.

Posteriormente, após relatar as dificuldades de ser escritor na Nova Espanha, tanto para publicar livros quanto para encontrar quem financie a sua edição, encena-se um diálogo entre “O Pensador” e um amigo, a quem pede conselho por carecer de um mecenas, figura responsável por custear a publicação das obras. O amigo responde:

—Cala-te —disse-me meu amigo—, que eu vou te propor uns Mecenas que certamente te custearão a impressão.
—Ah, homem! Quem são? —perguntei-lhe cheio de gosto.
—Os leitores —respondeu-me o amigo—. A quem com mais justiça debes dedicar teus trabalhos, senão àqueles que leem as obras à custa de seu dinheiro? Pois são eles que custeiam a impressão, e por isso mesmo teus Mecenas mais seguros. Portanto, anima-te, não sejas tolo, dedica-lhes teu trabalho e sairás do aperto.
Agradei a meu amigo; ele se foi; eu tomei seu conselho e me propus, desde aquele momento, dedicar-vos, Senhores Leitores, a VIDA do tão afamado PERIQUILLO SARNIENTO, como agora o faço (Fernández de Lizardi, 2016, p. 3).

É nesse ponto que o prólogo deixa de funcionar apenas como limiar e passa a incorporar, ainda que de modo sintético, uma reflexão sobre as condições materiais da produção literária em uma nação periférica. Como sugere o próprio texto, para o escritor americano se colocam “duas possibilidades: ou o silêncio, devido ao alto risco financeiro,

ou a abertura a novos estratos de leitores no âmbito das (antigas) colônias espanholas” (Ette, 1998, p. 89). A substituição do mecenas tradicional pelos leitores indica, assim, um deslocamento na relação entre autor e destinatário, que deixa de se orientar por uma autoridade individual e passa a dirigir-se a um público mais amplo. Nesse sentido, a dedicatória aos leitores, em lugar de uma autoridade superior, aponta para uma forma de sustentação da obra vinculada à sua circulação e recepção coletiva, sugerindo uma lógica de mediação que já não depende exclusivamente da proteção aristocrática. Nessa perspectiva, *El Periquillo Sarniento* revela certa consciência de sua inserção nesse circuito, ao pressupor a dependência dos compradores e o juízo que deles decorre, o que permite aproximá-lo de uma configuração moderna do sistema literário. Tal configuração pode ser pensada, nos termos de Antonio Candido, pela articulação entre escritor (“um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel”), leitores (“um conjunto de receptores [...] sem os quais a obra não vive”), e um mecanismo transmissor, definido como “uma linguagem, traduzida em estilos, que liga uns aos outros” (Candido, 1997, p. 23).

Consciente de que o dinheiro se impõe como mediação fundamental na relação entre escritor e leitor, Lizardi abdica de qualquer gesto de adulação e constrói uma dedicatória marcada por forte ironia, na qual os “Senhores Leitores” são simultaneamente desqualificados e convocados como instância indispensável à existência da obra. Em vez de elogiar o público, o autor o associa a uma genealogia de figuras negativas (“Cains”, “Judas”, “pícaros”) e não hesita em caracterizá-lo como composto por “plebeus, índios, mulatos” e sujeitos “tolos e impertinentes”, ao mesmo tempo em que reafirma a necessidade de sua participação econômica. A agressividade do tom não elimina, mas antes explicita, a dependência estrutural: são esses mesmos leitores, ainda que capazes de “criticar”, desprezar ou até inutilizar o livro, que devem “comprar” exemplares e, assim, custear sua impressão. Nesse jogo ambíguo, em que insulto e interpelação se entrelaçam, Lizardi os elege ironicamente como seus únicos “Mecenas e protetores”, reconhecendo que é de seu dinheiro, mais do que de seu juízo, que depende a circulação da obra e a própria continuidade da atividade literária (Fernández de Lizardi, 2016, p. 3-4).

Esse gesto paradoxal revela que a relação entre autor e leitor já não se funda na deferência, mas numa forma de interdependência entre produtor e consumidor de um bem simbólico, mediada pela circulação mercantil em uma sociedade capitalista. Prefigurando uma ideia recorrente entre escritores segundo a qual seus poemas, contos e romances são fruto de 10% de inspiração e 90% de sudoração, Lizardi reivindica o ofício literário e

sustenta que, como qualquer outra profissão, ele pode e deve assegurar a subsistência de quem o exerce. Não se trata apenas de uma posição individual, mas da afirmação de uma nova condição do escritor, cuja atividade passa a inscrever-se no interior de um mercado ainda incipiente, mas já decisivo para a organização da vida literária.

