

Mario M. González

A SAGA DO ANTI-HERÓI

Estudo sobre o romance picaresco espanhol
e algumas de suas correspondências na literatura brasileira

Tese apresentada para o concurso de Livre-Docência na
disciplina de Literatura Espanhola do Departamento de Letras
Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, pela Bolsa de Pesquisa que fez possível a realização deste trabalho.

À "Hispanic Division" da "Library of Congress", pelo convite que nos permitiu dispor da bibliografia indispensável.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, bem como à "Asociación Internacional de Hispanistas", ao "Instituto de Cooperación Iberoamericana", à "Fundación Duques de Soria" e ao Convênio USP/BID, pelos auxílios financeiros que nos permitiram as viagens ao exterior para pesquisa bibliográfica e participação em congressos.

Ao Centro de Informática da FFLCH, pelo valioso apoio tecnológico, indispensável ao nosso trabalho.

A Maria Augusta da Costa Vieira Helene, María de la Concepción Piñero Valverde e Valeria De Marco, colegas da disciplina Literatura Espanhola, na USP, pelo apoio e incentivo permanentes e pela fecunda troca de opiniões e informações.

Aos colegas que com maior frequência contribuíram para este trabalho com valiosos aportes bibliográficos: Jorge Schwartz, Antônio Dimas de Moraes, Diléa Zanotto Manfio e Julio García Morejón.

Aos colegas do projeto "Pesquisa Integrada em Literatura e História" do "Centro Ángel Rama", que ouviram crescer estas idéias e as julgaram com severidade e paciência: Flávio Wolf de Aguiar, Janice Theodoro da Silva, Jorge Schwartz, José Carlos Sebe Meihy, Lígia Chiappini Moraes Leite, Maria Augusta da Costa Vieira Helene, Maria Helena Oliva Augusto, Sandra Vasconcelos e Valeria De Marco.

A Telê Porto Ancona Lopes, pelas muitas conversas em que nos transferiu, junto com seu saber, seu apoio entusiasta e amigo. Suas idéias irão necessariamente sem aspas.

Aos nossos orientandos e aos nossos alunos de pós-graduação na USP, pelo muito que contribuíram para estas páginas com sua participação no nosso trabalho acadêmico destes anos.

À Valeria, leitora primeira e última, pela revisão final deste texto.

À Neide, pela leitura e revisão cuidadosa de tantas e tantas páginas, tarefa em que também soube traduzir o verbo amar.

Para a Fernanda, que cresceu ouvindo falar da picaresca, porque esta história tem a sua idade.

"A gravata é o que distingue o cafajeste do homem de bem."
(No "Painel do Leitor" da Folha de S. Paulo)

"Malandragem é como filosofia: demais atrapalha."
(Num bar da rua Dona Veridiana, em São Paulo)

"Um homem de bem é aquele que os homens de bem
dizem que ele é um homem de bem."
(Luiz Gonzaga Belluzzo, na revista Istoé)

SUMÁRIO

	Pág.
Advertência	VI
Introdução	1
I. O contexto histórico da picaresca	7
II. <i>Lazarillo de Tormes</i>	55
III. <i>Guzmán de Alfarache</i>	97
IV. <i>La vida del Buscón</i>	132
V. Romance picaresco: conceito e extensão	155
VI. A expansão da picaresca	205
VII. Nos primórdios da neopicaresca: Memórias de um sargento de milícias	211
VIII. Macunaíma	226
IX. A neopicaresca brasileira dos anos 70 e 80	240
X. Conclusões	275
Referências bibliográficas	281
Bibliografia consultada	295

ADVERTÊNCIA

De acordo com as atuais normas para os concursos de Livre-Docência na Universidade de São Paulo, o presente trabalho constitui uma sistematização de parte da produção do candidato após o doutoramento.

Dessa maneira, o presente trabalho organiza e amplia exposições sobre o romance picaresco e suas projeções na literatura, feitas pelo autor nas seguintes circunstâncias:

1. Artigos em revistas especializadas nacionais

- "Conceptismo e picaresca em *El Buscón* de Quevedo". *Língua e Literatura* (Revista dos Departamentos de Letras da FFLCH da USP), nº 6, 1977, p. 193-198.
- "Héroes y antihéroes en los orígenes de la novela". *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, I, 1991, p. 83-91.
- "Novela moderna, narrador y lectores en el *Lazarillo de Tormes*". *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, II, 1992, p. 253-257.

2. Artigos em revistas especializadas estrangeiras

- "Neopicaresca no Brasil". *Khipu*, Nº 14, München, dez 1984, p. 68-69.
- "La novela neopicaresca brasileña". *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madri, 504, jun 1992, p. 81-92.
- "Le néo-picaresque brésilien au XX^e siècle. L'exemple de *Macounaima* de Mário de Andrade". *Études littéraires*, Ottawa, 1992 (no prelo).

3. Artigos de divulgação

- "Seja bem-vindo, mestre Quevedo". *Folha de S. Paulo (Folha Ilustrada)*. São Paulo, 14/07/85, p. 71.
- "Nas origens do romance". *Banco Essencial*, 2, 7, jun-ago 1991, p. 28-29.

4. Resenhas de livros

- "Travessias travessuras". *Folha de S. Paulo (Folha Ilustrada)*. São Paulo, 01/04/84, p. 61. (Resenha de: LOPES, Edward: *Lobos e cordeiros*. São Paulo, Moderna, 1984).

- "Cogitações de um cabra da peste". **Folha de S. Paulo (Folha Ilustrada)**. São Paulo, 06/05/84, p. 69. (Resenha de: SABÓIA, Napoleão: **O cogitário**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1984).
- "O pesado martírio do anti-herói Santa Cruz". **Folha de S. Paulo (Folha Ilustrada)**. São Paulo, 21/10/84, p. 67. (Resenha de: MEDINA, Sinval: **Memorial de Santa Cruz**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1984).
- "Viva México e o Palinuro!". **Folha de S. Paulo (Folha Ilustrada)**. São Paulo, 18/11/84, p. 63. (Resenha de: PASO, Fernando del: **Palinuro do México**. Trad. de María Victoria Navas e Salvato Teles de Menezes. São Paulo, Difel, 1984).
- "A origem do romance picaresco". **Leia**, São Paulo, ano VIII, Nº 79, mai 1985, p. 29. (Resenha de: **Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades**. Trad. de Stella Leonardos. Rio de Janeiro, Alhambra, 1985).
- "Impiedosa caricatura social". **Leia**, São Paulo, ano VIII, Nº 83, set 1985, p. 37. (Resenha de: QUEVEDO, Francisco de: **O gatuno**. Trad. de Eliane Zagury. São Paulo, Global, 1985).
- "O franquismo visto por dentro". **Folha de S. Paulo (Folha Ilustrada)**. São Paulo, 20/07/86, p. 111. (Resenha de: CELA, Camilo José: **A família de Pascual Duarte**. Trad. de Janer Cristaldo. São Paulo, Difel, 1986).
- "Maluco o la metonimia/metáfora de la locura". **Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos**, II, 1992, p. 347-350. Resenha de: BACCINO PONCE DE LEÓN, Napoleón: **Maluco. Novela de los descubridores**. La Habana, Casa de las Américas, 1989.

5. Trabalhos publicados em anais de congressos

5.1. No país

- "La novela española de postguerra" in (Vários Autores) **Língua, literatura e integração hispano-americana**. Porto Alegre, Ed. da UFRGS, 1990, p. 84-91.

5.2. No exterior

- "Picaresca ¿historia o discurso? (Para una aproximación al pícaro en la literatura brasileña)". **Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. Madrid, Istmo, 1986, p. 637-643.
- "El pícaro que nació en la selva: Macunaíma". **Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica**. (XXIII Congreso del Instituto Internacional de

- Literatura Iberoamericana**). Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1987, p. 367-373.
- "Por los nuevos caminos de la picaresca: **Mi tío Atahualpa**". **Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas**. Barcelona, PPU, 1992, tomo III, p. 669-673.
 - "The Brazilian Picaresque". **The Picaresque: A Symposium on the Rogue's Tale**. Delaware, University of Delaware Press (no prelo).

6. Prefácio

- "Introdução" in **Lazarillo de Tormes**. São Paulo, Scritta/Embajada de Espana, 1992.

7. Livro

- **O romance picaresco**. São Paulo, Ática, 1988, Col. Principios, nº 151, 96 p.

8. Comunicações em congressos (além das publicadas em anais)

8.1. No país

- 36ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (São Paulo, 04 a 11/07/84): Presidente da Sessão de Comunicações Coordenada sobre "Picaresca e literatura brasileira contemporânea". Comunicação apresentada: "Macunaima à luz da picaresca".
- 37ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (Belo Horizonte, 10 a 17/07/85): Conferência sobre "Romance picaresco espanhol e neopicaresca brasileira".
- I Congresso Brasileiro de Professores de Espanhol (Rio de Janeiro, 16 a 18/10/85): Comunicação apresentada: "Memórias de um sargento de milícias, romance neopicaresco".
- II Encontro de Professores de Espanhol (APEESP e FFLCH/USP, São Paulo, 22 e 23/09/88): Membro da mesa-redonda sobre "Historia y ficción en la literatura española". Texto apresentado: "Historia y ficción en la literatura española: la picaresca".
- 41ª Reunião Anual da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (Fortaleza, 09 a 15/07/89): Mini-conferência: "Heróis e anti-heróis nas origens do romance".

- IV Encontro Nacional da ANPOLL (São Paulo, 26 a 28/07/89): Participante do GT Literatura Comparada: Comunicação apresentada: "A neopicaresca no Brasil: o caso do **Men tío Atahualpa**".
- V Encontro Nacional da ANPOLL. (Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 25 a 27/07/90): Participante do GT Literatura Comparada: Comunicação apresentada: "Narrador, leitores e romance no **Lazarillo de Tormes**".
- III Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada - ABRALIC. Niterói, Universidade Federal Fluminense, 10 a 12/08/92. Comunicação apresentada: "**Picaresca e Literatura Comparada**".
- Congresso "América 92 - Raízes e Trajetórias". Universidade de São Paulo, 16 a 22/08/92. Comunicação apresentada: "**América, a picaresca e dom Quixote**".

8.2. No exterior

- XXV Congresso do "Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana" (Bonn, RFA, 11 a 16/08/86). Comunicação apresentada: "Picaresca espanhola y neopicaresca iberoamericana".
- IX Congresso da "Asociación Internacional de Hispanistas" (Berlim, RFA, 18 a 23/08/86). Comunicação apresentada: "En torno a las causas de la picaresca".
- Seminário sobre "Relaciones entre Historia y Literatura" (Facultad de Filología, Universidad Complutense, Madri, Espanha, 15 a 18/01). Comunicação apresentada: "Novela picaresca iberoamericana: la neopicaresca brasileña".
- XI Congresso da "Asociación Internacional de Hispanistas" (Irvine, EUA, 24 a 29/08/92). Comunicação apresentada: "**La ficción dentro de la ficción en El Buscón de Quevedo**".

9. Cursos de extensão universitária e conferências

- "O romance picaresco espanhol" e "A neopicaresca brasileira" (18 e 19/10/84) na Academia Mineira de Letras (Belo Horizonte, MG) sob o patrocínio do Instituto Mineiro de Cultura Hispânica.
- "O romance picaresco" (31/10/86) na Área de Pós-Graduação em Literatura dos Departamentos de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS.
- "O romance picaresco". Curso na Universidade Federal de Santa Catarina (05 a 09/10/88).

- "La novela picaresca en el contexto histórico-literario español". Aula no I Curso de Atualização para Professores de Espanhol - APEESP e DLM/USP, Universidade de São Paulo (21/10/89).
- "O romance picaresco: conceito e extensão". Aula inaugural dos cursos de pós-graduação em Letras, na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Campus de Assis, 08/03/91.
- "De la picaresca española a la neopicaresca iberoamericana". Curso na "Escuela Superior de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba", Argentina (21 a 25/10/91).
- "El silencio de Lázaro". Palavras no lançamento da edição bilingüe do **Lazarillo de Tormes**. São Paulo, 09/05/92.
- "O contexto literário espanhol da empresa colombiana". 6 aulas e participação em mesa-redonda dentro do curso "Encontro de culturas? O contexto histórico-cultural da empresa colombiana". Universidade Federal do Ceará, 18 a 21/05/92.

Igualmente, achamos oportuno salientar que o tema do presente trabalho constitui parte do projeto de pesquisa "O romance picaresco" que vem sendo desenvolvido na Área de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana e que, assim sendo, apóia-se também basicamente no curso que, com o título de "A presença do pícaro (de Lazarillo a Macanafina)", foi ministrado pelo candidato em nível de pós-graduação nas seguintes datas:

1979: 2^o semestre

1982: 2^o semestre

1985: 1^o semestre

1987: 1^o semestre

1990: 1^o semestre

1992: 1^o semestre

Dentro desse projeto, e como decorrência do curso mencionado, foram defendidas as seguintes dissertações de mestrado:

Sob a orientação do candidato:

- Heloisa Costa Milton (Mestrado): "A picaresca espanhola e **Macanafina** de Mário de Andrade". Data da defesa: 28/05/87.
- Rúbia Prates Goldoni (Mestrado): "Galvez, o pícaro nos trópicos". Data da defesa: 14/06/89. Bolsa da FAPESP: 08/86 - 07/87 e 01/88 - 12/88.

- Maria Eunice Furtado Arruda (Mestrado): "Amphilóphio das Queimadas Canabrava: um pícaro caboclo?". Data da defesa: 22/06/90. Bolsa CAPES/PICD: 09/84 - 08/87.
- Adeldo Rodrigues Gonçalves (Mestrado): "Um prodígio de audácia: o romance neopicaresco de Eduardo Mendoza". Data da defesa: 07/10/92. Bolsa CNPq 08/90 -09/92.

Sob a orientação de outros docentes:

- Eliana Faganello de Ahumada (Mestrado): "El Periquillo Sarniento y la transición ideológica en México del siglo XIX". Orientadora: Prof^a Dra. María Lidia Neghme Ruzza (Área de Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana, FFLCH/USP). Data da defesa: 29/05/86.
- Maria Teresa Cristófani de Souza Barreto (Mestrado): "Mi tío Atahualpa: a sagração do herói na terra do carnaval". Orientador: Prof. Dr. Jorge Schwartz (Área de Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-Americana, FFLCH/USP). Data da defesa: 10/12/87.
- Laura Patricia Zuntini de Izarra (Mestrado): "A tradição picaresca no romance *The Demi-Gods* de James Stephens". Orientadora: Prof^a Dra. Munira H. Mutran (Área de Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana, FFLCH/USP). Data da defesa: 01/03/89.

Sob a orientação do candidato, está ainda em andamento a elaboração da seguinte tese de doutoramento vinculada ao projeto:

- Sueli Reis Pinheiro: "A paródia gestual do herói: Carlitos". Bolsa CAPES/DS: 03/90 - 02/93. Em fase de processamento de dados.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem suas raízes em dois momentos da nossa já longa experiência brasileira, há alguns anos transformada em definitiva adoção dessa variante da imensa nacionalidade latino-americana com que pretendemos nos definir acima de fronteiras e documentações.

O primeiro foi aquele, quase imediatamente depois de nossa chegada ao Brasil, quando diversas vozes de colegas, hoje quase que impossível de serem lembradas sem erros, nos apontavam para as possíveis relações da picaresca espanhola com certas obras da literatura brasileira. Duas destas eram sempre mencionadas: *Memórias de um sargento de milícias* e *Macunaíma*. Por esses anos, o mestre Antonio CANDIDO publicava seu conhecido "Dialética da malandragem". E ficava em nós, sempre como um eventual projeto futuro, a inquietação pela confirmação das asseverações e das ressalvas do mestre.

Já em 1976, quando do concurso público de ingresso na carreira docente, a banca escolheu como tema da nossa prova didática "Picaresca e conceptismo em El Buscón de Quevedo". À inicial sensação de impotência perante o tema, lá pelas duas da madrugada, já pronta a nossa aula, seguiu-se o sentimento de que bem poderíamos continuar a trilhar esse sulco da picaresca e, mais ainda, tentar a velha idéia de aproximá-la da literatura brasileira e conferir os resultados.

A oportunidade veio em 1977, quando da implantação da nossa Área de Pós-Graduação dentro do novo sistema. Propusemos para a mesma dois cursos: um sobre a poesia de Antonio Machado; o outro, já mencionado na "Advertência" acima, "A presença do pícaro (de *Lazarillo de Tormes* a *Macunaíma*)", foi ministrado em 1979, ainda que com grandes lacunas bibliográficas.

Entre 1979 e 1980 tivemos a oportunidade de passar nove meses na Espanha, com bolsa do CNPq, para pesquisas sobre "O modernismo hispano-americano na obra de Antonio Machado" tema que, naquela época, nos parecia ser o mais atraente para uma futura Livre-Docência. No entanto, na Espanha, nossa pesquisa orientou-se também para a picaresca e, assim, trouxemos de lá toda a bibliografia sobre o assunto que encontramos disponível. Na volta, embora aproveitássemos a pesquisa sobre Machado para cursos de pós-graduação, logo sentimos que o grande filão estava, realmente, na aproximação da picaresca espanhola à literatura

brasileira, tema até então pouquíssimo trabalhado e, em geral, superficialmente considerado.

Foi então que optamos por aprofundar o tema. Dessa maneira, em 1982, ministrávamos pela segunda vez o curso de pós-graduação acima mencionado. Em 1983, aproveitamos a viagem ao VIII Congresso Internacional de Hispanistas, em Brown, RI, EUA, para passar 15 dias na "Library of Congress", a convite da "Hispanic Division" dessa biblioteca, selecionando e fotocopiando uma bibliografia básica sobre o romance picaresco. Foi assim que, nesse ano pudemos apresentar ao CNPq o projeto que culmina neste texto e que contou com bolsa de pesquisa a partir de agosto de 1984.

Quando da nossa decisão de pesquisar o tema, sabíamos que o mesmo significava nos defrontarmos com um terceiro problema, qual seja, o de nos adentrarmos pelos domínios da Literatura Comparada. O nosso procedimento com relação a essa disciplina foi, durante muito tempo, meramente intuitivo. No entanto, nessa intuição estava implícito o nosso entendimento de que não estávamos à procura de "fontes" espanholas para a literatura brasileira. Muito cedo sentimos que, se a aproximação de ambos os conjuntos era válida, o era precisamente acima de qualquer "influência" de um sobre o outro.

Anos depois, já de posse do excelente manual de Literatura Comparada que é *Entre lo uno y lo diverso*, do Prof. Claudio GUILLÉN, encontramos nele a fundamentação teórica da nossa intuição. GUILLÉN começa por definir a Literatura Comparada como

"cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales." (p. 13).

A noção de supranacionalidade parece ser o aspecto mais interessante da definição, já que, por meio dela, GUILLÉN rejeita explicitamente a noção de Literatura Comparada como estudo das literaturas do ponto de vista internacional. Assim, com supranacionalidade, GUILLÉN pretende sublinhar que o ponto de partida não serão as literaturas nacionais, nem as inter-relações que entre elas tenham existido (Cf. p. 13-14).

Mais adiante, quando o autor se propõe a determinar os possíveis modelos de supra-nacionalidade, estabelece três:

"A. Lo más corriente es el estudio de fenómenos y conjuntos que *implican internacionalidad*, es decir, o bien contactos genéticos y otras relaciones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien *premisas culturales comunes*." (p. 93).

"B. Si se estudian, reuniéndolos y conjuntándolos, fenómenos y procesos que son o han sido *genéticamente independientes*, o pertenecen a civilizaciones diferentes, cabe justificar y llevar a cabo tal estudio en la medida en que dichos procesos implican *condiciones sociohistóricas comunes*." (p. 93-94).

"C. Unos fenómenos *genéticamente independientes* componen conjuntos supranacionales de acuerdo con principios y propósitos derivados de la *teoría de la literatura*. (p. 94).

Na hora de aplicarmos a tipologia estabelecida pelo autor a nosso projeto, comprovamos que o nosso trabalho não se encaixava exclusivamente em nenhum desses três modelos, não obstante o fato de o próprio autor em questão dizer claramente:

"Ejemplo de fenómeno que supone relación genética sería la novela picaresca o el tema de don Juan. Lesage traduce a Mateo Alemán, Smollett traduce a Lesage, Dickens lee a Smollett, Kafka (aludo a *Amerika*) a Dickens, etcétera." (p. 93).

De fato, uma das nossas premissas era e é ainda a de que não pretendíamos que Manuel Antônio de Almeida ou Mário de Andrade tivessem necessariamente lido direta ou indiretamente qualquer modelo de romance picaresco clássico espanhol. Pelo contrário, o grande atrativo estava em ver ressurgir um gênero narrativo, ou certas características desse gênero, sem que os autores tivessem consciência da pré-existência de modelos. Ou seja que, sem negar a possibilidade de qualquer tipo de contato entre os modelos clássicos da picaresca, ou os derivados destes, e autores brasileiros contemporâneos - cuja existência, de fato, às vezes é evidente - o nosso estudo deveria situar-se melhor no modelo B de GUILLÉN, isto é, o estudo como conjunto de fenômenos geneticamente independentes que pertencem a civilizações diferentes. E, mais ainda, esse modelo B supõe o que muito cedo foi o embasamento da nossa pesquisa: uma variável do que GUILLÉN chama de "condiciones sociohistóricas comunes". No entanto, é necessário deixar claro que preferimos entender aqui o termo "comunes" no sentido de "equivalentes", de modo

a possibilitar a aproximação de fenômenos históricos distantes no tempo e no espaço.

Assim sendo, entendemos que é como exemplo desse modelo B que o romance picaresco ganha um especial sentido, que nos interessa enquanto latino-americanos. É sobejamente conhecido que os países hispano-americanos produziram, já com seu primeiro romance, no século XIX - **El Periquillo Sarniento** (1816), de José Fernández de Lizardi (1776-1827) - uma picaresca que deve ser filiada geneticamente ao modelo espanhol clássico mas que, curiosamente, acentua a diversidade sócio-econômica do contexto, ao rejeitar o modelo característico da Espanha tradicional. Depois, já no século XX, os países hispano-americanos vêm com absoluta naturalidade o aparecimento de numerosos romances reconhecidamente picarescos, numa longa e conhecida série que vai, no mínimo, de **El casamiento de Laucha** (1906), de Roberto Payró (1867-1928) até **Canguros** (1983) de Jorge Asís (1946-). Seria muito arriscado dizer que algum dos autores dessa série de romances não teve consciência da sua filiação genética à picaresca clássica, em função da enorme difusão, entre o público hispano-americano, de modelos paradigmáticos da picaresca, como **Lazarillo de Tormes** ou **El Buscón**. Mas, sem dúvida, não é apenas a difusão do modelo o que leva a que se escrevam numerosos romances que, de nossa parte, rotulamos como neopicarescos. A explicação deve estar em outro campo. Será que existem entre a Espanha dos séculos XVI e XVII e a América Latina do século XX "condições sócio-históricas comuns"? Não, sem dúvida, no estrito sentido da palavra. Mas eis que uma rápida análise permite vê-las, talvez, equivalentes.

A Espanha dos Áustrias foi, em boa parte, a projeção de um sistema ideológico já consolidado em fins do século XV pelos Reis Católicos. Nele, a homogeneização era fundamental e leva à simples expulsão ou eliminação daqueles elementos (judeus, mouriscos, protestantes, erasmistas, etc.) que a pudessem dificultar. Acontece, também, que essa Espanha era o último capítulo de uma empresa bélica - a chamada "Reconquista" - processo entendido superficial e erradamente, a nosso ver, como uma continuidade que leva à formação da nação espanhola. Tal empresa, por uma contingência histórica, projetou-se numa outra, exatamente no mesmo ano - 1492 - em que a primeira teria terminado. Assim, a conquista da América foi vista como um novo capítulo de uma "missão" nacional que logo se projetaria também sobre a Europa, no intuito de "salvá-la" do

protestantismo. Em suma, na sociedade espanhola desses séculos, o modelo social tinha que ser o cavaleiro e o modelo econômico, seu modo de acumulação de riquezas pela conquista. Diminuíam assim, e muito, as possibilidades de que a nova classe emergente na Europa, a burguesia, tivesse um reconhecimento social. Mais ainda, o ideário burguês apresentava suspeitas semelhanças com os grupos banidos da sociedade, mouros e judeus especialmente. Dessa maneira, valores exaltados pela burguesia como mecanismos de ascensão social, como o trabalho e a especulação, foram excluídos, Criava-se, assim, um vazio entre a nobreza e o povo, que não havia como elidir, a não ser por caminhos marginais, particularmente os da aparência, que era um valor, esse sim, fundamental como requisito para qualquer ascensão. Esse será o caldo de cultivo do romance picaresco; neste, em última instância, assistimos basicamente à paródia desses mecanismos marginais de ascensão social.

Uma rápida observação da nossa realidade latino-americana contemporânea nos permite sentir a equivalência das nossas condições sociais. Isto sem adentrarmos pela história econômica, que guarda curiosas analogias: desequilibrada distribuição da riqueza que se concentra cada vez mais, dívida externa crescente, elevada inflação, perda de poder aquisitivo dos salários, elevada carga impositiva injustamente distribuída, impossibilidade de competir com o mercado estrangeiro, etc.. Nos nossos países terceiro-mundistas fica cada vez mais claro que o trabalho não é o caminho adequado para a ascensão social, mas a garantia do permanente empobrecimento; e a especulação deve estar matizada por nuances que, de tão frequentes, já deixaram de ser chamadas de corrupção e eufemisticamente pertencem à "praxe do mercado". Assim sendo, a alta burguesia, produziu, através do capitalismo selvagem, um vazio entre ela e o povo que, mais uma vez, não há como enfrentar, a não ser mediante a esperteza. Essa situação seria o novo caldo de cultivo para o aparecimento de tão grande número de romances neopicarescos hispano-americanos, que não poderia ser explicado apenas por fatores genéticos.

E a maior prova de nossa teoria está neste setor da América Latina, onde o desconhecimento do modelo clássico da picaresca nos permite julgar que se há romances neopicarescos, deve-se quase estritamente a essa existência de condições sócio-econômicas equivalentes às da Espanha geradora da picaresca clássica. Ou seja, é no Brasil onde o reaparecimento do gênero em questão deve ser incluído

claramente no modelo B de Guillén, sem que se neguem as possibilidades de que caiba em A ou em C ao mesmo tempo.

Nesse sentido, é bom nos lembrarmos de que o mestre Antonio CANDIDO, com muita pertinência, negou a "filiação" de *Memórias de um sargento de milícias* à picaresca espanhola. Mas, no nosso entender, se com Leonardo estava se inaugurando o malandro literário brasileiro, isso implica que com ele aparecia um novo tipo de pícaro, ambientado numa sociedade diferente, mas que logo ganharia a equivalência que apontamos. Viria, então - nas palavras de Antonio CANDIDO - sua elevação à categoria de símbolo com *Macunaima*. E, no decorrer do século XX, diversos outros malandros apareceriam na literatura brasileira, sem apresentar necessariamente conexões genéticas com seus predecessores, os pícaros clássicos.

Por último, pelo fato de estarmos trabalhando com um "gênero" literário e sua reiteração, com variantes, no tempo e no espaço, nosso estudo tem um grau teórico que o leva a encaixá-lo também no modelo C guilleniano.

Assim sendo, temos consciência de nosso enfrentamento com um fenômeno de alto grau de complexidade e extrema abrangência que, dessa maneira, supõe um elevado risco na sua formulação. No entanto, parece-nos importante deixar claro que ao abranger os três modelos propostos por GUILLÉN, deixamos de lado explicitamente quaisquer resquícios de falsos nacionalismos. Jamais pretendemos interpretar os textos brasileiros em estudo como derivados de qualquer modelo espanhol: se a derivação existe em algum caso, não é o que fundamentalmente nos interessa. Pelo contrário, nosso interesse esteve sempre no texto literário como reprodução da História, ou melhor, como a história não oficial, ou, se assim se preferir, como o sonho da História. Desse ponto de vista, não foi surpresa constatar que momentos históricos com aspectos equivalentes produziam textos cuja aproximação sob rótulos semelhantes era inevitável.

I. O CONTEXTO HISTÓRICO DA PICAESCA

Parece-nos imprescindível iniciar nosso estudo a partir de uma determinação do contexto em que surge o romance picaresco espanhol. Entendemos que o significado desse romance como um todo deve ser procurado nas suas relações com esse contexto ¹. No entanto, temos consciência de que trabalhamos com um processo cultural que se estende ao longo de mais de um século (de **Lazarillo de Tormes**, de 1552, a **Estebanillo González**, de 1646). Assim sendo, faz-se necessário levar em conta sempre as mudanças de toda ordem acontecidas ao longo desse período e as transformações que, conseqüentemente, possa ter sofrido o romance picaresco em suas manifestações.

Podemos classificar o romance picaresco clássico espanhol em três fases. A primeira, no início da segunda metade do século XVI, está determinada pela publicação de **Lazarillo de Tormes** (1552-53?) e da sua continuação anônima (1555).

Uma segunda etapa abrangeria a publicação da **Primera parte** de **Guzmán de Alfarache** de Mateo Alemán (1599), a redação inicial (1603-1604) de **El Buscón** de Quevedo (que circularia em manuscritos até ser publicado em 1626), a redação de **El Guitón Onofre** (1604), e o aparecimento da **Segunda parte** apócrifa de **Guzmán de Alfarache** de Juan Martí (Mateo Luján de Sayavedra), que impulsiona Mateo Alemán a publicar a sua **Segunda Parte** (1604). No ano seguinte, 1605, a etapa se fecha com a publicação de **La pícara Justina** de Francisco López de Úbeda.

Uma terceira etapa, incluindo doze obras, em geral de menor qualidade literária, se estenderia entre 1612 (ano da publicação de **La hija de Celestina** de Salas Barbadillo) até 1646, quando aparece a excelente **Vida de Estebanillo González** contada por ele próprio.

Quase que como um apêndice, pode-se mencionar o menos valioso **Periquillo el de las Gallineras** de Francisco Santos, de 1688. No século seguinte

¹ Um estudo exemplar da relação texto/contexto no romance picaresco é, sem dúvida, o livro de Francisco CARRILLO, *Semiolinguística de la novela picaresca*.

(entre 1742 e 1758) ainda apareceria a autobiografia *Vida de Diego Torres Villarroel* que, evidentemente, pertence a um outro contexto ².

Assim sendo, o contexto histórico da picaresca clássica espanhola abrangerá, no mínimo, a segunda metade do século XVI e a primeira do XVII; isto é, o período do reinado do imperador Carlos I da Espanha - V da Alemanha - e dos três Felipes (II, III e IV), que coincide com a época de maior brilho das artes e das letras espanholas. Mas, ao mesmo tempo, trata-se do período em que, tendo chegado a hegemonia universal da coroa espanhola ao seu apogeu, inicia-se um processo de deterioração que culminará numa prolongada decadência da nação.

1. CONTEXTO POLÍTICO

O contexto histórico da picaresca, no nosso entender, deve ser ampliado, no sentido de se definir não apenas a situação imediata, mas de se levantar a evolução histórica da ideologia que serve de referente à sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII.

Esse marco ideológico significa a adoção, pelas classes dominantes, de um modelo social e político caracterizado pela centralização das decisões, na forma da monarquia absoluta, e pela unificação ideológica dos cidadãos peninsulares. Pela primeira característica do modelo, irão sendo excluídas do exercício do poder não apenas os estratos economicamente inferiores, mas também aqueles emergentes na forma da burguesia e até os grupos da nobreza menos poderosos ou que não se identifiquem com a ideologia do projeto; pela segunda, serão absorvidos ou eliminados, mediante todo tipo de mecanismos, aqueles indivíduos que significarem qualquer desvio da ortodoxia cristã e, mais concretamente, católico-romana.

Esse processo se desenvolve muito lentamente, ao longo dos séculos que abrange a chamada "Reconquista" da Espanha. No nosso entender, nesse longo período, há etapas que não podem ser confundidas. Inicialmente, do século VIII ao século XI, predomina o sentido de reconquista, isto é, de recuperação territorial. Com as invasões almorávide e almohade e com a presença de guerreiros cristãos francos em território peninsular, a luta, do século XI ao século XIII ganha um

² As obras mencionadas podem ser encontradas na clássica edição conjunta de VALBUENA PRAT, *La novela picaresca española*, com exceção de *El Gullón Onofre*.

sentido de "cruzada" muito mais claro e explícito ³. Uma vez ocupada a totalidade do território peninsular, com exceção do reino de Granada, o impulso "reconquistador" se detém, já que as forças cristãs se voltam para a disputa intestina pelo poder. É nesse momento (séculos XIV e XV) quando irá se definir o modelo ideológico que não apenas irá prevalecer na Península, mas que presidirá a atitude dos monarcas cristãos com relação ao Reino de Granada.

Essa definição começa a se estabelecer a partir do momento em que se enfrentam dois meio-irmãos na disputa pelo trono castelhano: Pedro I ("el Cruel" ou "el Justiciero"), legítimo rei de Castela, apoiado pelas camadas inferiores da nobreza e pela burguesia em formação, e Enrique de Trastámara, apoiado pela aristocracia. O conflito, aparentemente familiar, acaba por se inscrever na guerra europeia dos cem anos e assume uma ferocidade e duração que demonstram a transcendência do que estava em jogo. A derrota de Enrique em Nájera, em 1367, será anulada pelo assassinato de Pedro em 1369, que permitirá a ocupação do trono por Enrique com o nome de Enrique II. Com isso, inicia-se o caminho para a monarquia absoluta e, especialmente, o da unificação ideológica: os judeus, claramente partidários de Pedro, começarão a ser excluídos da entidade nacional que se almeja. Segundo GARCÍA DE CORTÁZAR, os judeus - protegidos por Pedro - foram o eixo ideológico da disputa pelo poder, na qual se opunham claramente os latifundiários e a "Mesta" à burguesia castelhana. E os judeus - contra os quais os trastamaristas levantaram a opinião popular - serão depois apontados como culpados pela depressão econômica que se segue e, como tais, serão vitimados nas matanças populares de 1391 ⁴. O mesmo autor traça uma rápida síntese da evolução do sentimento antijudeu na Península. Fica claro que essa atitude nasce da fusão do da hostilidade religiosa com a ascensão econômica da minoria judaica e que estoura quando ao poder político hostil lhe é somada a crise econômica.

A prova do sentido dessa política reside em que, não muitos anos depois, estaremos perante as primeiras matanças coletivas e populares de judeus. Já durante a guerra entre Pedro e Enrique, os judeus de Castela foram objeto de

³ Um excelente estudo a respeito das mudanças que com relação ao "inimigo" acontecem durante a "Reconquista" pode se ver na tese de doutoramento (inédita) de Maria de la Concepción PIÑERO VALVERDE: "Cristianos y moros en el Poema de mio Cid: la frontera vista por el poeta y su relación con las crónicas medievales".

⁴ Cf.: GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel: *La época medieval*, p. 467-470.

ataques estimulados pela definição política dos Trastámaras. A explosão antijudaica acontecerá em toda Espanha em 1391. Nesse ano foram especialmente violentas as agressões às aljamas, que, começando por Sevilha e Córdoba, estenderam-se à quase totalidade da Península. Isso provocará a emigração de judeus para fora da Península, as conversões em massa, pouco sinceras, o início da divisão entre "cristãos novos" e "cristãos velhos" e uma temporária amenização do clima antijudaico⁵.

Esse modelo será mantido durante os reinados dos seguintes monarcas castelhanos: Juan I, de 1379 a 1393; Enrique III, de 1393 a 1406; Juan II, de 1406 a 1454 - com exceção de sua atuação sob a influência de Álvaro de Luna, que acabará decapitado por ordem do rei; e Enrique IV, de 1454 a 1574. Mesmo que os monarcas, muitas vezes, procurassem proteger os judeus - cuja colaboração económica lhes era de grande interesse - a aristocracia não os via com bons olhos, por considerar essa aliança uma ameaça a seu poder, e se aproveitava do clima antijudaico mantido pela Igreja junto ao povo para utilizar o ódio popular em favor dos seus interesses. As lutas que se sucederam, especialmente entre 1419 e 1479, foram muito mais entre a nobreza e a monarquia dentro de cada reino peninsular e pela hegemonia na Península. A solução do conflito iria resolver não apenas a disputa pela aliança castelhana com Portugal ou com Aragão em favor deste último reino. Na verdade, no interior de Castela se impõe a causa dos futuros Reis Católicos, que agora poderão punir a nobreza opositora e transformar em cortesãos os nobres aliados, e, sobretudo, lança-se a semente definitiva da monarquia absoluta. E esse poder é colocado definitivamente a serviço da causa da unidade religiosa da Península, onde muçulmanos e judeus deixarão de ter qualquer espaço próprio. Contra eles se lança o que tradicionalmente é conhecido como o capítulo final da "Reconquista".

Da nossa parte, parece-nos que, se levarmos em conta o hiato havido entre o final da anterior etapa da "Reconquista" e as razões ideológicas que levam os Reis Católicos a atacarem Granada, a ocupação do último reino mouro assume agora as características de uma verdadeira "agressão", nos termos em que modernamente o direito internacional entenderia o ataque cristão.

⁵ Cf.: *Id.*, *ibid.*, p. 424-427; e SICROFF, Albert A.: *Los estatutos de limpieza de sangre*, p. 45-50.

Sintomaticamente, a queda de Granada coincide, no mesmo ano de 1492, com outros três episódios de grande transcendência histórica: a expulsão dos judeus, a empresa de Colombo e a edição da *Gramática castellana*, de NEBRIJA. Este último dedica sua obra à rainha Isabel, dizendo que a língua foi sempre a companheira do império⁶. O império vaticinado por NEBRIJA começaria a se formar, meses depois, com a chegada de Colombo à América. E o signo desse império estava dado claramente pela expulsão dos judeus. Mesmo que uma aparência de tolerância cercasse a ocupação de Granada, os mouros se renderam, é sabido, sob condições (conservação da língua, das religiões e dos costumes) que depois não seriam cumpridas.

O resultado é que os Reis Católicos se encontraram, no período de um ano, com a maior parte da Península sob seu domínio e enormemente populares pela derrota dos últimos muçulmanos, pela expulsão dos judeus longamente condenados pela Igreja - e, assim, odiados pelo povo - e pela descoberta de um novo horizonte (América) para onde canalizar o ímpeto secular de cruzada nacional: novos infiéis estavam à vista para o exercício da missão. Com a vantagem de que o novo cenário, além de corresponder em altas doses à fantasia aventureira, agora "maravilhada" perante o desconhecido, oferecia recompensas imediatas e materiais muito mais atraentes do que o mérito espiritual de haver "reconquistado" o reino de Granada.

Com isto, a monarquia espanhola obtém tudo de que necessita para se firmar e impor sua ideologia: é vitoriosa, controla a aristocracia, tem a adesão do povo e oferece à nação um projeto popular e atraente que significa a continuação além-mar da empresa nacional que agora é vista como uma longa luta que vem de séculos.

Um segundo passo na implantação do modelo viria anos depois com a ocupação do trono por Carlos I, o neto dos Reis Católicos, que logo depois, como

⁶ Diz NEBRIJA textualmente: "Quando bien conmigo pienso, mui esclarecida Reina, i pongo delante los ojos la antigüedad de todas las cosas que para nuestra recordacion i memoria quedaron escritas, una cosa hallo i saco por conclusion mui cierta: que siempre la lengua fue companera del imperio...". E mais adiante: "... que despues que Vuestra Alteza metiese debaxo de su yugo muchos pueblos barbaros y naciones de peregrinas lenguas i con el vencimiento aquellos ternian necesidad de recibir las leyes quel vencedor pone al vencido i con ellas nuestra lengua...". Embora NEBRIJA atribua esta última frase ao então bispo de Ávila, frei Hernando de Talavera, e embora a mesma possa referir-se à possível continuação na África da luta contra os muçulmanos, há razões para se pensar que o autor aludisse às possíveis consequências da viagem de Colombo, cujas caravelas levavam quinze dias navegando na data da impressão da *Gramática do ilustre nebrisenense*, em 18 de agosto de 1492. Vide NEBRIJA, Antonio de: "Prólogo" in *Gramática castellana*, p. 4-12.

Carlos V, incorporaria à sua coroa uma substancial parte da Europa, que se somava aos espaços já ocupados pelos monarcas de Aragão.

Com isso, o império espanhol ganhava uma projeção que viria a ser ampliada mais ainda com novas "descobertas" além-mar e com a incorporação do trono português e suas colônias por Felipe II. Mas também o modelo ganharia um novo obstáculo que, em última instância, serviria para acentuar de vez sua definição ideológica: a Reforma Protestante passava a ser uma nova ameaça que exigia controlar as fronteiras rigidamente e vigiar um outro tipo de cidadão cujos desvios não estavam vinculados a fatores raciais: o herege.

Por outro lado, a consolidação do poder monárquico cresceria na proporção do império, não apenas porque agora nos domínios de quem se sentava no trono espanhol nunca se punha o sol, mas porque a chegada de Carlos a esse trono significou o fim do poder local dos municípios castelhanos. Com a derrota dos Comuneros em Villalar em 1521, os poderes locais se esvaziavam e, ao mesmo tempo, era anulada a última tentativa de afirmação da burguesia em Castela. Com isso, anulava-se o único grupo que poderia resistir à identificação com as idéias imperiais.

E, se a própria figura do imperador impunha respeito sob Carlos V, seu filho Felipe se encarregaria de cercar a monarquia de um halo que faria dos reis seres quase sobrenaturais com cuja ideologia o povo sentia orgulho em se identificar.

Para reforçar este quadro de poder, é bom lembrar que o tribunal religioso do Santo Ofício - a Inquisição - tinha sido instalado em 1478, em Castela - e o seria depois em Aragão -, a pedido dos Reis Católicos e colocado ao serviço do poder civil. A Inquisição, além de ser instrumento de repressão e uniformização ideológica, serviu como único poder que podia superar as fronteiras dos diversos reinos espanhóis. Assim, mediante a Inquisição, de fato, o poder da monarquia se configurava como absoluto e sem barreiras jurisdicionais.

A picaresca nasce nesse contexto imperial. Se bem que é necessário lembrar sempre a distância que separa o momento de **Lazarillo de Tormes** das circunstâncias de aparecimento de **Guzmán de Alfarache**, como já advertiu **Américo CASTRO**⁷, **Lazarillo de Tormes** aparece antes de finalizar o Concílio de Trento, sendo possível ainda tolerar nele as irreverências dogmáticas e a sátira aos

7 "Perspectiva de la novela picaresca" in *Hacia Cervantes*, p. 83.

clérigos. Mas, cinco anos depois, *Lazarillo de Tormes* já ingressa no Index. E o protagonista de *Guzmán de Alfarache*, em 1599, precisa mascarar sua história de malandragem mediante uma espessa cortina de aparentes sermões que, ingenuamente ou não, foram muitas vezes lidos como paradigma da teologia contra-reformista.

Se em ambos os textos (especialmente em *Guzmán de Alfarache*) temos a reprodução clara da "sociedad señorial-picaresca"⁸ de então, nascida do banimento da burguesia, um aristocrata, Francisco de Quevedo, se encarregaria, em *El Buscón*, de mostrar as fronteiras irredutíveis que isolavam os poderosos.

Esse poder tão forte quanto isolado, levado ao máximo por Felipe II, derivaria para as mãos dos sucessores daquele, Felipe III, Felipe IV e Carlos II, que, cada vez menos seriam capazes de exercê-lo e que cada vez mais iriam entregando-o a favoritos, cuja corrupção deixava bem claro qual podia ser o único modelo a ser imitado pelo povo.

Paralelamente, o império, cujos pés de barro Lázaro de Tormes já denunciara, começava a declinar. A picaresca do século XVII aparece quando se iniciam os sucessivos acordos mediante os quais Espanha vai abrindo mão do poder na Europa. A grotesca caricatura de dom Quixote voltando para casa vencido numa luta sem sentido tem sua contrapartida não apenas em Sancho Pança que, contagiado da loucura do seu amo, à hora da morte deste ainda tenta resuscitar-lhe projetos pastoris, mas também nesses primos urbanos de Sancho, os pícaros que descobriram que essa luta inglória não passava de uma máscara e que a luta pelo poder não admitia escrúpulos.

A profecia de Cervantes iria se cumprir anos depois, no fim do século XVII, com Carlos II ("el Hechizado") demoradamente moribundo; mas Cervantes não previra a corte de picarescos favoritos de plantão que disputaria, aos tapas primeiro, e numa longa guerra depois, o que restara da herança dos Áustrias. Com o triunfo do monarca Bourbon - mediante o Tratado de Utrech, em que apenas os espanhóis perderam -, uma nova dinastia iria se instalar nesses despojos, não apenas para implantar sobre eles o selo definitivo do absolutismo, mas para negociá-los em sucessivos e descarados "pactos de família". Mas nesta altura, os pícaros - tímido retrato dessa realidade de vale-tudo - já haviam desaparecido das letras espanholas.

⁸ MARAVALL, José A.: *Estado Moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*, tomo II, p. 180.

Em síntese, os pícaros literários se sucedem ao longo de três reinados - Carlos V, Felipe II, Felipe III - e no início do reinado de Felipe IV. Acompanham, assim, o processo que vai do projeto imperial de Carlos, passam pela Espanha líder da causa católica na Europa com o filho deste e pelo pacifismo de Felipe III, para desembocar na indolência de Felipe IV, o fracasso de cujo "valido" maior, o Conde-Duque de Olivares, marcaria o início do fim.

Ao longo de todos esses anos os pícaros convivem com um sistema de absoluto controle interno e de popularidade da causa nacional apontada pela monarquia. Haverá, assim, um banimento do segmento social cuja ausência gera, precisamente, o modelo picaresco: a burguesia. A classe média, derrotada militarmente em Villalar, não terá forças para impor suas propostas formuladas em 1593 através dos representantes dos municípios nas Cortes: abandonar as guerras européias, organizar empresarialmente a colonização da América, reduzir os tributos e conservar na Espanha o ouro obtido nas Índias. O modelo escolhido pelos monarcas não era esse e já era tarde para encontrar um que o substituísse: seria mantido até o fim o ideal do conquistador, em detrimento do universo da especulação e do trabalho. O pícaro, ausente de ambos, é a paródia do primeiro - o conquistador - para ser o desvio do segundo - o burguês.

2. CONTEXTO SOCIAL

A sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII apresenta sintomas que, por um lado, deixam ver o imobilismo de uma sociedade que já é classista, mas na qual uma rigidez estamental é imposta pela frustração dos mecanismos ascensionais⁹, e, por outro, permitem comprovar, nos dados demográficos, que se iniciava uma decadência difícil de reverter.

Detendo-nos nesta última característica, à tendência ascensional do século XVI, iria se suceder a estagnação do século XVII¹⁰. Apesar da limitação dos dados demográficos do século XVI, é possível constatar que, de 1530 a 1591, a população espanhola passa dos 4,7 aos 6,6 milhões, com um índice anual de crescimento de 0,57%; esse índice cairá, entre 1591 e 1768, para 0,17%, o núcleo central (as duas Castelas, Leão e Extremadura) apresentando um índice negativo de crescimento.

⁹ Cf. *id.*, *ibid.* p. 23-44.

¹⁰ Vide NADAL, Jordi: *La población española (Siglos XVI a XX)*, p. 28-53.

Leve-se em conta que, segundo VICENS VIVES, na sua **Historia social y económica de América y España** ¹¹, 35,4% da população espanhola se concentrava em Castela a Velha, o que agrava as consequências do fenômeno, na medida em que o centro das decisões políticas é duramente atingido.

As razões dessa estagnação demográfica - trágica no momento em que são necessários homens para ocupar espaços e braços para produzir neles - são diversas. Em **Guzmán de Alfarache** é conhecida a referência a "el hambre que sube de Andalucía y la peste que baja de Castilla", alusão explícita ao período entre 1596 e 1602, quando se combinaram os dois flagelos mais graves: as más colheitas e as epidemias de tifo que, juntos, teriam exterminado, nesses anos, 10% da população. Deve-se levar em conta que, com o acréscimo do índice de mortalidade, não apenas diminui a população mas também diminui a natalidade, multiplicando-se, assim, os efeitos das epidemias e más colheitas.

No século XVII, as pestes não mais afetariam as Castelas. Mas seriam trágicas na periferia mediterrânea, onde 20% da população sucumbiria em consequência delas.

A esses fatores biológicos, devem-se somar as causas políticas do decréscimo. Uma delas é a expulsão dos mouriscos: aos 55 ou 60 mil que teriam morrido ou fugido da Espanha por ocasião da rebelião das Alpujarras (1568-1570) se somariam uns 270 mil que são expulsos do país entre 1609 e 1614. Deles, 2/3 saem de Aragão, que perde mais de 1/6 da sua população, e 1/3 de Castela, representando 1,6% da população castelhana. Em Valência, as perdas significam 25% da população; no Reino de Aragão o índice atinge 18.8%. É fácil imaginar as consequências econômicas que teria a expulsão dos mouriscos em Aragão, quando se sabe que estes eram fundamentalmente responsáveis pela produção agrícola. DOMÍNGUEZ ORTIZ ¹² calcula em 8 milhões o número de espanhóis a começos do século XVII: VICENS VIVES (p. 7) estima a população da península, em fins do século XVI, em quase 9,5 milhões de habitantes, sendo 1,25 milhões de portugueses e 8.235 milhões de espanhóis. Este autor (p. 9) situa na casa dos 500 mil o número de mouriscos expulsos, metade de Castela e metade de Aragão, significando 3% e 25% da

¹¹ VICENS VIVES, J.: *Historia social y económica de América y España*, Vol. III, p. 10. Em diante, as citações deste autor corresponderão ao volume em questão, cujas páginas nos limitaremos a indicar entre parênteses.

¹² *La sociedad española en el S. XVII*, p. 90.

população, respectivamente. Mesmo com diferentes números absolutos em relação a NADAL, VICENS VIVES (p. 8) concorda em apontar o decréscimo populacional a partir de fins do século XVI, citando HAMILTON que estima em 25% da população as perdas entre 1600 e 1650. VICENS VIVES (p. 10-11) aponta ainda a migração interna, que faz crescer as cidades em detrimento do campo: Madri - capital da Espanha a partir de 1562 - teria passado de 5 mil a 107 mil habitantes entre 1517 e 1621; Sevilha somaria 100 mil habitantes no fim do século XVI.

Um outro fator de decréscimo é a emigração para América que nunca chega a ser controlada. Calcula-se de 4 a 5 mil emigrantes ao ano¹³. O mais grave é que a perda se dá fundamentalmente entre homens que vão dos 16 aos 25 anos, em plena idade fértil. As regiões mais afetadas são as duas Castelas, Extremadura e Andaluzia, que fornecem 85,2% dos migrantes. A migração em direção a América significa uma perda anual de 1% dos homens jovens de Castela¹⁴.

Apesar de não haver dados, parece ter sido significativa a quantia de homens, igualmente jovens, que saíram para lutar na Europa. Como exemplo, podemos citar os cálculos de DOMÍNGUEZ ORTIZ¹⁵ que estima em 288 mil - 12 mil por ano - os mortos, desaparecidos e prisioneiros entre 1635 e 1659.

Em síntese, a evolução demográfica espanhola entra em crise já no século XVI, afetando, inicialmente, o centro da Península. Mais tarde, a crise atingiria a periferia, cujas regiões iniciariam antes, também, o reequilíbrio. A estagnação seria mais duradoura precisamente no centro - que só começará a se recuperar no século XVIII - atingindo especialmente, assim, Castela, que tomara para si a definição dos rumos políticos e econômicos espanhóis.

Quanto à distribuição social da população, a divisão em classes fica, desde o seu nascedouro, limitada à divisão em dois grandes grupos: os cavaleiros (os ricos) e os plebeus (os pobres)¹⁶. No primeiro segmento estão, além do monarca e sua família, os três grupos integrantes da nobreza: os Grandes de Espanha, os demais portadores de títulos e os fidalgos. No segundo segmento agrupam-se comerciantes menores, artesãos e lavradores. Fora da classificação há um considerável número

¹³ Idem, *Ibidem*.

¹⁴ Cf.: NADAL, Jordi: *Op. cit.*, p. 61-62.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 95.

¹⁶ Essa é a divisão básica, exaustivamente estudada por MARAVALL no cap. III do seu livro *La literatura picaresca desde la historia social* (p. 138-163): "La imagen dicotómica de la sociedad".

de mendigos e criados, além dos escravos. Um segmento intermediário está constituído pelos "villanos ricos" (os camponeses que prosperaram) e os "cidadãos"; esses dois grupos, minoritários, na medida em que enriquecem tendem a separar-se do restante do terceiro estado e a se aproximarem da nobreza, que os rejeita. A rejeição tem o fundo ideológico conhecido, já que o divisor de águas entre ricos e pobres passa explicitamente pela limpeza de sangue; esta é aceita mais facilmente com relação ao "villano" por ter este se mantido mais distante do universo judaico, preferentemente urbano. O "cidadão", pelo contrário, é a expressão da burguesia, que é vista como irremediavelmente "contaminada".

Observe-se também que o número de fidalgos é considerável. E, pelo fato de estes pretenderem se manter isolados do universo do trabalho, da produção e da especulação, acabam por caracterizarem-se como uma massa sem função e sem os recursos para se manterem integrados na classe dominante. E o conjunto passa a ser a excrecência social típica da Espanha, de Castela, especialmente, que a literatura satirizará constantemente.

Ou seja, uns poucos membros do terceiro estado terão condições de subir, ao atingirem a riqueza que é a verdadeira *conditio sine qua non* para a ascensão social. E uma significativa camada do estrato inferior da nobreza lutará para manter as aparências, pois, na verdade, seus recursos a situam por baixo dos "villanos ricos" e dos "cidadãos", cuja ascensão pretende impedir.

Um segmento à parte, o clero, poderia ser entendido como o único conduto de uma certa transferência de indivíduos entre uma e outra classes sócio-econômicas. Mas deve-se levar em conta que um grupo - talvez minoritário - dentro desse clero se confunde com a aristocracia na posse da terra e que haverá também um considerável segmento de clérigos limitados a sobreviverem como pudessem. Por outro lado, a exclusão do clero - oficialmente ao menos - do esquema da transferência de bens pela herança exclui, em geral, seus membros da possibilidade de transferir a outros a ascensão social obtida pelo ingresso na carreira eclesiástica.

Tudo isto deixa claro que não há caminhos explícitos para passar do grupo dos pobres para o dos ricos, a não ser a aventura do cavalheiro conquistador ou a sorte da minoria que consegue enriquecer por meios nem sempre tão limpos nem claros, já que a política oficial não favorece a acumulação de riqueza pelo trabalho ou pela especulação. O pícaro integrará ambas as aventuras, como já dissemos, negando parodicamente uma para ser um desvio da outra. Cabe observar aqui que

utilizamos o termo "desvio" num sentido semelhante, porém não idêntico, ao de MARAVALL ¹⁷, que classifica desta maneira a conduta aberrante de certos indivíduos. Vemos no pícaro não apenas uma conduta "desviada", mas uma realização paralela à da banida ideologia burguesa, a "mana" que já Lázaro de Tormes enuncia junto com a "fuerza" que, no nosso entender, seria a paródia da conquista cavaleiresca. O próprio MARAVALL vê um paralelismo com a burguesia na "prosperidad" que Lázaro diz ter atingido ¹⁸.

É interessante levar em conta a distribuição numérica desses grupos sociais. De acordo com VICENS VIVES (p. 13 e sgtes.), a aristocracia soma 20 famílias na época dos Reis Católicos, chega a 63 famílias sob Carlos V (1525) e a 100 famílias sob Felipe II (1581). O clero também cresceu bastante e somaria uns 200 mil indivíduos no começo do século XVII. Já o segmento dos menos pobres (mercadores, patrões industriais, artesãos, notários, etc.) é o grupo que mais diminui, tendendo a desaparecer. Abaixo deles, o pequeno e médio proprietário de terra empobrece a partir de 1575 - ano da segunda e mais grave das três moratórias decretadas por Felipe II - devido aos aumentos dos impostos e, em bom número, emigra para as cidades. Nestas, a classe média urbana é vítima da elevação dos preços e do esgotamento econômico que se iniciam por essa mesma data. Numericamente, dos 8.235 milhões de espanhóis que VICENS VIVES calcula existirem em fins do século XVI, uns 6 milhões constituiriam as classes produtoras: 1,5 milhão nas cidades e 4,5 milhões no campo. Esse grupo teria sido afetado pela perda dos mouriscos expulsos que o mesmo autor (p. 9) estima em 500 mil. A classe média - os que nós chamávamos de "menos pobres" - somaria de 500 mil a um milhão de indivíduos. Os escravos seriam em número de 100 mil. O restante, fora a aristocracia e o clero, ou seja, mais ou menos um milhão de indivíduos, estaria integrado pelos demais nobres (um grande número de fidalgos), os numerosos criados, os mendigos, e os bandidos e pícaros, à margem da sociedade.

A distribuição da riqueza entre esses grupos é também muito significativa.

O processo da chamada "Reconquista" provocara uma forte concentração da propriedade da terra fundamentalmente na aristocracia, no clero e nos municípios. Nasceria ali um dos mais graves problemas da Espanha, que continuaria sem solução durante séculos: a existência dos "bienes de manos muertas" que não

¹⁷ *Ibidem*, cap. IX, "Anomia y desviación social", p. 411-470.

¹⁸ *Ibidem*, p. 127.

podiam ser fragmentados nem alienados. A Igreja conservava a propriedade institucional das terras recebidas em doação; os municípios mantinham a propriedade coletiva das terras outorgadas pelos monarcas e a nobreza transferia a totalidade da propriedade pelo sistema de "mayorazgo", isto é, exclusivamente ao filho mais velho. Dessa forma, de acordo com VICENS VIVES, no século XVI, o Rei, os nobres e a Igreja eram proprietários de 95% do solo (p. 25). Por outro lado, o fato de apenas o terceiro estado pagar impostos incide no empobrecimento dos membros desse estamento. Os que podem procurar investir em imóveis ou aplicar o dinheiro no mercado financeiro para, assim, poder dispensar o trabalho e pleitear um título de nobreza que os exima do pagamento de impostos. Isso, unido ao colossal ingresso de metais preciosos vindos da América¹⁹, leva a uma inflação que produz uma elevação dos preços muito superior ao aumento dos salários²⁰.

O resultado é a concentração fabulosa da renda nas mãos da nobreza e do clero: as 180 casas nobres, aristocracia e clero somados, mais ricas concentram uma renda anual de 5.738.000 ducados, o que equivale a mais de 50% da renda total do Reino de Castela. Considerem-se ainda as disparidades internas do grupo: enquanto a maior renda, a do arcebispo de Toledo, é de 250 mil ducados anuais, o bispo de Tuy chega apenas aos 4 mil ducados (p. 45-46).

19 HAMILTON (El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650, p. 48.) registra a afluência máxima de metais preciosos americanos entre 1581 e 1626 e o auge desse ingresso entre 1591 e 1595, numa média de 35 milhões de pesos (de 450 maravedis) por ano. VICENS VIVES (p. 31.) calcula que nesse período chegam à Península 2.750 toneladas de prata e 20 mil kilos de ouro por ano; essas cifras representam entre 83 e 87% do que chega à Europa; a coroa espanhola recebe entre 2/3 e 1/5 dessas quantias.

20 Para VICENS VIVES (Op. cit., p. 39-45) os preços na Espanha, no fim do século XVI eram os mais elevados da Europa e não foram acompanhados pela evolução dos salários: por exemplo, enquanto o salário de um peão passa de 34 maravedis em 1511 para 145 em 1600 (aumento de 326%), o litro de azeite passa de 7,3 para 43 mr. (aumento de 489%), o quilo de pão vai de 11 para 77,8 mr. (aumento de 607%) e o litro de vinho de 2 para 28 mr. (aumento de 1.300%). Das tabelas estabelecidas por HAMILTON (op. cit. p. 337-407 e 412-414) extraímos alguns dados que servem de amostra: o salário de uma cozinheira, em Castela a Velha, aumenta, entre 1505 e 1640, de 1.505 para 4.080 mr. ao ano, ou seja, em 233%; em Valência, no mesmo período, o salário de um tecelão ("hilador") de linho sobe de 5 para 13 diners por alna (91 cm de tecido de 1,02 m de largura), ou seja, 160%. No entanto, em Castela a Velha, a carne de vaca que a cozinheira preparava aumenta, entre 1500 e 1650, de 2 para 16,5 mr. a libra (= 460 gr.), ou seja, em 725%; e a libra (= 460 gr.) do linho fiado pelo tecelão passa de 6,2 para 18 din., ou seja, sobe 190%, sendo que chegou a um pico de 24,3 din. a libra em 1600 (291%). Um produto básico, o trigo, em Castela a Velha passa de 112,5 mr. a fanega (= 55,5 lts.) (preço médio entre 1506 e 1518) para 496 mr. (preço médio entre 1643 e 1650), com uma alta de 342%; já em Valência, o mesmo produto passa, entre 1500 e 1650, de 319,3 din. a fanega (= 33,5 lts.) para 2143,5 din., com uma alta de 571%. Já o arroz sobe nesta região, no mesmo período, de 521,2 din. a libra (= 355 gr.) para 2.318,3 din., ou seja, 345%; o mesmo produto, em Castela a Velha, aumenta de 163,3 mr. a libra (= 460 gr.) para 1.271,6 mr., ou seja, 679%.

As camadas inferiores da nobreza, carentes de recursos e que preferem se manter alheias ao universo produtivo, empobrecem, mas não pagam impostos. Com o aumento de nobres, o número dos que pagam impostos se reduz e a carga fiscal por indivíduo (lavradores, comerciantes, artesãos) deve aumentar. Assim, entre 1504 e 1596, os impostos superam o aumento dos preços em 230%, chegando a se pagar por mês, em impostos, o equivalente a dois dias de comida (p. 48).

Quanto ao clero, como já dissemos, seu papel de canal de comunicação dos diversos estratos sociais se perde na medida em que à hierarquia institucional se soma a hierarquia econômica. De qualquer forma, o conjunto do clero é rico: Segundo VICENS VIVES (p. 65), em meados do século XVI suas rendas atingiam os 5 milhões de ducados, ou seja, a metade da renda castelhana. O atrativo de participar dessa riqueza, sem dúvida, mobilizou muitos indivíduos - especialmente os nobres excluídos da herança paterna em função do "mayorazgo" - e, assim, os excluiu também do universo da produção.

As classes médias constituem o grupo que situamos entre os pobres e os ricos, lutando para não descer - quando se trata de fidalgos sem recursos - ou tentando subir, quando não são nobres. Neste último caso, frequentemente, estão aqueles que se dedicam ao exercício de profissões liberais, ou os que se vinculam ao comércio, à indústria ou às finanças. Essas atividades, por um lado, significam depender do trabalho e, assim, impedem os membros da classe de se incorporarem à nobreza; por outro, aproximam-se muitas vezes das atividades exercidas tradicionalmente pelos judeus ou mouros, grupos agora banidos da sociedade. Com a exclusão social dos conversos e seus descendentes, que constituirão para sempre uma segunda categoria de cidadãos, ficam marginalizadas todas as formas de acumulação de riqueza - tanto o trabalho como a especulação - que eram vistas como próprias dos excluídos. Até Carlos III e suas ordenanças de 1772, a dedicação às atividades industriais significava a perda do direito à fidalguia e, por conseguinte, a impossibilidade de se incorporar ao segmento privilegiado da sociedade. Assim, os membros das classes médias não vão lutar para se firmar como tal, mas procurarão fugir desse grupo o quanto antes.

Por outro lado, a afirmação da monarquia que se inicia com os Reis Católicos, às custas principalmente da aristocracia, num segundo momento, consolida-se com a derrota dos Comuneros e das Germanias sob Carlos I, agora às custas da incipiente burguesia que estas significam.

Não bastassem estes fatores ideológicos ou políticos, a situação econômica que se desenvolve ao longo do século XVI significa a deterioração deste segmento social que é a chave para o processo de implantação do capitalismo na qual se apóia o desenvolvimento sócio-econômico europeu da época. A única saída perante a crise é o investimento em bens imóveis, únicos a salvo da inflação²¹.

A classe modesta estaria dividida em urbana e rural. Os camponeses são o grupo que mais sofre com a situação econômica, já que a mesma não afeta o proprietário do latifúndio mas principalmente o trabalhador, inclusive o pequeno proprietário, já que se registra o caso de que o preço obtido pela colheita não atingia o necessário para o pagamento do aluguel dos bois utilizados na lavoura (p. 100-101).

A má remuneração do trabalho no campo e nas cidades gera o aparecimento de grupos marginais, tais como os pícaros urbanos e os bandoleiros na zona rural. Se o primeiro grupo significa um desvio paralelo à burguesia, o segundo tenta realizar, a seu modo, o modelo de ascensão social proposto pela ideologia da classe dominante: a acumulação de riquezas pela conquista. Em fins do século XVI, um grande número de vagabundos - mendigos profissionais, subempregados, rufiões, prostitutas, delinquentes, criados e fidalgos em decadência - podem ser encontrados nas cidades espanholas. Na mesma época, o bandoleirismo já se havia estendido pela totalidade do território peninsular²².

3. CONTEXTO ECONÓMICO

Não pode nos parecer casual o aparecimento da picaresca na Espanha do século XVI, especialmente quando consideramos o peculiar papel da Península Ibérica na evolução econômica européia, na transição do feudalismo para o

²¹ Vide VICENS VIVES, J.: *Op. cit.*, p. 82-83. Segundo este autor, passa-se a emprestar dinheiro a pequenos proprietários ("censos consignatarios") que, não podendo pagar os empréstimos, perdiam a propriedade. A expulsão dos mouros, já no século XVII, arruinara os pequenos investidores, já que a nobreza, ao perder a mão-de-obra de seus latifúndios, protegida pelo monarca, não paga suas dívidas.

²² Definindo o marginalizado como aquele para o qual são nulas as possibilidades de obter bens e valores colocados pela sociedade à disposição dos indivíduos, MARAVALL (*La literatura picaresca desde la historia social*, p. 420/21) considera que a picaresca e o bandoleirismo seriam duas formas utilizadas por marginalizados inconformados para obter esses mesmos bens e valores. Outras possibilidades seriam a incorporação à Igreja ou ao exército, a ação revolucionária, ou a simples vacância. O pícaro é aquele que desenvolve sua procura por caminhos não institucionalizados mantendo as aparências de aceitar as vias normais.

capitalismo ²³. Michel BEAUD, ao historiar a evolução deste último sistema econômico, define como o primeiro movimento da marcha para o capitalismo a conquista e pilhagem da América ²⁴. A Espanha é a principal responsável pela novidade econômica que significa a introdução na Europa de grandes quantidades de ouro e prata. Mas esses metais preciosos não ficam na Espanha: servem aos monarcas para o pagamento de empréstimos que financiam as guerras e para a compra de produtos industrializados na Itália, França, Holanda e Inglaterra. Desse modo - sempre segundo BEAUD - os preços, na Europa, sobem entre 2 e 4 vezes ao longo do século XVI, enquanto os salários perdem 50% do seu valor real. Segundo VICENS VIVES (p. 125.), a partir de 1516, o ouro americano, que começara a chegar à Península em 1505, passa a influenciar a economia; em 1523, com a chegada do ouro asteca, pode-se perceber uma brusca elevação dos preços, que supera a dos salários, devido à demanda americana de manufaturados. Um pulo semelhante se dá em 1530 e, a partir de 1535, há uma rapidíssima evolução dos preços. Sob Felipe II, que chega ao trono em 1556, aparecem os primeiros signos da crise. Já na época de Carlos I, as despesas anuais do Estado somavam 3 milhões de ducados, sendo que os ingressos cobriam apenas 50% dessa soma e a dívida externa ascendia a 7 milhões de ducados; em 1573 a dívida chegava aos 37 milhões, o que leva Felipe II a declarar, em 1575, a segunda moratória do seu reinado (a primeira fora em 1557, logo após chegar ao trono, e a terceira aconteceria em 1597, às vésperas da sua morte). As conseqüências dessa segunda falência serão gravíssimas, especialmente pela perda do crédito internacional e pela ruína do comércio exterior e de muitos comerciantes.

À falência do Estado somam-se o aparecimento da fome em Castela, especialmente a partir de 1575, quando começa a se fazer necessária a importação de trigo, e o declínio da "Mesta" ou associação dos criadores de gado, que leva à redução da produção de lã, matéria prima de primordial importância nas exportações castelhanas desde a época dos Reis Católicos.

²³ Carlos BLANCO AGUINAGA vê nessa transição o referente imediato do romance picaresco. Diz o crítico: 'Importa, sin embargo, entender directa y claramente que esa realidad socioeconómica a la que todos nos referimos al tratar de la picaresca corresponde a uno de los momentos cruciales del prolongado y conflictivo período de transición que lleva del modo de producción feudal al capitalista.' ("Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género", p. 50).

²⁴ BEAUD, Michel: *Historia del capitalismo. De 1500 a nuestros días*, p. 22.

A elevação dos preços é assustadora, e muito mais se comparada com o desigual crescimento dos salários, como já vimos anteriormente.

Uma das causas mais visíveis desse desequilíbrio económico que parece ter afetado o império espanhol desde o seu nascedouro estaria na combinação da ideologia feudal que impulsiona à pilhagem da América com a riqueza resultante dessa pilhagem. Por isso, tal riqueza não é retida na Península para financiar a instalação de indústrias que pudessem abastecer o comércio com esse imenso mercado novo que é América. Pelo contrário, o ouro e a prata são necessários para pagar o financiamento externo das guerras europeias dos Áustrias e para comprar no mercado externo os produtos manufaturados que a América demanda. Quem se fortalece, com isso, é o capitalismo nascente no restante da Europa. A Espanha não poderá concorrer com a indústria de além-Pirineus. Assim, continuará a ser um país agrícola que não consegue satisfazer suas próprias necessidades de grãos e que continuará a exportar lã quando produz algum excedente. Assim, o déficit do comércio exterior agravará a dívida externa.

Durante a primeira metade do século XVI, tomam-se medidas para tentar conter os sintomas da crise. Sabidamente dribladas pela ação de bandoleiros e contrabandistas, consistiam elas, segundo VICENS VIVES (p. 122.) em: a proibição de levar ouro ou prata para fora do país; a proibição de exportar cavalos, mulas, pão, legumes, carnes, ferro, aço, linho, cânhamo, armas e apetrechos bélicos; a proibição de importar sal, seda, gêneros suntuários e panos. Mas os preços dentro da Espanha continuam a subir, tornando inviável a concorrência com o mercado exterior, especialmente após cada nova descoberta de minas americanas, como em 1548, três anos após a descoberta das minas de prata de Potosí. Em vista disso, em 1552, Carlos I proíbe as exportações e libera as importações de manufaturados. Mas a medida arrasa com a indústria e o comércio peninsulares. Quando, em 1558, volta-se atrás, o mal já está feito e o benefício todo seria dos estrangeiros²⁵. Posteriormente, sob Felipe II, as medidas visarão a salvar as finanças da coroa, já que o aumento do comércio com a América, de 30 mil toneladas em 1550 para 127 mil toneladas em 1610, significava apenas o envio para as Índias não de mais produtos espanhóis, mas de maior número de manufaturados estrangeiros, que

²⁵ LARRAZ, apud VICENS VIVES, J., op. cit. p. 123.

atravessavam rapidamente a Espanha em troca do ouro e da prata americanos repassados aos países produtores.

Assim sendo, a Espanha é a responsável pela incorporação da grande novidade na economia: a chegada de ouro e prata em grandes quantidades à Europa. Mas não apenas não se beneficia do fato como também sofre as suas consequências negativas. E, dessa forma, Espanha se conserva dentro das condições sócio-econômicas que BEAUD ²⁶ aponta como "o antigo": população essencialmente rural, produção essencialmente agrícola, intercâmbios relativamente restritos, predomínio da auto-subsistência, concentração da renda em favor da nobreza, da coroa e do clero em detrimento das classes modestas. Não caberá à Espanha romper com esse modelo que perdura na Europa ainda no século XVI, mas sim às "Provincias Unidas", exatamente o domínio espanhol na Europa herdado através de Carlos I: irão sublevar-se contra a metrópole por discordarem não apenas da ideologia religiosa imposta pela mesma, mas por ser o seu oposto em todos os sentidos. Como aponta BEAUD ²⁷, o que depois será fundamentalmente a moderna Holanda se distingue por: um comércio ativo e desenvolvido, uma agricultura moderna, uma nobreza quase que inexistente, uma poderosa burguesia e tolerância ideológica. À Holanda se sucederão, durante o século XVII, a Inglaterra e a França como as frentes onde o capitalismo inicia definitivamente seu avanço. E a Espanha ficará à margem desse processo, vítima do seu próprio achado, que serve melhor ao novo modo de acumulação de riquezas ausente do modelo ideológico que impulsara as conquistas dos seus monarcas.

4. BURGUESIA ?

Num trabalho relativamente recente, *La edad media española y la empresa de América*, o historiador Claudio SÁNCHEZ ALBORNOZ retoma as teses expostas no seu conhecido *España, un enigma histórico* ²⁸. Com base nelas, sustenta

²⁶ Op. cit., p. 29.

²⁷ Op. cit., p. 32.

²⁸ Vejam-se, especialmente, os capítulos XIII ("Debilidad de la burguesia en la Castilla medieval") e XV ("Fracaso del promisorio despliegue de la burguesia castellana") no tomo II da mencionada obra. Como é sabido, o historiador sustenta que a burguesia espanhola se frustra, em última instância, em consequência das circunstâncias históricas determinadas, principalmente, pelas empresas bélicas derivadas da invasão muçulmana, da chegada de Colombo à América e da ascensão dos Áustrias ao trono espanhol.

que o que possibilitou e até provocou a "descoberta" e a conquista da América pela Espanha foi a ausência de burguesia em Castela. Diz ele:

"Una Castilla aburguesada, una Castilla en la que hubiese triunfado una fórmula de equilibrio psíquico y social diferente del creado por la conexión multiseccular entre la rudeza, la acritud y la violencia, corolarios normales de los lances de la Reconquista, no hubiese realizado la empresa americana. La ausencia de una burguesía de importancia y de un vivaz espíritu burgués entre nosotros los moradores de las tres Castillas, La Vieja, la Nueva y la Novísima, se halló en la base de nuestra aventura americana y de sus peculiares características." (p. 98).

SÁNCHEZ ALBORNOZ conclui que, devido a essa ausência de burguesia, a conquista da América contribuiu para prejudicar a economia castelhana e beneficiou outros países, como Flandres, França, Itália, etc. E apóia suas conclusões na análise das amostras de ausência de espírito burguês que podem ser recolhidas ao longo da história castelhana.

No entanto, sabe-se que Castela teve a oportunidade de desenvolver uma burguesia, a partir dos núcleos urbanos que se organizam ao longo do Caminho de Santiago. Por iniciativa dos reis de dinastia aragonesa, uma série de cidades ou povoados - de origem agrária ou militar - em Navarra e Aragão se organizam ou revitalizam pela incorporação de estrangeiros que darão origem a uma classe de mercadores, artesãos - que deixam de ser itinerantes - e pousadeiros. O fenômeno se estende depois a Castela e Leão. É assim que, já em 1063, no foro de Jaca, aparece o primeiro registro peninsular do termo "burgueses" fora da Catalunha, para se referir a pessoas dedicadas já não à atividade rural mas ao comércio e à indústria²⁹. Mas esse germe de burguesia - ao qual pode-se somar também a cidade de Toledo - que é uma prolongação do maior desenvolvimento desse grupo social na Catalunha, iria perder força com o avanço da "Reconquista" que impõe o poder da riqueza territorial resultante da empresa militar. Por volta de 1130, as tentativas burguesas ficam bloqueadas em Castela, Leão e Gália, coincidindo com a entrada tardia da influência feudalizante francesa que, junto com outros fatores, como a escassa densidade do elemento burguês e o custo das comunicações e do transporte das mercadorias, contribui para a detenção desse processo de diversificação social. Posteriores tentativas de fortalecimento da burguesia, em fins

²⁹ GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel, *op. cit.*, p. 193-194.

do século XII e durante o XIII, triunfam na Catalunha e fracasam em Leão, Galícia e Castela, devido à rápida conquista, nesse período, dos territórios de Extremadura, da Mancha e do vale do Guadalquivir, estimulando o predomínio da riqueza territorial. As diferenças dos conflitos sociais surgidos em fins do século XIII em ambos os segmentos da Península - entre nobres latifundiários e pequenos agricultores, em Castela, e, na Catalunha, entre nobres, de um lado, e camponeses e burgueses, de outro - mostram a diversa composição social que caracteriza cada um deles³⁰.

Nos séculos XIV e XV o processo de "senhorialização" da sociedade castelhana iria se firmar especialmente após o triunfo de Enrique II de Trastámara em 1369, estendendo-se inclusive ao reino de Aragão. A falta de uma burguesia sólida que detivesse o processo bem como as concessões que Enrique II e seus sucessores devem fazer aos nobres, que os ajudaram a chegar ao poder e se firmar nele, facilitam a "senhorialização". GARCÍA DE CORTÁZAR, ao analisar assim o processo, constata que

"...así, Castilla se va convirtiendo en un país de hidalgos cuyo objetivo era la imitación, a su nivel, del disfrute de privilegios y tono de vida de la alta nobleza; su mentalidad, de honda raíz aristocrática - ajena a la intervención en el comercio y la industria, que se estima deshonrosa -, no tiene nada en común con el utilitarismo que caracteriza el naciente capitalismo europeo."

31

Esta característica da região que assumiria a hegemonia da Península no século XVI não é, necessariamente, ponto pacífico, embora a constatação de uma ausência de burguesia por parte de SÁNCHEZ ALBORNOZ, acima apontada, possa ser aproximada à idéia da frustração da burguesia que subjaz às teses do seu arqui-inimigo, Américo CASTRO³². A divergência entre ambos, parece-nos, está sobretudo nas razões por eles entendidas como a causa do não desenvolvimento de uma burguesia na Espanha entre os séculos XVI e XVII e, talvez, apenas se manifeste na interpretação ideológica que ambos fazem dos mecanismos pelos quais o fenômeno se produz.

30 Cf. *id.*, *ibid.*, p. 285-288.

31 *Op. cit.*, p. 434.

32 Cf.: *España en su historia e La realidad histórica de España.*

Da nossa parte, entendemos que Castela, efetivamente, não foi território favorável para o desenvolvimento da burguesia, não apenas pelos traços históricos de sua formação ao longo da Idade Média mas também pelas características ideológicas que subjazem à sua hegemonia peninsular e à sua ação como cabeça do império espanhol dos séculos XVI e XVII, e que frustram, efetivamente, a ruptura com os esquemas sócio-econômicos da Idade Média.

Ao longo do Medievo, Castela é a ponta-de-lança da luta contra os muçulmanos estabelecidos na Península. A atividade política prioritária é a "Reconquista", que, assim, basicamente preside a mentalidade dos castelhanos. A "Reconquista" é o espaço no qual, necessariamente, a figura do cavaleiro se projeta como o ideal humano mais relevante; e o modo de acumulação de riquezas do cavaleiro é não apenas o mais nobre, mas sobretudo significa a realização da recuperação da "Espanha perdida", que os cristãos sentem como sua missão essencial.

Por outro lado, como já dissemos, no momento em que a "Reconquista" atinge seu objetivo básico, isto é, o de liquidar o poder político muçulmano no território peninsular, limitando-o ao reino mouro de Granada, as atenções dos cristãos se voltam para a disputa da hegemonia na Península, já quase que completamente cristianizada, e para o modelo ideológico a que há de subordinar-se o estado. Os resultados desse processo serão, de um lado, a união de Castela e Aragão - que depois anexarão os reinos de Granada e Navarra - e o fortalecimento da nobreza, como suporte da monarquia, em detrimento da burguesia nascente, o que irá unido, implicitamente, à opção pela unificação nacional com base no cristianismo, em detrimento das minorias de origem judaica ou muçulmana.

Em decorrência desses resultados, a nação espanhola ficará definida, no fim do século XV, como uma nação cristã, sem espaço para essas minorias religiosas. E, em decorrência das características de conquista militar, próprias do processo de configuração dessa nação, o cavaleiro continuaria a ser seu ideal humano. Com isso, de um lado teremos a exigência da conversão imposta às minorias e, de outro, o caráter suspeito ou, ao menos, desacreditado, das atividades próprias das minorias judaica e muçulmana. Assim, deixam de ser inocentes a especulação - financeira, comercial ou científica - vista como própria dos judeus, e o trabalho manual

considerado próprio dos mouros ³³. A discriminação dessas tarefas significa a discriminação da mentalidade e das atividades básicas desse grupo social em formação - a burguesia - o aparecimento de cujos traços ideológicos fundamentais marcara, na Europa, o fim da Idade Média. Nasce, assim, na Espanha, uma sociedade cujos ideais estão instalados na imitação do cavaleiro conquistador, em detrimento das novas formas de acumulação de riqueza através da especulação que começam a se desenvolver no restante da Europa. Não sendo possível o acesso à cavalaria, o reduto que sobra para os cristãos-velhos, além da incorporação às fileiras do clero, logicamente, é o meio rural, onde a menor possibilidade de contato com os grupos religiosos proscritos, de caráter predominantemente urbano, soava como garantia da "limpeza" de sangue, requisito indispensável para o exercício pleno da cidadania. E, no meio rural, encontrava-se com mais freqüência o grau de analfabetismo necessário para deixar claro o distanciamento dos seus habitantes de qualquer especulação intelectual que pudesse parecer indício de "contaminação" com os judeus, cuja "agudeza" era peculiar traço diferenciador ³⁴.

Fica evidente que as atividades próprias da burguesia não foram discriminadas apenas por si mesmas quando notamos que, como aponta José Antonio MARAVALL ³⁵, na Idade Média, os mercadores não são discriminados nem na obra de Gonzalo de Berceo (1195?-1264?) nem no texto de *Las Partidas*, de Alfonso X, el Sabio (1221 - 1284). No entender de MARAVALL, a situação mudaria depois, quando a acumulação de riquezas ameaçasse o sistema estamental, dando lugar à condenação do lucro. No nosso entender, uma outra manifestação de reação contra a nova mentalidade irá se consumir nas perseguições e matanças coletivas de judeus, no fim do século XIV. A mudança econômica levou, assim, a enrijecimentos ideológicos que teriam graves repercussões sociais e que, por sua vez, afetariam profundamente a economia. Estes fechamentos ideológicos significam a criação de barreiras de todo tipo para impedir o acesso ao poder desses grupos alheios à classe dominante ³⁶.

³³ Até os nossos dias sobrevive na língua espanhola e expressão que identifica o trabalho como coisa de "infiéis": para expressar um excesso de trabalho se diz, na Espanha: "trabajar como un moro".

³⁴ São conhecidas as colocações que Lope de Vega - "familiar" do Santo Ofício - faz no seu teatro, no qual os camponeses apregoam sua curta crudição como garantia da "limpeza" que os separa de outros grupos sociais.

³⁵ Estado moderno y mentalidad social, tomo II, p. 121.

³⁶ No estudo dos primeiros romances picarescos veremos *El Buscón*, de Quevedo, como cristalização dessas barreiras.

MARAVALL, cujo texto citado se esforça para demonstrar a existência de um espírito burguês na Castela do século XVI, proporciona-nos outros argumentos claros para sustentar melhor nossa tese da ausência de burguesia na sociedade castelhana que produz a picaresca. Diz ele:

"Tal vez por el carácter rebelde de la política nobiliaria en España, que durante los siglos XIV y XV pasa entonces su fronda, se contempla en la fase inicial de la época que estudiamos [siglos XV a XVII] una mayor aproximación entre realeza y pueblo, al contrario de lo que se verá después de Villalar. cuando aristocracia y rey estrechen sus lazos en detrimento de las ciudades." (p. 5).

A rebelião da nobreza irá possibilitar, por reação, o fortalecimento da monarquia castelhana-aragonesa dos Reis Católicos. E a identificação popular com a causa cristã dos monarcas contribuirá também para esse fortalecimento. No meio, ficarão os membros da incipiente burguesia que, se já eram suspeitos por sua proximidade com os "infieis", serão banidos do caminho do poder com a derrota dos Comuneros, primeiro, e com a proscrição do erasmismo, depois.

Por outro lado, MARAVALL analisa como as classes que começam a surgir na Espanha no fim da Idade Média são dissolvidas no interior da sociedade estamental, processo que, para o autor, culmina na Renascença. Nessa absorção, os "burgueses" ficam adscritos à condição de trabalhadores, o que produz a existência de estados dentro dos estados sociais³⁷. Dentro do terceiro estado, os "cidadãos" - artesãos, comerciantes, mercadores - tendem a se isolar do resto e a se aproximarem da nobreza. Mas esse processo fracassa na Espanha, devido a varios fatores, e favorece o aparecimento do camponês rico (o "villano rico"), classe conservadora na qual a monarquia busca apoio pela identificação ideológica e que, por sua vez, procura subir para se ver livre do pagamento de impostos. Quanto ao fracasso do desenvolvimento da burguesia, deve-se, segundo MARAVALL a

"las condiciones económicas adversas creadas por la descaminada política monetaria del país, a los efectos esterilizadores de la inflación y al asfixiante dominio monárquico-senorial que en tales circunstancias se impuso." (p. 32).

³⁷ Op. cit., p. 10 a 19.

Por outro lado, desenvolve-se na Espanha a identificação da riqueza com a nobreza, ao mesmo tempo em que se entendia nobreza como "limpeza" de sangue. Com isso, o que passa a valer, de fato, é a riqueza, voltando-se assim a uma polarização entre ricos e pobres como únicas linhagens verdadeiras³⁸, ao ponto de que a antiga condenação do desejo de riqueza é substituída por sua legitimação, sempre que ela fosse de grande monta³⁹.