No entanto, logo a seguir, vem “O prólogo de Periquillo Sarmiento”. Aqui nos são oferecidas, editadas, as intenções preliminares de “Pedro Sarmiento”, que, *post festum* e arrependido de tanta farra, conta, desde o leito de morte, as saborosas andanças de quando foi o jovem “Periquillo”. A razão de ser dessa narração é que seus filhos aprendam com seus erros. Para isso, convoca o “Pensador Mexicano”, *nom de plume* de “José Joaquín Fernández de Lizardi”, a fim de dar a essas memórias uma forma literária eficaz. Não se trata, portanto, de uma confissão que se bastaria a si mesma, mas de um relato que exige mediação para cumprir sua finalidade. Entre a experiência vivida e sua transmissão intervêm: o trabalho da escrita profissional, a figura do editor, a ordenação do manuscrito e a transformação de uma memória privada em objeto legível para um público mais amplo. É justamente essa duplicidade comunicativa: de um lado, Pedro Sarmiento e seus filhos; de outro, o autor e os leitores, que o romance encena desde o princípio e faz dela seu princípio formal.

É preciso recordar as condições em que se encontrava esse incipiente leitor “mexicano”, ainda em processo de formação. Longe de constituir um público homogêneo, o texto de Lizardi se dirige a uma comunidade de recepção heterogênea, marcada por diferentes graus de letramento e por modos diversos de apropriação. Nessas circunstâncias, era necessário não apenas instruí-lo, mas também entretê-lo, seja por meio de peripécias atraentes, seja permitindo-lhe reconhecer, no texto literário, sua sociedade e seu mundo, algo que os escritos jornalísticos vinham realizando havia tempo. Como observaria mais tarde Manuel Gutiérrez Nájera, “O principal problema do México está nesse grande menino, ou soma de meninos, que se chama povo. Esse menino está começando a ler. Convém, pois, que lhe proporcionemos uma leitura útil” (Nájera apud Dabove, 1999, p. 53).

Daí que o romance, ao constituir-se como uma galeria de personagens de índole diversa (malandros, bacharéis, padres, vendedores, entre outros) e ao mobilizar registros verbais igualmente variados (gírias, *germanias* e falas de distintas classes sociais), pressupunha, em sua própria forma, um público diverso. Essa orientação também se manifesta na redução dos latinismos e na primazia de uma dicção novohispana carregada de vocábulos populares e de marcas da oralidade: “Uma análise do romance evidencia

que é para esse leitor implícito que se traduzem muitos latinismos, mas não os numerosos mexicanismos” (Ette, 1998, p. 89).

Passemos agora ao aspecto considerado “ruim” pela crítica tradicional, isto é, àquele que mais a incomodou: a *dicção*. Convém recordar que são precisamente os segmentos moralistas e liberais que, segundo essa mesma perspectiva, teriam tornado o romance enfadonho.

Como propõe Ottmar Ette, não se trata de considerar tais passagens como simples “digressões”, nem de reduzir a obra a um discurso monológico ou a um “sermão”. Ao contrário, o que está em jogo é uma forma complexa de organização textual na qual diferentes discursos se articulam, produzindo uma estrutura essencialmente dialogada: o romance não se compõe de interrupções acidentais da narrativa, mas de uma série de inserções discursivas que operam como dispositivos de mediação entre distintos níveis de enunciação. Trata-se de uma verdadeira estratificação textual, em que relato, comentário, moralização e reflexão política não se excluem, mas se entrelaçam, configurando uma “escritura dialogada” (Ette, 1998, p. 85).

Nesses discursos, é possível discernir ao menos duas constelações. A primeira, de caráter moral e ético, situa-se na tensão entre duas temporalidades. Por um lado, volta-se ao passado, oferecendo uma descrição minuciosa do estado de decomposição da vida social colonial, em uma modalidade narrativa que mais tarde seria, de modo anacrônico, associada ao “realismo”. As peripécias de Pedro ao longo de suas diversas “profissões” (monge, físico, barbeiro, escrivão, farmacêutico, juiz, soldado, ladrão, sacristão, vendedor) encontram na tradição picaresca, aliada à diversidade de registros mobilizados, a forma mais adequada de representação, em contraste com o idílio arcádico. É nesse sentido que *El Periquillo Sarniento* se tornou referência incontornável para o romance mexicano posterior, que continuou a explorar a marginalidade social, articulando-a com o jornalismo, o costumbrismo, o didatismo e até o melodrama.

Por outro lado, esse mesmo discurso projeta-se para o futuro. Cabe advertir que o moralismo em Lizardi não é, no fundo, moral, mas político. Nesse ponto, convém recordar que a narrativa estabelece uma oposição entre os discursos da mãe, ainda ancorada na sociedade novohispana e em seus valores de honra, cristianismo e decência, e os do pai, de orientação liberal e burguesa. Enquanto ela reage escandalizada (“meu filho a um ofício? Não o permita Deus”) por considerar indigno de sua condição o aprendizado de uma profissão, ele contrapõe uma lógica distinta, segundo a qual, sendo “um homem decente, mas pobre, e muito homem de bem”, deve proporcionar ao filho

“algum meio útil e honesto” que lhe permita viver de seu trabalho. Nesse sentido, o ofício deixa de ser sinal de desonra para converter-se em princípio de utilidade social, evitando “sobrecarregar a república com mais um ocioso” (Fernández de Lizardi, 2016, p. 36).

Os destinatários desses conselhos, esses “filhos” que, no porvir, haverão de beneficiar-se da experiência do “pai”, são, na verdade, os leitores que precisarão ser formados para a sociedade vindoura. Desse modo, a dimensão moral não se reduz a uma função edificante, mas participa da construção de um horizonte histórico e político.

A “pedagogia” proposta no romance de Fernández de Lizardi caminhava, portanto, na direção de uma sociedade que superasse a lógica do *Antigo Regime*, não apenas no plano ideológico da obra, mas também em seu próprio funcionamento. Isso se torna particularmente evidente quando consideramos que esses diferentes discursos não aparecem isolados, mas integrados a uma estrutura que articula múltiplas instâncias (narrador, editor, autor, leitor), fazendo da própria forma do romance um espaço de negociação entre ordens sociais em transformação.

Dessa perspectiva, a heterogeneidade discursiva de *El Periquillo Sarmiento* deixa de ser um problema estético para revelar-se como princípio organizador do texto. É precisamente por meio dessa intercalação de regimes discursivos (narrativo, moral, político, econômico) que o romance dá forma a uma experiência histórica marcada pela transição entre o mundo colonial e a sociedade independente em gestação.

Contudo, talvez o elemento que melhor permita apreender a riqueza construtiva do primeiro romance mexicano e hispano-americano resida no modo como ele representa, como diversos críticos já observaram com sagacidade, o lugar do letrado na América. Na articulação entre “Pedro Sarmiento”, “O Pensador” e “José Joaquín Fernández de Lizardi”, explicita-se esse lugar na “cidade escriturada” (Rama, 1998): não mais o de um simples transmissor da tradição, mas o de um agente capaz de articular experiência, escrita, edição, circulação e leitura, ocupando, assim, uma posição central no sistema literário. Como observa Dabove (1999, p. 55), “a utopia letrada implica fundamentalmente uma autorrepresentação do letrado no seio da comunidade nacional e a autoatribuição de um lugar eminente dentro dela”.

No interior dessa comunidade de leitores, cabe ao novo escritor uma função dirigente que se poderia denominar, com propriedade, “patriarcal”, entendida não apenas na relação entre pai e filhos, mas também naquela que se estabelece entre um escritor já independente de mecenas e um público leitor ainda em formação. É esse letrado quem se encarregará de imprimir à literatura mexicana do século XIX uma verdadeira missão:

“Lizardi inaugura na narrativa hispano-americana a tendência analógica de discutir a orientação das culturas nacionais como se estas fossem uma família necessitada de uma forte autoridade paterna, metáfora explorada pela cultura burguesa até nossos dias” (Vidal apud Dabove, 1999, p. 56).

É nesse campo de tensões que emerge a ideia de uma “missão” autoatribuída pela nascente casta intelectual, que se concebe como dirigente e disputa, em seu interior, o que é a literatura, quais devem ser suas funções, quem são seus leitores e quais devem ser as atribuições do Estado nascente – desejado como instância de fomento e proteção, mas não de intervenção. Sua proximidade com as esferas do poder, contudo, implicará o constante risco de converter-se em dependência, tensão que marcará de modo duradouro a história cultural latino-americana.

Com esses elementos em vista, cabe perguntar: qual é o lugar da leitura de ficção no México e na América Latina que se configura nesse momento? Sem forçar a interpretação, é possível sustentar que em Lizardi já se encontra cifrada uma postura que caracterizará, muito mais tarde, a atitude dos escritores canônicos do *Boom*, com os quais se costuma afirmar que nossas letras atingem sua “maioridade”. Se os autores do chamado “novo romance hispano-americano” reconheceram que uma nova linguagem literária deveria acompanhar outros esforços de autoconceptualização e autodeterminação, isso se deve ao fato de que “assim como Lizardi anteriormente, esses romancistas atacaram a pomposidade e a pretensão do gosto literário herdado e recorreram amplamente a estilos de fala indígenas negligenciados para criar um produto híbrido”, abrindo caminho para a recepção de “textos novos” (Vogeley, 1987, p. 796).