MARAVALL sustenta a existência, na Espanha do século XVI, de indivíduos de mentalidade burguesa. Mas admite que não existiu uma classe burguesa, pois predominou uma estrutura estamental. Um "curioso fenómeno de desajuste", diz ele, teria acabado com o desenvolvimento das novas formas, que pode ser observado na Península em fins do século XV e durante o XVI⁴⁰. No nosso modo de ver, a permanência dos valores que sustentam a sociedade estamental da Idade Média impede a estruturação de classes sociais e, especialmente, a consolidação do segmento que, pelo fato de ser o elemento de ruptura com a economia medieval, poderia quebrar também a antiga estruturação da sociedade. Assim sendo, os traços da burguesia não servirão para definir uma classe, mas serão características de alguns indivíduos e sofrerão desvios negativos. Esses desvios poderão ser objeto da sátira ou da paródia. MARAVALL aponta o jogo como um desses desvios⁴¹. Da nossa parte, registramos de antemão o papel que o jogo desempenha nos romances picarescos que compõem o corpus por nós designado como "núcleo clássico" do gênero. Em *Lazarillo de Tormes*, obra de meados do século XVI, quando, no entender de MARAVALL, existem na Espanha amostras de um verdadeiro espírito capitalista⁴², o jogo está ausente; e, ao mesmo tempo, Lázaro, no "Prólogo", opõe um recurso que pode ser entendido como próprio da burguesia (a "mana") à elevação da nobreza de sangue. Por sua vez, em *Guzmán de Alfarache*, obra do fim do século XVI e início do XVII, quando MARAVALL situa a destruição e desaparecimento desse espírito capitalista, o jogo é o maior vício do protagonista, que não consegue aproveitar a oportunidade de

38 Cf. MARAVALL, José A.: Op. cit., p. 37 a 43; o autor cita, muito oportunamente, a frase da pícara Justina: "En el mundo sólo hay dos linajes: tener y no tener" (p. 42).

39 Id., *ibid.*, p. 116.

40 Id., *ibid.*, p. 135.

41 Id., *ibid.*, p. 179. Veja-se também *La literatura picaresca desde la historia social*, p. 501-524.

42 Cf.: *Estado moderno y mentalidad social*, tomo II, p. 187.

mudar de vida a ele oferecida precisamente devido à sua paixão pelo jogo. E em *El Buscón*, texto do XVII e no qual Quevedo quer exatamente demolir pela sátira qualquer legitimação da ascensão burguesa, Pablos não apenas joga mas é um jogador trapaceiro profissional.

Outro autor que merece nossa consideração, neste caso, pelo fato de defender radicalmente a existência de uma burguesia espanhola é Michel CAVILLAC⁴³, para quem

"on ne peut donc pas dresser une barrière entre la péninsule ibérique et le reste de l'Europe au seuil des temps modernes. Là comme ailleurs, voire plus qu'ailleurs, les conditions d'un essor décisif de la bourgeoisie se trouvaient réunis" (p. 42.).

Mas CAVILLAC admite também que essa burguesia espanhola iria à falência. Segundo ele, não por razões ideológicas, mas por motivos político-econômicos. O mesmo teria acontecido em toda a Europa, mas a Espanha constituiria um caso limite de desvio do capital que, ao se tornar o comércio uma atividade pouco rendosa, iria se voltar para a especulação financeira⁴⁴.

A aceitação da tese da frustração da burguesia apontada por MARAVALL e CAVILLAC - mesmo que, da nossa parte, entendamos que o fator ideológico tem um papel preponderante e estrutural - não deve ser confundida com uma aceitação das teses que, apoiadas num ponto de vista puramente quantitativo, negam a existência de uma burguesia na Espanha do chamado "século de ouro". Embora os números por nós antes relacionados permitam perceber o caráter minoritário das classes médias, não queremos apoiar apenas nisso nossa tese. Pelo contrário, parece-nos claro que o obstáculo ao desenvolvimento da burguesia na Espanha não é um fator quantitativo - o número de possíveis burgueses também foi pequeno no restante da Europa em algum momento - mas sim um fator ideológico. A homogeneidade ideológica estabelecida pelo modelo nacional imposto definitivamente a partir dos Reis Católicos preserva a segmentação estamentária e impede a formação de autênticas classes.

Assim, temos que concordar com Enrique TIerno GALVÁN, quando estabelece a seguinte distinção:

⁴³ Cf.: *Gueux et marchands dans le Guzmán de Alfarache (1599-1604)*.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 42-45.

"Si por burguesía se entiende, hablando siempre del período preindustrial, al propietario de los medios de producción, especialmente manufacturas, que en la estratificación social no pertenece a la nobleza, en España hubo burguesía lo mismo que en cualquier otro país europeo. Si el término se extiende, tanto a los propietarios de ciertos medios de producción, como a los profesionales y artesanos por cuenta ajena, aún se puede afirmar con mayor razón que en España hubo burguesía y numerosa. Si por burguesía se entiende una clase social ideológicamente diferenciada, la apreciación cambia, pues lo que parece incommovible es la homogeneidad ideológica, aunque cada grupo y subgrupo tuviese su ideología parcial, constituida sobre todo por deformaciones de la ideología dominante. La homogeneidad produjo en España una crítica global dirigida al hombre como criatura y sólo muy indirectamente como testimonio de una clase. En el resto de Europa, la homogeneidad de las ideologías se rompió pronto y la crítica aparece como crítica de clase o crítica social, sin pretender, salvo excepciones, que la reforma se hiciese reformando al hombre, criatura divina." ⁴⁵.

Parece-nos que essa afirmação equivale a entender que, na Espanha, as condições não eram favoráveis ao desenvolvimento de uma burguesia, já que esta supõe o desenvolvimento de uma consciência de classe que rejeite tanto o modelo aristocrático quanto o proletariado. Apesar disso, TIERNO GALVÁN sustenta no seu livro que houve na Espanha "una burguesía de carácter esencialmente católico español, es decir, que respondía a las condiciones objetivas del catolicismo de la contrarreforma y que actuó como tal burguesía y con una mentalidad burguesa" ⁴⁶.

Mais adiante, TIERNO GALVÁN estabelece uma divisão dentro dessa burguesia distinguindo

"por una parte, administrativos, economistas y otros técnicos que estudian con suma sutileza problemas de orden económico y social, gente liberal y comprensiva que tiende a interpretar el catolicismo del modo más innovador y estimulante posible, por otra los 'perfectistas' que critican todo o casi todo, pretendiendo hacer del mundo una iglesia paralela y perfecta en el orden de las virtudes" (p. 83).

O autor reconhece que "ninguno de los dos grupos se puede incluir en la categoría de burgués tal y como lo entiende Max Weber", porém sustenta que existiu uma burguesia mercantil semelhante à européia, que desenvolveu um processo peculiar, responsável por seu distanciamento dos burgueses da Europa, e que esse processo não se deve à crise da infra-estrutura econômica.

⁴⁵ Sobre la novela picaresca y otros escritos, p. 69.

⁴⁶ Ibid., p. 73, grifo do autor.

No entender de TIERNO GALVÁN, parece-nos, o que teria frustrado a burguesia na Espanha no "século de ouro" seria a contradição existente entre a integração ideológica dominante, com seu sistema repressivo, e a estrutura econômica. Para o autor, a preponderância do "perfectismo" no seio da "burguesia" espanhola, onde não se pensa na transformação do mundo mas na salvação ou condenação do indivíduo, encontraria sua expressão no romance picaresco⁴⁷.

A teoria de TIERNO GALVÁN parece válida e nos permite sustentar, de outro ponto de vista, a ausência de verdadeira burguesia, que sequer estaria em formação na Espanha dos séculos XVI-XVII. No entanto, podemos antecipar que não se pode falar de maneira global de romance picaresco para atribuir-lhe a função que lhe é atribuída pelo autor, já que há nesse gênero uma heterogeneidade maior do que se supõe. Talvez a afirmação de TIERNO GALVÁN possa ser válida para uma das leituras possíveis de *Guzmán de Alfarache*. Não seria assim, parece-nos, para *Lazarillo de Tormes* ou *El Buscón*, que, de diferentes perspectivas, deixam de lado o sermão de *Guzmán de Alfarache*, para mostrar a prioridade do parecer na sociedade aristocratizante, no primeiro caso, e para sustentar a inutilidade do mesmo, no segundo.

O autor tcheco Oldrich BELIC⁴⁸ leva mais longe ainda a visão das relações entre picaresca e burguesia. Para ele o romance picaresco é a expressão literária da burguesia espanhola destruída. O pícaro não seria um aventureiro, mas um homem que, devido à crise, perdeu sua estabilidade: seu objetivo seria recuperar essa estabilidade e abandonar a vida picaresca; não seria um vagabundo, mas alguém à procura de um emprego que o reintegrasse à sociedade. Os delitos do pícaro teriam, assim, um sentido de crítica social.

Em síntese, entendemos que a burguesia se frustra na Espanha dos Áustrias, por razões ideológicas que impõem uma política desastrosa para o que ela significa. A burguesia financeira espanhola seria a primeira a sofrer as conseqüências da situação econômica criada; a burguesia industrial perde seu território, na medida em que a Espanha deixa de produzir para comprar; e a burguesia comercial, que seria o único segmento a contar com algum espaço favorável, acabaria também por sofrer as conseqüências da crise. Assim sendo, a aristocracia poderia produzir, com

47 *Ibid.*, p. 90-91.

48 *Spanelsky pikareskní román. A realismus.*

Quevedo, as mais violentas sátiras contra ela; outros, como Mateo Alemán, teriam, no nosso entender, que se refugiar numa linguagem de grande ambiguidade paródica para mostrar o caráter marginal que estava reservado a essa mentalidade, porque, antes disso, já Lázaro de Tormes, ao contar-nos sua vida, mostrara que, nessa sociedade, as armas da burguesia tropeçavam com "o mal de fidalguia" que era a base desse gigantesco império com pés de barro.

5. CONTEXTO LITERÁRIO

O enfrentamento bélico entre cristãos e muçulmanos que, de maneira irregular, estende-se na Península Ibérica entre 711 e 1492, relaciona-se diretamente, no nosso entender, com as características da literatura castelhana nas suas origens e até já bastante entrado o século XVI, quando aparece o primeiro romance picaresco.

Esse enfrentamento levará, inicialmente, à produção de uma literatura que chamaremos de "literatura da construção do herói", já que ele é o espaço para a formação dos heróis nacionais que rapidamente passam a se definir miticamente ao serem verbalizadas suas façanhas.

Num segundo momento, esses relatos épicos iriam se fixar fragmentariamente na memória do povo em forma de "romances", o que coincidirá, cronologicamente, com os fatos históricos do período que denominamos "Cruzada" (séculos XI a XIII) e com as posteriores lutas internas dos cristãos. Esses fatos, por sua vez, serão a fonte de novos relatos tradicionais, escritos à imitação dos anteriores, cujas últimas manifestações serão contemporâneas ao ataque cristão a Granada, sendo que as circunstâncias e personagens desse episódio sobrevivem em alguns deles.

Ou seja, a história peninsular e, particularmente, a história de Castela são abundantes em episódios nos quais o espaço para o heroico está claramente determinado e que, dessa maneira, são propícios à consagração verbal dos seus protagonistas. Estes são exaltados na medida em que são capazes de ações extraordinárias, nas quais o interesse comum leva a arriscar os interesses individuais, inclusive a própria vida. O modelo do cavaleiro se estabelece, assim, dentro de um universo em que a fantasia tem profundas raízes na realidade. Não se deve esquecer que esse modelo, por outro lado, significa a síntese do modo feudal

de acumulação de riquezas; assim, esse modo sobrevive e é exaltado na Península Ibérica quando já estava sendo superado e substituído no restante da Europa por um modo especulativo e pré-capitalista.

No entanto, pode-se assinalar na tradição literária a existência de uma literatura da "burguesia" possível. Boa amostra dela seria uma obra de dom Juan Manuel (1282 - 1348): *Libro del conde Lucanor*. Nela, os relatos são encaixados num marco de didatismo próprio da época e apontam tanto para a conservação da honra e dos bens materiais quanto para a salvação da alma. No entanto, uma rápida análise do livro permite comprovar que uma minoria dos relatos alude a este último tema. Na verdade, a maioria deles destina-se a ensinar o homem a lidar com valores estritamente temporais. Dos 51 "ejemplos" que compõem o livro, 16 (quase um terço) são claras lições de pragmatismo em que prevalecem valores materiais; em outros 17 (um terço) estão presentes positivamente os valores temporais ou materiais: em 9 casos contempla-se a exaltação da honra; 3 são formas mistas e, em apenas 6, a vida eterna é o valor maior.

O ideário "burguês" que, assim, começa a filtrar-se na literatura com dom Juan Manuel, no entanto - como já vimos - carece de espaço numa sociedade que privilegia o cavaleiro e que cada vez mais aponta para um modelo alicerçado na conquista. Esse cavaleiro - que iria lutar do lado dos Reis Católicos, primeiro para impor o domínio destes sobre a maior parte do território peninsular cristão e depois para ocupar o reino mouro de Granada e expulsar os judeus - poderia bem ser identificado à figura de Rodrigo Manrique (1406 - 1476). Este, ao morrer, é retratado por seu filho Jorge (1440? - 1479) nas famosas "Coplas a la muerte de su padre". E nessas estampa-se o perfil ideológico não apenas de dom Rodrigo, mas da classe dominante. E os triunfos dos Reis Católicos acabariam por contaminar com essa ideologia a massa dos seus súditos. Nessas "Coplas" - de beleza extraordinária, diga-se de passagem - a sociedade fica dividida entre

"los que viven por sus manos
y los ricos",⁴⁹

sem espaço claro para um segmento que permita a transição entre um grupo e outro, revelando, assim, a oposição entre, de um lado, o trabalho e a pobreza e, de outro, o ócio reservado aos ricos. Fica claro que essa sociedade não inclui a

⁴⁹ MANRIQUE, Jorge: *Cancionero*, p. 90. Nas citações das "Coplas" modernizamos a ortografia.

perspectiva de possíveis níveis sociais, a não ser após a morte, único fator anulador de todas as diferenças:

que a papas y emperadores
y prelados
así los trata la Muerte
como a los pobres pastores
de ganados." (p. 96).

Todo o perfil biográfico traçado de Rodrigo Manrique deixa claro o privilégio da ação guerreira. Mais ainda, o estatuto das três vidas do homem - a temporal, a da fama e a eterna - que em dom Juan Manuel pode se ver mascaradamente desequilibrado em favor da primeira, aqui aparece enunciado explicitamente de maneira favorável à terceira. A ela se subordinam as ações humanas meritórias reduzidas a duas categorias: a oração e a guerra ao "infiel":

"El vivir que es perdurable
no se gana con estados
mundanales,
ni con vida deleitable
donde moran los pecados
infernales;
mas los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
y con lloros;
los caballeros famosos,
con trabajos y aflicciones
contra moros." (p. 107).

Essa desclassificação do trabalho e da especulação iria se espelhar, poucos anos depois, na obra de um converso, um entre aqueles tantos que - muitas vezes apenas externamente -, em 1492, tiveram que optar pelo batismo em troca do direito de permanecer na própria pátria. Em 1499, ou pouco antes, Fernando de Rojas (1476? - 1541) compõe *La Celestina*⁵⁰. E nela escreve a tragédia do amor que não encontra espaço numa sociedade dividida: de um lado Calixto, cristão velho; do outro, Melibea cuja "alta y serenísima sangre" (p. 19) não impede que os amantes devam optar pela clandestinidade. O motivo oculto do impedimento aparece quando, após o suicídio de Melibea, seu pai Pleberio faz um longo lamento

⁵⁰ ROJAS, Fernando de: *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*. A modernização da ortografia é nossa.

fúnebre. Nele revela não apenas suas ocupações - que são as próprias aos indivíduos da possível burguesia - mas sua ideologia diametralmente oposta à dos Manrique, voltada prioritariamente para a realidade material e sem referências à transcendência:

"¿Para quién edifique torres? ¿Para quién adquiri honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navios? [...] ¡Oh fortuna variable, ministra y mayordoma de los temporales bienes! [...] ¿Por qué no destruiste mi patrimonio? ¿Por qué no quemaste mi morada? ¿Por qué no asolaste mis grandes heredamientos?" (p. 295-296).

Após o lamento de Pleberio, fica em pé apenas uma cidade vazia ⁵¹: é o espaço da burguesia sem habitantes, símbolo possível da Espanha que acabava de ser definida na empreitada final dos cavaleiros medievais que haviam ocupado Granada.

Mas esses cavaleiros já vinham tendo existência literária, não apenas de maneira mais imediata no Romanceiro, mas como ideologia encarnada nos protagonistas das novelas de cavalaria. Estas abrem o que chamaremos de "literatura da projeção do herói", na medida em que significam a retomada do modelo básico medieval, para projetá-lo sobre o século XVI como símbolo do modelo social triunfante.

Os livros de cavalaria giram em volta da seqüência de aventuras do herói modelar, o cavaleiro andante, defensor dos fracos, das donzelas e da cristandade e, acima de tudo, protótipo do modo feudal de conquista e garantia da preservação da sociedade estamentária medieval. A absoluta imprecisão cronológica e geográfica desses relatos instala seus heróis fora da História. Graças a isso, são alvo da condenação dos eclesiásticos que vêem se delinear neles um universo alheio às normas moralizantes que desejam preservar como forma do poder.

Mas os cavaleiros andantes estavam destinados a sobreviver longamente a essa repressão, porque entre os leitores das suas façanhas estariam muitos dos membros de maior relevância da sociedade da época. O imperador Carlos V, Teresa de Ávila e Inácio de Loyola, dentre outros, sem dúvida sentiram-se atraídos por essas aventuras porque os relatos das mesmas coincidiam, no fundo, com as ideologias latentes em suas próprias empresas conquistadoras. De todas essas empresas, a que mais se aproximou das ficções cavaleirescas foi a fase inicial da

⁵¹ Cf. BLANCO AGUINAGA, Carlos et alii: *Historia social de la literatura española*, I, p. 185.

conquista da América. O fato de que a América fosse, aos olhos dos colonizadores, a maravilha até então apenas existente na ficção deu a esses relatos o estatuto de verdade que lhes faltava. E, assim, as razões para lê-los se multiplicaram e fizeram com que se multiplicassem as edições desses heróis condenados a vencer sempre e a serem perfeitos.

Tratava-se, basicamente, da última degeneração da épica francesa. O gênero invade todos os espaços e grupos sociais e as edições de continuação e mais continuação das aventuras dos seus protagonistas se sucedem ininterruptamente: entre 1508 e 1608 são publicados 50 títulos que, no conjunto, somam 300 edições. O grande sucesso desse tipo de narrativa tem a ver não apenas com o idealismo amoroso neles desenvolvido, bem ao feitio do platonismo renascentista, mas principalmente com o fato de se exaltar nela a figura do cavaleiro, que é o protótipo da acumulação de riquezas pela conquista, modelo vigente na realidade espanhola da época.

Esse era o universo ficcional em que navegavam os leitores espanhóis no começo do século XVI. Se quisessem procurar outros rumos, além daqueles das narrativas onde os sentimentos presidiam outros tipos de falsificações, como as de mouros ou pastores, tropeçariam com a recém-inventada lírica italianizante de Garcilaso de la Vega.

Garcilaso de la Vega, nascido em 1503, morreu em 1534 e sua obra havia aparecido em 1543. Sua influência iria se projetar ao longo do século XVI. A introdução de uma nova sensibilidade, da musicalidade dos ritmos italianos, da temática da introspecção amorosa e da mitologia, bem como o cuidadoso cultivo da metáfora significavam a base para uma idealização do sentimento na poesia. Mas, ao mesmo tempo, o conjunto era portador de um certo grau de alienação do indivíduo, voltado estritamente para si próprio, ausente até das circunstâncias políticas que exigiam o sacrifício da afetividade perante as instituições e, assim, distante de qualquer pretensão crítica.

Nesse contexto se desenvolve a primeira etapa da picaresca clássica espanhola. Deve-se levar em conta também a existência da literatura religiosa, na qual é possível encontrar confissões em primeira pessoa - um modelo parcial para a picaresca - e as coleções de cartas. Estas atingem nessa época o auge e se relacionam com a fórmula adotada pelo autor de *Lazarillo de Tormes*. Com este e com sua continuação anônima de 1555 despontava a "literatura da paródia do

herói", que culminaria, num sentido, na picaresca do século XVII e, em outro, em *Don Quijote* de Cervantes. Ao mesmo tempo, *Lazarillo de Tormes* será a primeira manifestação do desvio paralelo aos caminhos da "burguesia", ao exaltar a "mana" como meio de ascensão social, que seria retomada pelos pícaros posteriores.

Mas é importante também observar o que acontece no teatro durante o século XVI. Nele germina um instrumento de propaganda da ideologia dominante que será decisivo para a preservação desta no século XVII. Por um lado, temos a vigência do teatro classicista greco-latino - sustentado pelos humanistas e adepto das fórmulas da pseudopreceptiva aristotélica - que se estenderá durante todo o século. Mas, da mesma maneira, sobrevive um teatro religioso que perpetua o teatro litúrgico medieval. Deste, merece ser lembrado o tema da "Dança da morte", que, como se sabe, permite a sátira social nem sempre presente em outros gêneros.

Nesse teatro amadurecia também a nova fórmula antipreceptivista que seria consagrada por Lope de Vega anos mais tarde, que já se filtrava em algumas obras de Bartolomé de Torres Naharro (?-1524?) ou Gil Vicente (post 1465-1536?) e que começa a se definir nos *Pasos* de Lope de Rueda (?-1565). Mas esse pré-lopismo já carregava também a identificação ideológica com o Império, a mesma que no século seguinte caracterizaria a obra de Lope de Vega. Despontava, assim, a base do que depois chamaremos a "literatura da exaltação nacional".

Sem uma separação radical ainda com a ficção em prosa, já que esta não tem ainda um status próprio, o século XVI veria florescer na Espanha um bom número de obras históricas. Estas giram em volta de dois fatos vinculados às façanhas, à conquista, ao maravilhoso, não ficando, assim, muito distantes do universo da ficção: os historiadores da primeira metade do século ocupar-se-iam com a figura de Carlos V - o imperador marcado pela participação nas suas campanhas bélicas - e com o fantástico universo da América recém-descoberta e cenário da conquista. Não apenas estava viva a aventura de Colombo, relatada na sua *Carta* e no seu *Diário*, como uma série de crônicas tentavam pôr o "novo mundo" ao alcance dos que ficavam na Península.

Também fora do universo ficcional, mas como marco importante do pensamento da época, deve-se levar em conta a obra dos erasmistas que, na primeira metade do século, tiveram relevante papel na cultura espanhola. Dentre eles, os mais conhecidos são os irmãos Alfonso (1490?-1532) e Juan de Valdés (?-1541). A visão crítica da realidade inspirada pelo erasmismo, e que se prolonga em

diversos escritores até o século XVII, pode ser entendida como embasamento da sátira social de **Lazarillo**.

Portanto, no século XVI, a primeira picaresca convive com manifestações literárias que prolongam o cavaleiro medieval - com frequência transformado aparentemente em cortesão - e que, dessa forma, exaltam o mecanismo de conquista; este, por sua vez, depois de terminada a "Reconquista", se projeta na empresa americana. Predomina, assim, uma forte dose de alienação, sem que haja maior espaço para a crítica social ou política. Esta aparece timidamente em alguns exemplos teatrais - que serão sufocados já no pré-lopismo - e sobrevive no pensamento erasmista, se bem que seja necessário levar em conta o fato de as obras de Erasmo estarem proibidas na Espanha desde 1536. Nesse contexto - e além do sentido formalmente renovador da ficção que significam - **Lazarillo de Tormes** e sua continuação anônima aparecem como uma nota dissonante ao veicularem uma forte crítica que, por então, mal encontrava canais para se manifestar. Assim, não surpreende a condenação da obra na mesma década do seu aparecimento.

A segunda etapa da picaresca clássica espanhola tem como precedente imediato o reinado de Felipe II (1556-1598). Nele a Contra-Reforma intensifica a censura, que mutila **Lazarillo de Tormes** e proíbe sua *Segunda parte* anônima, e favorece a produção de textos voltados para a religião católica. Assim, além de uma grande quantidade de obras religiosas, temos a transformação de muitas obras profanas produzidas na primeira metade do século em textos "a lo divino", o que atinge desde livros de cavalaria até a poesia de Garcilaso e Boscán. Temos aí a manifestação mais evidente da "literatura de fuga à burguesia", que culminará - no caso da lírica herdada de Garcilaso, tanto numa vertente religiosa - os místicos - como numa tendência intelectual - frei Luis de León. Por outro lado, na lírica de Herrera firmar-se-á a "literatura da exaltação nacional".

Frei Luis de León (1527-1591) costuma ser visto como o melhor representante da escola lírica salmantina. Sua poesia, sem poder ser incluída na mística, gira em torno do universo religioso; com base nele e mediante a adesão a tópicos clássicos, seus poemas se carregam da rejeição dos valores materiais.

"¡Qué descansada vida
 la del que huye el mundanal ruido,
 y sigue la escondida
 senda, por donde han ido
 los pocos sabios que en el mundo han sido!"⁵².

Por sua vez, a chamada "escola sevilhana" teria seu representante máximo em Fernando de Herrera (1534-1597). Em sua poesia, além da temática amorosa herdada de Garcilaso, predomina o sentido nacional e a exaltação do Império, sem perder de vista a concepção católica da realidade; formalmente é um prenúncio da lírica barroca, cultista e gongórica em particular, que se desenvolveria no século seguinte. Assim, Herrera se distancia mais ainda de qualquer posicionamento crítico e adere à exaltação do modelo nacional conquistador e antiburguês.

O melhor poeta dessa segunda metade do século XVI não deve ser adscrito a nenhuma dessas duas escolas. Juan de Yepes (1542-1591) - conhecido como santo da Igreja Católica pelo nome de frade carmelita, Juan de la Cruz - recolhe a tradição da poesia culta e popular do seu século e a utiliza com forte espírito renovador, especialmente no uso do símbolo, empregado para expressar sua inefável experiência mística. Tal experiência será registrada em prosa por outros escritores como, principalmente, santa Teresa de Jesus (1515-1582) e frei Luis de Granada (1504-1588). A predominância do tema, na época, parece-nos uma clara demonstração de que a fuga aos interesses terrenos - salvo aqueles consagrados pela ideologia e aparentemente subordinados à causa religiosa - dominava nas manifestações literárias de maior projeção.

A exaltação nacionalista leva também a um desenvolvimento da poesia épica culta, que se inspira nos modelos clássicos e italianos. O melhor desses textos é, sem dúvida, a *Araucana* de Alonso de Ercilla (1533-1594), composta entre 1569 e 1589, e que narra as lutas entre espanhóis e indígenas na conquista do Chile.

O idealismo da novela de cavalaria teria continuidade na segunda metade do século no prolongamento desse gênero que, no entanto, começava a sofrer o desgaste derivado de sua repetitividade e dos ataques, por um lado, de eclesiásticos - que não aceitavam a liberdade moral desses heróis à margem da Igreja, e, por outro, dos humanistas erasmistas - que apontavam o caráter irracional cultivado pelo gênero. A saída que a Igreja encontrou para combatê-los foi, como já dissemos, a transformação de muitos deles em narrativas "a lo divino".

⁵² LEÓN, Fray Luis de: *Obras completas castellanas*, p. 1428.

Mas o irracionalismo das novelas de cavalaria encontraria outros caminhos. Seriam eles: a novela pastoril, a novela mourisca, com pastores ou mouros absolutamente distantes da realidade, e a novela "bizantina" de amor e aventuras.

No teatro, defrontamo-nos com a continuidade tanto do teatro humanístico, submetido às convenções pseudo-aristotélicas, como com a do teatro religioso, claramente estimulado pela Contra-Reforma. Firmava-se, por outro lado, o teatro pré-lopesco, de assuntos nacionais e populares, tradição de natureza contraditória, uma vez que se sua ruptura com a preceptiva abria um fecundo espaço criativo, sua submissão ideológica impedia qualquer distanciamento crítico da realidade.

Em síntese, Mateo Alemán e os primeiros autores da picaresca do século XVII retomam o modelo crítico de *Lazarillo* a partir de precedentes pouco favoráveis a essa atitude. A picaresca voltará a contrastar, assim, com a maior parte da literatura imediatamente anterior. Mas o clima ideológico dominante e visível na literatura que a precede imediatamente não favorece colocações críticas que denunciem o sistema. Assim sendo, Mateo Alemán, em *Guzmán de Alfarache*, deverá ater-se a um discurso que alterna a narração da aventura com o que parece, ao menos, ser um discurso moralizante. Cabe pensar que talvez oculte-se nele uma paródia da doutrina católica, como mais adiante veremos, o que denunciaria a necessidade de uma sólida máscara para garantir a sobrevivência de qualquer discurso contestador. A uma ambigüidade semelhante parece-nos recorrer o autor de *La pícaro Justina* para amparar seu discurso socialmente moralizador. Mais claramente crítico seria o autor da versão apócrifa de *Guzmán de Alfarache*, Juan Martí, em cujo livro parece ficar mais claro que o que deve ser corrigido não é o homem em abstrato em função da eternidade mas os homens responsáveis por um sistema que preserva a hipocrisia e a injustiça. Já Quevedo, em *El Buscón*, aproveita as possibilidades do modelo picaresco para fazer a apologia do sistema mediante a anulação da picardia como caminho para furar a rigidez estamentária da sociedade que se deseja preservar.

Dessa maneira, mesmo a literatura mais crítica, como o romance picaresco, limitar-se-ia à crítica social e à denúncia dos sintomas, sem se permitir jamais uma explícita discordância com o modelo imposto pelo sistema. Assim, mostraria em profusão os caminhos desviados do pícaro e levaria ao auge o papel de protagonista do anti-herói, mas jamais apontaria as falhas básicas de um modelo que, ao enrijecer a sociedade estamentária, impedia o desenvolvimento da mentalidade

burguesa. Desta cabiam apenas as manifestações desviadas em paralelo reproduzidas na picaresca.

No contexto da terceira etapa da picaresca clássica espanhola teremos a culminação dessa linha de "fuga à burguesia", "exaltação nacional" e, quantitativamente em menor grau, "paródia do herói".

Os próprios textos que compõem essa terceira etapa, na sua imensa maioria, tendem à aceitação, no mínimo, da ideologia da Contra-Reforma. Ficam fora desse conformismo quase que apenas as obras publicadas fora da Espanha, como é o caso de *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García (Paris, 1619); da *Segunda Parte de la vida de Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna (Paris, 1620) e de *La vida de don Gregorio Guadaña* de Antonio Enríquez Gómez (Rouen, 1644). O último representante autêntico do gênero picaresco clássico, que é também uma das melhores amostras do mesmo, *La vida de Estebanillo González* (1646) deve incluir-se nesse grupo contestador⁵³.

O contexto literário desta etapa da picaresca acompanha, na maioria dos casos, esse conformismo. A grande exceção é, sem dúvida, Miguel de Cervantes (1547-1616) que, em *Don Quijote*, traça a grande paródia não apenas do herói mas do sistema, sob o pretexto de parodiar a maior expressão de suas bases ideológicas, a novela de cavalaria.

No topo da manifestação conformista e apologética temos o teatro. Lope de Vega (1562-1635), que, como já foi dito, é "familiar" do Santo Ofício, define não apenas o antipreceptivismo desse teatro, mas também os valores que defenderá sob o manto da exaltação da nacionalidade. As manifestações críticas de Juan Ruiz de Alarcón (1581?-1639), ou as antinobiliárias de Tirso de Molina (1584?-1648), não passam de condenações dos sintomas, sem jamais atingirem o eixo do sistema. E Calderón de la Barca (1600-1681), junto com sua escola, não fará senão aperfeiçoar os mecanismos teatrais para a defesa da ideologia da classe dominante que, através do teatro, é levada a todas as camadas sociais.

As demais manifestações literárias que coexistem com a última picaresca clássica possuem, muitas vezes, o mesmo altíssimo valor literário de um Cervantes

⁵³ Veja-se, a esse respeito, uma das poucas obras que, analisando a picaresca espanhola clássica no seu conjunto, tem o cuidado de estabelecer distinções ideológicas entre os diversos textos. Trata-se do livro de Alan FRANCIS, *Picaresca, decadência, história*, cujas conclusões acompanhamos.

ou do teatro. Mas não se afastam da defesa ideológica da Contra-Reforma, quando assumem algum tipo de compromisso.

No auge da fuga à burguesia e ao compromisso, Luis de Góngora (1561-1627) levará a poesia espanhola ao seu máximo nível no século XVII, ao criar uma língua especial para o poema que, assim, não apenas contém seu próprio referente mas também elabora seu próprio código. Nesse processo ele também se distancia ad infinitum da realidade que o cerca, realidade essa da qual faz parte seu arqui-inimigo Francisco de Quevedo (1580-1645) que, por sua vez, sendo o maior denunciante da corrupção do sistema, é, ironicamente, um de seus maiores defensores. Culmina nele, assim, a exaltação da ideologia nacional. E, finalmente, Baltasar Gracián (1601-1658) pode ser visto como o fecho dessa defesa, ao mesmo tempo em que é a última manifestação de uma brilhante literatura que começava a se esgotar junto com o anacronismo dos valores que, em grande parte, ajudara a preservar.

6. LITERATURA PICARESCA E HISTÓRIA SOCIAL

Achamos oportuno, no fechamento deste panorama do contexto histórico em que aparece na Espanha o romance picaresco, retomar algumas ideias expostas por José Antonio MARAVALL no seu volumoso e erudito estudo sobre *La literatura picaresca desde la historia social*, que, por diversas vezes, já citamos ao longo deste trabalho. Fazemos isso no intuito de sintetizar algumas delas para marcar as nossas concordâncias, mas, especialmente, algumas das nossas divergências, com o ilustre historiador.

MARAVALL (p. 9) parte de uma divisão da sociedade espanhola do século XVII em: "integrados" ("afectos al sistema del absolutismo monárquico señorial e incluso, una parte de ellos, defensores y propagandistas del mismo"), entre os quais o autor inclui "los cultivadores de la comedia" como mais radicais do que os próprios teóricos da política; "integrados críticos" ("que aceptaban el sistema, pero sin dejar de ver las insuficiencias, los errores, los defectos que presentaba"), entre os quais o autor inclui Quevedo; e "discrepantes activos" ou "desviados" ("probablemente los menos numerosos"), os quais "muestran siempre claros signos de desviación social, aunque divididos en subgrupos que van desde los revolucionarios hasta los retraídos". Neste último grupo o autor inclui o pícaro e se propõe a analisar de que

maneira "aparece y se implanta en la sociedad ese "adaptado fraudulento", ese ser anômico, exento de escrúpulos, impulsado por desorbitadas aspiraciones y sujeto de penosa frustración" (p. 11). Assim sendo, entendemos que o autor analisará um sujeito social histórico. No entanto, o pícaro que MARAVALL estuda é o pícaro literário, já que, à página 15, relaciona o amplo corpus que considerará em seu estudo e que propositalmente não se limita ao romance picaresco, mas abrange obras, de diversos gêneros literários, caracterizadas como "de materia picaresca", e, junto a essas, obras de moralistas, "costumbristas", cientistas, preceptivistas, políticos, economistas, etc. Isso nos leva a inferir que o autor não estabelece separações entre o pícaro histórico e o pícaro literário e, de fato, ao longo de seu estudo, analisa ambos como um mesmo fenômeno. No entanto, o autor já dissera, à página 13, que "la literatura no es retrato, mas sí un testimonio en el que se refleja una imagen mental de la sociedad"; e, mais adiante, à página 159, diz que "la literatura picaresca no coincide ni menos se identifica con la realidad social y de ninguna manera puede interpretarse la primera como fiel reflejo de la segunda". Ou seja, o próprio autor nos está dando as razões para não vermos nos pícaros literários retratos de pícaros históricos e para não confundirmos uns com os outros. Assim sendo, parece-nos que, apesar de suas afirmações, o autor cai na armadilha de ver no texto literário um documento. O que nos leva a pensar que, de certa forma, mais do que escrever sobre "la literatura picaresca desde la historia social" o autor acabará escrevendo sobre "la historia social desde la literatura picaresca" - ou seja, traçando uma história social que inclui os pícaros literários como seres reais - por ter essa última o pícaro como objeto de estudo mais frequente, em função dos numerosos casos em que é reproduzido como personagem literária. Assim, vemos com ressalvas o conjunto de seu estudo, mesmo que nele haja grandes acertos parciais.

De qualquer maneira, é interessante a catalogação que MARAVALL faz do pícaro na sociedade, embora sua teoria sobre as razões de seu aparecimento mereça alguma ressalva da nossa parte. Para o autor, o pícaro é um "pobre" (p. 37) no amplo sentido que o termo alcança nos séculos XVI e XVII - aquele que carece de um bem normalmente desejado por todos e do qual comumente se dispõe - e foge a esse estado, sendo que a pobreza, na época, se identifica com o universo do trabalho. O pobre, identificado com o trabalhador, opõe-se assim a "gentes de bien", nas palavras do próprio imperador Carlos V, citadas por Ambroise Paré e

recolhidas por MARAVALL (p. 61). O pícaro, na sua fuga da pobreza, almeja uma riqueza que, na época, é a base da nobreza. Mas a divisão da sociedade entre ricos e pobres é absoluta. E ao trabalhador, por ser o trabalho a mais baixa das funções sociais, é vedado atingir a riqueza por meio deste, que apenas deve servir-lhe para "mantenerse en su condición" (p. 170).

Assim sendo, o pícaro prescinde do trabalho. Uma primeira opção será a de se tornar criado de algum senhor que não trabalha e ostenta o luxo de ser servido. Mas, para subir, o pícaro começa por romper com seu lugar de origem e com os valores que ele possa significar. Com isto, o pícaro é uma primeira manifestação de individualismo que se traduz na procura de um espaço próprio, procura que - pela falta de solidariedade do pícaro - termina na solidão e não se traduz em qualquer projeto social. Pelo contrário, o pícaro opta por caminhos vedados pela sociedade estamental, numa atitude libertária que a choca, pois significa uma opção pelo vício. O pícaro é, basicamente, sujeito de uma "aspiración personal de medro"⁵⁴ decorrente da erosão da estratificação social tradicional, que se verá frustrada sempre, no entender de MARAVALL, e que o pícaro tenta realizar por quaisquer meios, já que os caminhos lícitos estão bloqueados (p. 360). Para tanto, será fundamental a aparência, pois a "virtude" em que se baseia a estima social é apenas uma aparência que se obtém mediante o dinheiro. Carente de dinheiro, o pícaro deve começar por aparentar que o possui e, para tanto, distanciar-se do universo do trabalho. O caminho da ascensão passa, assim, pelas frestas do sistema. Para MARAVALL (p. 396), não é possível sustentar que o fracasso e a ausência da classe média tenham dado lugar ao aparecimento do pícaro, mas, pelo contrário, teria sido o índice de mobilidade vertical - que teria se elevado ao longo do século XVII - o que incitou outros indivíduos isoladamente a tentar seguir esse exemplo ascensional. O que o pícaro faz nessa procura é fingir ser "ritualista" - na medida em que se mostra respeitoso em relação às regras da sociedade - para, na verdade, ser apenas um "pragmático" a quem só interessam os objetivos propostos aos indivíduos dessa mesma sociedade e que passa por cima de qualquer regra.

O pícaro é, assim, um caso típico de anomia e desvio social, estimulados pela existência de uma etapa de expansão social durante a qual diminuíra a exclusão dos pobres em relação ao acesso aos bens - a Renascença -, à qual se segue uma crise

⁵⁴ A expressão integra o título do capítulo VIII do livro de MARAVALL, à p. 380.

que fecha violentamente esse acesso - o Barroco (p. 415-416). A anomia teria ainda, na Espanha, o incentivo dos numerosos exemplos de ascensão à margem dos caminhos normais promovidos pela conquista e colonização da América e pelo "revoludor" efeito do dinheiro na Península e, em ambos os casos, por um comportamento inovador e pouco escrupuloso com os meios. Nesses casos, o fracasso levava à delinquência; o sucesso, à nobreza. Utilizando a classificação de R. Merton (indivíduos integrados e discrepantes e, dentre estes, inovadores, ritualistas, retraídos e rebeldes), MARAVALL vê no pícaro uma forma mista de discrepante: tem um comportamento ritualista, mas é fácil desmascará-lo; no entanto, 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. Isso provoca um elevado índice de conduta divergente que, por sua vez, pode estar sendo produzida por uma estrutura social muito rígida. E MARAVALL cita Merton, que diz:

"La conducta divergente sólo existe en gran escala cuando un sistema de valores culturales exalta - virtualmente por encima de todo lo demás - algunos objetivos de éxito comunes para la población en general, al tiempo que la estructura social restringe rigurosamente o cierra del todo el paso a las vías aprobadas de acceso a estos objetivos para una parte considerable de esta población."⁵⁵

O pícaro constituiria, assim, para MARAVALL, uma sexta categoria, a do "pragmático a ultranza", que vive num estado de integração fraudulenta. E deve ser analisado no contexto da sociedade em que surge, levando-se em conta o indivíduo que é proposto como paradigma de normalidade⁵⁶. O século XVII reprimiu os desviados mas tolerou o pícaro, segundo o autor, como o desvio que podia ser controlado e mantido como prova do desvio que exigia a preservação do sistema e, assim, o fortalecia. O desvio do pícaro inicia-se na família, dentro de uma sociedade

⁵⁵ MERTON, R.: "Estructura social y anomia: revisión y ampliación". *La familia* (Rec. R.N.Anshen), Barcelona, 1970, p. 82-91, apud MARAVALL, José Antonio: *La literatura picaresca desde la historia social*, p. 427.

⁵⁶ Claramente, esse indivíduo recebe, já na Espanha da época dos Áustrias, a designação de "hombre de bien", que, no nosso entender, é ao mesmo tempo a antítese e o modelo em que o pícaro se espelha não apenas como alvo a ser atingido mas também como comportamento fundado na aparência. É curioso que MARAVALL não se refira ao "hombre de bien" no seu extenso estudo que ora consideramos, sendo que a expressão é onipresente nos romances picarescos.

- definida pelo autor como "sociedad sin amor" (p. 456) - que leva à instabilidade do casamento e à família centrada na figura da mãe.

No seu desvio, o pícaro se vale de recursos próprios apoiados basicamente na astúcia; sua conduta fraudulenta leva ao deslocamento semântico do termo "industria"; igualmente, vale-se do roubo e do jogo (de enorme difusão na Espanha da época e que o autor vê implicitamente como sempre fraudulento). Mas o pícaro não pretende limitar-se a satisfazer suas necessidades elementares. Seu objetivo é a usurpação dos símbolos que identificam os superiores, ou seja, da ostentação que os caracteriza (p. 526). O primeiro deles é o ócio, ou seja, a abstenção do trabalho, que substitui a ocupação guerreira e que era o primeiro signo de distinção social da nobreza. Dessa ociosidade deriva, para o autor, o fenômeno da picaresca, já que os senhores se rodeavam de uma legião de criados (ociosos subalternos) e robusteciam, assim, os signos do privilégio, estimulando a usurpação. A ociosidade, segundo MARAVALL, não seria uma premissa da crise nacional mas um resultado dela, pois os que queriam trabalhar não encontravam emprego; isso levaria os mais aventureiros a serem criados, soldados, clérigos ou pícaros. Em outros países, essa massa foi transformada em assalariados industriais; na Espanha, em vez disso, reprime-se o desocupado: cria-se o pícaro. E se o pícaro aparece em outras literaturas européias, deve-se, predominantemente, a um tardio contágio literário. Assim, na Espanha, a redução de ofícios "no tachados" (p. 549) e de ocupações rendosas levaram à marginalização e, daí, à usurpação mediante a ostentação. Esta tem seu ponto de partida na roupa, que define o indivíduo numa sociedade em que "la apariencia determina el ser y este se manifiesta en la presentación social", diz o autor, especialmente pelo fato de a roupa ir ligada ao indivíduo - diferentemente da casa ou da comida - e, assim, defini-lo perante muitos e onde quer que ele esteja (p. 560). Por sua vez, a fartura na comida - que contrasta violentamente com a fome de muitos - é estimada como signo social, junto com a bebida, basicamente o vinho. Outros signos que o pícaro procura usurpar são a moradia e a carruagem, usada abusivamente nas cidades como forma de ostentação, embora esta nunca elimine o valor simbólico do cavalo (p. 583).

A sociedade competitiva de fins do século XVI e do XVII leva a que se firme uma visão pessimista do homem como inimigo do homem. Esse pessimismo antropológico - que pode se servir de imagens religiosas para se definir - deriva da tensão entre o indivíduo marginalizado e a sociedade (p. 600). O pícaro parte,

assim, para a agressão que, frequentemente, assume a forma de vingança. No entanto, esta teria seus limites, não visando à destruição do outro, por pragmatismo. Não se trata de uma luta de classes - pois ainda não há consciência de classe - nem de uma "luta pela vida" darwiniana, mas de um enfrentamento de indivíduos como mônadas (p. 621). Daí a "prudência" do pícaro numa sociedade em que todo mundo espreita todo mundo. Uma forma de agressão na picaresca é a burla, que deriva no riso, mas num riso desumano e "insolidário", originário do choque da vitalidade do pícaro com a sociedade mecanizada. Assim, a anestesia momentânea do coração que, segundo Bergson, exige o riso, nos pícaros é definitiva.

Por outro lado, na picaresca agrava-se a falta de conteúdo afetivo próprio da "sociedad sin amor" do século XVII, na qual a afetividade é substituída pela competitividade. E a misoginia medieval se fortalece agora, quando a mulher passa a ser vista como um objeto cujo elevado "custo" a torna alvo de condenações. E não há na picaresca manifestações de sentimento em relação à mulher, embora o erótico esteja subjacente, porque no século XVII havia-se chegado a um dos pontos de maior subordinação social da mulher - mais do que animal ou biológica (p. 652). Por isso, quando se fala de "amor" na picaresca há um desvio semântico do termo em direção ao erotismo, facilitado pela vida urbana, e que leva ao sexo como mecanismo de domínio traduzido na prostituição da mulher.

A cidade é o espaço das relações humanas adequadas e até necessárias para a picaresca (p. 698). Fora da cidade o pícaro desaparece, a menos que esteja indo de uma cidade para outra. Ele é um modo de existência numa cidade grande e populosa, preferentemente uma capital, que permita o comportamento irregular ao facilitar o anonimato, os deslocamentos e o encontro de vítimas. Não é a cidade a origem do pícaro, porém ela é seu centro de atração, pois nela encurtam-se as distâncias sociais. E a picaresca coincide com a época de transformação da cidade, num dos seus aspectos, no lugar de aprendizado da conduta desviada, a partir da explosão de expectativas que seu crescimento provocou. Temos, assim, que a concentração urbana é vista na época como a causa da formação de um ecossistema para a picaresca e conseqüentemente propõe-se como solução devolver ao campo os senhores, que, supunha-se, levariam consigo a massa de criados. Essa solução difere da que se deu na França, na Holanda ou na Inglaterra, onde optou-se pelo desvio desse "excedente" para uma primeira industrialização (p. 741). Contra a

opinião de alguns, escolhe-se uma solução de vigilância e repressão, de controle dos indivíduos⁵⁷.

Entendemos que podemos concordar com muitos pontos do texto de MARAVALL, particularmente naquilo que significa uma caracterização social do pícaro tal como aparece nos romances picarescos espanhóis clássicos. Parece-nos acertado ver no pícaro uma personagem apoiada num projeto de ascensão social - a "aspiración personal de medro" - que exclui o trabalho e que se procura realizar mediante caminhos alternativos apoiados na usurpação da aparência; parece-nos também que isto pode ser a tradução da situação crítica derivada, na sociedade, de uma expansão econômica espanhola na primeira metade do século XVI à qual se segue um forte fechamento das possibilidades ascensionais, o que leva os indivíduos à aventura ou a comportamentos pouco escrupulosos; no fracasso dessas tentativas, seus sujeitos caíam na delinquência, assim como o sucesso poderia significar integração à classe dominante. Os romances picarescos ilustrariam essas tentativas, tendo como uma das metáforas delas a reprodução de um dos recursos mais frequentes na realidade social da época para a procura do enriquecimento fácil e rápido: o jogo trapaceiro.

No entanto, gostaríamos de deixar claro também o que nos separa das teses do ilustre historiador. Parece-nos que MARAVALL se apóia numa leitura uniforme da realidade literária e da realidade social, como se fossem uma só, apesar de suas manifestações em contrário. Dessa maneira, o autor constrói uma realidade social a partir da literatura, isto é, a partir de uma leitura de textos literários que, entendemos, estão carregados de ambigüidade. Isto permite um recorte da história que, por sua vez, aparentemente confirma a leitura dos textos. Dessa maneira, MARAVALL nos apresenta uma sociedade espanhola carente de conflitos ideológicos e idêntica ao restante da sociedade européia. Já nossa leitura do romance picaresco clássico nos leva a captar nele a tradução literária de graves conflitos sociais cuja base estaria, no nosso entender, na permanência de um modelo social (admitida por MARAVALL) não apenas por erros na condução da economia espanhola, mas também por razões subjacentes de cunho ideológico. Assim sendo, o romance picaresco remete a uma sociedade em que, embora

57 Carlos BLANCO AGUINAGA constata também essa diferença e diz: "Bien podría ser éste uno de los motivos que hacen que la picaresca nazca en España y no, por ejemplo, en Inglaterra." (Op. cit., p. 52).

existisse uma "classe média" - minoritária, diga-se - a ideologia que sustenta o sistema rejeita os meios de ascensão social, como o trabalho ou a especulação, que poderiam permitir o progresso do indivíduo dentro dela e sua possível projeção acima dela. Assim, embora existindo, essa "classe média" não se desenvolve nem é o motor do desenvolvimento nacional, fato que leva, junto com outros fatores, a uma conhecida crise ao longo do século XVII. Não há, nessa sociedade, como já dissemos, espaço maior nem estímulo para os indivíduos que optarem por um "pensamento racional", alicerce da futura burguesia. Não se trata apenas de que não houvesse oferta de empregos: não a havia porque a Espanha, como o autor deixa claro, não opta pela industrialização. Entendemos que a opção pela conquista como forma de acumulação de riquezas é clara e que nesse modelo cabem apenas a violência - a "fuerza" de *Lazarillo de Tormes* - ou o desvio paralelo à burguesia - a "maña", do mesmo texto - como mecanismos ascensionais.

Parece-nos que o autor quer esquecer que a sociedade espanhola do XVI e XVII é filha de um grave conflito que crescera ao longo da Idade Média e que se transforma em crise no fim do século XV, quando os Reis Católicos expulsam um importante componente dessa sociedade, o judeu, e iniciam a lenta e dolorosa expulsão dos mouriscos. O banimento de ambos os grupos deriva de uma opção religiosa que impõe um modelo nacional fundado na rejeição do trabalho e da especulação e cujo fracasso havia iniciado antes dos erros na condução econômica do país - aos que MARAVALL parece limitar as causas da decadência espanhola. Esses erros, em grande parte, nascem da inadequação entre tal modelo e a situação econômica internacional que a própria Espanha havia colaborado para criar com a chegada de Colombo à América. Assim, MARAVALL vê no ócio dos pícaros uma opção forçada causada pela falta de demanda de mão de obra na Espanha, que se soma à rejeição do trabalho pela nobreza, traço esse característico de toda a Europa. Mas esquece o autor que o trabalho manual e a especulação são marcas que identificam os grupos da sociedade espanhola marginalizados por razões ideológicas.

Ou seja, é sintomático que MARAVALL deixe de lado qualquer referência ao conflito religioso que permeia a sociedade espanhola da época e que transparece no romance picaresco. Assim, parece não existir uma dicotomia entre cristãos novos e velhos; isso não se relacionaria com as barreiras existentes para a ascensão social nem seria a base do "homem de bem" da época, que o autor, como já dissemos,

sequer menciona, nem se projeta na constituição da sociedade do parecer, que o autor descreve muito bem.

Dessa maneira, MARAVALL descreve uma sociedade espanhola que em nada se diferencia da europeia⁵⁸. Sequer aspectos mais evidentes, como o fato de existir uma instituição todo-poderosa, a Inquisição, encarregada de manter a homogeneidade ideológica, bem como o fato de não se permitir na Espanha o desenvolvimento de qualquer pensamento sequer semelhante ao da Reforma Protestante são incluídos pelo autor na história social da Espanha dos Áustrias. Assim, quando se fala em romance picaresco no restante da Europa, o fenômeno é visto por MARAVALL como uma prolongação literária do modelo espanhol, sem traços próprios que possam denunciar um referente social diferenciado.

Parece-nos, enfim, que MARAVALL, apesar da considerável organicidade e erudição do seu extenso trabalho, cai em algum tipo de contradição. Assim, por exemplo, a grande mobilidade social espanhola nos séculos em questão, que é colocada como a causa fundamental de alguns indivíduos optarem por uma conduta desviada, não apenas não aparece confirmada com dados estatísticos, mas tampouco explica-se como se processa, já que igualmente se insiste em que os caminhos ascencionais legítimos estavam fechados. Nesse caso, apenas caberia admitir que uma massa de desviados conseguiu subir. E contra essa mobilidade - desviada ou não - é unânime a opinião dos historiadores (alguns dos quais foram por nós citados acima) no sentido de que nessa Espanha há um enorme processo concentrador da riqueza.

Igualmente, parece-nos pouco lógico ler de maneira uniforme a maioria dos romances picarescos. Particularmente, não nos parece que Mateo Alemán e Francisco de Quevedo pertencessem da mesma maneira ao grupo dos "integrados críticos". Quanto ao primeiro, por sua biografia, oferece tudo para que possamos catalogá-lo como o tipo discrepante que, fingindo-se ritualista, é, na verdade, um "pragmático a ultranza", ou seja, alguém muito próximo do que MARAVALL tão acertadamente cataloga como um pícaro. Da mesma maneira, Quevedo não nos parece um crítico do sistema, como quer o autor. Parece-nos sobretudo um escritor que denuncia os sintomas da crise, mas preserva e defende o sistema que é a causa da crise. Assim sendo, não podemos ver em *Guzmán de Alfarache* e em *El Buscón* o

⁵⁸ É fácil observar que o autor, a cada aspecto negativo da sociedade que descreve, acrescenta sempre que o fenômeno é afetado igualmente a totalidade da Europa.

alerta dirigido à "burguesia", a fim de mostrar as conseqüências de uma política equivocada. Vemos em *Guzmán de Alfarache* a paródia do discurso da Contra-Reforma, que denuncia os atalhos válidos na sociedade cristã, assim como lemos em *El Buscón* o discurso preservador da sociedade estamentária.

Finalmente, não concordamos com a leitura dos romances picarescos como histórias de um ser que não quer integrar-se à sociedade. Pelo contrário, implicitamente, em *Lazarillo de Tormes* e em *Guzmán de Alfarache*, ou explicitamente, em *El Buscón*, o pícaro quer se confundir com o "homem de bem" para, assim, parecendo, ser um "homem de bem". E - no nosso entender, contra a opinião de MARAVALL de que todo pícaro fracassa - dos três que ora analisamos, apenas Pablos fracassa, condicionado que se encontra pela perspectiva de Quevedo; Lázaro e Guzmán atingem seu objetivo de integração, o que se constitui no aspecto mais forte da denúncia social que veiculam.

Gostaríamos de fechar este panorama do contexto histórico da picaresca citando um autor já mencionado e com cuja perspectiva nem sempre concordamos. No entanto, o fazemos em função da proximidade do seu texto com alguns aspectos da nossa tese que começamos a formular anos atrás sem termos presente essa coincidência. Claudio SÁNCHEZ ALBORNOZ, ao falar sobre a literatura espanhola posterior ao Arcipreste de Hita diz:

"Llamo la atención sobre las posibles conexiones genéticas [...] de la novela, tan enraizada en la desarraigada vida apicarada de los castellanos sobre todo, con la ausencia de burguesía y de espíritu burgués entre nosotros. Hace muchos años que vengo señalando la gravedad de los corolarios de esta falla de nuestra vida pretérita. Entre sus consecuencias sociales he registrado la autenticidad histórica del pícaro español y entre sus consecuencias literarias la novela picaresca, usando estas palabras en su más amplio sentido. Como no cuajó o no pudo cuajar en Castilla el espíritu burgués frente al espíritu heroico y caballeresco, en un violentísimo claroscuro, sin transiciones ni matices, se irguió lo plebeyo, lo desarraigado, lo bellaco, lo pícaro. Y ese contraste brusco, tremendo, agudísimo, hubo de reflejarse en la vida literaria como se reflejaba en la vida real."⁵⁹

O autor lembra depois que Montolíu já apontara "la ausencia o la debilidad de la picaresca vital y literaria en la aburguesada Cataluña". Pergunta-se, entre

⁵⁹ SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio: *España, un enigma histórico*, I, p. 576.

outras coisas, se a picaresca poderia ter nascido num povo em que não existisse uma dissociação total entre os poderosos e as massas deserdadas pela fortuna e depois:

"¿Nació la picaresca a la vida de las letras porque en la España sin burguesía faltó el paragolpes intermedio de una clase industrial y mercantil de arraigo y empuje, que pudiera brindar cauces de futuro a las gentes de baja condición? ¿Porque no hubo entre nosotros una conciencia burguesa capaz de ofrecer un ideal de vida diferente del heroico y de su reverso apicarado?"⁶⁰.

SÁNCHEZ ALBORNOZ acha possível responder afirmativamente. Da nossa parte, e desejando não sermos integrado em nenhum tipo de determinismo - como o próprio autor citado também diz não querer - achamos que, por razões outras daquelas que subjazem à tese do historiador espanhol, a burguesia se frustra na Espanha. Seu banimento ideológico gera um abismo entre dominantes e dominados que se torna impossível vencer, a não ser pela audácia do conquistador ou pela esperteza, traduzida pelo pícaro em caminhos marginais que permitem a ascensão de uns poucos.

60 Id. *ibid.*, p. 574.

III. LAZARILLO DE TORMES

I. LAZARILLO DE TORMES E A CRÍTICA

Lazarillo de Tormes¹ é hoje um dos textos mais estudados da literatura espanhola e, sem dúvida, um dos clássicos mais lidos. No entanto, nem sempre foi assim. Pode-se dizer que seu primeiro crítico foi o leitor-censor Juan López de Velasco que, em razão da condenação do livrinho pela censura inquisitorial em 1559, mutilou o texto original e deu origem, em 1573, à edição daquele que é conhecido como "**Lazarillo castigado**"². A partir de então, **Lazarillo de Tormes** nunca mais seria editado na Espanha sem os cortes indicados pela censura, até 1834, depois da abolição do Santo Ofício após a morte de Fernando VII. Foram 275 anos de silêncio em sua própria pátria para o anônimo autor do primeiro romance picaresco.

No fim do século XIX, as referências mais importantes a **Lazarillo de Tormes** aparecem inicialmente em Fonguer DE HAAN, na sua tese de doutoramento de 1895, publicada em 1903, em que dedica um capítulo ao texto anônimo. Por sua vez, Franck W. CHANDLER faz, em 1899, uma rápida análise de **Lazarillo de Tormes** detendo-se especialmente na crítica externa. Esses mesmos aspectos haviam ocupado MOREL-FATIO em 1888 e ocupariam FOULCHÉ-DELBOSC em 1900³.

Na Espanha, MENÉNDEZ PELAYO havia aludido rapidamente a **Lazarillo de Tormes** em 1882 em sua *Historia de los heterodoxos españoles*. Por sua vez, MENÉNDEZ PIDAL, em 1899, incluiu, anotando-o, o Tratado III de **Lazarillo de Tormes** em sua *Antología de prosistas españoles*.

¹ No presente trabalho, todas as citações do texto de **Lazarillo de Tormes**, a serem indicadas simplesmente com o número da página entre parênteses, corresponderão à edição de Francisco RICO, de 1988.

² Deste texto censurado sairia, em 1786, em Lisboa, a primeira tradução de **Lazarillo de Tormes** ao português, realizada por Antonio de Faria Barreiros.

³ Um bom índice recente dos trabalhos críticos sobre **Lazarillo de Tormes** é o "Apêndice bibliográfico" elaborado por Bienvenido C. MORROS e incluído na edição de **Lazarillo de Tormes** de F.Rico (Madrid, Cátedra, 1987, p. 147-191), trabalho que temos em conta ao elaborar o presente item.

Já no século XX, e deixando de lado as referências de AZORÍN entre 1905 e 1914 e as de Américo CASTRO em 1925 ⁴, o primeiro historiador da literatura espanhola a registrar *Lazarillo de Tormes* seria, em 1928, Julio CEJADOR Y FRAUCA em sua *Historia de la lengua y literatura castellana*, num texto que perduraria graças à sua inclusão, anos depois, como prólogo à edição de *Lazarillo de Tormes* na coleção "Clásicos Castellanos" da editora Espasa Calpe. Para CEJADOR, o enorme sucesso de *Lazarillo de Tormes* não decorre de qualidades estritamente literárias ("tan llano, tan sin pretensiones, tan poco erudito, tan desprovisto de trama, enredo y desenlace, y, a lo que parece, de tan poco momento en el fondo como descuidado en la forma"), mas do fato de ser

"una sátira viva y mordaz de la sociedad española de la primera mitad del siglo XVI, tanto más picante y sangrienta cuanto más rebozada, que ni se trasluce la menor intención; cuanto más desinteresada y apasionada, que ni rastro del autor se halla en ninguna parte; finalmente, cuanto más a la pata la llana escrita y hasta descuidada en estilo y lenguaje." (p. 260-261).

Ou seja, o autor de *Lazarillo de Tormes*, para CEJADOR, acertou na utilização de uma linguagem coloquial para seu retrato satírico da sociedade. CEJADOR ocupa-se também do problema da autoria, das primeiras edições e da data da redação, entendendo que o mais provável é que fosse obra de Sebastián de Horozco.

Fora da Espanha, os críticos trilhavam visões mais próximas do que iria preocupar os estudiosos da segunda metade do século. Assim, F. Courtney TARR, já em 1927, aparece preocupando-se com um problema cuja solução é, neste caso, fundamental para a interpretação do livro: sua estrutura. Nesse sentido, TARR afirma claramente a unidade de *Lazarillo de Tormes*.

Por sua vez, Marcel BATAILLON, em su "Introduction" em *Le roman picaresque*, de 1931, apontava para o caráter fundamental que deve atribuir-se, segundo ele, à forma autobiográfica em *Lazarillo de Tormes* e na picaresca:

"Le roman picaresque n'existe pas avant de l'avoir trouvée. Il cessera d'exister dans la mesure où il y renoncera." (p. 3).

E dava uma razoável base genérica para *Lazarillo de Tormes* e a picaresca:

⁴ Vide *El pensamiento de Cervantes*, p. 228-235.

"... il fonde le roman picaresque dans son double aspect de confession humoristique d'un gueux et de satire de diverses conditions sociales." (p. 5).

BATAILLON conclui negando que a sátira anticlerical de *Lazarillo de Tormes* possa ser entendida como produto do erasmismo, porque essa sátira pré-existe a Erasmo e ao erasmismo na Espanha e porque o anticlericalismo erasmista é inseparável de uma afirmação positiva, contrapartida que falta no texto em questão (p. 10).

Na Espanha, será Américo CASTRO, em 1935, no seu "Perspectiva de la novela picaresca", o primeiro crítico a colocar bases claras e definitivas para a interpretação do texto. CASTRO não apenas começa pela distinção entre o contexto histórico de *Lazarillo de Tormes* e o do restante da picaresca, mas também pioneiramente estabelece o sentido anti-heróico do texto como sua peculiaridade maior. E coloca acertadamente *Lazarillo de Tormes* dentro de uma tradição e de um contexto literários.

Essa leitura de CASTRO, retomada em 1948, no seu "Prólogo" a *Lazarillo de Tormes*, difere da que iria dominar ainda durante alguns anos, como se comprova em Ángel GONZÁLEZ PALENCIA - que nega o realismo da picaresca para poder rejeitar a imagem negativa da Espanha aparentemente veiculada pela obra - e Gregorio MARAÑÓN. Este último é digno de menção como amostra de uma visão distorcida do texto, já que o peso de sua autoridade intelectual levaria seu "Prólogo" a *Lazarillo de Tormes* a ser traduzido ainda anos depois numa das recentes versões ao português do romance anônimo⁵. Nesse "Prefacio", MARAÑÓN reconhece o peculiar valor literário de *Lazarillo de Tormes*; mas rejeita o livro e, em geral, toda a literatura picaresca, por considerá-la profundamente imoral, pessimista e depreciativa do que é espanhol: o triunfo do esperto é imoral, dele decorre o pessimismo dos autores e passa-se a idéia de que a única Espanha é a descrita nos romances picarescos, segundo o autor.

Esse pequeno conjunto de críticos da primeira metade do século já aponta para os problemas que, em geral, iriam concentrar a atenção dos estudiosos durante a segunda metade, quando uma verdadeira avalanche de edições, artigos, comunicações e livros iriam aprofundar-se consideravelmente em *Lazarillo de Tormes*. Estes problemas poderiam agrupar-se assim: a) crítica externa: aquela que

⁵ Vide *Lazarillo de Tormes*. Trad. de Ricardo ALBERTY. Lisboa, Verbo, 1971.

se dedica à identidade do autor, ao mistério das três edições quase que simultâneas - as mais antigas conservadas, à data de redação do texto; b) os problemas de composição: os estudos referentes ao sentido da autobiografia, à estrutura, com o misterioso não desenvolvimento de alguns capítulos, à motivação interna do texto, ou seja, "o caso" que Lázaro pretenderia esclarecer; c) as relações da obra com o contexto histórico: aqueles trabalhos voltados para o exame do sentido crítico, das relações com a realidade sócio-econômica, das questões ideológicas implícitas, da ideologia do autor (erasmista? converso?); d) as possíveis interpretações da obra, quer seja à luz de suas relações com a história, quer seja a partir da psicologia.

De uma maneira geral, pode-se dizer que, inicialmente, o que mais preocupa é *Lazarillo de Tormes* como fenômeno histórico-literário.

Assim, por exemplo, acontece com as relações do texto com seu contexto religioso, a começar pelo possível erasmismo do seu autor, que, como já vimos, BATAILLON nega claramente, posição que, de certa forma, é retomada depois por J. JOSET e A. D. DEYERMOND. Outros autores irão se opor à opinião do crítico francês, como Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, que vê no erasmismo a base para a interpretação da totalidade do texto. Por sua vez, MARAVALL⁶ entende que o autor de *Lazarillo de Tormes* é duramente anticlerical; no entanto, não se trataria de um erasmista nem de um "alumbrado", pois seu anticlericalismo é de raiz econômica e social.

Por sua vez, Manuel J. ASENSIO - autor, em 1955, na Universidade de Pensilvânia, de uma tese de doutoramento inédita sobre *Lazarillo de Tormes* - relaciona o romance anônimo com as doutrinas dos "alumbrados". Já Thomas HANRAHAN explica certos aspectos de *Lazarillo de Tormes* como derivados da doutrina de Lutero.

Pelo contrário, Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, em seu "La intención religiosa del *Lazarillo*" não admite qualquer tipo de intencionalidade religiosa em *Lazarillo de Tormes*. Já L.J. WOODWARD entende que estão presentes tendências ortodoxas e heterodoxas simultaneamente.

Finalmente, Antonio GÓMEZ-MORIANA, em seus artigos de 1980, considera a chave de *Lazarillo de Tormes* - e da picaresca - a subversão do discurso ritual próprio das confissões da época.

⁶ Cf. *La literatura picaresca desde la historia social*, p. 271-273.

Um outro aspecto, o da trajetória moral de Lázaro e seu sentido crítico com relação ao contexto social, tem sido objeto de diversos posicionamentos.

Assim, Bruce W. WARDROPPER - em seus artigos "El trastorno de la moral en el Lazarillo" e "The Implications of Hipocrisy in the Lazarillo de Tormes", D. T. JAÉN e A. DEYERMOND entendem que o protagonista se degrada moralmente apenas no final de sua trajetória, quando aceita a hipocrisia que até aí vinha denunciando.

Já Stephen GILMAN e H. MANCING entendem que há duas trajetórias no protagonista: a do corpo - descendente até o episódio do escudeiro e ascendente a seguir - e a do espírito - ascendente até o episódio do escudeiro e descendente na continuação.

Mas nem todos entendem que haja tal degradação: M. J. WOODS vê apenas um desprezo social nas críticas que Lázaro sofre no final. C. I. NEPAULSINGH não vê hipocrisia no Lázaro adulto, mas uma confissão à procura de salvação. E R. WRIGHT analisa Lázaro como um vencedor, sem que possa se tecer considerações de tipo condenatório.

No entanto, uma das leituras mais radicais de *Lazarillo de Tormes*, nem por isso menos interessante, no nosso entender, a de Julio RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, considera *Lazarillo de Tormes* como a história de uma corrupção e vê em Lázaro o indivíduo sacrificado pelo sistema que, no final, em função do cargo público por ele ocupado, é a ponta corrompida desse sistema corrupto que se revela ao leitor.

A leitura de RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS pode servir para entroncar a trajetória de Lázaro com *Lazarillo de Tormes* como reprodução das circunstâncias históricas em que é produzido. Contra as rejeições acima mencionadas de GONZÁLEZ PALENCIA e MARAÑÓN, na segunda metade do século os críticos têm sido mais favoráveis à compreensão do contexto histórico evidenciado por *Lazarillo de Tormes*.

Assim, Américo CASTRO, no seu já citado "Prólogo" a *Lazarillo de Tormes*, a partir da inferência de que o autor da obra seria um descendente de conversos, aspecto que CASTRO volta a insinuar em *La realidad histórica de España* e em *España en su historia*, abre o espaço tanto para as opiniões favoráveis à sua hipótese, como as de Stephen GILMAN e Donald McGRADY, como para a rejeição dessa perspectiva por parte de Eugenio ASENSIO.

Por sua vez, D. W. LOMAX vê *Lazarillo de Tormes* centrado na crítica do estamento clerical e do problema da fome. Para L. J. WOODWARD, Lázaro, o Buleiro, o Capelão e o Arcipreste são a amostra de uma mentalidade diferente, que leva a ganhar dinheiro precisamente por desatender a moral do século XVI. J. HERRERO relaciona o aparecimento do romance picaresco com a reforma da beneficência na Renascença. A. REDONDO, em dois textos de 1979, vincula *Lazarillo de Tormes* a fatos históricos concretos da época do seu aparecimento. Por sua vez, M. J. WOODS contribui com dados sobre as condenações dos amancebamentos dos clérigos e sobre os ofícios que Lázaro chegou a desempenhar. G.A.SHIPLEY estuda a atividade mercantil do Capelão e o contrato dele com Lázaro.

No entanto, a segunda metade do século XX, particularmente a partir dos anos 70, caracterizou-se pela intensificação dos estudos sobre os aspectos formais de *Lazarillo de Tormes*. Nesse sentido, após as pioneiras opiniões de F. C. TARR acima consideradas, devemos salientar as de Claudio GUILLÉN. O conhecido comparatista já se ocupara do assunto em 1953 na sua tese de doutoramento *The Anatomies of Roguery*. Depois, em 1957, conhecido artigo "La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*", definiria o tempo - o da narração, o cronológico e o psicológico - como a chave da composição do texto narrativo e, assim, também de *Lazarillo de Tormes*; define então este como uma "epístola hablada" que veicula uma confissão, antecipando-se assim a Francisco RICO, a Fernando LÁZARO CARRETER e a Antonio GÓMEZ-MORIANA.

Outros críticos se ocuparam de aspectos formais de *Lazarillo de Tormes*. Assim, A. COLLARD vê no capítulo III o pólo de referência para o que o antecede e o precede na história de Lázaro. Oldrich BELIC ("Los principios de composición en la novela picaresca"), por sua vez, divide *Lazarillo de Tormes* em cinco unidades, correspondentes aos cinco atos mais importantes, o que lhe permite definir a organicidade do texto. C. MINGUET, aplicando os conceitos do estruturalismo, traça o esquema das ações do protagonista. Dario PUCCINI vê em *Lazarillo de Tormes* o resultado da aplicação de uma lei da épica: a construção a partir do três, no que concorda parcialmente com M. FRENK ("La ley de tres en el *Lazarillo de Tormes*"). M. FRENK, em seu "Lazarillo de Tormes: Autor-Narrador-Personaje", ocupou-se da distinção dessas três funções de Lázaro. Aldo RUFFINATTO desmonta o texto em macro-sequências e micro-sequências.

Um aspecto particular de **Lazarillo de Tormes**, que tem muito a ver com a definição dos seus aspectos formais - o "caso" que Lázaro se propõe a explicitar -, no nosso trabalho considerado a "motivação interna" do texto, tem sido objeto das considerações de vários críticos. Esse aspecto ganha importância maior por ser o ponto que permite a integração na história de Lázaro do destinatário explícito do texto, "Vuestra Merced".

Grande parte das discussões gira em torno da interpretação do termo "caso" no "Prólogo" e no Tratado VII de **Lazarillo de Tormes** como sendo um único fato - a situação final do protagonista - ou dois - a vida de Lázaro e a sua situação final.

Para R. HITCHCOCK, o "caso" é o novo ofício de Lázaro. A. BELL entende que todo o texto é uma tentativa de Lázaro de ser desculpado da sua atitude final, tendo em vista toda a trajetória até ela. Harry SIEBER vê em "Vuestra Merced" um cúmplice de Lázaro, já que calaria sobre a verdade que Lázaro lhe explicita. E. H. FRIEDMAN entende que a resposta de Lázaro não satisfaz à pergunta de "Vuestra Merced", se este se refere somente à sua situação final. R. ARCHER acha que o Arcipreste, e não "Vuestra Merced", é o destinatário da resposta de Lázaro. Para Gonzalo SOBEJANO ("El coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes") o "caso" é o processo todo que permite que Lázaro chegue de criado do Cego a dono de um ofício real. A. DEYERMOND (**Lazarillo de Tormes. A Critical Guide**) não vê claro se Lázaro é questionado sobre um fato específico ou sobre seu *casus fortunae*. Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (*Nueva lectura del Lazarillo*) entende que se trata de duas coisas diferentes: no "Prólogo" se refere a toda a trajetória ascensional de Lázaro; no último capítulo, o "caso" é o *ménage à trois* final.

Francisco RICO ("Introducción" in *La novela picaresca española, I e Problemas del Lazarillo*) parece ter chegado a uma argumentação definitiva a favor da leitura do caso como referência à situação final que Lázaro deve explicar e que, para tanto, decide historiar desde o começo, ou seja desde sua infância.

Finalmente, devem ser mencionadas as leituras de **Lazarillo de Tormes** que vêm sendo feitas a partir da consideração de seus aspectos simbólicos. Assim, Francisco MALDONADO DE GUEVARA, vê **Lazarillo de Tormes** como uma paródia do mito do *puer aeternus*. A. PIPER analisa o simbolismo religioso da arca do Clérigo de Maqueda. Stephen GILMAN entende que **Lazarillo de Tormes** estaria permeado de símbolos e alusões bíblicas. No mesmo sentido se dirigem os

estudos de T. A. PERRY, W. HOLZINGUER e Bruce W. WARDROPPER, em seu "The Strange Case of Lázaro González Pérez".

A psicanálise é outro caminho para a leitura simbólica de *Lazarillo de Tormes*, que é trilhado por Harry SIEBER, Manuel FERRER-CHIVITE, A. MICHALSKI, G. A. SHIPLEY ("Lazarillo and the Cathedral Chaplain: a Conspirational Reading of *Lazarillo de Tormes*, tratado VI"), Maurice MOLHO ("Nota al Tratado VI de *La vida de Lazarillo de Tormes*") e Benito BRANCAFORTE ("La abyección en el *Lazarillo de Tormes*").

Deixando de lado os aspectos mais propriamente interpretativos da crítica, parece-nos que, dentre os autores mencionados, é necessário salientar três nomes como norteadores para a leitura de *Lazarillo de Tormes*. Um deles é precursor: Claudio GUILLÉN. Outro é particularmente lúcido e abrangente na sua leitura: Fernando LÁZARO CARRETER. E o terceiro, Francisco RICO, parece ter acabado com vários aspectos polêmicos de *Lazarillo de Tormes* e situado definitivamente o seu lugar na história da literatura ⁷.

Pela ordem, Claudio GUILLÉN não apenas realiza uma das mais completas análises de *Lazarillo de Tormes* já em 1953, embora sua tese só tenha sido publicada em 1987, mas, em 1957, localiza o ponto de partida para a análise estrutural do texto, em "La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*", e define claramente o sentido de carta e de confissão - aspectos que depois seriam retomados por outros críticos - que orientam o autor implícito.

LÁZARO CARRETER é o autor de três estudos capitais em 1968, 1969 e 1970 - depois recolhidos em seu livro *Lazarillo de Tormes en la picaresca* -, onde a maioria das questões básicas sobre o texto aparecem consideradas.

Finalmente, com o livro *Problemas del Lazarillo*, cujo título é o mesmo do seu primeiro artigo sobre a obra, escrito em 1966, RICO coroou a longa série de estudos que culminariam com a definitiva edição do texto anônimo, em 1988. Após os trabalhos de RICO, parecem ter ficado respondidas definitivamente as questões

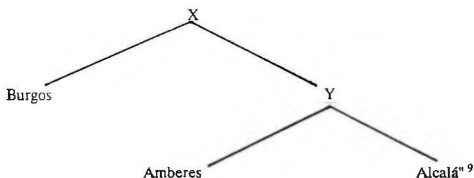
⁷ Esses três autores são aqueles que, no nosso entender, com maior frequência, tornam-se referência obrigatória para qualquer estudioso de *Lazarillo de Tormes*. O destaque dado a eles não significa que desprezemos os numerosíssimos estudos parciais ou gerais que acima mencionamos. Dentre eles, como contribuições relativamente recentes, caberia salientar a edição de Alberto BLECUA e o valioso estudo de conjunto de Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, *Nueva lectura del Lazarillo*. Este último trabalho deve ser citado como uma das melhores e bem realizadas tentativas de analisar o conjunto do texto e dos seus principais problemas, na perspectiva de sua definição como romance.

referentes à autoria da obra, à data de redação, à primeira edição, ao título, aos capítulos, ao "caso", e, especialmente, ao lugar que *Lazarillo de Tormes* ocupa no nascedouro do romance.

2. EDIÇÕES

Datam do ano 1554 as três edições conservadas de *Lazarillo de Tormes*. O fato de existirem três textos, dois deles quase que idênticos, publicados no mesmo ano e em três diferentes lugares (Burgos, Antuérpia e Alcalá de Henares), tem levado os críticos a entenderem que houve uma edição anterior, que seria a base comum daquelas que chegaram até os nossos dias. Essa hipótese parece-nos ter-se firmado definitivamente com os estudos de Francisco RICO⁸. Diz o ilustre crítico:

"El estudio detenido de los textos confirma que los *Lazarillos* de Alcalá y Amberes proceden de la misma fuente: no un manuscrito (ni menos varios manuscritos) sino una edición, hoy perdida (Y), que se remonta a su vez a otra (X) que tampoco ha llegado hasta nosotros, pero de la que desciende en línea recta la impresión de Burgos. Por ahora no hay posibilidad de averiguar si antes de 1554 circularon otras ediciones asimismo perdidas (por ejemplo, una que sirviera a X de modelo). Pero, si existieron, no debieron pasar de una o dos, porque no han dejado huellas de ninguna índole en la tradición conocida. Tal ausencia de rastros habla a favor de una concentración de las cinco o seis impresiones más tempranas del *Lazarillo* en el breve período que corre entre 1552 y 1554, y de acuerdo con el siguiente *stemma*:



⁸ Além da "Introducción" na edição acima mencionada (p. 11"-139"), veja-se "La princeps del *Lazarillo*. Texto, capitulación y epígrafes de un texto paródico" in *Problemas del Lazarillo*, p. 113-151.

⁹ RICO, F.: "Introducción" in *Lazarillo de Tormes*, p. 14"-15".

Convém lembrar aqui que a impressão de Burgos costuma ser identificada com uma linguagem mais descuidada do que a das outras duas e, por conseguinte, sem dúvida, mais próxima do texto original. Ao mesmo tempo, os textos de Amberes e Alcalá guardam maiores semelhanças, a não ser o fato de que a de Alcalá apresenta uma série de adições (seis ao todo, perfazendo um total aproximado de duas mil palavras) que parecem ser de outra mão que não a do autor do texto original.

RICO, em seus estudos, chega a várias conclusões interessantes, especialmente pelo fato de que parece ter com elas colocado o ponto final para diversas questões que alimentaram a polêmica sobre **Lazarillo de Tormes** ao longo do século XX. Assim:

a) a primeira impressão do texto teria ocorrido entre 1552 e 1553, muito provavelmente em Burgos, na mesma gráfica de Juan de Junta, o impressor da edição de Burgos de 1554;

b) Juan de Junta teria tido inicialmente acesso ao manuscrito do autor de **Lazarillo de Tormes**, que não conteria nem a divisão em "tratados" nem as epígrafes dos mesmos; mais ainda, o texto não teria tido sequer um título. Este, bem como as epígrafes e a divisão, teriam sido obra de um ajudante da gráfica de Juan de Junta, que provou ter pouca imaginação na criação do título e epígrafes, bem como ter lido muito superficialmente o texto. Assim, cometeu vários despropósitos que, já nos nossos dias, não encontrariam explicação se continuassem a ser atribuídos ao autor do texto.

3. O AUTOR

Durante muitos anos, a autoria de **Lazarillo de Tormes** foi tema para longa polêmica, na qual cada crítico achou ter encontrado a solução para um dos maiores enigmas da história da literatura.

Assim, já em 1605, Frei José de Sigüenza - apoiando-se apenas num "Dicen que..." - atribui **Lazarillo de Tormes** a frei Juan de Ortega (?- 1557), da Ordem dos Jerônimos, que entre 1552 e 1555 fora Superior Geral dessa Ordem, fato esse eventualmente explicativo do anonimato da obra.

Em 1607, Valerio Andrés Taxandro, bibliógrafo flamenco, no seu *Catalogus clarorum Hispaniae scriptorum*, atribua **Lazarillo de Tormes** a Diego Hurtado de

Mendoza (1503-1575). Essa atribuição foi reiterada em 1608 por Andrés Schott em sua *Hispaniae bibliotheca* e tem sido a mais aceita por aqueles que desejavam encontrar a qualquer preço o nome de um autor para **Lazarillo de Tormes**. Salientemos que até na primeira "tradução" brasileira de **Lazarillo de Tormes** - na verdade, uma adaptação publicada em 1939 por Antônio Lages, no Rio de Janeiro - a obra anônima é atribuída a Hurtado de Mendoza.

Em 1903, Fonger DE HAAN achou ser **Lazarillo de Tormes** uma autêntica biografia do dramaturgo Lope de Rueda (Sevilha, 15..? - Córdoba, 1565).

Por sua vez, Morel-Fatio, em 1888, após rejeitar a atribuição a Hurtado de Mendoza, propõe como autor de **Lazarillo de Tormes** alguém próximo aos irmãos Juan de Valdés (?-1541) e Alfonso de Valdés (1490?-1532). O nome do primeiro seria acolhido por Manuel J. Asensio.

Já José Maria Asensio, em 1867, havia apontado a possível aproximação de **Lazarillo de Tormes** com a obra de Sebastián de Horozco (1510?-1580), o que, acolhido por Julio Cejador em 1914, geraria uma longa polêmica entre os partidários e os opositores dessa atribuição.

Por sua vez, Arturo Marasso, em 1955, sugeriu o nome de Pedro de Rúa. E, em 1964, A. Rumeau apontava possíveis identidades com Hernán Núñez de Toledo (1475?-1553).

Finalmente, segundo Morel-Fatio, o doutor Lockier, deão de Peterborough, atribuiu **Lazarillo de Tormes** a um grupo de bispos espanhóis a caminho do Concílio de Trento. E Francisco Rico registra uma pequena peça teatral que, por volta de 1657, diz ter sido escrito **Lazarillo de Tormes**, em dois dias, por um grupo de seis moços, uma "cofradía de pícaros" segundo RICO.

Não é, nem de longe, o nosso propósito entrar nessa polêmica. Em boa parte, porque também neste sentido nos parece que Francisco RICO ¹⁰ aponta uma solução que, se não resolve a questão factual - quem foi o escritor, o autor material de **Lazarillo de Tormes**? - explica o fato de o livro ter sido publicado de forma anônima, solução essa que resolve o problema ao nível do texto enquanto tal: **Lazarillo de Tormes** foi publicado anonimamente porque para seus leitores quem conta sua própria vida é Lázaro de Tormes. Se a grande novidade era que um desclassificado contasse sua própria história, não teria sentido para a

¹⁰ Veja-se, na "Introducción" acima mencionada, um resumo das atribuições da autoria de **Lazarillo de Tormes**, bem como uma rápida análise das razões que levam a rejeitar todas elas.

verossimilhança da obra - que pretende apoiar-se numa absoluta aparência de verdade - que um outro aparecesse na função de "autor" na capa do livro ¹¹.

Da nossa parte, embora admitindo como muito lógica a teoria de RICO, achamos que não deve ser desprezado o fato de o anonimato da obra permitir a seu autor ficar livre das possíveis conseqüências da publicação de um texto que denunciava mordazmente a corrupção social da época. Muito mais quando essas denúncias atingiam em cheio o clero. O fato de a obra vir a ser censurada apenas cinco anos depois das primeiras edições por nós conhecidas demonstra até que ponto a classe dominante se sentiu atingida. Logicamente, levamos em conta que a publicação se deu ainda sob Carlos I e a proibição já sob Felipe II, quando a Contra-Reforma se iniciava. Mas entendemos que os textos censurados no livro já eram representativos do pensamento erasmista, que vinha sendo alvo de perseguição desde a época do imperador. Assim sendo, parece-nos que a motivação realista do texto leva a um recurso, o anonimato, que serve de proteção para alguém que, mesmo dentro do sistema, é marginal ao mesmo.

4. AS DATAS DA FÁBULA

Um outro aspecto de *Lazarillo de Tormes* tem sido objeto de polêmicas. Trata-se do período histórico em que poderiam ser situados os fatos narrados na obra. Igualmente, parece-nos pouco relevante o assunto no contexto do nosso estudo, especialmente porque, seja qual for a data em que o autor pretendesse fixar os fatos num contexto histórico, é inevitável situá-los principalmente durante o reinado de Carlos I.