Por meio dos desvios descritos até aqui, começa a construir-se um leitor que haverá de ser também um leitor crítico dos livros, dos gêneros e das formas provenientes da antiga metrópole. Termos como “ideias fora do lugar”, de Roberto Schwarz, “transculturação”, de Ángel Rama, “entre-lugar”, de Silviano Santiago, e outros afins alertam para o caráter desviante com que, nestas terras, se lê e se escreve, ressignificando aquilo que chega de culturas das quais tomamos empréstimos.

E essa não será apenas uma postura estética, mas um gesto político decisivo na constituição de uma das chaves da identidade da literatura mexicana e hispano-americana.

Referências Bibliográficas

ANÓNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Edición de Francisco Rico. 18. ed. Madrid: Cátedra, 2005.

BARRERA ENDERLE, Víctor. *La formación del discurso crítico hispanoamericano (1810-1870)*. 2005. Tese (Doutorado em Literatura Chilena e Hispanoamericana) – Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, Escuela de Postgrado, Santiago de Chile, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. (Momentos decisivos)*. Vol. 1. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1997.

DABOVE, Juan Pablo. “Ficción autobiográfica y letrado “nacional”: sobre *El Periquillo Sarniento* de Fernández de Lizardi”. *Hispanic Culture Review*, George Mason University, v. 5, n. 1-2, p. 53-66, 1999.

DÍAZ ARCINIEGA, Víctor. *La memoria crítica: Azuela en el Colegio Nacional*. México: El Colegio Nacional, 2012.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XIX*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2019.

ETTE, Ottmar. Fernández de Lizardi: “*El Periquillo Sarmiento* o escritura dialogada entre Europa y Latinoamérica”. In: JANIK, Dieter (coord.). *La literatura en la formación de los Estados hispanoamericanos (1800-1860)*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1998. p. 83-122.

FEHÉR, Ferenc. “¿Es problemática la novela? Una contribución a la teoría de la novela”. In: Fehér, Ferenc et al. *Dialéctica de las formas: el pensamiento de la Escuela de Budapest*. Tradução de Monserrat Gorgui. Barcelona: Península, 1987. p. 33-74.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. *El Periquillo Sarniento*. Prólogo de Jefferson Rea Spell. México: Editorial Porrúa, 2016.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín. “La verdad pelada”. In: Universidad Nacional Autónoma de México: *Obra de José Joaquín Fernández de Lizardi*. 2014. Disponível em: <https://www.iifilologicas.unam.mx/obralizardi/index.php?page=la-verdad-pelada>. Acesso em 23 de março de 2026.

FRANCO, Jean. “La heterogeneidad peligrosa: Escritura y control social en vísperas de la independencia mexicana.” *Hispanamérica*, vol. 12, no. 34/35, 1983, p. 3–34. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20542059>. Acesso em 24 de março de 2026.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la estética*. Traducción de Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 1989.

JANIK, Dieter. *El Periquillo Sarniento de J. J. Fernández de Lizardi: una normativa vacilante (sociedad – naturaleza – religión – razón)*. Ibero-Amerikanisches Archiv, n. f., v. 13, n. 1, p. 49–60, 1987.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MATA, Óscar. *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

MUNGUÍA ZATARAIN, Martha Elena. *La otra cara de la literatura mexicana. Risas en la primera mitad del siglo XIX*. In: *Dimensiones de la cultura literaria en México (1800-1850) Modelos de sociabilidad, materialidades, géneros y tradiciones intelectuales*. MARTÍNEZ LUNA, Esther (org). 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades; Instituto de Investigaciones Filológicas; Instituto de Investigaciones Bibliográficas; Facultad de Filosofía y Letras, 2018, p. 213–231.

PALAZÓN MAYORAL, María Rosa. “¿Un pensador utópico muere de hambre? Lizardi y el liberalismo”. *Acta Hispanica*, Hungría, Supplementum II, p. 551–562, 2020.

Disponível em: <https://ojs.bibl.u-szeged.hu/index.php/acthisp/article/view/32819>. Acesso em 23 de março de 2026.

PALAZÓN MAYORAL, María Rosa. “La referencia: los padres y madres de la patria: metáforas familiarizantes en Fernández de Lizardi”. *Literatura Mexicana*, México, v. 21, n. 1, p. 53–66, 2010. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5333517>. Acesso em 23 de março de 2026.