As diversas hipóteses de determinação das datas podem ser reduzidas principalmente a duas, apoiadas nas referências, no texto, a dois fatos históricos concretos: a expedição à ilha de Gelves, onde morre o pai de Lázaro, quando este tinha oito anos de idade, e a entrada do imperador em Toledo, onde reúne as Cortes, quando Lázaro já estava casado, num passado imediato à redação de suas memórias. Sabe-se que houve duas expedições a Gelves: a primeira em 1510, que terminou em derrota cristã; a segunda em 1520 e que significou uma vitória. Por sua

¹¹ Vide RICO, Francisco: *Problemas del "Lazarillo"*, p. 157-158; ou "Introducción" in *Lazarillo de Tormes*, p. 31* a 44*. É bom lembrar que, já em 1948, Américo CASTRO ("El Lazarillo de Tormes" in *Hacia Cervantes*, p. 108-109), advertia que "el autobiografismo del Lazarillo es solidario de su anonimato".

vez, o imperador reuniu as Cortes em Toledo em 1525 e em 1538-1539. Assim sendo, cabem duas possibilidades: que a ficcional morte do pai de Lázaro deva situar-se em 1510 e que as Cortes referidas sejam as de 1525, hipótese que suporia ter nascido Lázaro por volta de 1502 e casado aproximadamente aos 23 anos; ou que ambos os fatos históricos sejam os de 1520 e 1538, o que suporia um Lázaro nascido por volta de 1512 e casado em torno de 26 anos de idade. Ambas as hipóteses nos parecem válidas e ambas apontam para o mesmo pano de fundo que o autor quer colocar para a história da personagem: o apogeu do imperador Carlos e de seu império, cujo funcionário é, significativamente, o protagonista deste primeiro romance picaresco da história da literatura.

No entanto, é oportuno mencionar que RICO¹² acha mais lógico que a expedição a Gelves mencionada no texto seja a de 1510 e que as Cortes aludidas sejam as de 1538-1539, o que destruiria a coerência cronológica que acima apontamos. Porém, essa possível incoerência reforça nosso ponto de vista: o autor de *Lazarillo de Tormes* quis aludir explicitamente ao período histórico imediatamente anterior e diluiu os fatos históricos na ficção sem se preocupar com a exatidão. Exatidão que, como RICO também aponta, não apenas não interessava - pois teria levado a tentativas, por parte dos leitores, de identificar na realidade as personagens da ficção -, mas era imprópria ao gênero que o autor anônimo estava criando com *Lazarillo de Tormes*: o romance.

5. A FORTUNA EDITORIAL DE LAZARILLO DE TORMES

Sem dúvida, o fato de haver uma referência histórica clara e imediata para a ambientação da vida de Lázaro deve ter contribuído bastante para a popularidade do livro. Aceita a teoria de uma edição inicial em 1552-1553 e de, talvez, uma primeira reimpressão em 1553 com mais três edições conhecidas no mesmo ano de 1554 e feitas em cidades distantes uma das outras, tudo leva a admitir o sucesso de *Lazarillo de Tormes*¹³. Mais ainda se levarmos em conta que o impacto causado e a idéia de que a história admitia uma continuação levam à publicação de *Lazarillo*

¹² Cf. "Introducción" in *Lazarillo de Tormes*, p. 15^a-30^a.

¹³ Gabriel LAPLANE, apud GUILLÉN, Claudio: "Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque", p. 139, levanta a hipótese da existência, ainda, de uma outra edição feita em Antuérpia entre 1555 e 1559 e hoje desaparecida.

de Tormes original junto com uma *Segunda parte*, igualmente anônima, em Antuérpia já em 1555. O fato de a obra ser censurada logo mais, em 1559, reforça esse indício: *Lazarillo de Tormes* foi incluído no "Cathalogus librorum qui prohibentur, del Gran Inquisidor Valdés", publicado em Valladolid nesse ano. Em função da censura, *Lazarillo de Tormes* só seria publicado novamente em 1573, na versão mutilada conhecida como *Lazarillo castigado*, na qual são suprimidos, na íntegra, os tratados IV e V e diversas frases avulsas ¹⁴.

Talvez esse texto mutilado tenha deixado de interessar aos leitores, porque *Lazarillo de Tormes* quase que deixa de ser reeditado. Apenas quatro edições aparecem entre 1573 e 1599 ¹⁵: Zaragoza, 1586; Milão, 1587; Antuérpia, 1595 e Bérgamo, 1597). Em 1599, como Claudio GUILLÉN aponta com tanta acuidade, a obra volta a ser editada porque o aparecimento, nesse ano, da primeira parte de *Guzmán de Alfarache* leva os leitores do romance de Mateo Alemán a perceberem as possibilidades de identificação de *Lazarillo de Tormes* como uma outra autobiografia de um pícaro, nascendo, assim, a noção de "gênero" picaresco ¹⁶. Nesse impulso, oito edições (nove, segundo GUILLÉN) aparecem entre 1599 e 1603, sob a influência da primeira parte de *Guzmán de Alfarache*: mais duas, entre 1607 e 1609, e outras oito, entre 1615 e 1632.

No século XVII, outras duas obras picarescas provariam a permanência de *Lázaro* como germe da modalidade: uma, a *Segunda parte de la Vida de Lazarillo de Tormes*, de Juan de Luna, publicada em Paris em 1620; a outra, *Lazarillo de Manzanares*, de Juan Cortés de Tolosa, publicado em Madri, em 1629.

Quanto a traduções, as de *Lazarillo de Tormes* se sucedem já no século XVI: ao francês, em 1560; ao inglês, em 1569; ao holandês, em 1579. No século XVII seria traduzido ao alemão, em 1614, e ao italiano, em 1622. A primeira tradução ao português - feita por A. de Faria Barreiros, a partir do *Lazarillo castigado* de 1573

¹⁴ Como já foi dito, o texto completo de *Lazarillo de Tormes* só voltaria a ser impresso na Espanha, após o fim da Inquisição, em 1834. A censura proibiu também a *Segunda parte* anônima que, ao contrário de *Lazarillo de Tormes* de 1554, não voltaria a ser impressa na Espanha, sequer com cortes, até 1844.

¹⁵ Sobre as edições de *Lazarillo de Tormes*, vide: RUMEAU, A.: "Notes sur les 'Lazarillos'"; GUILLÉN, C.: "Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque"; LAURENTI, J.: *Bibliografía de la literatura picaresca*.

¹⁶ Vide GUILLÉN, Claudio: "Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque".

- só apareceria depois da tradução para o russo (1766), sendo publicada em Lisboa, em 1786¹⁷.

6. O GÊNERO

Sem dúvida, o que mais importa para a história da literatura, com relação a *Lazarillo de Tormes* é a profunda inovação que a obra significa, em termos de modalidade narrativa. Já sustentamos em outra parte que o texto anônimo abre o caminho para o romance¹⁸. No entanto, antes de retomarmos o assunto, convém levantar as hipóteses a respeito de como os contemporâneos entenderam a novidade que lhes era colocada nas mãos e que, se diferia - e muito - de quanto estavam acostumados a ver impresso, não podia deixar de ter um apoio na realidade cultural imediata.

Foram necessários muitos anos para que os leitores atuais de *Lazarillo de Tormes* entendéssemos o que era, talvez, bastante óbvio para o leitor do século XVI: o livro reproduzia um escrito dirigido a alguém. A razão da existência do texto parece ser exatamente essa, com o acréscimo de que era dirigido como resposta a uma solicitação formulada por escrito:

"Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, pareciéme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona;" (10-11).

¹⁷ Depois dela, registramos as seguintes: Paris, 1838, por José da Fonseca (mencionada por Joseph L. LAURENTI, na sua *Bibliografía de la literatura picaresca*, p. 88, mas que nunca conseguimos localizar); Paris, 1838, por G. F. Grandmaison y Bruno (da qual possuímos um exemplar, gentil presente do colega e amigo Prof. Antônio Dimas de Moraes) feita a partir do francês e reunindo num só texto *Lazarillo de Tormes* anônimo de 1554 - que conclui agora com o primeiro capítulo da continuação anônima de 1555 - e a *Segunda Parte de Luna*; depois, a primeira tradução de *Lazarillo de Tormes* feita no Brasil (Rio de Janeiro, 1939), na verdade uma recriação livre de Antônio Lages; mais duas portuguesas: Lisboa, 1971, por Ricardo Alberty, e Barcelos, 1977, por Arsênio Meia, incluindo a continuação de Juan de Luna; as últimas traduções publicadas que conhecemos são a de Stella Leonardos (Rio de Janeiro, 1984), e a do nosso orientando, Prof. Pedro Cancio da Silva, docente da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (São Paulo, 1992). Não nos atrevemos a chamar de "tradução" e nem sequer de "recriação livre" o texto que, com o título *Lazarillo de Tormes* foi publicado em 1972, no Brasil, por Marques Rebelo. O livro é uma usurpação do romance espanhol, que é modificado com intenções pseudodidáticas, até se fazer dele um apanhado do maior pieguismo moralizante. O texto serve para provar que, mesmo sem a Inquisição, no século XX ainda se pode tropeçar com a forma mais perversa da censura, aquela que utiliza a obra de arte, deturpando-a, para torná-la instrumento de alienação.

¹⁸ Vide GONZÁLEZ, Mario: *O romance picaresco*, p. 9-10.

Responder por escrito a um pedido de maiores detalhes sobre um caso significava - e significa - escrever uma carta. Lázaro de Tormes escrevia o que devia ser uma carta. Pelo que nos consta, o primeiro leitor atual a registrar a afinidade de *Lazarillo de Tormes* com o gênero epistolar foi Claudio GUILLÉN, em 1957. Diz GUILLÉN:

"Es el *Lazarillo*, en primer lugar, una epístola hablada." (...) "Digo que se trata de una epístola 'hablada', con términos algo contradictorios, porque parece que escuchamos, de hurtadillas, la confesión dirigida por Lázaro al amigo de su protector". (...) "...la confesión pública de Lázaro ... tiene por oyente no al lector sino a la persona que ha solicitado tal relato." (...) La redacción del *Lazarillo* es ante todo un acto de obediencia".¹⁹

A afinidade com o epistolar não seria o bastante para explicar o texto, na opinião de Antonio GÓMEZ-MORIANA²⁰, que prefere dar prioridade à "confissão" apontada por GUILLÉN e, assim, quer ver na forma de *Lazarillo de Tormes* uma reprodução das autobiografias confessionais freqüentes na época, só que com uma completa subversão do sentido das mesmas. No entanto, parece-nos que a simples possível aproximação com o estilo confessional - já feita antes também pelos críticos que viram no texto uma afinidade com as Confissões de Santo Agostinho, tampouco satisfaz quem procura o modelo formal de *Lazarillo de Tormes*. Os trechos de *Lazarillo de Tormes* interpretados por GÓMEZ-MORIANA como subversão de um discurso ritual constituem um corpus excessivamente reduzido para que neles se possa ver uma deliberada intenção paródica como único eixo estruturador da obra. A paródia se concentraria, em todo caso, no "tratado segundo". Mais ainda, boa parte da teoria desse crítico parece apoiar-se no sentido restrito do verbo "escribe", na frase "escribe se le escriba", que ele reduz a "prescribe", para entender assim que há uma referência paródica às prescrições inquisitoriais que exigiam uma confissão por escrito.

Quem retoma a leitura de *Lazarillo de Tormes* como carta, feita por GUILLÉN, é Fernando LÁZARO CARRETER, mas com ressalvas. Diz o crítico:

¹⁹ "La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*", p. 268. Os grifos são nossos.

²⁰ Cf. "La subversión del discurso ritual (Una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*); "La subversión del discurso ritual - II"; "Autobiografía y discurso ritual".

"No sabemos, en cambio, si acierta Guillén al denominarla epístola hablada. Se trata de una carta, *sin más*, con algunos precedentes en el género novelesco, que agigantan la originalidad de nuestro autor." ²¹

O "sin más" de LÁZARO CARRETER nos parece ser excessivamente excludente. *Lazarillo de Tormes* é bem mais do que uma carta, sem dúvida.

Mais uma vez, é Francisco RICO quem parece ter colocado uma pedra definitiva sobre o assunto ao provar que a impressão de *Lazarillo de Tormes* coincide exatamente com o auge da moda da publicação de cartas ou coleções de cartas ²².

Apesar do respeito que merece a obra crítica do professor RICO, achamos que *Lazarillo de Tormes* deve ser considerado na perspectiva da inovação que significa e que o mencionado crítico tão bem tem apontado. Assim, parece-nos que *Lazarillo de Tormes* não é uma epístola que possa ser identificada com as muitas outras que, na época, passam a ser publicadas. E isso não apenas porque, como RICO levanta, a fingida epístola acabe sendo um romance, mas porque essa carta carrega o sentido confessional que GUILLÉN apontara ao falar em "epístola hablada". Assim, preferiríamos entender que *Lazarillo de Tormes* adota elementos formais próprios ao que seria uma "epístola confessional".

Mesmo admitindo com GÓMEZ-MORIANA semelhanças estruturais de *Lazarillo de Tormes* com as autobiografias confessionais, o texto anônimo vai muito além do modelo destas, do mesmo modo que supera o de uma simples carta, na medida em que, a partir da fusão de elementos formais de ambos os gêneros, cria um terceiro: o romance.

O que separará fundamentalmente o romance das cartas ou confissões será o fato de aquele se inscrever na ficção. O autor de *Lazarillo de Tormes* se apodera de traços de modelos de narrativas documentais e os carrega com um sentido paródico da ficção mais difundida na primeira metade do século XVI na Espanha: os livros de cavalaria. Isto aparece, por um lado, mediante traços secundários: "Lázaro de Tormes", como "Amadís de Gaula", nasce à beira de um rio; o autor utiliza expressões típicas da linguagem arcaizante dos livros de cavalaria, tais como: "de toda su fuerza" (45), "contar la hacienda" (98) ou "dándome relación de su persona

²¹ "Lazarillo de Tormes" en la picaresca, p. 42. Grifo nosso.

²² Vide: La novela picaresca y el punto de vista, p. 15-21; "Nuevos apuntes sobre la carta de Lázaro" in Problemas del "Lazarillo", p. 73-92; ou "Introducción" in *Lazarillo de Tormes*, p. 65ª a 77ª.

vaierosa" (106)²³, e no início se anuncia a narrativa de "cosas tan señaladas y por ventura nunca oídas ni vistas" (3). Mas o eixo do relacionamento possível com os livros de cavalaria está na eliminação do narrador onisciente daqueles, na sua substituição pelo narrador-protagonista, na criação do leitor moderno, no protagonista que deixa de ser o herói modelar da ficção cavaleiresca para dar lugar ao anti-herói que parodia aquele ponto por ponto, no "grosero estilo" (9) propositadamente adotado e no "realismo" da nova ficção²⁴.

A eliminação do narrador onisciente em *Lazarillo de Tormes* nos coloca, como diz Américo CASTRO²⁵, no interior da experiência do próprio protagonista. Dessa maneira, já não estaremos perante a reiteração de um estereótipo narrativo que não pode sofrer maiores variações, como era o caso do herói dos livros de cavalaria. O texto, nas palavras de Américo Castro, não mais será a expressão do que acontece a alguém, mas a expressão de como alguém se encontra existindo no que acontece²⁶. A série de acontecimentos não ficará aberta, como nos livros mencionados, mas se fecha na conclusão de um processo explicado no universo existencial do protagonista. *Lazarillo de Tormes* já é, assim, um romance²⁷.

Igualmente pertence ao universo do romance a criação de um leitor moderno a partir do enunciado no "Prólogo" sobre as duas leituras possíveis do texto, que veremos posteriormente.

7. O ANTI-HERÓI

No contexto da colocação das bases do romance, além da incorporação do narrador de primeira pessoa à narrativa de ficção, *Lazarillo de Tormes* significa fundamentalmente a instauração do anti-herói como protagonista e eixo estrutural de um texto ficcional narrativo.

²³ Cf.: RICO, Francisco: *Lazarillo de Tormes*, p. 14, nota 6.

²⁴ Vide, a seguir: "O anti-herói".

²⁵ *Hacia Cervantes*, p. 107.

²⁶ Cf. CASTRO, Américo: *De la edad conflictiva*, p. 210.

²⁷ Não podemos deixar de registrar a excelente argumentação de Francisco RICO ("Lázaro de Tormes y el lugar de la novela" in *Problemas del Lazarillo*, p. 153-180) que tão acertadamente analisa como se processa, em *Lazarillo de Tormes*, a passagem do leitor do universo do pseudodocumento ao da ficção, dando-se assim, origem ao romance.

O sentido do termo "anti-herói", em si mesmo, pareceria se referir à personagem que, numa ficção, funciona paralelamente ao herói como sua contrapartida. Assim, seria muito fácil entender como anti-heróis certas personagens do teatro clássico espanhol que, num outro sentido, receberam a catalogação de "graciosos". Seria, por exemplo, o caso de Catalinón, o criado de don Juan Tenório em *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, ou o caso de Clarín, contra-partida de Segismundo em *La vida es sueño* de Calderón de la Barca²⁸.

No entanto, quando o anti-herói se instala claramente como eixo estrutural de um texto ficcional, seu sentido anti-heróico não lhe advém de ser a contrapartida de nenhuma outra personagem desse texto. Lázaro é anti-heróico à luz dos heróis modelares - modelares quanto à sua "conduta" e quanto ao tipo - presentes na ficção da época, isto é, nas novelas de cavalaria. Nesse sentido, deve-se destacar aqui o pioneirismo de Américo CASTRO ao considerar, em 1935, a questão dos protagonistas da picaresca espanhola clássica. Por isso, apesar da extensão, vale reproduzir aqui as afirmações desse crítico:

"Según vengo diciendo tiempo ha, el pícaro es el antihéroe, y la novela picaresca nace sencillamente como una reacción antiheroica, en relación con el derrumbamiento de la caballería y de los mitos épicos, y con la peculiar situación de vida que se crearon los españoles desde fines del siglo XV. La originalidad española consistió en oponer a la tradición popularizada de lo heroico, de la aventura tensa, una crítica vulgar, de 'filosofía vulgar'. Visto así de abajo arriba, el espectáculo del mundo iba a ser de gustoso solaz. Lo insignificante entra en escena con audacia desvergonzada - por mucho que se excuse - y exhibiendo únicamente su carencia radical de heroísmo. De ahí que conceda mucho alcance al prurito genealógico de todos estos antihéroes, muy urgidos por manifestarse no hijos de algo, sino hijos de tal. Semejante alarde se debe a haber sido concebida tal forma literaria como reacción agresiva contra las maneras de arte que tienen como tema la vida noble y ascendente. El pícaro, cuya ambición repta y no vuela, va a ostentar una ascendencia contrapuesta a la alzada progenie del héroe y del caballero."²⁹

Já especificamente com relação a Lázaro de Tormes, diz CASTRO:

"Nuestro menudo personaje cree haber llegado a 'la cumbre de toda buena fortuna' al casarse con la amante de un arcipreste, porque el móvil de esta novelita y de sus análogas no es el heroísmo, sino el antiheroísmo, ya que el

²⁸ Parece-nos definitivo o estudo que José A. MARAVALL desenvolve em seu *La literatura picaresca desde la historia social*, p. 239-242, onde estabelece claramente o que separa o pícaro do gracioso.

²⁹ 'La novela picaresca' in *Hacia Cervantes*, p. 85-86.

pícaro como personaje literario fue el antípoda del caballero andante, del alma enamorada, del místico o del conquistador."³⁰

Lázaro de Tormes é, assim, a antítese dos modelos antiburgueses vigentes no século XVI, que se fazem presentes na literatura da época.

O herói dessas narrações se caracteriza por levar aos extremos mais inverossímeis uma série de qualidades vistas como positivas por seus leitores contemporâneos. O exercício das virtudes do cavaleiro andante se dá no sentido de projetar benefícios para além de si próprio, arriscando, simultaneamente, tudo aquilo que ele é e possui, particularmente a própria vida.

Lázaro de Tormes é o negativo desses heróis. E aqui nos sentimos na obrigação de fazer referência a um texto que forçosamente iremos citar depois: **O tupi e o alaúde de Gilda de MELLO E SOUZA**. Nele, ao apontar os traços que fazem de **Macunaíma**, de Mário de Andrade, uma paródia do romance arturiano, a autora não apenas especifica as características desse gênero, mas comprova como as mesmas são negadas pelo protagonista da rapsódia brasileira. E descreve este como:

"...um vencido-vencedor, que faz da fraqueza a sua força, do medo a sua arma, da astúcia o seu escudo; que, vivendo num mundo hostil, perseguido, escorraçado, às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio."³¹

Sem dúvida, esta bem poderia ser a descrição de qualquer um dos pícaros clássicos, com os quais a autora relaciona **Macunaíma** à página seguinte do seu estudo. Trazemos aqui essa descrição pelo fato de ela se fazer exatamente pelo caráter antitético com relação ao cavaleiro andante. Não apenas é a antítese dos mesmos, na medida em que só possui os defeitos opostos às virtudes do cavaleiro, mas suas ações apontam no sentido inverso às do herói, isto é, projetam-se apenas sobre o eu da própria personagem.

8. A ESTRUTURA

Foi corrente durante anos, ou séculos, a afirmação de que **Lazarillo de Tormes** - e após ele toda a picaresca - caracterizava-se pela falta de composição, tendo como único traço estrutural a sequência de aventuras. A tal ponto firmou-se

³⁰ "El Lazarillo de Tormes". *Ibid.*, p. 110.

³¹ MELLO E SOUZA, Gilda de: **O tupi e o alaúde**, p. 89.

essa visão, que certa crítica inglesa adotou o rótulo de "picaresque novel" para tudo aquilo que fosse uma seqüência aberta de episódios sem mais traço de união que o protagonista. É claro que esses críticos, no afã de prestigiar a sua ilha como o espaço histórico da invenção do romance, amontoaram no mesmo saco tudo aquilo que tivesse sido escrito antes do século XVIII e fora da Inglaterra; e, assim, até *Don Quijote* de Cervantes foi parar na "picaresque novel", numa confusão que denuncia, no mínimo, uma péssima leitura da obra cervantina.

A idéia de que *Lazarillo de Tormes* não é senão uma série de aventuras com o mesmo protagonista esteve presente até em manuais espanhóis de história da literatura relativamente recentes. Veja-se, por exemplo, a opinião de Samuel GILI GAYA³², para quem não apenas o que interessa na picaresca são os episódios em si mesmos, podendo-se tirar ou pôr capítulos sem que se perca nada essencial, mas toda a picaresca poderia ser vista como um único texto que seria uma longa continuação de *Lazarillo de Tormes*.

A noção de que *Lazarillo de Tormes* pudesse ter "continuações" - como de fato ocorreu logo após o aparecimento do livro - fez com que os leitores contemporâneos à sua publicação, não vissem nele um fecho final e, por conseguinte, não percebessem que o texto estava montado sobre uma estrutura com começo, meio e fim. Talvez para os leitores dos séculos XVI isso possa explicar-se, na medida em que, ao descobrirem o caráter ficcional de *Lazarillo de Tormes*, perceberiam também seu caráter paródico com relação aos textos ficcionais preferidos nesse século e que se caracterizavam por sua seriação infinita de aventuras, apoiada tanto no caráter plano quanto na invencibilidade do protagonista, o cavaleiro andante, que assim se apresentava como praticamente imortal na infinita possibilidade de continuar vencendo sempre.

No entanto, os leitores do século XX, cada vez mais, tendemos a perceber que *Lazarillo de Tormes* não é uma seqüência infinita de aventuras³³.

Para muitos leitores, desde o século XVI e até os nossos dias, um fato que contribuiu a ver em *Lazarillo de Tormes* uma seqüência inorgânica foi, sem dúvida, a incoerente fragmentação em "tratados", que permitia pensar numa obra

³² "La novela picaresca en el siglo XVI" in DÍAZ PLAJA, G. (dir.): *Historia general de las literaturas hispánicas*, III, p. 79-101.

³³ Dentre os críticos mais recentes que vêm em *Lazarillo de Tormes* uma estrutura fechada, podemos mencionar: Víctor GARCÍA DE LA CONCHA, Francisco RICO e Fernando LÁZARO CARRETER.

inacabada. Hoje, se aceitarmos a tese de RICO, antes mencionada, no sentido de que a fragmentação em capítulos não foi obra do autor do texto, impõe-se uma leitura que prescindia em parte ao menos dessas divisões.

Assim sendo, pensamos que, após o chamado "Prólogo" (3-11), temos quatro seqüências narrativas que chamaremos: 1) "Infância" (12-22), abrangendo até a despedida da mãe, que entrega Lázaro ao Cego; 2) "Aprendizado" (22-111), abrangendo os três primeiros amos, e passível de ser subdividida em três subseqüências, uma para cada um destes; 3) "Progressão" (112-127), abrangendo do Frade da Mercê até o Capelão; e, por último, 4) "Integração" (127-135), do Aguazil até o final.

A totalidade de *Lazarillo de Tormes* pode ser vista como uma evolução da mais absoluta passividade até o desenvolvimento de uma atividade - o ofício de pregoeiro, que significa partir das origens da personagem para chegar até a defesa pública de sua condição de homem honrado, cujo corolário é a redação da carta a "Vuestra Merced", isto é, a composição do texto.

Assim, o máximo da passividade dá-se ao longo da seqüência "Infância", em que ao nascer da personagem se sucede a contemplação, o ver acontecer uma série de episódios: a prisão e desterro do pai, a sua partida para Gelves, onde iria morrer, o amancebamento da mãe, o nascimento do meio-irmão, os furtos do Zaide, a denúncia e condenação de ambos, o serviço da mãe na pousada da Solana, a chegada do Cego e a entrega ao mesmo.

A seqüência do "Aprendizado" está marcada pela fome cujo desaparecimento estabelecerá também a passagem para a seqüência seguinte, a da "Progressão". Mas, ao contrário do que o leitor esperaria, ao longo do "Aprendizado" Lázaro não avança na solução da própria fome; pelo contrário, se com o Cego ele encontra como se alimentar e, até, como beber vinho, isto se torna bem mais difícil com o Clérigo de Maqueda, de cuja religiosidade Lázaro poderia esperar melhor tratamento; já com o Escudeiro - cuja aparência leva Lázaro a pensar em ter achado a solução definitiva para a fome - o drama não apenas cresce ao máximo, mas Lázaro mal sobrevive e passa a sustentar seu próprio amo.

Mas essa inversão crescente das expectativas define exatamente o caráter de "aprendizado" da seqüência. Lázaro aprende ao longo de uma versão ampliada da primeira lição de vida que recebera, a do Cego que frustra a sua inocente esperança de ouvir um grande barulho dentro do touro de pedra à saída de Salamanca.

Naquela oportunidade, Lázaro chegara à conclusão que marca um dos momentos típicos dos pícaros clássicos: o da conscientização:

"Parescióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba. Dije entre mí: 'Verdad dice éste, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar como me sepa valer.'" (23).

Mas Lázaro iria levar muitos outros golpes contra diversos touros de pedra antes de sair de sua simplicidade. A decepção crescente na expectativa de matar a fome seria um deles. Uma outra inversão nos fatores do aprendizado seria o final do relacionamento com seus amos. A maturidade seria atingida a partir do Frade das Mercês, o primeiro de quem Lázaro se desliga conscientemente. Depois, se separará do Buleiro, rescindir o contrato verbal com o Capelão e desfará o trato com o Aguazil. Mas, com os três primeiros amos, a ruptura final da relação é conflitiva, numa inversão crescente da norma, que acaba no paradoxo: se com o Cego Lázaro provoca a ruptura violentamente, com o Clérigo será despedido e, com o Escudeiro, chegará ao inesperado abandono por parte do seu amo, fato que motiva a reflexão final de Lázaro:

"Así, como he contado, me dejé mi pobre tercero amo, do acabé de conocer mi ruin dicha, pues señalándose todo lo que podría contra mí, hacia mis negocios tan al ravés, que los amos, que suelen ser dejados delos mozos, en mí no fuese así, mas que mi amo me dejase y huyese de mí." (110).

Lázaro está no anticlímax da sua trajetória de ascensão social. No entanto, aprenderá não apenas a lidar com a fome, mas a - daí em diante - ser o dono da situação com relação aos amos.

A sequência que chamamos "Progressão" significa o caminho para a saída definitiva desse anticlímax. E se desenvolve através de quatro amos: o Frade das Mercês, o Buleiro, o Mestre de pintar pandeiros e o Capelão. Como se sabe, em sua narração Lázaro detém-se mais apenas no segundo e quarto desses amos. Não porque os demais sejam capítulos não desenvolvidos - como a crítica pensou muitas vezes - mas porque a carta de Lázaro está explicitamente montada sobre uma seleção de momentos que servem para a melhor compreensão do "caso" que ele deve esclarecer perante o destinatário da mesma. Assim, por exemplo, Lázaro não se detém em narrar todos os fatos acontecidos em sua relação com o Cego; dentre eles escolhe explicitamente os que acha mais ilustrativos. Diz explicitamente:

"Porque vea Vuestra Merced a cuánto se estendia el ingenio deste astuto ciego, contaré un caso de muchos que con él me acaescieron, en el cual me parece dio bien a entender su gran astucia." (35);

e

"Mas, por no ser prolijo, dejo de contar muchas cosas, así graciosas como de notar, que con este mi primer amo me acaescieron..." (37).

Por outro lado, sabemos hoje, graças a RICO³⁴, que a fragmentação do texto, que dá ao episódio com o Frade a relevância de ser todo um "tratado" do livro, não teria sido obra do autor de *Lazarillo de Tormes*.

O Buleiro e o Capelão são, assim, os dois momentos de maior importância na seqüência. O primeiro por ser a mais explícita e relevante amostra de hipocrisia, traço comum a todos os amos de Lázaro. O segundo porque, mediante sua relação contratual com Lázaro, leva este a um universo novo, o do comércio incipiente e iniciativa individual que, se jamais poderia torná-lo rico, fornece-lhe os recursos indispensáveis para atingir um degrau mínimo na escala das aparências, a partir do qual Lázaro encontrará como integrar-se socialmente, na seqüência final da narrativa.

O início da seqüência "Progressão" está marcado pela ausência do fantasma da fome. A boa vida do Frade das Mercês pareceria ter tido boas repercussões no estômago de seu criado, que não mais alude à angustiante e crescente falta de comida. A ruptura virá pelos sapatos rotos e pelas "otras cosillas que no digo" (111), a respeito de cujo enigmático sentido não achamos que seja necessário polemizar neste nosso trabalho.

Após a experiência com o Buleiro, na qual não consta a fome - pelo contrário, a edição de Alcalá acrescenta "me daba bien de comer a costa de los curas y otros clérigos do iba a predicar" (125) - e após a rápida função de ajudante do Mestre de pintar pandeiros, Lázaro conhece o Capelão da catedral toledana, o que significa uma grande inovação: pela primeira vez, Lázaro não é um servo, mas um empregado, até com certa autonomia. Pela primeira vez, há um contrato, mesmo que verbal, que será a base da relação³⁵. Pela primeira e única vez,

³⁴ Vide "La princeps del Lazarillo. Texto, capitulación y epígrafes de un texto paródico" in *Problemas del Lazarillo*, 113-151.

³⁵ Sempre tivemos presente a semelhança que existe entre o contrato de Lázaro com o Capelão e o que, já faz alguns anos, os motoristas de frotas de táxis da cidade de São Paulo assinam, ou, pelo

também, Lázaro pertence ao universo do trabalho num mundo vizinho ao da produção, já que o ofício real tem uma conotação de emprego público que o afasta da relação econômica de mercado. Mas Lázaro entende que não é esse o caminho mais curto para se firmar definitivamente do ponto de vista sócio-econômico. Explicitamente, avalia o episódio como um degrau para atingir outras instâncias:

"Este fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida, porque mi boca era medida." (126).

Concretamente, o que Lázaro consegue são os recursos para adquirir a mínima aparência de "hombre de bien". Após poupar durante quatro anos, consegue comprar uma roupa usada e uma espada. E ele próprio associa a isso a rejeição do trabalho:

"Desde me vi en hábito de hombre de bien, dije a mi amo que se tomase su asno, que no quería más seguir aquel oficio." (127).

Entendemos essa frase de Lázaro como o ponto de partida, na picaresca, da oposição "pícaro/homem de bem"³⁶, os dois pólos da escala sócio-econômica, cujos degraus normais - o trabalho, a especulação - não são válidos na Espanha dos Áustrias. Os pícaros, a exemplo de Lázaro, sabem que os caminhos da integração são outros.

No início da seqüência "Integração", Lázaro, vestido de homem de bem, espada na cintura, pensa por um instante que aproveitar essa aparência para se colocar a serviço da justiça lhe pudesse abrir as portas da boa vida procurada. Mas logo descobre que isso envolve reais perigos. E o nosso herói parte à procura de águas mais tranquilas.

Lázaro faz significativos rodeios para explicar como escapou de vez da vida de sacrifícios que até então levava. Explica que estava à procura de um modo de viver mais definitivo, à procura de sossego e pensando na velhice; que contou com o favor de amigos e senhores; que obteve assim o que procurava: "un oficio real, viendo que no hay nadie que medre, sino los que le tienen" (128), ou seja, o único

menos, assinavam com os donos das mesmas: devem pagar uma taxa diária, o restante será deles; aos sábados podem usar o carro e o total do lucro fica para o motorista.

³⁶ Lázaro se define como "homem de bem" por sua roupa; seu modelo, nisto, é o Escudeiro, cuja caricatura neste momento Lázaro é, e que a toda hora se definia a si mesmo como "homem de bem".

caminho de ascensão social que encaixava no seu projeto. E faz outro rodeio para dizer o nome do ofício real obtido:

"Y es que tengo cargo de pregonar los vinos que en esta ciudad se venden, y en almonedas, y cosas perdidas, acompañar los que padecen persecución por justicia y declarar a voces sus delitos: pregonero, hablando en buen romance." (129).

A descrição prévia do ofício e a ressalva final nos fazem pensar que Lázaro tem vergonha de explicitá-lo. Afinal, consta que pregoeiro era um dos ofícios reais de mais baixa categoria, superior apenas em hierarquia ao de carrasco que, junto com ele, eram os dois únicos que podiam ser exercidos por cristãos novos³⁷.

Mas pregoeiro era ofício real, caminho para o "medro", como acaba de declarar. Se não pelo salário, com certeza pelas relações que possibilitaria. Por exemplo, com o Arcipreste de San Salvador, amigo de "Vuestra Merced", o destinatário da carta. A história da ascensão social, que no fundo é muito mais importante do que a explicação do "caso", estava completa. Para MARAVALL³⁸, toda a carreira de Lázaro é uma procura do "medro"; mas ele teria fracassado em seu intento, já que ao terminar numa situação de desonra, por seu casamento suspeito e por sua profissão infamante, não teria ido além da frustração e da derrota. No entanto, parece-nos que Lázaro teria conseguido ser aceito pela sociedade que, após suas explicações, teria silenciado perante esses fatos. Lázaro já tem, no fim, como parecer um "homem de bem". O que é suficiente para ele e para os que o rodeiam.

8.1. O PRÓLOGO

Parece-nos imprescindível para a compreensão do sentido da obra, determo-nos na análise do segmento que se tem convencido chamar de "Prólogo" (3-11). Mesmo que a separação do mesmo não constasse no manuscrito, como quer RICO³⁹, não há dúvida de que qualquer leitor estabelece um corte entre ele e o que se segue. Não porque o prólogo, na íntegra, deva atribuir-se a um autor implícito que

³⁷ Sobre o caráter infamante do ofício de pregoeiro, veja-se, de Marcel BATAILLON, *Novedad y fecundidad del "Lazarillo de Tormes"*, p. 67, nota 57.

³⁸ *Op. cit.*, p. 372-376.

³⁹ *Cf. Problemas del Lazarillo*, p. 131.

não seja Lázaro, mas porque fica claro que Lázaro só começa a realizar seu propósito de dar completa notícia de sua pessoa depois do mesmo, ou seja no ponto em que o ajudante de Juan de Junta colocou a epígrafe, tão pouco feliz, que marca o início do chamado tratado primeiro.

Assim sendo, há um "prólogo". Tanto assim, que Lázaro - como o próprio RICO anota ⁴⁰ - repete motivos habituais em prólogos. E o autor do prólogo, como do restante do livro, não é senão Lázaro de Tormes. Mas Lázaro de Tormes, embora depois deixe ver que escreverá uma carta, assume inicialmente uma postura de escritor, pois o leitor tem materialmente um livro entre as mãos. Como escritor quer ganhar o interesse do público e, assim, lança mão de um lugar comum nos prólogos, que, com relação à sua história pareceria irônico:

"Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido..." (3).

A fórmula se destinaria normalmente a exaltar histórias de ações extraordinárias ⁴¹. Mas o que vai ser narrado é o menos extraordinário que o leitor do século XVI pudesse imaginar. Então, não tem sentido. A menos que a leitura seja outra: Lázaro quer levantar todo o contexto do seu caso, ou seja, uma sociedade podre que ninguém até então denunciara como ele o fará. O duplo sentido da narração de Lázaro está já na primeira frase. E ele adverte explicitamente quanto à existência, ao longo de toda sua história, desse duplo sentido. A frase segue assim:

"...pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite." (3-4).

Portanto, há duas possibilidades de se ler *Lazarillo de Tormes*: a segunda, aquela que não aprofunda muito, levará ao deleite; por oposição, a primeira será a daqueles que estarão à procura das segundas intenções do texto; estes atingirão o sentido buscado pelo autor ⁴².

⁴⁰ *Lazarillo de Tormes*, p. 3, nota 2.

⁴¹ Segundo MARAVALL (Op. cit., p. 436) este início se destina a despertar o interesse pela história deste desviado e, assim, chamar a atenção para a ameaça que sujeitos como ele significavam para a sociedade.

⁴² Para esse sentido de "agrade", veja-se a nota 4, à página 4, na edição de RICO, que utilizamos.

O "prólogo" segue com um arrazoado apoiado numa citação de Plínio o Jovem - que cita, por sua vez, seu tio Plínio o Velho - para reforçar, perante o leitor menos seduzido pela novidade do assunto, a possibilidade de encontrar mais do que ele poderia supor no texto que tem entre as mãos. Tudo se dirige a conquistar o leitor, ou seja, tudo parece ser uma atitude de escritor, e não apenas de simples narrador. De fato, a argumentação justifica a publicação:

"Y esto para que ninguna cosa se debría romper ni echar a mal, si muy detestable no fuese, sino que a todos se comunicase, mayormente siendo sin perjuicio y pudiendo sacar della algún fructo." (4-5).

A frase seguinte reforça o destino necessariamente público que deve ter um texto escrito:

"Porque, si así no fuese, muy pocos escribirían para uno solo" (5).

E o autor explica as razões:

"... pues no se hace sin trabajo, y quieren , los que lo pasan, ser recompensados, no con dinero, mas con que lean y vean sus obras y, si hay de qué, se las alaben." (5-6).

O parágrafo se fecha com a citação de Cícero:

"Y a este propósito dice Tulio: 'La honra cría las artes'." (6).

A citação de Cícero contém o elemento - "la honra" - que permitirá estabelecer uma ponte com o sentido mais profundo da obra e com a identificação do autor do "prólogo" com o narrador-protagonista do restante do texto.

A seguir, são enunciados três casos exemplares nos quais "el deseo de alabanza" funciona como o motor de ações humanas: o primeiro é o do soldado que se expõe ao perigo; o segundo, o do eclesiástico que, contra a humildade que dele poderia se esperar, não rejeita os elogios à sua predicação; o terceiro é o do senhor que recompensa uma louvação hipócrita.

A honra, pois, no sentido de desejo de se ver elogiado, será o motor que motivou a narração levada agora ao público:

"Y todo va desta manera; que confesando no ser yo más sancto que mis vecinos, desta nonada, que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades." (8-9)

Na explicação de que o autor de *Lazarillo de Tormes* escreve para ganhar o elogio de seus leitores devem se apoiar duas conclusões. A primeira consiste em apontar para o caráter indispensável de o texto ser assinado por alguém, pois ocultar-se no anonimato seria a negação do que se acaba de dizer; como não se registra outro nome na folha de rosto, entendemos que o escritor quer, com isso, levar o leitor a identificar o autor implícito, *Lázaro de Tormes*, ao verdadeiro autor. Mas aí surge a contradição: como pode *Lázaro de Tormes* escrever para ser honrado, se o que narra é desonroso do começo ao fim? O leitor poderia começar a desconfiar, logo mais, do sentido do texto.

A segunda conclusão é que, até agora, não temos a menor noção de estarmos lendo uma "carta"; apenas estamos tomando contato com um texto que se destina, ao ser publicado, ao público; esse texto irá conter coisas nunca ouvidas nem vistas, que se referem à existência de um homem no meio de "fortunas, peligros y adversidades".

Mas há um corte muito brusco, tão brusco que passa despercebido para o leitor, quando *Lázaro* começa a falar com alguém, com um destinatário concreto do seu texto, até então não mencionado, cujo aparecimento nos leva a esquecer que, até agora, tudo indicava estarmos perante uma história sem mais destinatários que os muitos leitores cuja louvação o autor espera:

"Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico, si su poder y deseo se conformaran." (9-10).

A irrupção do "Vuestra Merced" leva o leitor a um primeiro estágio de mudança na sua perspectiva: o texto que lê está dirigido a alguém real; por conseguinte, o texto a ser lido começa a aparecer como uma história documental, elaborada por alguém que a escreve a serviço de outrem. O parágrafo seguinte obriga o leitor a dar mais um passo na definição da expectativa que o início da leitura significa:

"Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona;" (10-11).

O texto, portanto, está dirigido a alguém como resposta a um pedido formulado por escrito. A noção de "carta" está clara, agora, e faz deixar de lado qualquer outra perspectiva. Mas essa é apenas a motivação externa do texto. Há

uma motivação interna que, por sua vez, faz com que a carta não seja apenas uma carta: há de conter, além da história pessoal de quem a assina, um modo de ver e de entender a sociedade:

"y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando salieron a buen puerto." (11).

A sociedade, para o autor de *Lazarillo de Tormes*, se divide em dois grupos: "los que heredaron nobles estados" e "los que, siéndoles (la Fortuna) contraria, con fuerza y mana remando salieron a buen puerto". O texto quer desmascarar os primeiros para exaltar os segundos, dentre os quais se encontra o próprio Lázaro. Em princípio, pareceria tratar-se de uma rejeição da nobreza de sangue e de um elogio da mentalidade burguesa; no entanto, isso ficará desmentido pela atitude de Lázaro no fim. Remar, para Lázaro, não será trabalhar, nem especular, mas "arrimarse a los buenos", como vira sua mãe fazer (15) e como ele próprio faria (133) depois.

Um outro aspecto desse "remando" merece nossa consideração: é um remar "con fuerza y maña"⁴³. O trabalho e a especulação, respectivamente, pareceriam ocultar-se sob esses dois apostos. No entanto, na prática, para Lázaro e para os pícaros, o que existirá será uma "fuerza" que é paródia da violência do conquistador, versão real do cavaleiro andante, e uma "mana" que é a astúcia, única arma com que o pícaro conta *ab initio*.

Mas devemos levar em conta que quem está falando no "prólogo" é o mesmo Lázaro que já não enxerga a si próprio (ou que não quer se enxergar) na seqüência final do texto. O "prólogo" é o último segmento pensado pelo autor Lázaro. E, nele, o funcionário real acomodado, o homem corrompido ao longo de sua história pessoal, pode disfarçar de legítimo o tortuoso caminho percorrido para chegar até o que ele considera "la cumbre de toda buena fortuna", uma fortuna que, com minúscula, encarna a "vitória" sobre a "Fortuna contraria" do "Prólogo".

Mas, voltando ao sentido que pretendemos dar à nossa análise do "Prólogo", o importante agora é que o leitor, que começou sendo colocado perante a narração

⁴³ "Fuerza" e "maña" seriam os componentes da virtude que se opõe à fortuna. Mas essa virtude será logo mais definida no "tratado primero", onde se diz pretender "mostrar cuánta virtud sea saber los hombres subir siendo bajos, y dejarse bajar siendo altos cuánto vicio" (24).

de uma história, descobre que, em primeiro lugar, essa história tem um destinatário explícito, com quem ele passará a compartilhar as diversas alternativas da mesma, e, em segundo lugar, essa história não é senão a vida do próprio autor, narrada no que parece ser uma longa carta autêntica. Como RICO ⁴⁴ demonstra tão bem, inicia-se um longo engano, do qual o leitor só sairá nos parágrafos finais do texto. No entanto, o leitor cai na armadilha porque não percebe a mudança que acontece quando, no "prólogo", o autor deixa de se expressar como escritor e passa a se comportar verbalmente como o assinante de uma carta. O leitor só perceberá o engano ao constatar que Lázaro é uma personagem que, mesmo narrada em primeira pessoa, não vê (ou não quer ver) o que ele, o leitor, percebe claramente a seu respeito.

8.2. A MOTIVAÇÃO INTERNA (O CASO)

No "Prólogo" acima analisado, o autor de *Lazarillo de Tormes* estabelece claramente o eixo da sua história:

"Y pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona;" (10-11).

O texto se destina, assim, a explicitar um caso. Já quase no final, o autor volta a utilizar o termo quando, após ter "esclarecido" com sua mulher e o Arcipreste a situação criada perante a opinião pública pela suspeitíssima convivência do trio, diz:

"Y así quedamos todos tres bien conformes. Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso." (134).

Não vamos entrar aqui na longa polémica sobre se o caso inicial consiste na ascensão social de Lázaro, cujo caráter inusual motivaria o pedido de maiores esclarecimentos por parte de "Vuestra Merced", e o final se refere apenas ao *ménage à trois*, ou se o caso seria somente aquele explicitado no final, constituindo, assim, o único motivo do pedido de explicações.

Inclinamo-nos a aceitar a leitura do texto como a resposta a um pedido de explicações sobre o caso explicitado no final, pedido ao qual Lázaro responde

⁴⁴ Cf. "Lázaro de Tormes y el lugar de la novela" in *Problemas del Lazarillo*, p. 153-180.

tomando sua história desde o começo para que melhor se compreenda o fato, no contexto de sua história singular. Essa é a opinião não apenas dos diversos críticos já mencionados, mas também a de Francisco RICO, cujo posicionamento nos parece muito apropriado, especialmente pelo fato de vir no contexto de uma leitura minuciosíssima, demorada e recente da totalidade dos problemas que o texto apresenta .

Assim sendo, entendemos que o caso não apenas é a motivação interna da narrativa de Lázaro, mas se instala nos dois pólos da mesma. Esses pólos, inicial e final, não apenas são a proposta que se realiza no fechamento mas, sobretudo, as extremidades de um jogo que Francisco RICO se encarrega de desmontar:

"Porque el *Lazarillo* no es todavía la novela - es una broma, un juego -, pero ocupa ya el lugar de la novela: un espacio reconocido como ficticio al que sin embargo se aplican las leyes de la realidad más familiar."⁴⁶

Da nossa parte, entendemos que se a menção inicial do caso é a chamada a se ler o texto como uma carta autêntica, um documento, a menção final acontece no momento em que o leitor descobre a si mesmo como leitor de um romance. E isto significa que ele, o leitor - e não mais o narrador-personagem - é chamado a definir o sentido da narrativa.

8.3. OS MOTIVOS

O sentido proposto para a narração, no seu "prólogo", e a função estrutural do "caso", fazem do texto de *Lazarillo de Tormes* uma estrutura fechada pensada a priori e que não admitiria uma continuação, a não ser que se pensasse em aproveitar a personagem Lázaro para uma outra história⁴⁷. Mas há ainda outros elementos que reforçam esse sentido de estrutura apoiada em algo mais do que a simples sucessão de episódios.

⁴⁵ Cf. RICO, Francisco: *Problemas del Lazarillo*, p. 13-23.

⁴⁶ *Id.*, *ibid.*, p. 166.

⁴⁷ Entendemos que a única continuação válida de *Lazarillo de Tormes* seria aquela em que Lázaro tivesse um criado que lhe roubasse para comer. Porque Lázaro, ao integrar-se no mundo dos seus amos, deixa de ser um pícaro literário.

Esses elementos são os motivos cuja reiteração significa um planejamento de sua retomada para marcar, no mínimo, dois estágios opostos do desenvolvimento de uma história.

Alguns desses motivos, que chamaríamos de "estruturadores", pelo fato de serem apresentados no início da narrativa e retomados no fim da mesma, como acontece com o "caso", reforçam o sentido homogêneo da mesma. Assim, temos que o escritor Lázaro de Tormes diz implicitamente, no início (6), desejar obter honra com sua obra; no entanto, o desfecho de sua história coloca-o, como personagem, na situação de protagonista de um caso de desonra.

Da mesma maneira, à menção inicial da Fortuna (11) como força superior cuja parcialidade teria sido vencida pelo protagonista, contrapõe-se a menção de uma outra fortuna, com minúscula, que não é uma divindade vencida, como se poderia esperar, mas a sorte favorável que coloca o protagonista no cume após inúmeros avatares, ou seja, uma "buena fortuna" (135) na qual culminam as várias "fortunas" (9) que o narrador, no início, diz se propor a mostrar aos seus leitores.

O mecanismo ascensional válido para driblar a fortuna adversa - "arrimarse a los buenos" - é um outro motivo que aparece colocado no início, como recurso da mãe de Lázaro (15), e que se repete no final (115), quando claramente é a base do "encumbramento" do protagonista.

Da mesma maneira, se o amancebamento da mãe de Lázaro (16-17) significa a solução momentânea de seus problemas de viúva, Lázaro encontrará no amancebamento consentido de sua mulher (130-131) a garantia de estabilidade que procurava.

Um motivo tradicionalmente lembrado pelos críticos por sua recorrência é o do vinho. Com efeito, o vinho é o eixo de um dos episódios com o Cego (30-33) que, ao curar com vinho as feridas de Lázaro derivadas de seu apetite por essa bebida, diz-lhe:

" - ¿Qué te parece, Lázaro? Lo que te enfermó te sana y te da salud" (33).

O vinho será, mais tarde, o meio para Lázaro atingir sua "saúde" definitiva, quando o apregoar os vinhos do Arcipreste abrir o caminho para sua situação final de prosperidade (129-130). A própria narrativa alude a isso quando Lázaro entende ser o Cego um verdadeiro profeta ao prognosticar o papel que ao vinho caberia na sua vida (43). Cabe salientar que, embora Lázaro confesse estar viciado no vinho

(31), quando, no episódio do Escudeiro, o motivo se repete, Lázaro, "por hacer del continente", nega essa sua preferência ⁴⁸.

A situação de Lázaro, no fim, transforma-o de narrador- assinante de uma carta em protagonista de uma história que ele mesmo conta, mas na qual não consegue - ou não quer - enxergar a si próprio, como já vimos ⁴⁹.

Não se enxergar constitui-se num dos maiores motivos estruturadores da narrativa se lembrarmos que seu primeiro amo era um Cego - que, na verdade, pareceria ver mais do que a maioria. Lázaro, embora tenha aprendido as lições do Cego, pareceria ter ido perdendo aos poucos sua capacidade de enxergar. E quando assume a função de narrador de sua história, parece não ver a si próprio. E isso se dá numa sociedade em que ele mesmo vem nos mostrando a falsidade das aparências. No final de sua trajetória, Lázaro parece não ver que suas aparências já não enganam. Ou seja, talvez não queira ver nem o que ele é nem o que parece. O espaço para a ambigüidade cresce, assim, ao máximo na narrativa de Lázaro.

Esse não perceber a própria situação - de que Lázaro padece no final - está explicitamente mencionado pelo próprio Lázaro, no início de sua história, quando, na primeira das suas reflexões narradas, referindo-se à rejeição do seu padrao negro pelo filho daquele, seu meio-irmão, diz:

"¡Cuántos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se veen a sí mesmos!" (18).

Da mesma maneira, um outro motivo inicial terá repercussões claras no final da narrativa. Numa reflexão, já não narrada mas colocada no tempo da enunciação, Lázaro diz:

"No nos maravillemos de un clérigo ni fraile porque uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto" (19).

Parece-nos impossível evitar a lembrança dessa frase quando, no decorrer da história, Lázaro nos puser perante a série de clérigos e frades corruptos que constituem cinco dos seus nove amos - ou quatro dos seis dos episódios melhor

⁴⁸ Por outro lado, a edição de Alcalá serve, nos seus acréscimos, para confirmar o caráter proposital destas reiterações ao reforçá-las. Assim, acrescenta a eles o das cordas (37, nota 109), que prenunciam a da forca dos condenados, cujas sentenças Lázaro apregoará, (129, nota 13), e o dos chifres (37, nota 109), que antecipam a situação final desonrosa do protagonista (132, nota 27).

⁴⁹ Não podemos deixar de lembrar aqui o conhecido ditado espanhol: "No hay peor ciego que el que no quiere ver".

desenvolvidos. Especialmente, a reflexão de Lázaro-narrador reforça no leitor a idéia de que ele já não é capaz de enxergar a si mesmo, ou não quer fazê-lo, já que o Arcipreste de San Salvador - de quem depende sua prosperidade - parece-nos ser o melhor exemplo de clérigo que roubaria de sua paróquia para manter sua amancebada ("para sus devotas") e os possíveis filhos tidos nessa relação ("y para ayuda de otro tanto")⁵⁰.

Finalmente, um outro motivo inicial repercute nos parágrafos finais. É o da justiça que pune a família de Lázaro - o pai, a mãe e até o padrasto -, justiça da qual Lázaro é agente enquanto pregoeiro no final. Sem esquecermos que Lázaro soube eludir o serviço da justiça quando o mesmo implicava reais perigos, como a renúncia a ser ajudante do Aguazil, para ascender e colocar-se como pregoeiro da mesma, num posto que, além de eximi-lo de riscos, facilita-lhe os bons contatos com os mais poderosos.

De menor importância, talvez, quanto à estruturação fechada do texto, é a presença de outros motivos que chamaríamos de "recorrentes". O mais mencionado deles é sem dúvida, o da fome, que, longe de diminuir - conforme indicariam as aparências dos três primeiros anos de Lázaro - aumenta até chegar ao ponto em que Lázaro deva alimentar o Escudeiro com as esmolas que obtém. A maior importância estruturadora do motivo da fome talvez deva se ver em dois fatos: seu desaparecimento depois do terceiro ano e sua solução definitiva, mediante o pacto com o Arcipreste, que é fundamental na satisfação que Lázaro sente na hora de redigir suas memórias.

O motivo da fome está implícito também na reiteração do motivo da garganta de Lázaro, considerada, por ele mesmo, culpada da gula e, assim, julgada merecedora da punição recebida das mãos do Cego (41). Porém a garganta aparecerá acostumada com a fome e nada gulosa quando Lázaro chegar às mãos do Escudeiro (76).

Num outro sentido, a boca de Lázaro é considerada por ele próprio como "medida" (126), ou seja, apta para anunciar a água que vende, como antecipação do sucesso que terá como pregoeiro (128-130), ponto de partida de sua "buena fortuna" final.

⁵⁰ Para a interpretação do texto acima citado, veja-se a edição de RICO que utilizamos, p. 19, nota 34.

Os três primeiros amos se encontram encadeados pelo motivo da fome e Lázaro não apenas alude a isso diversas vezes, mas chega a fazer um balanço comparativo dos três, ao admitir que, ao contrário do Cego e do Clérigo, o Escudeiro é digno de lástima (91-92).

Finalmente, há uma coincidência que nos parece digna de ser mencionada. No "prólogo", a fim de exemplificar o desejo de louvação subjacente a diversas atitudes humanas, Lázaro expõe o caso do bufão cujos hipócritas elogios o senhor premia com uma roupa. A idêntica atitude de falsa louvação se diz disposto o Escudeiro, caso achasse senhor a quem servir. E esse Escudeiro, de quem Lázaro tem pena e que é a caricatura do fidalgo castelhano tradicional ⁵¹, acabará sendo o modelo de um Lázaro que já não se enxerga. Isso acontece quando, após quatro anos de trabalho como aguador, Lázaro consegue poupar com que se fantasiar de "homem de bem". Com espada - mesmo que velha - na cinta, assumirá a grotesca atitude de renegar o trabalho apenas em função de sua aparência, para assim ser equivalente ao único amo que mereceu o único sentimento manifestado por Lázaro: uma pouco valiosa lástima.

Em síntese, entendemos que a reiteração de motivos deixa ver claramente o propósito de se superar a simples sucessão de acontecimentos como base da narrativa. O autor de *Lazarillo de Tormes* preferiu tecer seu texto em torno de um caso cujas origens deviam ser achadas no longo processo de estruturação daquele que, ao narrar suas memórias, passaria de objeto de um documento a personagem literária.

9. O NARRADOR

Já dissemos acima que uma das inovações de *Lazarillo de Tormes* consistiu na incorporação do narrador de primeira pessoa à literatura moderna. O fato tem diversas implicações que, entendemos, merecem a nossa análise.

O narrador de primeira pessoa significa a eliminação do narrador de terceira. Quebra-se, assim, uma hegemonia permanente na literatura até então.

⁵¹ Para MARAVALL (Op. cit., p. 153) a figura do Escudeiro é utilizada pelos críticos "para mantener el falso mito levantado con relación a la hidalguía", ocasião em que se ocultaria a crítica que ele faz aos senhores ricos. No entanto, não explicita melhor a que "falso mito" se refere. Parece-nos que a maioria dos historiadores coincide em apontar que não apenas "el humo de hidalguía" marcou a sociedade castelhana da época, mas, especialmente, o grande número de indivíduos que se atribuíam esse caráter.

Em segundo lugar, o narrador de *Lazarillo de Tormes* é um "narrador-protagonista"⁵². Assim sendo, o canal de comunicação dos fatos ao leitor será, exclusivamente, o das suas palavras, pensamentos e sentimentos. O ângulo de percepção dos acontecimentos será fixo e central. E o distanciamento do leitor com relação aos fatos tenderá, em princípio, a ser mínimo; crescerá quando o narrador relatar o que lhe narraram. Mas haverá uma distorção nessa intermediação do narrador-protagonista no momento em que o leitor sentir que o narrador fica condicionado radicalmente pela percepção errada do protagonista e que ele, leitor, pode deduzir o que o protagonista não percebe. Isso acontece claramente no final da história. E é exatamente o que elimina o mero caráter informativo da suposta carta e coloca o leitor em cheio no universo do romance, em função da ambigüidade estabelecida no discurso.

A ambigüidade do discurso significa a construção do leitor moderno, que deixa de ser o receptor passivo, com direito apenas a diversos graus e tipos de emoção derivados da leitura de uma mensagem predominantemente unívoca. Quando o leitor de *Lazarillo de Tormes* descobre que a personagem está enganando a si mesma e que pretende transferir-lhe esse engano, necessariamente faz uma revisão de toda sua leitura do texto, porque percebe que Lázaro estende seu caráter pícaro - sua astúcia trapaceira - à sua ação como narrador. Se quem narra é um pícaro, é fundamental que o leitor desconfie de suas informações e interpretações. Há, então, um espaço para a ambigüidade entre o narrador e o protagonista, que o leitor deve preencher criticamente⁵³.

A ambigüidade de *Lazarillo de Tormes* deriva - olhando de outro ângulo - de um distanciamento que é criado, à medida que a narração avança, entre a visão que o leitor implícito tem dos fatos narrados e a visão do leitor explícito ("Vuestra Merced"). O narrador, instalado no tempo da enunciação, já pode ser desdobrado, no "prólogo", nessas duas tendências: a da "denúncia" perante o leitor implícito e a da "explicação" perante "Vuestra Merced", como já vimos. Mas a separação tende a passar despercebida para o leitor real. O narrador volta-se para o tempo inicial da

⁵² Vide FRIEDMAN, Norman: "Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept".

⁵³ Entendemos ser esse o primeiro passo para a construção do leitor moderno. O passo seguinte viria por conta de Cervantes que, em *Don Quijote*, destrói a onisciência no narrador de terceira pessoa e coloca o leitor perante uma realidade intermediada pelas personagens. Nasce, assim, um outro tipo de relativismo, no qual os diversos pontos de vista (no mínimo dois: o de *Don Quijote* e o de *Sancho*) significam diversas interpretações da realidade entre as quais o leitor deve optar.

história e, a partir dele, avança na direção da retomada do presente da enunciação. Mas, como há interferências do narrador-intruso, que são antecipações desse tempo, a máscara do pícaro pode começar a cair antes para o leitor implícito; com isso, abre-se um distanciamento crescente entre a leitura deste e a que faria "Vuestra Merced". Esse distanciamento chega ao máximo quando o leitor implícito - o leitor do romance - não pode aceitar as explicações finais de Lázaro sobre o "ménage à trois", que, formalmente ao menos, devem ser válidas para o destinatário da carta. O leitor do romance descobre, assim, o sentido de denúncia do texto, que não pode ser atribuído à carta, especialmente quando lemos que "Vuestra Merced" pertence ao mesmo segmento social corrompido, graças à referência à relação de amizade que o vincula ao Arcipreste de San Salvador (130).

Um outro aspecto a ser considerado é o da relação do discurso do narrador com os tempos da enunciação e do enunciado. O passado narrativo supõe, em *Lazarillo de Tormes*, uma identificação do narrador com o tempo do enunciado; já o presente verbal significa a consideração explícita dos fatos através da ótica do narrador, que é o protagonista já maduro. A análise das diferenças e relações entre ambos os discursos poderá servir-nos para entender melhor o que separa ou aproxima o protagonista do narrador e, assim, entender melhor a personagem. Com efeito, essa deve ser analisada, em última instância, a partir de sua última ação, a de narrar.

Na ação de narrar, em *Lazarillo de Tormes*, o ponto de vista aparece colocado permanentemente no protagonista. No entanto, o narrador não expressa esse ponto de vista como simultâneo ao tempo do enunciado, mas como pertencente ao tempo da enunciação. O narrador, assim, narra a inocência inicial de Lázaro, mas não é inocente.

Ao mesmo tempo, o narrador já é a personagem na sua fase última de evolução. Essa evolução o levou a um grau de alienação que faz com que ele não seja capaz de se julgar criticamente.

Dessa maneira, parece-nos que é possível distinguir, no discurso de *Lazarillo de Tormes*, três tipos de frases:

a) aquelas relativas ao passado narrado por Lázaro, identificadas no tempo do enunciado;

b) aquelas que são citações do pensamento de Lázaro-personagem, que, na edição aqui utilizada, vão sistematicamente colocadas entre aspas e que pertencem igualmente ao tempo do enunciado;

c) aquelas que - no tempo presente - referem-se claramente ao tempo da enunciação. Fora numerosos *verba dicendi* ou similares, que servem apenas para introduzir seqüências que correspondem ao tipo "a", as frases do tipo "c" merecem especial atenção porque nelas aparecem as contradições que nos permitem separar a personagem literária do autor da suposta "carta".

Seriam elas:

- 1) toda a seqüência conhecida como "prólogo" e, depois dela, a frase: "Pues sepa Vuestra Merced ... aldea de Salamanca" (3-12);
- 2) "Espero en Dios que está en la gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados." (14);
- 3) "No nos maravillemos de un clérigo ... el amor le animaba a esto." (19);
- 4) "Huelgo de contar a Vuestra Merced ... siendo altos cuánto vicio." (24);
- 5) "¡Oh gran Dios, quién estuviera aquella hora sepultado, que muerto ya lo estaba!" (40);
- 6) "Y esto bien lo merecía, pues por su maldad me venían tantas persecuciones." (41);
- 7) "Pluguiera a Dios que lo hubiera hecho, que eso fuera así que así." (42);
- 8) "Mas el pronóstico del ciego ... como adelante Vuestra Merced oirá." (43);
- 9) "No digo más, sino que ... lo había anejado con el hábito de clerecía." (47);
- 10) "...mas quando la desdicha ha de venir, por demás es diligencia." (68);
- 11) "Dios es testigo hoy día ... que ya con este mal han de morir." (92);
- 12) "...un buldero, el más desvergonzado ... y muy sotiles invenciones." (112);
- 13) "Hame sucedido tan bien ... hacen cuenta de no sacar provecho." (130);
- 14) "... y hasta agora no estoy arrepentido ... las calzas viejas que deja." (131);
- 15) "Mas malas lenguas ... mi señor me ha prometido lo que pienso cumplirá." (132);
- 16) "Hasta el día de hoy ... y yo tengo paz en mi casa." (134-135).

Uma sumária análise desses três tipos de frases nos permite chegar às conclusões que se seguem.

As frases do tipo "b" indicam a capacidade do protagonista de refletir criticamente, registrada pelo narrador. E é sintomático que esse protagonista deixe

relativamente cedo de refletir criticamente sobre sua realidade imediata: a última citação do pensamento de Lázaro-protagonista se refere ao Buleiro: "¡Cuántas éstas deben hacer estos burladores entre la inocente gente!" (125). Isso significa que, na medida em que Lázaro-protagonista se aproxima de ser Lázaro-narrador, perde sua capacidade de reflexão crítica.

Por outro lado, as frases do tipo "c" se acumulam no momento em que a narrativa chega ao tempo da enunciação, isto é, já no final da narração e no "prólogo". Mas há uma contradição: enquanto, nas frases do final da narração fica clara a dissociação que transforma o até então narrador-protagonista de um fato documental numa personagem literária, as frases do "Prólogo", até o aparecimento de "Vuestra Merced" como destinatário explícito do relato, pertencem a quem pareceria ser o autor de uma ficção, ficção que o leitor perderá de vista exatamente até perceber a existência de uma personagem literária, já no fim do texto.

No entanto, muitas das frases do tipo "c", que poderiam caracterizar o pensamento crítico do narrador, contrariam exatamente a situação final do protagonista no tempo da enunciação. E servem para aprofundar a sua noção de alienação e revelar o caráter literário do texto - quando se referem aos fatos imediatos ao tempo da enunciação, ou seja, ao caso - ou, às vezes, para deixar que se perceba, numa releitura do texto, o quanto o narrador-protagonista é incapaz de se ver criticamente - quando se referem a fatos anteriores.

10. O SENTIDO CRÍTICO

Da análise anterior decorre claramente que Lázaro não é apenas o protagonista de uma história pessoal de ascensão social até certo ponto inusitada, se levarmos em conta o imobilismo social pregado durante séculos pelas classes dominantes e conservado ainda na Espanha do século XVI. Ele é, na verdade, o agente da denúncia do preço a ser pago por essa ascensão.

Lázaro começa como a criança que simplesmente vê os fatos acontecerem. Muito cedo, no entanto, era ainda capaz de analisar alguns desses fatos. Assim, a primeira de suas reflexões registradas pelo narrador analisa a contradição do meio-irmão negro que se assusta da cor escura do pai:

"¡Cuantos debe de haber en el mundo que huyen de otros porque no se veen a si mesmos!" (18).

Mas essa mesma reflexão serve para constatar que, no final de sua história, Lázaro é capaz de lembrar-se dela ao escrever, mas não de percebê-la integralmente aplicável a si mesmo. O que nos coloca perante a constatação de que alguma coisa de mais grave deve ter acontecido ao longo da história de Lázaro.

O acontecido é, sem mais, a perda dessa precoce capacidade crítica - ou, ao menos, da capacidade de formular o pensamento crítico - porque a ascensão de Lázaro culmina numa integração aos estratos inferiores da classe dominante o que exige silenciar essa capacidade.

Essa perda fica mais explícita ainda graças à contradição que já apontamos entre certas frases pertencentes ao tempo da enunciação (as catalogadas no tipo "c") e a situação de Lázaro-narrador.

Assim temos, por exemplo, que Lázaro escreve, referindo-se aos furtos do seu padraсто negro:

"No nos maravillemos de un clérigo ni fraile porque el uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto." (19).

No entanto, ele próprio é, ao menos parcialmente, mantido por um clérigo que desvia do que recebe o necessário para mantê-lo e manter a mulher que com ele divide sexualmente.

Da mesma maneira, seu ataque aos membros da Igreja, explícito na frase "No digo más, sino que toda la laceria del mundo estaba encerrada en éste; no sé si de su cosecha era o lo había anejado con el hábito de clerecía" (47), choca com o fato de que seu protetor é um deles. E até cabe indagar-se em que medida pode ser verossímil que Lázaro ataque de maneira tão violenta e genérica os clérigos, quando sua "carta" estava dirigida a alguém que, muito provavelmente, era um deles, pois Lázaro define o Arcipreste de San Salvador como "servidor y amigo de Vuestra Merced" (130), o destinatário explícito da narrativa.

Bastante apropriado seria, também, ver que Lázaro é incapaz de aplicar a si mesmo o que diz do Escudeiro, quando ele lutou até chegar a ser, como aquele, um "homem de bem", ou seja, sua aparência. Lázaro, caricatura da caricatura que é seu antigo amo, é capaz de escrever:

"Dios es testigo hoy día, cuando topo con alguno de su hábito con aquel paso y pompa, le he lástima con pensar si padece lo que aquél le vi sufrir. Sólo tenía dél un poco de descontento, que quisiera yo que no tuviera tanta presunción, mas que abajara un poco su fantasía con lo mucho que subía su necesidad. Mas, según me parece, es regla ya entre ellos usada y guardada. Aunque no haya cornado de trueco, ha de andar el birrete en su lugar. El Señor lo remedie, que ya con este mal han de morir." (92).

Assim sendo, parece-nos que nesse processo de alienação de Lázaro reside o sentido crítico mais forte do romance, porque ao longo de sua trajetória Lázaro se depara com seres que, fundamentalmente, negam as aparências. E o grande aprendizado de Lázaro, inicialmente destinado a simplesmente sobreviver, evolui para idêntica salvação do parecer. Seu próprio relato não será, em última instância, senão um gesto destinado a justificar perante "Vuestra Merced" seu caráter de "homem de bem" que, na verdade, não tem mais apoio que o daqueles com quem aprendeu a fingir.

Assim, no conjunto, o mais grave não é a denúncia da hipocrisia dos homens vinculados à Igreja, sem dúvida, principal alvo da crítica, nem a caricatura da honra realizada com base no Escudeiro. O mais grave é a incapacidade de Lázaro de ver a si próprio como membro do mesmo universo corrompido que denuncia; sua incapacidade de perceber que o Arcipreste, que agora o protege, é tão corrupto como todos os eclesiásticos anteriores ou que ele próprio não é senão caricatura da caricatura que era o Escudeiro.

Por outro lado, parece-nos pertinente a interpretação que outros críticos já fizeram do texto⁵⁴. Lázaro é um funcionário do Império, o penúltimo na hierarquia, mas faz parte da estrutura que encarna o suporte ideológico dessa sociedade de aparências. Nela, o indivíduo é massacrado, como é massacrado o eu de Lázaro que, quando enunciado no início do texto, já não tem outra função, a não ser de apoio para uma sociedade alienante e um Estado todo-poderoso. A vizinhanza entre a história de Lázaro e esse Estado fica explícita quando o texto se fecha com a menção da entrada do Imperador em Toledo e das festas celebradas na ocasião. Não se trata de pretender com isso datar os fatos, pois já vimos a dubiedade da cronologia, mas de situar uma história aparentemente insignificante no contexto que lhe dá um último sentido.

⁵⁴ Cf. RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio: "Lazarillo de Tormes o la desmitificación del imperio" in *Literatura, historia, alienación*, p. 173-199.

III. GUZMÁN DE ALFARACHE

1. EDIÇÕES

A *Primera parte de Guzmán de Alfarache*¹, obra de Mateo Alemán, apareceu pela primeira vez em Madri, tendo sido impressa "en casa del licenciado Várez de Castro", no ano de 1599. Na "Aprobación" do censor Frei Diego Dávila, datada de 13 de janeiro de 1598, o livro já recebe a denominação de *Primera parte del Pícaro Guzmán de Alfarache*. Além do texto da mencionada "aprobación", a primeira edição inclui a "tasa" assinada por Gonzalo de la Vega em 4 de março de 1599 estipulando em 192 maravedis o preço de cada exemplar, as "erratas", assinadas por Juan Vázquez de Mármol e o privilégio real outorgado em 16 de fevereiro de 1598, que concede a Mateo Alemán o direito exclusivo de imprimir e vender sua obra pelo prazo de seis anos dentro do território de Castela.

Seguem-se depois: a dedicatória do livro a D. Francisco de Rojas, Marquês de Pozas, assinada pelo autor, Mateo Alemán; mais dois prólogos - um dirigido "Al vulgo" e outro "al discreto lector"; uma "Declaración para el entendimiento deste libro", na qual o autor é quem chama, pela primeira vez, o protagonista de "pícaro" (96); um "Elogio de Alonso de Barros"; e três poemas dos quais o primeiro é um epigrama, em latim, de Vicente Espinel, o segundo é um soneto de "Guzmán de Alfarache a su vida", e o terceiro é um poema de quatro redondilhas, de Hernando de Soto.

Em seguida, o texto aparece dividido em três livros - com oito, dez e dez capítulos respectivamente.

A continuação apareceria em Lisboa, em 1604, com o título de *Segunda parte de La vida de Guzmán de Alfarache / Atalaya de la vida humana / por Mateo Alemán su verdadero autor*². A impressão foi realizada por Pedro Crasbeeck. Precedem o texto, em português: a aprovação eclesiástica, assinada por Frei António Freire em 7 de setembro de 1604, a licença para a impressão, outorgada

¹ Utilizamos a edição de Francisco Rico (Barcelona, Planeta, 1967). Remeteremos à mesma, tanto com relação à primeira como à segunda partes da obra, mediante a simples indicação da página entre parênteses. Eventualmente, indicaremos a parte em números ordinais arábicos, o livro em romanos e o capítulo em cardinais arábicos.

² O subtítulo "Atalaya de la vida humana" já fora atribuído à *Primera parte* no "privilegio real" a ela outorgado.

em 9 de setembro do mesmo ano, e o privilégio real por dez anos, concedido a 4 de dezembro do mesmo ano. A esses textos iniciais em português, segue-se um outro conjunto composto em diferentes línguas: a dedicatória a D. Juan de Mendoza, Marquês de San Germán, assinada pelo autor, um prólogo ao "Letor" e o elogio do Alferes Luis de Valdés, todos em espanhol; um soneto, em italiano, "da un amico", um epigrama em latim e um soneto, em espanhol, de Frei Custódio Lopes, português, um tetradístico, em latim e grego, de Ruy Fernández de Almada, um "encomiastichon" em latim, de João Ribeiro, português, e um soneto do Licenciado Miguel de Cárdenas Calmaestra, em espanhol.

O texto, em seguida, repete o esquema de três livros, com oito, nove e nove capítulos respectivamente. O último se fecha com a promessa de uma "terceira y última parte" (905).

As edições da **Primera parte** se sucedem logo depois de seu aparecimento: Alemán cuida de uma em 1600, em Madri, e depois vende seus direitos sobre **Guzmán de Alfarache** pelo prazo de dois anos. O texto aparece em 1601, também em Madri, o que não impede que Alemán publique novamente seu livro em Sevilha, em 1602. Mas o que surpreende é o número de edições clandestinas impressas fora de Castela: o autor do "Elogio" da **Segunda parte**, o alferes Luis de Valdés, fala, nesse texto, de mais de cinquenta mil exemplares impressos e de vinte e seis edições clandestinas da **Primera parte**, entre 1599 e 1604, das quais são conhecidas hoje umas quinze. Ao todo, consta que houve 24 edições da **Primera Parte** entre 1599 e 1604 e mais três entre 1605 e 1639.

O sucesso da **Primera parte** levaria à publicação, em Valência, em 1602, de uma **Segunda parte del Guzmán de Alfarache**, apócrifa, por Juan José Martí, valenciano, sob o pseudônimo de Mateo Luján de Sayavedra, que se diz sevilhano. Esta teria nada menos do que 8 edições no ano de 1603, o que dá uma idéia do sucesso da **Primera Parte**, expresso na expectativa dos leitores pela sua continuação. Em duas dessas edições, a **Segunda Parte** apócrifa aparece com a **Primera parte e**, em uma delas, há a indicação de Mateo Alemán como seu autor. Já em 1604, apareceria apenas uma vez, com uma licença real de 1602, e depois não seria reeditada até 1846. Martí, que teria tido acesso ao projeto da **Segunda parte** de Mateo Alemán, morreria em 1604.

O aparecimento da **Segunda Parte** apócrifa levaria Alemán a publicar a sua **Segunda parte**, casualmente nesse mesmo ano de 1604. Ela apareceria avulsa

quatro vezes em 1605, duas delas em Lisboa, uma em Barcelona e uma em Valência, mas depois sempre estaria junto com a **Primera parte**, em outras 6 edições ao longo do século XVII.

Guzmán de Alfarache não enriqueceu Alemán. Mas sua obra teve um sucesso de vendas impressionante, sendo constantemente levados à América carregamentos de numerosos exemplares. Viriam também as traduções. A da **Primera parte**, ao francês, por G. Chappuys, já estaria pronta em 1600; no entanto, só em 1619, em Paris, apareceria a versão de Jean Chapelain que, ao ano seguinte, publicaria a da **Segunda parte**. Outra versão ao francês, a de Gabriel Brémond, seria publicada em Amsterdam, em 1695. Já no século XVIII, Lesage, o autor do **Gil Blas**, empreenderia o ousado projeto de oferecer uma tradução "purgée des moralités superflues", em 1732, na qual pretendia libertar as aventuras de Guzmán de todas as reflexões moralizantes.

A primeira tradução ao italiano, obra de Barezzo Barezzi, apareceria em Veneza, em 1606 (**Primera parte**) e 1615 (**Segunda parte**). James Mabbe traduz **Guzmán de Alfarache** ao inglês em 1622-1623. Para o alemão, a primeira tradução, de Aegidium Albertinum, em 1615, não mencionava o nome de Mateo Alemán. A versão ao holandês, de 1655, é anônima. E o livro chegou a ser traduzido até mesmo para o latim, por Gaspar Ens, aparecendo em Colônia, em 1623-1624.

Para o português, existem duas traduções, sendo que não nos consta o nome do autor de nenhuma delas: **Vida de Guzmán de Alfarache**, Porto, 1792; e **Historia de Gusmão d'Alfarache**, Paris, 1848³.

2. MATEO ALEMÁN

Parece-nos fundamental, para uma adequada interpretação de **Guzmán de Alfarache**, levar em conta a biografia do seu autor⁴. Com efeito, os muitos pontos obscuros e as diversas contradições na vida de Mateo Alemán permitem colocar em

³ Cf.: RICO, F.: "Introducción" in *La novela picaresca española*, p. CLXXXVI-CLXXXVII; LAURENTI, J.L.: *Bibliografía de la Literatura Picaresca*, p. 114-132 e 143-145.

⁴ Considerando que os seus autores superam os estudos pioneiros de RODRÍGUEZ MARÍN (*Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. Don Francisco Rodríguez Marín el día 27 de octubre de 1907*), para o levantamento dos dados biográficos de Alemán nos apoiamos especialmente em RICO, Francisco: "Introducción" in *La novela picaresca española*, p. LXXX-CVIII; e em CROS, Edmond: *Mateo Alemán: introducción a su vida y a su obra*.

suspeição o verdadeiro sentido de sua obra, lida até hoje de maneiras as mais opostas.

Mateo Alemán atribua a seu pai, Hernando Alemán, sua suposta origem alemã, que teria herdado dos avós vindos à Espanha para servir o imperador Carlos. Hernando Alemán era médico e, após exercer a profissão em Jerez de los Caballeros, Badajoz, veio para Sevilha por volta de 1540. No primeiro casamento, com Beatriz de León, teve uma filha, Jerónima. Em segundas núpcias, casou-se com Juana de Enero (ou del Nero), filha de Juan López de Enero (ou del Nero), comerciante. Desse matrimônio nasceram Leonor (?), Violante (1546), Mateo (1547) e Juan Agustín (1555).

Pelo pai, Mateo descendia, na verdade, de um tal Alemán, judeu sevilhano, mordomo da cidade, cujos bens foram confiscados pela Inquisição na época dos Reis Católicos, e que fora queimado na fogueira. Por parte da mãe, a família era de florentinos vindos à Espanha na expectativa dos bons lucros mercantis que podiam advir da chegada de Colombo à América ⁵.

Mateo foi batizado em 28 de setembro de 1547. A situação econômica familiar, nada boa, teria melhorado com a designação do doutor Alemán, em 1557, como médico e cirurgião da Cadeia Real de Sevilha, o que significava um salário de 12 mil maravedis anuais. Após os estudos de humanidades - talvez com Juan de Mal-Lara ou com os jesuítas -, em 28 de junho de 1564 Mateo obteve o grau de "Bachiller en Artes y Filosofía" no "Colegio de Santa María de Jesús". Pouco depois, em setembro do mesmo ano, matriculou-se no primeiro ano de Medicina, em Sevilha; teria cursado o segundo em Salamanca, embora não haja registro de sua matrícula; mas consta que iniciou o terceiro, em Alcalá de Henares. Após quatro meses, interrompeu sua frequência às aulas para voltar a Sevilha, onde seu pai estava gravemente doente e morreria em março de 1567. Voltando a Alcalá, Mateo concluiu o terceiro ano de Medicina e iniciou o quarto e último. Mas, em abril de 1568, interrompeu definitivamente seus estudos, sem chegar a se graduar, o que não impede que seja chamado depois de "licenciado".

⁵ Rodríguez Marín atribui origem judaica também ao ramo materno da família de Alemán, com o que não parece concordar Claudio GUILLÉN. (Cf.: GUILLÉN, Claudio: "Los pléitos extremeños de Mateo Alemán", p. 189-195; e RICO, F., op. cit., p. LXXX, nota 2). No entanto, é significativo que Alemán ocultasse exatamente seu sobrenome materno quando, em 1582, pede autorização para viajar ao Peru, aparentemente para evitar o obstáculo de ser cristão novo.

Mateo volta para Sevilha e passa a viver com sua mãe. Em Sevilha, suas atividades se orientam para a função de mercador. Já então se tem notícias dos apertos econômicos que serão uma constante na sua vida. Começa devendo 37.500 maravedis (=100 ducados) ao mercador genovês Esteban Grillo, morador de Sevilha. Em outubro desse ano (1568), recebe do capitão Alonso Hernández de Ayala, em depósito pelo prazo de um ano, a soma de 210 ducados que, na prática, constituem o adiantamento do dote de Catalina de Espinosa - cujo tutor é o capitão - com quem Mateo deveria casar-se no prazo de um ano ou devolver o depósito. Em junho de 1571, Alemán - que não fizera nem uma nem outra coisa - é chamado pela justiça a cumprir o contrato e se vê obrigado a casar com Catalina. Pode-se ver nisto a razão do fracasso matrimonial de Alemán.

Pouco se sabe de suas atividades até 1580. Há indícios de sua atuação como mercador. E alterna períodos em Sevilha com estadas em Madri.

Alemán inicia 1580 matriculando-se, aos 33 anos, no curso de Direito ("Leyes") na Universidad de Maese Rodrigo, em Sevilha. Mas nesse mesmo ano vai parar na cadeia, por dívidas não atendidas.

Em 1582 quer mudar-se para o Peru com sua mulher, criados e mercadorias. Sua ascendência judaica não permitiria a autorização necessária. Assim sendo, na informação de "limpeza de sangue" Alemán substitui o seu sobrenome materno por um "de Ayala". Ao que parece, obtém a autorização solicitada, mas esta teria chegado tarde. E, não se sabe por quê, Alemán abandona momentaneamente esse propósito. Talvez o recuo se devesse à obtenção de um emprego público: em abril de 1583 aparece como "Juez de Comisión" (uma espécie de fiscal) na Administração de Felipe II. Por extrapolar suas funções, acaba na Cadeia Real, onde ainda se encontra em novembro desse ano ⁶.

A partir de 1585 será "Contador de Resultas de Su Majestad" ou seja, oficial do Contador Mor, função que talvez exercesse interinamente, sendo seu cargo o de "Juez de Comisión". Como tal, cabem-lhe outras tarefas, das quais a mais interessante e transcendente para sua obra é a visita que deve fazer às minas de Almadén, onde galeotes têm sua pena comutada por trabalhos forçados na extração de minério. Alemán deve examinar as condições em que esse trabalho é realizado e, para tanto, ouve os depoimentos de cada um dos condenados, o que, sem dúvida

⁶ Sobre esse episódio, veja-se: GUILLÉN, Claudio: "Los pleitos extremeños de Mateo Alemán".

terá repercussões em **Guzmán de Alfarache**, especialmente em seus capítulos finais ⁷.

Quando não viaja, Mateo está em Madri, onde comprara por 1.400 reales, em 1586, um terreno na calle del Río no qual edifica uma casa mediante um empréstimo de 400 ducados que obtém. Anos depois, em 1601, morará na calle del Reloj, também em casa própria. Por algum tempo alugou outra casa na calle de Preciados, junto ao "postigo" de San Martín. Em vários documentos, entre 1589 e 1601, Alemán aparece em diversos negócios: leilões, procurações, tutorias, vendas, compras e dívidas. O conjunto redonda numa imagem de alguém constantemente envolvido em assuntos de dinheiro.

Por volta de 1596-1597, Alemán teria se demitido do cargo que ocupava, o que seria causa de novos apertos econômicos e estaria relacionado também com a redação da **Primera parte de Guzmán de Alfarache**, concluída em fins de 1597. Por essa mesma data, mais precisamente em outubro, Alemán escreve uma longa e amarga epístola autobiográfica ⁸ dirigida a um amigo - ao qual chama de Máximo e que se supõe tratar-se de Cristóbal Pérez de Herrera. Nela, Alemán evoca tempos melhores já passados e se queixa principalmente da ingratidão daqueles que o abandonaram. A amargura do texto é paralela à visão de mundo que caracterizará Guzmán. Mas não fica claro o verdadeiro motivo que teria levado Alemán a escrever tanto a carta quanto o romance. Houve a descoberta de alguma fraude, como quer Rodríguez Marín? ⁹ Michel CAVILLAC ¹⁰ considera que, além da eventualidade de o retiro de Alemán ser voluntário para se dedicar a escrever **Guzmán de Alfarache**, cabe a possibilidade de que o autor tenha sido vítima de seus ataques a "les vices d'une Administration vendue à l'étranger" (p. 178). Também para CAVILLAC, é plausível a hipótese, apontada por CROS, da descoberta de alguma coisa errada nas contas de Alemán. No entanto, isso teria sido usado por seus inimigos que, comprometidos também, "l'utilisèrent comme bouc émissaire" (p. 178). Da nossa parte, vemos nisso mais um obscuro episódio na biografia de Alemán, que tem a peculiaridade de estar vinculado, de algum modo, à redação de **Guzmán de Alfarache**. Fica no ar a pergunta de por que descartar, como é feito por

⁷ Vide BLEIBERG, G.: "Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán", p. 25-50.

⁸ Vide apud CROS, E.: *Protée et le Gueux*, p. 442-444.

⁹ Apud CROS; E.: *Mateo Alemán: introducción a su vida y a su obra*, p. 30.