PALAZÓN MAYORAL, María Rosa. *Los jilgueros de Apolo contra Lizardi, el grajo (las élites y contraélites letradas. México 1809-1827)*. Inn: Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, vol. IV. Centro Virtual Cervantes, 2004, p. 523–532.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Prólogo de Hugo Achugar. Montevideo: Arca, 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

REYES PALACIOS, Felipe. “Fernández de Lizardi antes del Periquillo”. *Literatura Mexicana*, México, v. 10, n. 1-2, 1999, p. 35-67.

REYES PALACIOS, Felipe. “Fernández de Lizardi antes del *Periquillo*”. *Literatura Mexicana*, México, v. 10, n. 1-2, p. 35–67, 1999.

REYES, Alfonso. “*El Periquillo Sarniento* y la crítica mexicana”. In: REYES, Alfonso. *Obras completas, IV*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 169-178.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge. “De zagales y mayores. Notas para la historia de la Arcadia de México”. In: *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen 1. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios*. CLARK DE LARA, Belem; SPECKMAN GUERRA, Elisa (Ed). 1ª ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 107-119.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge. *La formación de la literatura nacional (1805 – 1850). Tomo I (Prolegómenos)*. 1ª ed. México: UNAM, 2010.

RUEDAS DE LA SERNA, Jorge. *La formación de la literatura nacional (1805 – 1850). Tomo II (Los cimientos del sistema)*. 1ª ed. México: UNAM, 2013.

SCHNEIDER, Luis Mario. *Ruptura y continuidad. La Literatura mexicana en polémica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

VALLE-INCLÁN, Ramón María del. “Hablando con Valle-Inclán. De él y de su obra”. Entrevista con Gregorio Martínez Sierra. Diario ABC, 07 de diciembre de 1928. Disponível em: <https://www.archivodigitalvalleinclan.es/publica/documentacion/entrevista/ver/Hablando-con-Valle-Inclan--De-el-y-de-su-obra.htm>. Acesso em: 20 mar. 2026.

VOGELEY, Nancy. “Defining the “Colonial Reader”: *El Periquillo Sarniento*”. *PMLA*, New York, v. 102, n. 5, p. 784–800, Oct. 1987. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/462308>. Acesso em: 18 de março de 2026.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *El campo y la ciudad*. Tradução de Alcira Bixio. Prólogo de Beatriz Sarlo. Buenos Aires: Paidós, 2001.

YÁÑEZ, Agustín. “El Pensador Mexicano”. In: YÁÑEZ, Agustín. *Fichas mexicanas*. México: El Colegio de México, 1945. p. 60–94. Disponível em: <https://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ces-colmex/20200916025742/jornadas-39.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2026.

Este preprint foi submetido sob as seguintes condições:

- Os autores declaram que os necessários Termos de Consentimento Livre e Esclarecido de participantes ou pacientes na pesquisa foram obtidos e estão descritos no manuscrito, quando aplicável.
- Os autores declaram que a elaboração do manuscrito seguiu as normas éticas de comunicação científica.
- Os autores declaram que estão cientes que são os únicos responsáveis pelo conteúdo do preprint e que o depósito no SciELO Preprints não significa nenhum compromisso de parte do SciELO, exceto sua preservação e disseminação.
- Os autores declaram que os dados, aplicativos e outros conteúdos subjacentes ao manuscrito estão referenciados.
- O manuscrito depositado está no formato PDF.
- Os autores declaram que a pesquisa que deu origem ao manuscrito seguiu as boas práticas éticas e que as necessárias aprovações de comitês de ética de pesquisa, quando aplicável, estão descritas no manuscrito.
- Os autores declaram que uma vez que um manuscrito é postado no servidor SciELO Preprints, o mesmo só poderá ser retirado mediante pedido à Secretaria Editorial do SciELO Preprints, que afixará um aviso de retratação no seu lugar.
- Os autores concordam que o manuscrito aprovado será disponibilizado sob licença [Creative Commons CC-BY](#).
- O autor submissor declara que as contribuições de todos os autores e declaração de conflito de interesses estão incluídas de maneira explícita e em seções específicas do manuscrito.
- Os autores declaram que o manuscrito não foi depositado e/ou disponibilizado previamente em outro servidor de preprints ou publicado em um periódico.
- Caso o manuscrito esteja em processo de avaliação ou sendo preparado para publicação mas ainda não publicado por um periódico, os autores declaram que receberam autorização do periódico para realizar este depósito.
- O autor submissor declara que todos os autores do manuscrito concordam com a submissão ao SciELO Preprints.