¹⁰ *Gueux et marchands dans le Guzmán de Alfarache (1599-1604)*, p. 178.

CROS (p. 30), a possibilidade de que ser descendente de cristãos novos o tivesse prejudicado, numa sociedade na qual a "honra" apoiada na "limpeza de sangue" era fundamental. Não seria isto pertinente se nos ativésemos à leitura de **Guzmán de Alfarache** a partir da perspectiva de um converso?

De qualquer modo, fica claro que Alemán, nessa época, busca na criação literária uma alternativa para momentos difíceis: traduz do latim duas odes de Horácio: "A Licinius" (II, 10): "Rectius vives...", obra na qual se elogia a moderação; e "A Postumus" (II, 14): "Eheu fugaces...", texto em que se lamenta a fugacidade do tempo.

Guzmán de Alfarache só seria publicado em 1599. Na edição príncipe, o texto é precedido do retrato de Alemán apontando para uma alegoria colocada no canto superior esquerdo: uma aranha que desce de sua teia sobre uma serpente e a inscrição "Ab insidiis non est prudentia", frase adequada, parece-nos, para expressar a situação pessoal de Alemán quando da redação do texto. No canto direito da página, encontram-se as "armas" de Alemán: a águia bicéfala com que pretendia aludir aos antepassados alemães a serviço do imperador Carlos, desviando, assim, a memória dos leitores de seu verdadeiro antepassado condenado pela Inquisição¹¹.

O sucesso de **Guzmán de Alfarache** foi imediato, mas não trouxe maiores benefícios econômicos para Alemán, que continua com seus negócios nada transparentes: em fevereiro de 1601, compra a prazo de Miguel López mercadorias que vende à vista pela metade do preço ao mesmo vendedor; em maio do mesmo ano vende a Francisco López e Miguel Martínez 1.500 exemplares de **Guzmán de Alfarache**, comprometendo-se a não reimprimir o livro no prazo de dois anos para o mercado europeu, e, no entanto, em fins desse ano regressa para Sevilha, onde, em agosto de 1602, autoriza a reedição do seu livro para ser vendido onde o editor, Juan Bautista del Rosso, seu primo, quiser. Del Rosso socorrerá Mateo, em outubro de 1602, com um empréstimo de 400 ducados. Mas, como Alemán não tinha pago as mercadorias compradas em fevereiro de 1601 de Miguel López, em dezembro, vai parar novamente na cadeia¹².

¹¹ Diz Francisco RICO: "Hoy ya no cabe explicar por ninguna 'risible' manía nobiliaria el disfraz del apellido *Alemán* bajo los timbres del águila de dos cabezas: no se trata de una divertida presunción, sino de la necesidad de defensa frente a una opinión que había hecho del cristiano nuevo el blanco de sus dardos más dolorosos." ("Introducción" in op. cit., p. CV-CVI).

¹² Outras possíveis razões para a prisão de Alemán podem ser vistas em CROS, Edmond: **Mateo Alemán: introducción a su vida y a su obra**, p. 45-49.

Em Sevilha, Alemán vive separado de Catalina de Espinosa, sua mulher, que não o acompanhou em sua longa estada em Madri. Mas já em Sevilha, Alemán conta com os serviços de Gregoria Volante como "ama de llaves", sem dúvida para cuidar dos filhos que teve naquele período: Ana Urbana (1590) e Antonio (1599). Em 1602, aos 55 anos, Alemán conhece Francisca Caiderón, jovem de uns 25 anos. Em dezembro desse ano, Alemán lhe outorga procuração para que administre seus bens e Francisca, junto com sua irmã María, passa a conviver com ele. Em 1604 nasceria Margarita, ao que parece filha de Francisca e Mateo. Por outro lado, em janeiro de 1603, Alemán revoga a procuração que outorgara a Catalina de Espinosa, sua mulher perante a lei, para receber a renda de uma de suas casas.

Nessa época, Alemán trava amizade com Lope de Vega, que entre 1602 e 1604 reside em Sevilha com Micaela de Luján. Será bom lembrar tanto a inimizade de Lope e Alemán com relação a Cervantes quanto o caráter de "familiar" da Inquisição do autor teatral madrileno.

Ao sair da cadeia, em março de 1603, Mateo vê-se às voltas com a **Segunda parte** apócrifa de **Guzmán de Alfarache**, que circulava desde o ano anterior, quando fora impressa em Valência. Seu autor, oculto sob o pseudônimo de Mateo Luján de Sayavedra, é identificado como o valenciano Juan Martí, ou talvez com o próprio Alonso Fernández de Avellaneda, autor da versão apócrifa da segunda parte de **Don Quijote**¹³. Como se sabe, o autor do apócrifo teria tido acesso ao texto de Alemán - ou, pelo menos, ao projeto da **Segunda parte** - e este se vingará do roubo através da personagem Sayavedra, ladrão de terceira categoria que se submete a Guzmán e que acabará se suicidando.

Mas antes de publicar a **Segunda parte** de **Guzmán de Alfarache**, Mateo Alemán deve concluir **La vida y milagros de San Antonio de Padua**, para assim cumprir a promessa que fizera ao santo quando de suas dificuldades como "Juez de Comisión" e para fazer com que seu editor e primo Juan Bautista del Rosso recuperasse alguma coisa dos 400 ducados emprestados no ano anterior. O livro apareceria em 1604. Nele se anuncia a próxima aparição da **Segunda parte** de **Guzmán de Alfarache**, escrita por seu verdadeiro autor.

Levando consigo o manuscrito dessa **Segunda parte**, Alemán viaja para Lisboa, em abril de 1604. Antes, passa uma procuração a seu primo para a

¹³ Cf. CROS, E.: *ibid.*, p. 40.

administração de seus bens e finge alugar por um ano sua casa à sua amante. Em Lisboa, obterá as necessárias aprovações e privilégios e, assim, em fins de dezembro desse ano, o livro aparecerá impresso. Em abril de 1605, Alemán está de volta a Sevilha.

Entre 1605 e 1607 pouco se sabe de Alemán. A não ser que continua em atividades de mediador em questões econômicas: em outubro de 1605 compra para outrem um pinheiral, mas o negócio deve ser desfeito no ano seguinte por estar a propriedade hipotecada. Em agosto de 1606, cede ao Alcaide Mor da Justiça de Sevilha a procuração que possui, outorgada por um piloto - que em 1603 veio da Nova Espanha - para receber salários atrasados. Por outro lado, em documentos de 1606, Alemán se intitula "Contador de Su Majestad".

Mas o propósito de viajar à América reaparece: em 1607 Alemán encaminha ao "Consejo Supremo de Indias" o pedido de autorização. Nele, argumenta ter sido chamado por um primo muito rico, residente na Nueva Espana. Na verdade, o mencionado primo, caso fosse Alonso Alemán, havia morrido em 1605. Resta a dúvida sobre se Mateo sabia disso e, se nesse caso, ia à procura de uma eventual herança. Por outro lado, para evitar dificuldades possíveis, originárias do fato de descender de cristãos novos, em 10 de abril Alemán doa sua casa ¹⁴ de Madri a Pedro de Ledesma, Secretário do "Consejo Supremo de Indias" - o responsável pela concessão da autorização. E, em 14 de maio, passa ao mesmo Secretário procuração para imprimir a Segunda parte de Guzmán de Alfarache e La vida y milagros de San Antonio de Padua. Por outro lado, Alemán apresenta como testemunha Alonso de Cuenca, que, contra as evidências, declara ser Mateo descende de cristãos velhos, fidalgos, não punidos pela Inquisição, e diz ter visto muitas vezes a "carta ejecutoria" de fidalguia dos mesmos. Obtida a autorização, no mês de junho de 1607 se dispõe a embarcar levando seus filhos Margarita e Antonio, bem como sua sobrinha Catalina (talvez filha natural de Juan Agustín Alemán), dois criados e mais uma "filha", Francisca, que, na verdade, é Francisca Calderón, sua amante. Não viajam Catalina, a mulher de Mateo, nem Ana Urbana, sua primeira filha, cuja vinda de Madri - onde era interna no "Colegio de Santa Isabel la Real" - Alemán solicitara em maio de 1603.

¹⁴ Da calle del Reloj, segundo CROS, ou da calle del Rio, segundo RICO.

Mas a partida da frota é adiada por um ano devido à ameaça de uma armada holandesa. Assim, a partida de Sevilha só ocorrerá em junho de 1608. São 72 galeras. Numa outra nave viaja também o dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón. Fazem escala em Cádiz para recolher o novo arcebispo do México, frei García Guerra, de quem Alemán seria protegido já na chegada à América. Chegam a San Juan de Ulúa no dia 19 de agosto e, graças à mediação do arcebispo, Alemán recebe de volta o exemplar de *Don Quijote* que levava na viagem e que lhe fora confiscado com base na proibição de se trazer livros de ficção às terras americanas.

Pouco depois de instalar-se no México, em 1609, Alemán publica sua *Ortografía castellana*. Em novembro do mesmo ano Alemán aparece como contador da Universidade; em dezembro aluga uma casa por três anos.

Em meados de 1611, frei García Guerra é nomeado vice-rei da Nueva Espana, mas morre em fevereiro de 1612. Alemán acompanha a autópsia e o enterro de seu protetor. E, em 1613, publica *Sucesos de Fray García Guerra*. Depois disso, de Mateo Alemán apenas se sabe que em 1615 residia em Chalco. Não há mais notícias dele. De sua família, sabe-se que sua filha Margarita, freira do convento de Santa Teresa, na cidade do México, vivia ainda em 1658.

Parece-nos que esse breve resumo da biografia de Alemán é suficiente para caracterizar uma existência bastante complicada, cheia de contradições e com diversos episódios apoiados em trapaças ou mentiras. Assim, desde a pretensão de ascendência vinculada à vinda do Imperador, até sua trapaceira viagem para América, passando pelos estudos iniciados e nunca concluídos, as obscuras atividades mercantis e de mediador em negócios nem sempre muito transparentes, seu casamento com base numa dívida e depois esquecido, as passagens pela cadeia, por questões econômicas, entremeadas com o exercício de cargos públicos como fiscal, as alternâncias entre demonstrações de riqueza e confissões de pobreza, as tentativas de passar à América - a segunda delas bem sucedida graças ao suborno e falso testemunho - seus apertos econômicos, apesar do sucesso de *Guzmán de Alfarache* - objeto de edições clandestinas e cujos direitos ele próprio trafica - suas queixas da ingratidão dos seus amigos, sua visão amarga da realidade, que convive com seu aparente cristianismo arraigado, a ambígua alegoria colocada na capa de *Guzmán de Alfarache*, sua amizade - mesmo sendo descendente de "cristãos novos" - com Lope de Vega, "familiar" da Inquisição, sua obscura inimizade com Cervantes,

cujo **Don Quijote**, porém, Alemán leria durante a viagem para América, o episódio do "furto" da **Segunda parte de Guzmán de Alfarache**, etc.

Por tudo isso, a figura de Alemán parece-nos suspeita sempre. Cabe suspeitar da sinceridade das suas afirmações, a começar pelo seu cristianismo, que tem muito a ver com o "arrimarse a los buenos" que Lázaro de Tormes aprendera e praticara. Deve-se estar alerta para a possibilidade de sua vida ter estado marcada por uma profunda contradição existencial, capaz de afetar profundamente suas atitudes. Qualquer sermão posto em sua boca tem que soar necessariamente falso. Qualquer texto seu pode ser lido com desconfiança, pois seu autor nunca deixou de agir de maneira dúbia. É com essa desconfiança que, acreditamos, deve ser lido **Guzmán de Alfarache**. Assim sendo, a mais importante das obras de Alemán ganha uma ambigüidade que, longe de empobrecê-la, outorga-lhe uma nova dimensão, própria do romance, e nos impede de jogá-la nos domínios da ascética como, de outro modo, seria muito lógico fazer.

Como já foi dito, não é essa a visão que de Mateo Alemán tem **MARAVALL** em seu **La literatura picaresca desde la historia social**, no qual julga o escritor um "integrado crítico" e "reformista" (p. 13) que não pode ser confundido com o protagonista de seu romance, cujo discurso não deve ser entendido como o pensamento do autor (p. 29). Mas **MARAVALL** também rejeita com argumentos muito bons a leitura de **Guzmán de Alfarache** como um sermão, como teremos ocasião de expor mais adiante.

Tampouco partilhamos a visão que Monique **MICHAUD**¹⁵ tem de Mateo Alemán. A autora jamais se detém a analisar a biografia de Alemán: apenas lê o conjunto de sua obra e encontra nele razões para concluir que:

"En se situant dans le mouvance conciliaire, Mateo Alemán ne tourne donc pas le dos à la modernité; il l'épouse, au contraire: en travaillant avec les plus éclairés des ses contemporains, à transformer l'Eglise, c'est à la réformation de l'Etat qu'il prétend travailler aussi; c'est une société réconcilié en Jésus-Christ qu'il s'attache à faire naître de cet homme nouveau, régénéré par la grâce et la pratique des vertus, qu'il appelle des ces voeux." (p. 414.).

Num ponto intermediário, que de certo modo combina as perspectivas de **MARAVALL** e de **MICHAUD**, encontramos Michel **CAVILLAC**¹⁶. Para ele,

¹⁵ Cf.: Mateo Alemán, moraliste chrétien.

¹⁶ Cf. *Gueux et marchands dans le Guzmán de Alfarache (1599-1604)*, p. 174-179.

Alemán, com sua biografia "recouvre quasi exemplairement l'itinéraire chaotique de l'*homo oeconomicus* national dépossédé du "paradis" sévillan par la finance génoise" (p. 174.). Assim, o autor vê na vida de Alemán uma vocação de mercador que "pour des raisons obscures, ne put, semble-t-il, se réaliser" (p. 175.) e que teria derivado, na sua função de "contador de resultas de Su Majestad", para o universo das finanças. Nele, Alemán teria acabado como a vítima de suas denúncias em defesa dos interesses nacionais e contra um capitalismo cosmopolita, situação que estaria metaforicamente refletida em **Guzmán de Alfarache**.

Embora se deva admitir uma certa coerência na argumentação de CAVILLAC, isso se consegue, sem dúvida, deixando de lado muitas das contradições que a biografia de Alemán carrega, biografia que o próprio autor citado reconhece estar marcada por enigmas.

Da nossa parte, insistimos em que as ambigüidades biográficas de Alemán se coadunam com as ambigüidades literárias de **Guzmán de Alfarache**, sendo que as duas coisas são objeto de fortes controvérsias nos últimos anos. Tudo leva a crer que as razões das contradições biográficas tenham causas tão profundas quanto as da ambigüidade do romance, e que este, assim sendo, não possa ser lido ingenuamente.

3. A NOÇÃO DE GÊNERO PICAresco

Nos capítulos anteriores já fizemos referência ao fato de que a noção de gênero picaresco nasce quando um leitor de **Guzmán de Alfarache** percebe as semelhanças deste com um texto anterior - o **Lazarillo de Tormes**, ao que tudo indica - abrindo, assim, a possibilidade de colocá-los sob um rótulo comum. Para Claudio GUILLÉN¹⁷, o primeiro a perceber isso teria sido o editor Luis Sánchez, que, certamente estimulado pelo sucesso de **Guzmán de Alfarache**, apressa-se em reeditar, ainda no mesmo ano, **Lazarillo de Tormes**, que há algum tempo não era reimpresso. O outro leitor de **Guzmán de Alfarache** que percebe a existência de um gênero picaresco, segundo GUILLÉN, é Cervantes, que, no capítulo XXII da primeira parte de **Don Quijote**, faz explícita alusão a ele, nas palavras da personagem Ginés de Pasamonte, galeote que está escrevendo a história de sua vida - evidente referência a **Guzmán de Alfarache**:

¹⁷ Cf.: "Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque".

"Es tan bueno, que mal año para **Lazarillo de Tormes** y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren."¹⁸

No entender de Ermínio BRAIDOTTI¹⁹, "es evidente que aquí Cervantes no se refiere al género picaresco - como sugiere Martín de Riquer (I, 245), pues entonces no se hablaba de 'géneros' literarios, sino a la forma autobiográfica". Sem intenção de polemizar aqui, observamos que a interpretação de GUILLÉN coincide com a de Martín de Riquer em sua edição de **Don Quijote** usada por BRAIDOTTI: não é o termo "gênero" o que interessa, mas a noção de que o relato da vida de Ginés de Pasamonte, escrita por ele próprio (ou seja, **Guzmán de Alfarache**) devia ser relacionada não a qualquer relato autobiográfico mas a **Lazarillo de Tormes**, como modelo mais próximo.

No nosso entender, no entanto, pode-se pensar que o próprio Mateo Alemán tivesse consciência de que seu texto não era alheio ao modelo traçado por **Lazarillo de Tormes**. Porém, as novidades eram significativas, muitas delas sintomas da mudança histórica considerável que separa ambas as obras e que Américo CASTRO apontou há algum tempo²⁰.

Além da visível maior extensão do relato, **Guzmán de Alfarache** significava transformar a involuntária e curta andança de Lázaro numa longa viagem ao exterior, programada a partir de um propósito claro de ascensão social. Com isso, um dos motivos mais típicos da picaresca, o da viagem, ficava melhor definido na sua função.

Outra inovação seria a incorporação de numerosíssimas digressões de todo tipo que, em geral, possuem um tom moralizante que obedeceria ao objetivo proposto para o livro em dois dos quatro textos que antecedem à **Primera parte** e que devem ser atribuídos ao autor ou que estão assinados por ele. Assim acontece no prólogo "al discreto lector" (93-94) e na "Declaración para el entendimiento deste libro" (95-96). No entanto, já veremos que essas referências nos prólogos podem ser consideradas bastante ambíguas.

Outro acréscimo ao "modelo" de **Lazarillo de Tormes** está na forte autocrítica que a personagem faz, bem como no recrudescimento da crítica social

¹⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, II, p. 216-217.

¹⁹ 'Genealogía y licitud de la designación 'novela picaresca'', p. 98.

²⁰ Vide 'Perspectiva de la novela picaresca', in *Hacia Cervantes*, p. 83.

explícita. Nesse sentido, não apenas a abrangência agora é muito maior, atingindo todas as categorias sociais - embora, significativamente, agora o clero fique de fora - mas há uma dicotomia absoluta entre o bem e o mal. E o mal é visto como inerente ao ser humano, o que carrega o texto todo de um radical pessimismo, ausente em *Lazarillo de Tormes*.

Outra inovação consiste no aparecimento explícito do pícaro. Em *Lazarillo de Tormes*, talvez por não estar ainda fixada a noção dessa categoria social, o termo sequer aparece. Mas Alemán tem consciência de que sua personagem é um pícaro²¹. Mais ainda, os pícaros aparecem agora como categoria à qual Guzmán se incorpora conscientemente num determinado momento de sua história.

Cabe aqui salientar que Guzmán, dentro de sua opção pela picardia, avança no grau das transgressões às normas de conduta social vigentes, até ingressar claramente na delinquência. Lázaro ficara fora desse universo, limitando-se às picardias necessárias para sobreviver, até conseguir integrar-se no universo corrupto que antes vira de baixo para cima. No entanto, é importante levar em conta que Lázaro já pratica os dois delitos que marcarão Guzmán: roubar e beneficiar-se do adultério da própria mulher. Guzmán multiplicará as transgressões de Lázaro e as diversificará: será pródigo em variantes do roubo, como o estelionato, a falsa mendicância ou o jogo trapaceiro e se tornará um verdadeiro rufião da própria mulher.

4. AS LEITURAS DE GUZMÁN DE ALFARACHE

Guzmán de Alfarache nem sempre foi lido da mesma maneira. Ao que parece, os contemporâneos do autor não apenas se deleitaram com as aventuras do protagonista mas souberam também seguir a orientação do autor, de modo a apreciar o sentido socialmente moralizante que nele entendiam existir. Isso não significa que o texto fosse lido como um sermão religioso ou como uma exposição doutrinária²². Por outro lado, não se teriam visto como esteticamente conflitantes a

²¹ Alemán teria dado a sua obra o título de *Primera parte del Pícaro Guzmán de Alfarache*, como a ela se refere frei Diego Dávila, o censor que assina a "Aprobación" (85). E, de fato, tanto na "Declaración para el entendimiento deste libro" como no prólogo "Al discreto lector", Alemán usa a palavra "pícaro" para referir-se à personagem de sua obra (p. 96 e 94, respectivamente).

²² Veja-se, nesse sentido, a excelente argumentação de MARAVALL - contrária à leitura teológica de Guzmán de Alfarache - em *La literatura picaresca desde la historia social*, que mais abaixo detalharemos. Para os contemporâneos de Mateo Alemán, não teria sentido um sermão colocado

narração das aventuras e as digressões moralizantes, entendendo que a obra conseguia preservar uma estrutura unitária. Talvez uma razão para o grande sucesso da obra estivesse exatamente na coexistência da prédica moralizante - em que o pícaro se condena a si mesmo - e de sua transgressão na prática, na qual o pícaro se auto-absolve.

Já no século XVIII, fica claro que, ao menos para alguns leitores, na França, as digressões apareciam como uma quebra na estrutura do romance e que o sentido moralizante das mesmas podia ser dispensado. E, assim, Lesage publicaria *Guzmán de Alfarache* suprimindo-as. Mas a experiência de Lesage serviu, exatamente, para provar que as digressões têm uma função estrutural que não pode ser ignorada, mesmo que o eventual sermão nelas contido possa não acompanhar nossa sensibilidade atual, sobretudo se admitimos a ambigüidade desse sermão.

Dessa maneira, no século XX, iria firmar-se a tendência a perceber o caráter unitário de *Guzmán de Alfarache*, embora as interpretações de seu sentido comecem a divergir radicalmente. Assim, em 1937, Miguel HERRERO GARCÍA²³ desvincula *Guzmán de Alfarache* da literatura e declara entender que o texto se enquadraria melhor no campo da ascética. Depois, em 1948, Enrique MORENO BÁEZ²⁴ vê em *Guzmán de Alfarache* não apenas uma obra religiosa mas uma expressão teológica do barroco. Num sentido próximo a estes, Carlos BLANCO AGUINAGA²⁵, depois de 1957, iria entender que a obra de Alemán é uma exposição do dogma católico, segundo o qual o homem está condicionado para o mal a partir do pecado original, fruto do livre arbítrio. Disso derivaria a rejeição do mundo desde a "atalaya" dogmática do narrador que conhecera de perto, como pícaro, sua maldade, processo esse que torna imprescindível a autobiografia. Assim, o texto configura-se como uma unívoca exposição doutrinária e constitui o anti-romance, opondo-se ao modelo do romance criado por Cervantes. A visão de BLANCO AGUINAGA, paralela à de HERRERO GARCÍA, contrasta com esta

na boca de um "Alfarache", já que este termo, segundo MARAVALL, indicava na época um "desvergonzado, embaudador, ladrón" (p. 767).

23 "Nueva interpretación de la novela picaresca".

24 "Lección y sentido del *Guzmán de Alfarache*".

25 "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos formas de realismo". Felizmente, a estreita avaliação de toda a picaresca a partir desta leitura de *Guzmán de Alfarache*, mantida por BLANCO AGUINAGA até o fim da década de 70 (Vide: *Historia social de la literatura española*, I, p. 297-308) parece ter sido superada em textos posteriores desse crítico. Cf.: "Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género", comunicação na qual parece ter esquecido por completo a leitura que resumimos.

última por seu caráter negativo e vê no condicionamento social de Guzmán, como descendente de judeus, apenas um símbolo do homem.

Mas, pouco antes, em 1954, J. A. VAN PRAAG ²⁶ lançou uma interpretação revolucionária: Guzmán de Alfarache seria apenas o produto de um judeu converso e uma negação cabal do catolicismo.

Em 1957, Alberto DEL MONTE ²⁷ assumiria uma postura até certo ponto intermediária. Para ele, a aparente contradição entre moralidades e ações do pícaro se resolve à luz do barroco, no qual isso é possível sem violências. A ortodoxia das digressões serve para disfarçar a heterodoxia das aventuras do pícaro.

Em 1958, Gonzalo SOBEJANO ²⁸ sustentará que as digressões se encaixam perfeitamente no relato e que contém um sentido de crítica social. O texto, no conjunto, teria intenção pedagógica.

Edmond CROS ²⁹, em 1967, entende que Guzmán de Alfarache é um produto da retórica e a crítica social nele contida estaria dirigida não a uma sociedade histórica concreta mas à humanidade em geral.

Em sua tese de 1970, Edward LOPES - que entende a "conversão" de Guzmán como un ato sincero e o texto como um sermão - sustenta que cada capítulo da obra de Alemán se define, estruturalmente,

"por el relato de la acción propiamente dicha, cuyo protagonista es Guzmán antes de su conversión; por las lamentaciones que profiere Guzmán después de su conversión sobre las fechorías que obró antes de su conversión [...] y por el aprovechamiento de carácter docente con el que sintetiza. el Guzmán convertido. la sabiduría que extrajo de su mala vida pretérita..." ³⁰

Assim sendo, para LOPES é evidente que as "digressões" são absolutamente inseparáveis do restante do texto de Alemán ³¹.

²⁶ "Sobre el sentido del Guzmán de Alfarache".

²⁷ Itinerario del romanzo picaresco spagnolo.

²⁸ "De la intención y valor del Guzmán de Alfarache".

²⁹ Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache.

³⁰ "Principios y funciones en la novela picaresca española", p. 141. Grifos do autor.

³¹ No entanto, surpreende que o autor aceite, sem mais, a moralidade puramente intrínseca do discurso de Mateo Alemán, quando ele próprio, páginas depois (cf. p. 170-174), deixa claro que não se pode acreditar em que os escritores dessa época "escribían siempre según pensaban".

No mesmo ano de 1970, Ángel SAN MIGUEL³² defende que o texto, por apoiar-se em um itinerário, apresenta uma estrutura muito mais harmônica do que parece. Para ele, *Guzmán de Alfarache* é uma obra literária com um fundo religioso e nela assistimos a duas etapas de uma regressão moral da qual o pícaro sai graças à sua conversão final.

Em 1977, Joan Arias publica um livro cujo título é já a sustentação da tese da falsidade do arrependimento: *Guzmán de Alfarache: The Unrepentant Narrator*. Assim sendo, não há nele um sentido realmente moralizador. Diz a autora:

"All of the recognition and the belief that the world will always be the same and cannot change, combined with Guzman's remarks and expressions of emotions (which show little or no change from his young self and his narrator-"reformed" self), indicate to the reader that this man has no undergone a conversion. His autobiography reveals a tremendous need to convince his readers that he is moral, and therefore qualified to judge his fellow-men." (p. 94-95).

Data de 1978 um estudo bastante inovador na abordagem de *Guzmán de Alfarache*. Trata-se de *Inside Guzmán de Alfarache*, de Carroll JOHNSON. O autor propõe um estudo de *Guzmán de Alfarache* a partir da psicanálise, vendo na obra a tentativa de resolver o conflito edípiano em que se apóia a personagem. Dessa maneira, não se poderia classificar Guzmán nem como um hipócrita nem como um modelo de virtudes, já que ele é apenas um homem com toda a complexidade de sua natureza³³.

Em 1980, Benito BRANCAFORTE³⁴ retoma de certo modo a leitura de VAN PRAAG e de ARIAS. Para ele, a estrutura de *Guzmán de Alfarache* se apóia no mito de Sísifo e acaba numa profunda degradação da personagem. A "conversão" de Guzmán não é sincera. A obra não pode ser lida apenas à luz da religião, deixando de lado os aspectos psicológicos e sociais, especialmente a situação de converso de Mateo Alemán.

Partindo de uma perspectiva diferente daquela de BRANCAFORTE, mas concordando com ele quanto à não existência de uma "conversão" de Guzmán,

³² Sentido y estructura del "Guzmán de Alfarache" de Mateo Alemán.

³³ Cf. JOHNSON, Carroll: *Inside Guzmán de Alfarache*, p. 227.

³⁴ Vide: 'Introducción' in Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache*; e, especialmente, *Guzmán de Alfarache ¿Conversión o proceso de degradación?*.

MARAVALL³⁵ entende que em *Guzmán de Alfarache* a linguagem religiosa é colocada na boca do pícaro para provocar, pelo contraste, o riso do leitor. Dessa maneira, a ausência de Deus na obra ficaria mais evidente. As reflexões do pícaro não são sinceramente cristãs, pois a linguagem cristã é utilizada para acobertar uma prática anticristã. Assim, para MARAVALL, *Guzmán de Alfarache* não pode ser visto como um livro tridentino nem de teologia moral. O que Alemán faz é "senalar a la sociedad de los integrados las venenosas plantas que su despreocupación y su régimen de vida están dejando brotar" (p. 278). E, embora logo depois MARAVALL apóie a leitura de BRANCAFORTE no sentido de que Guzmán termina na degradação, diz crer que "nadie ha senalado la repugnante figura moral y social con que queda fijado por sí mismo Guzmán, al final del libro" (p. 278). Mais adiante, MARAVALL explica o uso de linguagem religiosa em *Guzmán de Alfarache* dizendo:

"Quizás alguna línea del auténtico *Guzmán de Alfarache* guarde un eco de doctrinas religiosas cristianas recibidas. Pero tal como se produce en la novela, por sus causas, por sus efectos, por sus manifestaciones, por su final, aparece como producto de un pesimismo antropológico secularizado, aunque pueda servirse de imágenes religiosas en su origen." (p. 598).

Esse pessimismo de *Guzmán de Alfarache* é, para MARAVALL, o pessimismo barroco que não tem base teológica, já que a teologia da época rejeitou sempre o pessimismo na concepção da natureza humana.

Assim, o discurso de Guzmán não seria religioso. Pelo contrário, as palavras de Guzmán, diz MARAVALL,

"son profundamente discrepantes de la doctrina oficial de la Iglesia, tal como quedó fijada en Trento" (p. 600).

E conclui:

"Si del *Guzmán* se hubiera podido hacer una lectura teológica, conforme a la tesis que le atribuye el profesor Molho, la Inquisición hubiera intervenido, pienso yo, y la novela no se hubiera salvado de una formal prohibición." (p. 601).

Mais adiante, MARAVALL sustenta que:

35 *La literatura picaresca desde la historia social*, p. 275-278; 596-599; 765 e 767.

"Por retorcida y alejada de su base evangélica que se presente la moral barroca, no cabe encajar en ella la figura de Guzmán: éste, cuando al acabar parece emprender nueva vida, llega al reverso de un fin ejemplar." (p. 765).

Finalmente, MARAVALL considera que as leituras de **Guzmán de Alfarache** à luz da teologia podem levar a interpretações absurdas. E, assim, rejeita explicitamente a leitura da obra feita por BLANCO AGUINAGA, dizendo que

"si el **Guzmán** hubiera sido la historia de un proceso desde la caída a la salvación, la prohibición inquisitorial habría tachado la obra rápidamente" (p. 767).

Um outro estudo recente, a mencionada obra de CAVILLAC, publicada em 1983, aproxima-se de MARAVALL, na medida em que rejeita a "explicação conversa" de **Guzmán de Alfarache** e o inscreve na mentalidade burguesa que, para CAVILLAC, não se pode vincular ao cristão novo, mas procede de uma mediação erasmista. No entanto, o crítico se distancia de MARAVALL por entender que Alemán se expressa numa linguagem teológica, por ser a única eficaz na época. **Guzmán de Alfarache** seria, assim, uma "allégorie paulinienne d'un gueux converti à la rationalité de l'Homme Nouveau" (p. 447). Mas o livro de Alemán carrega um pessimismo que se prenderia à necessária subordinação dessa conversão individual a uma conversão coletiva da sociedade espanhola, da qual se desconfia. Assim, **Guzmán de Alfarache**, para o autor,

"témoigne en profondeur de l'ampleur des frustrations bourgeoises (irréductibles à l'épiphénomène *converso*) qui traversaient la société castillane de la fin du XVI^e siècle." (p. 452-453.)

Um dos últimos e mais cuidadosos estudos de **Guzmán de Alfarache**, o de Monique MICHAUD³⁶, já no título se pronuncia a favor de uma leitura do romance como obra de um moralista cristão e como uma apologia da Contra-Reforma. A tese de MICHAUD se apóia na consideração de **Guzmán de Alfarache** no contexto de toda a obra de Alemán, cuja maior parte, do ponto de vista da autora, dedica-se a defender a doutrina da Igreja Católica. No entanto, MICHAUD não chega a se deter na análise dos argumentos contrários à sua tese, como seriam os de BRANCAFORTE, cuja obra menciona apenas em notas de rodapé³⁷.

³⁶ **Mateo Alemán moraliste chrétien.**

³⁷ Quanto aos argumentos de MARAVALL, não puderam ser levados em conta por MICHAUD, na medida em que seu livro originou-se de uma tese de doutoramento defendida em 21 de junho de 1985, sendo que o livro de MARAVALL só apareceria em 1986. No entanto, teria sido de se

Finalmente, merece ser mencionado aqui o estudo de Idalia CORDERO sobre *Guzmán de Alfarache* incluído em seu trabalho sobre *El Buscón*³⁸, no qual a autora entende *El Buscón* como uma resposta de Quevedo à tese que Alemán enunciaria em seu romance.

Segundo a autora, a separação entre "bons" e "maus" estabelecida por Alemán em sua obra é uma defesa da sociedade estamental e não da sociedade de castas, já que nesta última Alemán não ocupa um lugar honrado, enquanto que na primeira lhe caberia maior possibilidade de instalar-se. Daí decorreria a quase inexistência de referências às castas em sua obra, o caráter modelar dos clérigos que apresenta bem como a ausência de religiosos avaros e de fidalgos pobres. Assim, Alemán ficaria do lado dos "bons". Mas o problema era que nobreza e dinheiro se equiparavam, o que leva Alemán a desprezar os que o possuem (membros da casta infamada), embora no seu íntimo os admire e inveje. Eis por que Alemán nem sempre diz o que pensa e sente e deixa para o leitor a tarefa de ler nas entrelinhas. Eis por que Alemán tenta disfarçar seu problema - o "sangue impuro" - sob o véu de um problema de conduta moral - o atentado à virtude. Nesse problema, o grande inimigo será o "malsín", o delator. Esta seria a verdadeira tradução do "fullero ladrón" que Alemán contrapõe ao "hombre honrado, rico y de buena vida", categoria na qual Alemán pretende integrar-se. Assim, o tema do "ladrón" - que afeta Guzmán e não necessariamente Alemán - seria uma espécie de alegoria do tema do murmurador e "malsín" - que não afeta Guzmán, mas sim Alemán. Mas, para Alemán, os ricos - que possuem dinheiro e honra - roubam para se manter nessa posição e os que possuem menos também roubam, mediante a delação, a honra dos demais para ocuparem o lugar dos delatados. Ou seja, todos roubam. E conclui a autora:

"De ahí la relación - rebuscada, pero comprensible - entre estos dos temas de la obra, tan poco trillados por la crítica alemaniana, y que por lo visto vienen a unirse al final cuando el Guzmán actor termina encarnando la figura que tanto temor le inspira al narrador." (p. 67-68).

Para Alemán, Guzmán seria, assim, o "ladrón fullero" ou "malsín" que consegue se integrar na casta dominante pela delação. E seu romance serviria para

esperar a inclusão de alguma observação na hora da edição do texto de MICHAUD, em 1987, o que não acontece.

³⁸ Vide "El 'Guzmán' de Alemán" in *El 'Buscón' o la verguenza de Pablos y la ira de don Francisco*, p. 33-68.

denunciar o perigo dos ladrões tanto de dinheiro quanto de honra porque Alemán, carente do primeiro, na verdade teme a perda da segunda, extremamente frágil na sua posição de converso, condição que ele quer a todo custo ocultar ³⁹.

Em síntese, no século XX, pareceriam predominar, numa primeira etapa, ao menos, as leituras de *Guzmán de Alfarache* como um texto que exemplifica e defende a doutrina da Contra-Reforma. Além das já mencionadas de HERRERO, MORENO BÁEZ, BLANCO AGUINAGA, e MICHAUD, devemos mencionar as de Alexander A. PARKER ⁴⁰, Francesco Maria DELOGU ⁴¹, Ángel VALBUENA PRAT ⁴², Maurice MOLHO ⁴³ e Donald McGRADY ⁴⁴. Numa posição intermediária e posterior, entendendo o texto como pedagógico e/ou voltado para a crítica social, podemos citar - além das já mencionadas de Gonzalo SOBEJANO, Alberto DEL MONTE, Ángel SAN MIGUEL, José Antonio MARAVALL, Michel CAVILLAC e Idalia CORDERO - as leituras de Félix MALDONADO DE GUEVARA ⁴⁵ e Francisco RICO ⁴⁶. A visão do texto como paródia da doutrina católica pertence a J.A. VAN PRAAG e Benito BRANCAFORTE.

É conveniente levar em conta, desde já, que para avaliar o sentido de maior ou menor grau de sinceridade da doutrina pretensamente pregada por Guzmán, é importante a leitura que se faça da chamada "conversão" de Guzmán. Além dos dois últimos críticos mencionados, há outros que - mesmo entendendo, em alguns casos, *Guzmán de Alfarache* como texto de sentido pedagógico - não aceitam a atitude do protagonista, já perto do final da sua história, como uma autêntica "conversão". São eles: ARIAS, MALDONADO DE GUEVARA, DEL MONTE e Sherman EOFF ⁴⁷. Quem pareceria colocar uma pedra sobre o assunto, negando a sinceridade da

³⁹ Segundo CORDERO, como veremos mais adiante, Quevedo teria decifrado a verdadeira intencionalidade de *Guzmán de Alfarache*. E teria escrito *El Buscón* para mostrar que um ladrão carente de honra e de dinheiro jamais poderia subir, porque, antes de mais nada, o poder econômico dos próprios conversos ricos encarregar-se-ia de dissuadi-lo de suas pretensões.

⁴⁰ *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753.*

⁴¹ *Introduzione allo studin dei romanzi picareschl.*

⁴² *Op. cit.*

⁴³ "Introduction à la pensée picaresque".

⁴⁴ *Mateo Alemán.*

⁴⁵ "La teoría de los géneros literarios y la construcción de la novela moderna".

⁴⁶ *Op. cit.*

⁴⁷ PARKER, sem ser mais explícito, afirma (vide p. 88 da tradução ao espanhol do seu livro já citado), que "son más numerosos los que la rechazan como hipócrita que los que la aceptan como autêntica".

conversão, é José Antonio MARAVALL⁴⁸, com argumentos que exporemos abaixo ao analisar a chamada "conversão" de Guzmán. Menção à parte mereceria CAVILLAC que, como já foi dito, considera a "conversão" de Guzmán uma metáfora da adesão "aux valeurs mercantilistes" (p. 451).

A impressão que se tem após a análise dos críticos mais conhecidos e, especialmente, dos mais recentes, é que **Guzmán de Alfarache**, longe de caminhar para conquistar uma unanimidade entre seus leitores, vem se tornando uma obra intensamente polêmica. Isso, parece-nos, não faz senão acentuar seu caráter de texto literário, profundamente ambíguo e, portanto, destinado à pluralidade de leituras, fator que entendemos como o mais relevante na sua construção.

4. O NOME DO PROTAGONISTA

Um aspecto de particular interesse para a leitura de **Guzmán de Alfarache** parece-nos ser a escolha por parte de Mateo Alemán de um nome nada vazio de sentido para o protagonista de seu romance, o que é um ponto de partida para a interpretação do texto. Ángel SAN MIGUEL, no seu estudo já citado⁴⁹, diz ser ele o primeiro a ocupar-se do assunto.

SAN MIGUEL aponta com razão para o fato de que Alemán se inscreve numa tradição de nomes próprios carregados de sentido, chegando a enunciar em sua obra aquilo de "¿Quieres conocer quién es? Mírale el nombre" (290). E, assim, se a maioria de suas personagens são designadas pelo ofício que desempenham, quando elas são identificadas mediante um nome próprio - como Sayavedra, Aguilera, Gracia, Morcón ou Alejandro - deve-se a algum sentido que assim o autor pretende sublinhar.

Guzmán, na Espanha, era, de longa data, o nome de uma das mais nobres famílias castelhanas, descendente do conde dom Ramiro e de uma filha do rei de Leão. Mas Guzmán o herda graças à usurpação do mesmo por sua avó, o que é referido num contexto de clara ironia com relação às pretensões nobiliárias que dominavam na sociedade espanhola da época (143-145). Mas, por outro lado, consta que, na época de Alemán, entendia-se que Guzmán significava "homem bom". Esse seria o sentido originário do nome de um duque bretão, Godeman, que teria vindo

⁴⁸ Op. cit., p. 427-434 e 766.

⁴⁹ Op. cit., p. 43-59.

lutar na Península contra os muçulmanos na Idade Média, e chegaria a ser usado pleonasticamente para chamar Alfonso Pérez de Guzmán (1258-1309) - defensor de Tarifa e protagonista do episódio em que teria atirado o próprio punhal para os que ameaçavam matar seu filho se não se rendesse - de "Guzmán, el bueno". Igualmente, no teatro de Lope de Vega, nos anos da publicação de *Guzmán de Alfarache*, há alusões que evidenciam ser essa a interpretação que devia ser dada ao nome do protagonista. O que, finalmente, se confirma no *Tesoro de la lengua castellana* (1611), de Sebastián de Covarrubias.

Mas o nome de Guzmán aparece complementado com o sobrenome "de Alfarache", tomado pelo protagonista do lugar onde fora gerado clandestinamente. Alfarache, segundo SAN MIGUEL (p. 55), tem a ver com a raiz árabe f-r-g, que significa "consolar-se, divertir-se". "Frag" equivale a "estar livre de penas", "de preocupações"; significa alívio na dor, alegria, tranquilidade, prazer. Ou seja, tudo aponta para que Alfarache seja a mesma coisa que "paraíso". Muito mais se lembrarmos que Guzmán foi gerado pelos pais em situação de "pecado".

Assim, tudo parece querer dizer que a história de Guzmán é a história do homem naturalmente bom que deve abandonar o paraíso. Com isso, a obra toda seria, como têm entendido os que a lêem como um sermão católico, uma metáfora do homem visto à luz da teologia cristã.

No entanto, o contexto de profunda ironia que domina os dois capítulos iniciais da obra, nos quais é narrada a história dos pais de Guzmán até a partida deste, leva a pensar que já aqui deve-se começar a desconfiar de sentidos tão unívocos e transparentes. Assim, pareceria mais conveniente imaginar uma segunda leitura. Nesse sentido, é possível se pensar, com Benito BRANCAFORTE⁵⁰, que já no ponto de partida esteja explícito o verdadeiro drama de Guzmán que, por sua vez, é o de Mateo Alemán⁵¹. Ou seja, o nome de Guzmán de Alfarache aponta aparentemente para o pecado original da teologia cristã; mas, na verdade, serve para construir a metáfora do converso que deve abandonar seu paraíso à procura de ocultar suas origens e de integrar-se à sociedade.

Aceitar essa possibilidade de se ler desconfiadamente os capítulos em que Guzmán se define através de um nome significa aceitar que a obra toda está

⁵⁰ Op. cit., p. 163-220.

⁵¹ Do mesmo modo, podemos concordar também com Idalia CORDERO, no sentido de que o drama do converso de Alemán subjaz aos problemas do pícaro Guzmán.

carregada da mesma ambigüidade. Logicamente, isso significa também fazer de Guzmán a voz de Alemán, o que opõe nossa leitura à de MARAVALL. Para este autor, há um distanciamento entre, por um lado, a moralização social de Mateo Alemán e, por outro, a conduta e discurso aberrantes de Guzmán. Cabe observar também que nossa interpretação se distingue da leitura de MICHAUD e outros que, embora identificando Guzmán com Mateo Alemán, vêem na obra um discurso religioso moralizante e/ou uma apologia da Contra-Reforma.

5. A ESTRUTURA

Achamos importante, ao se falar na estrutura de *Guzmán de Alfarache*, levar em conta que existem, no mínimo, três níveis em que ela pode ser considerada: um é o da estrutura externa, pensada a priori por Mateo Alemán e que entra em contradição com o que ele realiza; outro é o da da estrutura interna à organização do texto; um terceiro nível é aquele que, como leitores, descobrimos.

5.1. A ESTRUTURA EXTERNA

De acordo com a sua "Declaración para el entendimiento deste libro" (95-96) que precede à **Primera parte**, Mateo Alemán pensou seu livro como a história de um pícaro que, após ter sido ótimo estudante, viaja à Itália, retorna à Espanha, volta aos estudos, no intuito de ingressar no estado religioso, mas os abandona e retoma o vício, terminando por escrever sua história na galera onde permanece condenado, após ter sido um ladrão famosíssimo. Alemán reserva esta última situação para uma **Segunda parte**. A **Primera** seria dividida em três livros, como de fato acontece.

Já ao escrever a **Segunda parte**, Alemán se vê forçado não apenas a alterar os planos que fizera para ela, em função do aparecimento da apócrifa assinada por Mateo Luján de Sayavedra - conforme ele mesmo declara no prólogo dirigido ao "Lector" (465) - mas parece esquecer em algum ponto importante a história que originalmente se propusera a contar, pois agora se insinua que Guzmán escreve "depois" de ter sido punido. Observe-se que há nesse trecho uma rápida menção ao narrador como um "hombre perfeto" (467). Isto pode indicar que Guzmán estivesse arrependido de seus crimes ao escrever sua vida. Mas também pode-se considerar irônica essa menção da perfeição, o que, da nossa parte, parece mais lógico no

contexto. Referindo-se à usurpação da personagem pelo autor da **Segunda Parte** apócrifa, diz Alemán:

"Que haberse propuesto nuestro Guzmán, un muy buen estudiante latino, retórico y griego, que pasó con sus estudios adelante con ánimo de profesar el estudio de la religión, y sacarlo de Alcalá tan distraído y mal sumulista, fue cortar el hilo de la tela de lo que con su vida en esta historia se pretende, que sólo es descubrir - como atalaya - toda suerte de vicios y hacer atriaca de venenos varios un hombre perfeto, castigado de trabajos y miserias, después de haber bajado a la más ínfima de todas, puesto en galera por curullero della." (466-467).

Cabe também a leitura de MARAVALL em seu **La literatura picaresca desde la historia social**. Para ele, o "atalaya" não é Guzmán de Alfarache, mas sim o leitor (p. 770) que, contemplando de cima a conduta desviada do pícaro, tira lições de moral social tornando-se um "hombre perfeto" (p. 765). Mas o problema para a aceitação de que o leitor possa ser o "hombre perfeto" está em que o aposto expresso em seguida ("castigado de trabajos..." etc.) se refere claramente a Guzmán e não ao leitor.

Nesse mesmo prólogo, Alemán declara estar com uma terceira parte da história de Guzmán já pronta (468). Isto permite duas leituras que não se excluem mutuamente: uma consistiria em que com tal observação Alemán apenas se resguarda da possibilidade de vir a ser publicada uma outra terceira parte, apócrifa; outra consideraria que, para o autor, Guzmán é ainda, no fim da **Segunda parte**, um pícaro, viabilizando, assim, pensar-se na continuação de suas aventuras, o que não teria sentido caso ele tivesse se regenerado sinceramente. Potanto, a possibilidade de escrever a história de um Guzmán arrependido não seria descartável, mas assim a personagem teria perdido o que a caracterizava e que fora a base do sucesso editorial de **Guzmán de Alfarache**⁵².

Por outro lado, fica claro que, no final da história, Alemán esquece a situação em que, ao apresentar a **Primera parte**, declarara encontrar-se o protagonista no momento de escrever sua história. Assim, o projeto de fazer de Guzmán o narrador da sua própria história "desde las galeras, donde queda forzado

52 Uma **Tercera parte de Guzmán de Alfarache** seria escrita anos depois, em meados do século XVII, por Félix Machado de Silva, Marquês de Montebelo (que a assinava Félix Márquez). Não foi publicada até 1927, ano da edição de Gerhard Moldenhauer na *Revue Hispanique*, LXIX, p. 1-340, 1927. O texto já não é um romance picaresco, pois Guzmán deixou de ser um pícaro - ou seja, sua conversão havia sido sincera - e é um piedoso cavalheiro eromeiro.

al remo" será esquecido: porque, mesmo que Guzmán faça por diversas vezes menção a essa circunstância ao longo da sua narrativa, inclusive na **Segunda parte** ⁵³, ao chegar ao final da história, vemos que ele, embora continue na galera, já está livre e à espera do documento real que lhe outorgue a liberdade definitiva.

5.2. A ESTRUTURA INTERNA

A divisão de **Guzmán de Alfarache** em duas partes e o fato de ambas as partes se subdividirem em três livros, com um número muito próximo de capítulos para cada livro, leva de imediato a pensar que há uma estrutura calculada de antemão para o desenvolvimento da história de Guzmán. Surpreende o fato de que se deixe de lado uma possível maior simetria, já que a soma das duas partes totaliza 54 capítulos, o que induziria a dividi-los em dois conjuntos iguais de 27 capítulos cada e não de 28 e 26, como acontece. Surpreende também que o corte na história, responsável por essa divisão em duas partes, aparece como aleatório, quando podia ter obedecido muito mais a uma certa lógica: o fim da **Primeira parte** interrompe a narrativa quando Guzmán já está a serviço do embaixador francês em Roma, logo após o relato da história de Dorido y Clorinia feito por um cavalheiro napolitano depois de uma refeição. Na verdade, o corte teria muito mais sentido se se desse no fim do capítulo anterior, quando Guzmán é despedido da casa do cardeal, momento que significa um claro anticlímax na história. A lógica do corte na narrativa nesse ponto ficaria reforçada pelo fato de que, assim sendo, ambas as partes de **Guzmán de Alfarache** teriam o mesmo número de capítulos. No entanto, não acontece assim. Além disso, os cortes de livro para livro em cada parte tampouco obedecem a uma fragmentação mais lógica da história. De fato, se Alemán tivesse seguido as mudanças básicas por ele impressas na evolução de sua personagem, cada livro deveria ter um número muito desigual de capítulos. Talvez assim: 9 + 14 + 4, na **Primera parte**; e 10 + 15 + 2, na **Segunda**, como divide SAN MIGUEL ⁵⁴.

Embora a fragmentação não acompanhe a evolução da personagem, a estrutura de **Guzmán de Alfarache** obedece, como quer Ángel SAN MIGUEL ⁵⁵, a

⁵³ Cf.: 1^a, I,2; 1^a, II,1; 1^a, III,5; 2^a, I,1.

⁵⁴ Cf. *op. cit.*, p. 113.

⁵⁵ "Simetría estructural de la narración principal. Estadios morales de la vida de Guzmán", in *op. cit.*, p. 85-113.

um certo rigor que nos permite pensar que houve por parte do autor um planejamento da montagem da história. Esse planejamento fica explícito na "Declaración para el entendimiento deste libro" (95-96), especialmente com relação à **Primera parte**. Nela temos os seguintes movimentos: Guzmán ainda não é um pícaro (primeiro livro), torna-se pícaro (segundo livro), e tem a possibilidade de deixar de ser um pícaro (terceiro livro). Já na a **Segunda parte**, mesmo que não especificados pelo autor, há também três estágios equivalentes, cuja leitura depende especialmente da leitura que se faça da atitude final do protagonista: ou teremos uma transição para a degeneração máxima, seguida dessa degeneração da qual Guzmán acaba saindo, como quer Ángel SAN MIGUEL, ou estaremos perante um processo constante de degradação que culmina na situação final.

Por outro lado, se a narração da história de Guzmán pode seguir esses roteiros, ao longo dessa narração se intercalam: as narrações secundárias - novelas curtas, contos, fábulas e exemplos - e as digressões, sendo que entre elas há as principais - as de autocrítica e de crítica social - e as secundárias, quais sejam, os ensinamentos, as sentenças, os comentários e as definições⁵⁶.

5.3. A ESTRUTURA DO PONTO DE VISTA DO LEITOR

Mesmo que certas alterações no plano estrutural do texto de Mateo Alemán não possam passar despercebidas ao leitor, estas, porém, não modificam a grande simetria que existe ao longo de suas seqüências. Essa simetria estrutural, junto com o desfecho da fábula, levam a pensar que Alemán planejou uma obra fechada. Assim, como já dissemos, o anúncio de uma terceira parte teria apenas a finalidade de bloquear possíveis apócrifos, reservando de antemão para Alemán o direito de continuar sua história.

Guzmán de Alfarache, do ponto de vista do leitor, preenche perfeitamente o "princípio da viagem" que Oldrich BELIC⁵⁷ considera como uma das bases - senão a base - do romance picaresco. Com efeito, Guzmán de Alfarache é, a grosso modo, o relato de uma viagem em duas etapas: a ida de Sevilha para a Itália, na Primeira parte, e a volta da Itália para Sevilha, na Segunda. A ida contém, a partir da saída

⁵⁶ Cf. A. SAN MIGUEL, *op. cit.* p. 197. Para a interrelação dos diferentes elementos dessa estrutura, vejam-se as p. 198-207 da mesma obra.

⁵⁷ "Los principios de composición de la novela picaresca".

de Guzmán, um claro projeto de ascensão social, talvez mediante a retomada de contato com parentes nobres e, por conseguinte, ricos:

"El mejor medio que hallé fue probar la mano para salir de miseria, dejando mi madre y mi tierra. (145).

E logo depois:

"Alentábame mucho el deseo de ver mundo, ir a reconocer en Italia mi noble parentela" (146).

À procura da realização desse projeto ("salir de miseria"), Guzmán começa a se afastar cada vez mais dos procedimentos que a sociedade permite e consagra para esse fim. Dessa maneira, entra num processo de degradação que atinge um ponto de não retorno moral quando Guzmán rejeita explicitamente a oportunidade de regeneração que lhe é oferecida pelo cardeal romano (2ª, III, 7, 8 e 9). A partir daí, Guzmán inicia um segundo processo de maior degradação, processo esse que culmina com a condenação perpétua a remar nas galeras. Uma leitura de Guzmán de Alfarache quer ver no final a regeneração do pícaro pelo arrependimento ou, como se tem habituado a designá-lo, pela "conversão" de Guzmán. Mas também podemos ler o episódio como uma farsa dentro da farsa. Assim, teria sentido ver todo o retorno da viagem - após o desengano em que culmina a ida - como um processo de vingança que se inicia com o engano dos parentes que, em Gênova, não quiseram reconhecê-lo quando pobre, e que retoma, no sentido inverso, o caminho da ida. Pessoas, espaços e instituições vão sendo recuperados para serem objeto da vingança. O processo culmina, não no arrependimento, mas na vingança brutal contra Soto e seus companheiros de galera mediante a delação que, para Guzmán, significa obter a liberdade e a desejada integração à sociedade⁵⁸. Evidentemente, o ponto mais polêmico dessa leitura está na negação da sinceridade do arrependimento de Guzmán.

6. A "CONVERSÃO"

A grande maioria dos críticos, conforme já foi apontado acima, inclinou-se até hoje a entender que há, no relato, uma "conversão" explícita de Guzmán. Cabe

⁵⁸ Esta leitura é próxima - e nela se apóia de algum sentido - da de Benito BRANCAFORTE em seu Guzmán de Alfarache: ¿Conversión o proceso de degradación?.

salientar, no entanto, que o termo "conversão" significa, prioritariamente, para a Igreja Católica Romana, a rejeição explícita dos princípios de uma outra religião ou do ateísmo, para aceitar como válido o dogma católico. É, pois, uma questão de aceitação da "fé católica" em contraposição ao abandono de uma outra convicção religiosa, como aquela que, no fim do século XV, foi exigida dos judeus e muçulmanos, habitantes dos territórios dominados pelos Reis Católicos da Espanha. Em contraposição, o "renego" seria o abandono da "fé católica" em troca de outra religião ou de nenhuma. Numa segunda instância, apenas, o termo "conversão" serve como sinônimo de arrependimento com relação a todo um passado.

No entanto, o termo "conversão" serviu até hoje a todos os críticos que conhecemos para designar a atitude de Guzmán (2^a, III, 8) quando este, após considerar-se em "la cumbre del monte de las miserias" (899), diz arrepender-se de seus crimes durante uma noite de reflexões. Na verdade, não há um ingresso, nem um reingresso no catolicismo, que Guzmán nunca abandona explicitamente. Tratar-se-ia apenas de um reconhecimento de culpa que é materializado depois por Guzmán no ato da confissão, como faria qualquer católico que se arrependesse de seus pecados. Assim sendo, preferimos chamar de possível "arrependimento" a atitude de Guzmán. Numa segunda instância, caberá discutir se esse arrependimento leva Guzmán a empreender uma nova conduta definitiva compatível com esse ato, ou se é ele um gesto apenas circunstancial. Uma ou outra interpretação do fato deverá partir das atitudes da personagem após o arrependimento e até o fim de sua história e da atitude do narrador, ou seja, do gesto final do protagonista.

Para os críticos que entenderam o arrependimento do pícaro como definitivo, ele significa a culminação do processo de exemplaridade em que se apoiaria o didatismo do romance e que foi fundamental para a aprovação eclesiástica que permitiu sua impressão: "tiene avisos morales para la vida humana" (85), constataria o censor. Esse didatismo tem sido tão frisado, que alguns autores, como já apontamos, chegam a ver em Guzmán de Alfarache apenas um sermão e, assim, a excluí-lo do campo da literatura⁵⁹ ou a chamá-lo de "anti-romance"⁶⁰.

⁵⁹ MORENO BÁEZ, E.: "Lección y sentido del Guzmán de Alfarache".

⁶⁰ BLANCO AGUIÑAGA, C.: "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos formas de realismo".

Caberia mencionar também aqui a análise que do episódio faz Donald McGRADY ⁶¹. Para o autor, há várias razões para se admitir a "conversão" de Guzmán e enumera duas que poderíamos chamar de "estruturais". O arrependimento de Guzmán seria necessário para que ele pudesse pregar moral ao longo de sua autobiografia, na hora de escrevê-la. Por outro lado, poder-se-ia ver na "conversão" uma maneira de Alemán evitar que seu protagonista pudesse ser retomado como pícaro por terceiros, em novas continuações, à imitação de Juan Martí.

Por sua vez, a leitura psicanalítica proposta por Carroll JOHNSON não permitiria ver na "conversão" um gesto definitivo, já que, nessa altura, Guzmán não teria superado sua imaturidade e seus conflitos infantis. Assim, diz o autor em suas conclusões:

"The fact of the conversion should establish a clear distinction between the sinful protagonist and the reformed narrator, but our investigation has suggested yhet the reverse is true." ⁶²

Outros autores, no entanto, acham que o arrependimento de Guzmán seria apenas mais uma de suas picardias, sem consequências posteriores. Assim, como já dissemos, opinam J. A. VAN PRAAG, Joan ARIAS, e, mais recentemente, Benito BRANCAFORTE e José A. MARAVALL ⁶³.

BRANCAFORTE ⁶⁴ sustenta que o monólogo da "conversão" não deve ser analisado isoladamente, mas no contexto do que o precede e o segue. Precede-o, mediamente, a volta de Guzmán às suas origens, quando em Sevilha se reencontra com sua mãe e ocupa o lugar do pai. Este, o pai de Guzmán, era um homossexual, na leitura de BRANCAFORTE. Depois, já na galera, os fatos imediatamente anteriores à "conversão" advêm da amizade de Guzmán e o "cômitre", relação que seria homossexual ⁶⁵ e mera repetição de relações anteriores semelhantes na casa do Embaixador da França em Roma e com o capitão Favelo.

⁶¹ Mateo Alemán, p. 142.

⁶² *Inside Guzmán de Alfarache*, p. 227.

⁶³ VAN PRAAG, J. A.: "Sobre el sentido del Guzmán de Alfarache"; ARIAS, Joan: *Guzmán de Alfarache: The Unrepentant Narrator*; BRANCAFORTE, Benito: *Op. cit.*; MARAVALL, José A.: *Op. cit.*

⁶⁴ *Op. cit.*, cap. III: "El problema de la conversión. ¿Cristo se detuvo en Eboli?", p. 57-92.

⁶⁵ MARAVALL (*Op. cit.* p. 682) considera insuficientes os argumentos de BRANCAFORTE sobre a homossexualidade de Guzmán.

Vem depois o monólogo de Guzmán. Para BRANCAFORTE, nele se percebe a atitude utilitária que predomina no romance: Guzmán põe na balança o que ganha sujeitando-se ao "cómite" e o que ganharia optando por Deus e acaba por inclinar-se em favor deste último.

Se a obra terminasse ali, entende BRANCAFORTE que caberia lê-la como a história de um homem à procura de Deus. Mas constata que, em seguida, Guzmán deixa de lado a opção anterior e continua a serviço do "cómite", livre já dos "trabajos", que acaba de dizer que são o prêmio que Deus dá a seus escolhidos e dos quais se livrará definitivamente pouco depois, ao obter a liberdade mediante a delação. BRANCAFORTE faz notar que, estranhamente, o título do capítulo 8 ("Sacan a Guzmán de Alfarache de la cárcel de Sevilla para llevarlo al puerto a las galeras. Cuenta lo que pasó en el camino y en ellas"), no qual acontece o monólogo, nada diz com referência à "conversão" de Guzmán, que nele se processaria, contrariamente ao que acontece nas epígrafes dos demais capítulos, sendo estas sempre um resumo do seu conteúdo fundamental.

No capítulo 9, Guzmán muda de amo. Deve deixar o "cómite" para servir a um cavaleiro, parente do capitão da galera. BRANCAFORTE entende que a relação de Guzmán com ele é, no mínimo, ambígua. E nesse capítulo se comprova que o único objetivo de Guzmán, a essa altura, é a liberdade material. Guzmán obterá essa liberdade por meios e modos que afastam a possibilidade de interpretar a "conversão" como um ato sincero. Por outro lado, BRANCAFORTE faz notar aqui que a "conversão" de Guzmán não aparece na Segunda Parte apócrifa de Martí, que escreve seu texto a partir do conhecimento dos planos ou do texto de Alemán. Ou seja, este último teria encaixado a "conversão" depois para diferenciar sua personagem da do texto apócrifo.

Mais ainda, o caráter hipócrita da "conversão" permitiria a Alemán anunciar uma terceira parte, como o faz (905), onde continuariam as aventuras de um pícaro

66 Parte dessa diferenciação poderia consistir no arrependimento que estaria implícito na designação de Guzmán-narrador como um "homem perfeito", no prólogo ao "Lector" (467), como acima mencionamos; mas resta ver se a alusão não é irônica, tendo em vista a possibilidade de que o arrependimento tenha sido um gesto hipócrita e superficial; isso se não for possível atribuir a designação de "homem perfeito" ao leitor, como já dissemos que quer MARAVALL.

67 Para BRANCAFORTE, faz sentido se pensar num projeto de uma terceira parte (mas com Guzmán continuando sua vida picaresca, entendemos), já que a tripartição domina na estrutura externa da obra. Cf. op. cit., p. 82.

de uma antecipação ao leitor do episódio da "conversão" de Guzmán, contrariamente ao que acontece na narrativa, que permanentemente antecipa os acontecimentos significativos. Isso significaria que, para o autor, a "conversão" de Guzmán não passa de um episódio sem importância.

No restante de seu livro, BRANCAFORTE comprova enfaticamente a absoluta falta de cristianismo existente na narração, o que impede ver no texto colocado na boca de Guzmán uma prova da sinceridade de sua "conversão".

Por sua vez, MARAVALL acrescenta aos argumentos de BRANCAFORTE outros que nos parecem contundentes no sentido de se entender como insincera a "conversão" de Guzmán. Assim, em primeiro lugar MARAVALL entende que a condição de pícaro é irreversível e, portanto, diz, "ni Guzmán ni ningún otro de sus congéneres se arrepiente"⁶⁸. Quanto às digressões moralizantes que Guzmán mistura à sua autobiografia, diz MARAVALL:

"Son éstas espejo en que se refleja la vida del pícaro, conforme resulta calificada y clasificada por la sociedad que lo juzga, y los trazos que ellas perfilan nos hacen ver su desviación, querida o no resistida, al comparar aquélla su manera de vivir con los modos de conducta trazados en la sociedad. Sin ellas, sería un miserable sin transcendencia; cotejándolas con ellas, es un desviado, y por serio, puede el autor intentar convertirlo en testimonio contra la desviación." (p. 430).

Mais adiante MARAVALL se detém especificamente no assunto da "conversão" de Guzmán. Para ele, a picaresca adere do tópico literário de justificar a narrativa do condenável com objetivos moralizadores. O que não quer dizer que Guzmán seja um exemplo de vida, como, de hábito, pretende-se. E de fato, MARAVALL constata que Alonso de Barros, no texto que precede a obra, elogia no texto "los avisos tan necesarios para la vida política y para la moral filosofía". E acrescenta:

"Ni en *La pícaro Justina*, ni en el *Guitón Honofre*, ni en otros testimonios de la época, al hacerse mención de Guzmán se observa que se haya advertido en él ni la más tenue sospecha de un arrepentimiento ni de una sincera voluntad de avanzar hacia la perfección" (p. 766).

Igualmente, MARAVALL aponta para o fato de que Guzmán escreve depois do episódio final; porém jamais se refere ao famoso arrependimento que teria acontecido pouco antes. E, da mesma maneira, sendo que Guzmán se transformou

⁶⁸ Op. cit., p. 430.

no protótipo do pícaro e sua história delineou os rumos do gênero, não consta nenhum romance propriamente picaresco em que aconteça o arrependimento do pícaro⁶⁹.

Nesse sentido, permitimo-nos concordar com BRANCAFORTE e com MARAVALL, por entendermos que o discurso de Guzmán é particularmente uma negação da esperança cristã, do mesmo modo que já era uma absoluta negação do amor cristão sua atitude final, quando obtém a liberdade mediante a delação.

Assim sendo, **Guzmán de Alfarache**, na sua totalidade, seria uma mofa do cristianismo antes que uma exposição ortodoxa da doutrina da Contra-Reforma, aspecto que nos propomos a considerar a seguir, ao expor o sentido que julgamos poder ser atribuído ao texto.

7. A SÁTIRA SOCIAL E O SENTIDO DO TEXTO

Se **Guzmán de Alfarache** deve ser lido muito mais como uma paródia do discurso moralizante, entendemos que isso significa que a sátira que contém não alude genericamente ao homem mas aos indivíduos e às instituições de sua época.

Assim sendo, impressiona o amplíssimo espectro social que contém e que se relaciona com a rejeição total da sociedade cristã. Vale observar que é interessante comparar esse espectro com o grupo seletivo e simbólico satirizado em **Lazarillo de Tormes**; ou com o segmento cuidadosamente recortado que é objeto da caricatura de Quevedo em **El Buscón**. À intenção diferente de Alemán se vincula esta totalização que inclui desde o sub-mundo marginal até a nobreza (com o Embaixador da França em Roma) e a alta hierarquia eclesiástica (o Cardeal), passando pelo povo, pela classe média e tocando nas mais diversas instituições.

Ángel SAN MIGUEL⁷⁰ resume a crítica social de **Guzmán de Alfarache** ao defender que a mesma se concentra em três categorias - os administradores de justiça, os falsos pobres e os amos e criados - e em dois fatores - o poder do dinheiro e o sentimento de honra. Significativamente, falta em **Guzmán de Alfarache** a crítica ao segmento predominante em **Lazarillo de Tormes**, o clero, o que seria explicável pelo contexto histórico diferente: Alemán escreve em plena Contra-Reforma. Mas faltam também os fidalgos, o que indicaria que Alemán

⁶⁹ MARAVALL exclui do gênero picaresco como tal **Marcos de Obregón** e **El donado hablador**.

⁷⁰ Op. cit. p. 117-189.

prefere poupar a nobreza. Parece-nos, porém, que a sátira não está dirigida apenas a algumas categorias. Praticamente ninguém escapa, graças ao pessimismo que domina o narrador e que os diversos críticos atribuem a múltiplas razões, mas que nenhum deles nega. Assim, no fundo, o objeto da sátira é a totalidade de um sistema social apoiado em valores arbitrários, como a honra, e no qual um grande desequilíbrio gerado pelo dinheiro estratifica os indivíduos em estamentos irreversíveis e impede o acesso dos menos aquinhoados à justiça.

A essa sátira social vincula-se o sentido global do texto. No nosso entender, não há lugar para se ver *Guzmán de Alfarache* como um texto de crítica moralizante a partir das reflexões de um pícaro arrependido; nem como uma exposição dos valores ideológicos da Contra-Reforma. Cabe melhor entendê-lo como a visão irônica da sociedade da época, na qual o pícaro se integra através dos mesmos recursos que essa sociedade canonizou. Com efeito *Guzmán*, visto no romance como um "converso", aponta o caminho único de entrada nessa sociedade: a aceitação formal dos princípios impostos pelo segmento dominante. E mais ainda, *Guzmán* é um converso que "delata", ou seja, que aceita cumprir o dever de denunciar para colaborar na preservação do império desses princípios. Por esse caminho, é mais lógico ler *Guzmán de Alfarache* como "una danza carnavalesca en torno a la ética y religión cristianas" como quer BRANCAFORTE⁷¹.

Guzmán reintegrado equivale claramente a Lázaro casado e aceito como "homem de bem". Ambos denunciam quais são os caminhos válidos para ascender socialmente. As famosas "reflexões moralizantes", lidas com cuidado e nesse contexto, nada têm de sermão. Como quer BRANCAFORTE, é possível lê-las como pietismo vazio ou como dessacralizadoras quando não são, no mínimo, ambíguas. E o pícaro narrador que aparece fustigando o mundo é também quem se perdoa a si mesmo com suspeita generosidade⁷².

Em síntese, *Guzmán de Alfarache* tem muito mais de zombaria do cristianismo na boca de quem, dizendo-se arrependido, vira delator, pratica a vingança, ignora na sua narrativa os dogmas cristãos da redenção e da providência, persiste numa relação homossexual que a Igreja condenaria e, especialmente, escreve suas memórias com uma enorme dose de pessimismo, de falta de esperança e de noção mais profunda da relatividade que o cristianismo outorga à vida

⁷¹ Op. cit., "Prólogo".

⁷² Cf. BRANCAFORTE, Benito: Op. cit., p. 14-22.

temporal com relação à eternidade. Nesse contexto, a alusão ao dogma do pecado original - nos primeiros capítulos do romance - pode ser entendida, como quer BRANCAFORTE⁷³, como a alusão a um outro tipo de mancha original, que condena o indivíduo à insuperável marginalização social: o sangue do converso. E, assim, como não há na obra nada que possa ser entendido como autêntico cristianismo, julgamos poder falar-se nela de um predomínio do que chamaríamos a "ideologia do converso", que se manifesta em muitos detalhes, inclusive em traços estilísticos do texto⁷⁴. Atrás dela está, sem dúvida, o cristão novo que escreve a partir da ambiguidade a que foi condenado: Mateo Alemán conheceu a experiência de "saber subir" ao preço corrupto que a sociedade "cristã" lhe cobrava. É muito difícil, senão impossível, separar, na obra, Mateo Alemán do autor implícito e este do narrador; e este último não passa de um pícaro que chegou a ladrão, foi condenado à galera, delatou e ficou livre e agora escreve suas memórias com um sentido que parece moralizante, mas que acaba numa crítica social impregnada de pessimismo e ressentimento. Estamos perante a paródia dos mecanismos de ascensão social dessa época na Espanha, onde um setor da sociedade, marginalizado, assume a ideologia vigente das aparências para integrar-se. Mesmo que nesse recurso esteja implícita a negação da doutrina cristã que pareceria sustentar essa ideologia.

⁷³ Op. cit., p. 163-176.

⁷⁴ Lembremos aqui, por exemplo, o estilo do "Planto de Pleberio", no último ato de *La Celestina*, do converso Fernando de Rojas, que - parece-nos - guarda curiosas afinidades com o de Mateo Alemán em *Guzmán de Alfarache*, carregados que aparecem ambos de apóstrofes e interrogações retóricas próprios do discurso de quem procura atacar e se defender.

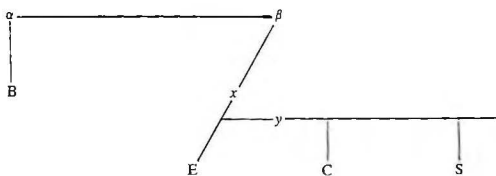
IV. LA VIDA DEL BUSCÓN

1. EDIÇÕES

Com o título de *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, o texto que hoje denominamos simplesmente *El Buscón*¹ foi publicado pela primeira vez em Saragoça, em 1626. De acordo com LÁZARO CARRETER (XI), Quevedo em nada teria participado da edição: o impressor Verges teria recebido do livreiro Duport uma das muitas cópias manuscritas que nessa época circulavam. O texto teria sido previamente retocado por Duport ou por uma pessoa encarregada disso; o resultado foi um texto cheio de erros, incompreensível em muitos pontos e desvirtuado muitas vezes.

Dessa primeira edição originam-se todas as realizadas posteriormente e que, assim, perpetuam os erros da primeira. No entanto, a existência de três manuscritos do século XVII permite reconstruir hoje um texto mais próximo daquele que teria sido o original. Tais manuscritos são: o da Biblioteca Menéndez y Pelayo, de Santander (S), o que pertenceu ao bibliotecário sevilhano Juan José Bueno (B), e o da Catedral de Córdoba (C).

Com isto, é possível estabelecer o seguinte *stemma*:



Com base nesses elementos, LÁZARO CARRETER propõe um sistema de relações entre os diferentes textos. Teria havido uma redação primitiva (= *alfa*),

¹ No presente trabalho, iremos nos ater à edição de Fernando LÁZARO CARRETER: *La vida del Buscón llamado don Pablos*, 2^a, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, cujas páginas citaremos entre parênteses para localizar os diversos textos.

produzida entre 1603-1604² e retocada entre 1609-1614 (=beta); ambos os originais hoje estão perdidos. De α nasceria o manuscrito B e de β sairia o arquétipo x; este, por sua vez daria origem à edição de Saragoça (E) bem como aos dois outros manuscritos (C e S), sendo que para estes é necessário considerar a intermediação de um arquétipo (y).

A data da redação original que dá origem ao manuscrito B fica comprovada pelo fato de haver no texto referências a: Antonio Pérez - que morreu em 1611 - ainda vivo (85-86), o sítio de Ostende - de julho de 1601 a setembro de 1604 - como ainda não terminado (99), e a morte de Antonio Álvarez - acontecida entre 1603 e 1604 - como um fato recente (277).

A segunda redação (beta) teria sido realizada entre 1609 e 1614, período durante o qual se realiza a expulsão dos mouriscos, objeto de referência da frase: "que hay muy grande cosecha desta gente" (61) que não aparece em B e consta de C, S e E.

O texto de Quevedo seria, assim, um texto dos anos da juventude do autor, que nascera em 1580. Sua redação deve situar-se no início da picaresca do século XVII, contemporâneo de *Guzmán de Alfarache* (1599-1604), de *La pícaro Justina* (1604) e de *El guitón Onofre*, redigido em 1604. O sucesso foi considerável. Circularia em numerosos manuscritos (nada menos do que três chegaram até nós!) e, a partir da edição de Saragoça, outras nove seriam impressas até 1632, e mais uma em Madri, em 1648.

As traduções também se sucedem: ao francês, em 1633, por M. de la Geneste; ao italiano, em 1634, por Giulio Mafetti; ao holandês, em 1642, por D.V.R.; ao inglês, em 1657, "by a Person of Honour"; ao alemão, em 1671; ao português, em 1849 (*História jocosa do gran Tacanho*, Paris, Pommert et Moreau)³. A segunda tradução ao português - e primeira brasileira, que conhecemos - é a de Eliane Zagury⁴.

2 Francisco RICO (Cf.: *La novela picaresca y el punto de vista*, p. 121, nota 59) entende que poderia se estender a data da primeira redação até 1605, o que é importante se se pretende entender que o romance de Quevedo é uma resposta ao de Alemán, como quer Idalia CORDERO (Cf.: *El "Buscón" e la vergüenza de Pablos y la ira de don Francisco*).

3 Cf. LAURENTI, J.L.: *Bibliografía de la Literatura Picaresca*, p. 171-191.

4 *O gatuno*, São Paulo, Global, 1985.

Quanto às edições modernas, a de LÁZARO CARRETER, que utilizamos, é, sem dúvida, o estágio mais avançado com que se pode contar hoje, a partir dos manuscritos e edições disponíveis.

2. FRANCISCO DE QUEVEDO

Francisco de Quevedo y Villegas foi, sem dúvida, além de um dos homens mais cultos de sua época, um dos escritores mais prolíficos e polifacéticos da literatura espanhola. Nasceu de família cortesã - nobres na sua origem - em Madri, no ano de 1580. Foi educado no padrão da nobreza desses anos: primeiro com os jesuítas e posteriormente em Alcalá, em cuja universidade torna-se Bacharel em Artes e depois estuda Teologia. Já nessa época, seu caráter temperamental e agressivo lhe trará problemas que o levam a seguir a Corte de Felipe III, instalada em Valladolid após a morte de Felipe II em 1598. Lá continua a estudar Teologia e até recebe as chamadas "ordens menores". Entretanto, não opta pela carreira eclesiástica, mas pela literatura e pela política. Acompanha a Corte de volta a Madri, em 1606, e desenvolve grande atividade como polêmico escritor; isso lhe ocasiona as primeiras denúncias perante a Inquisição - das quais se verá livre sempre - e a censura prévia dessa instituição em sua obra *Los sueños*. Lembremos que nesse contexto teria ocorrido a redação de *El Buscón*, talvez em Valladolid, e que quiçá teria sido retocada em Madri, antes de Quevedo partir para a Sicília.

A carreira política de Quevedo terá seu auge fora da Espanha, quando da nomeação de seu amigo, o duque de Osuna, como vice-rei da Sicília; em 1613 ele levará Quevedo consigo como conselheiro e embaixador. Mas, com a decadência política do duque de Osuna, virá também a de Quevedo. De volta à Espanha, com a morte de Felipe III em 1621, a ascensão de Felipe IV ao trono e, especialmente, com o verdadeiro exercício do poder pelo conde-duque de Olivares, inimigo de Quevedo, inicia-se para o escritor o conflito que lhe provocará algumas das páginas mais azedas e que, incluindo passagem pela cadeia, leva-lo-á à morte⁵. Com efeito, o enfrentamento lhe custará dois curtos desterros nos seus domínios de La Torre de Juan Abad. Em 1634, casa-se com uma viúva, de quem se separa quase que de imediato. Em 1639, um obscuro episódio, que costuma ser reduzido ao

⁵ É sintomático que, nesse clima, *El Buscón* seja publicado, em 1626, sem a participação do seu autor.

aparecimento de uns versos mordazmente críticos sob o guardanapo do rei e que lhe são atribuídos, leva-o à cadeia nos úmidos porões do antigo convento de São Marcos, em Leão, onde ficará por quatro anos e adoecerá, sem que jamais seja sequer processado. Após a morte de Olivares, em 1643, sairá da cadeia para morrer em Villanueva de los Infantes, em 1645.

O escritor Quevedo será o reflexo dessa personalidade polémica. Como se diz dele,

"Su enorme pasión, siempre controlada y dirigida por la inteligencia, aunque dispersa en una obra variada y no pocas veces anecdótica y circunstancial, hace que sea Quevedo un escritor siempre presente en la historia de las letras españolas, pero difícil de clasificar; imposible, sencillamente de asimilar o aceptar de maneras absolutas. Feroz y machaconamente antisemita, grotesca y vulgarmente antifeminista, patriotero y casticista hasta extremos hoy, desde luego, intolerables, es también un extraordinario crítico de la sociedad decadente, fantasiosa y vulgar de su tiempo; terrible desmitificador, noble pensador político obsesionado por la dignidad humana, sabio y erudito (pero no incapaz de trucar fuentes o citas), poeta 'metafísico' sólo comparable a los mejores de la Europa de su tiempo, autor de la más original y brillante novela picaresca..."⁶

Quevedo, habitualmente catalogado como a melhor expressão do conceptismo espanhol, supera, em geral, a simples artificiosidade dessa faceta do Barroco. Em toda sua obra, deixa permanente amostra da agudeza que o leva a construir um discurso no qual a linguagem se sustenta por si própria. Nessa construção é constante a contradição do homem que aponta ferozmente a corrupção e a hipocrisia do seu tempo, mas que defende com igual veemência o sistema que elas favorecem e do qual elas mesmas se alimentam. O conjunto de sua obra leva-o a aparecer como o líder da corrente conceptista que se opõe violentamente ao cultismo. Fica mascarado, assim, como "briga de família" entre escritores barrocos, como quer Croce, o que, na verdade, têm profundas raízes ideológicas, poi há aí um confronto entre um cristão-velho, Quevedo, e um cristão-novo, Góngora, cujo estilo pessoal torna-o representante máximo do cultismo.

⁶ BLANCO AGUINAGA, Carlos et alii: *História social de la literatura española (en lengua castelliana)*, I, p. 327-328).

3. A FORTUNA CRÍTICA DE EL BUSCÓN

El *Buscón* chama a atenção pelo fato de não ter sido objeto de estudos publicados na forma de livro até data relativamente recente. Uma série de artigos, já clássicos e menos numerosos do que poderia se esperar, voltaram-se para aspectos parciais do romance. Cabe citar aqui alguns dos que julgamos os principais.

Como em muitas outras oportunidades ao se falar em romance picaresco, Américo CASTRO é, com relação a *El Buscón*, o credor de prioridades. Seus prólogos às edições da obra em 1911, na Espanha, e em 1917, nos Estados Unidos, iriam fazer dele, por muitos anos, a referência obrigatória para os estudiosos do texto de Quevedo. No primeiro desses prólogos, CASTRO salientaria o determinismo implícito no romance, o grotesco oriundo da aplicação do conceptismo e o profundo pessimismo de Quevedo. No segundo, a comparação do romance de Quevedo com outros do mesmo gênero permite ao crítico estabelecer alguns dos traços que considera fundamentais na picaresca.

No ano seguinte ao dessa última edição, ou seja em 1918, PESSEUX-RICHARD publica seu conhecidíssimo artigo "A propos du *Buscón*", preocupado com a identificação de possíveis referentes reais para as personagens de Quevedo. No ensaio, o crítico aponta para alguns dos alvos da crítica do autor, analisa a psicologia do pícaro e salienta o maior grau de brutalidade e violência que o romance de Quevedo carrega em comparação com outros do gênero.

Nessa linha de estudos gerais sobre *El Buscón*, talvez haja que esperar o início dos anos sessenta, quando LÁZARO CARRETER publica seu "Originalidad del *Buscón*", para encontrar um outro exemplo desse tipo de abordagem. O crítico começa por rejeitar que *El Buscón*, por ser um romance picaresco, possa ser considerado uma obra didática, ascética ou reveladora do desengano barroco. Essa colocação apriorística impediria perceber a originalidade da obra. Após analisar as possíveis influências de *Guzmán de Alfarache* (a primeira parte do de Alemán e a segunda escrita por Martf) em *El Buscón*, LÁZARO rejeita a idéia de que o romance de Quevedo possa conter um protesto social ou alguma finalidade didática. Nessas ausências estaria a originalidade do livro que, assim, reduz-se a "un libro de ingenio":

"Domina en el **Buscón**, sobre todo, una burla de segundo grado, una burla por la burla misma, reflexivamente lograda, que no se dirige al objeto - con todas sus consecuencias sentimentales -, sino que parte de él en busca del concepto. El perfil novelesco del libro es sólo el marco, dentro del cual el ingenio de Quevedo alumbra una densa red de conceptos."⁷

Fazendo um parêntese, talvez a partir desses artigos seja possível estabelecer as linhas que a crítica iria traçar com relação a **El Buscón** no seu sentido global. Por um lado, temos a que predominaria durante muito tempo na Espanha, no sentido definido por LÁZARO CARRETER: **El Buscón** como simples "charla sin objeto, dardo sin meta, fantasmagoría", com personagens que não iam além de "munecos". Por outro, se levamos em conta o artigo de PESEUX-RICHARD como possível ponto de partida, temos aquela leitura - predominante fora da Espanha, parece-nos - voltada para a sátira social implícita no texto e para a psicologia da personagem central. Traço comum a ambas seria a denúncia da ausência de uma verdadeira estrutura de romance no texto de Quevedo.

Se podemos situar na mesma linha do artigo de LÁZARO CARRETER o de SERRANO PONCELA, de 1959, "**El Buscón** ¿Parodia picaresca?", cuja tese já está explícita no título e cuja interrogação é respondida afirmativamente no artigo, cabe lembrar que Alexander PARKER já tinha sido, em 1947, um importante defensor da pertinência da análise psicológica do protagonista de **El Buscón**, em seu artigo "The Psychology of the Pícaro in the **Buscón**". Nele, contrapondo-se ao enunciado por SPITZER num famoso texto que citaremos mais abaixo, analisa Pablos como produto de uma sociedade. Na mesma linha situar-se-ia um texto de outro conhecido estudioso da picaresca, Sherman EOFF, que, em "The Tragedy of the Unwanted Person in Three Versions: Pablos de Segovia, Pito Pérez and Pacual Duarte", como o título indica, iria além da personagem de Quevedo em sua abordagem.

O artigo de Leo SPITZER mencionado talvez seja o mais citado dos trabalhos parciais sobre **El Buscón**, assim como um dos mais extensos. Publicado em 1927, "Zur Kunst Quevedos in seinem **Buscón**", foi traduzido, no mínimo, ao italiano, ao francês e ao espanhol. Opondo-se às idéias de Vossler divulgadas numa conferência pronunciada em 1926, SPITZER nega qualquer didatismo no romance de Quevedo, a não ser como uma possibilidade de leitura. Para ele, **El Buscón** carrega um dualismo barroco - realismo e ascética - que fica encoberto pelo humor

⁷ "Originalidad del **Buscón**" in *Estilo barroco y personalidad creadora*, p. 96.

pessimista da obra e que nunca chega a se traduzir em moralização, como aconteceria em *Guzmán de Alfarache*. Esse dualismo determina, para SPITZER, a duplicidade que está na base dos jogos de palavras. O eixo da obra seria o desengano, pois a vida de Pablos é uma amarga reflexão perante o fracasso de seu passado. Quevedo, porém, não estabeleceria uma síntese mas uma série de episódios independentes. E, na fuga da realidade, esta não é idealizada, mas sim destruída, como no caso do cavalo do episódio do "rey de gallos", que "así como Cabra es la contrafigura de un hombre, representa la contrafigura de un caballo, un no-caballo o anti-caballo idealizado" (p. 151). Pablos, finalmente, seria um "sobrepicaro" (p. 180.), na medida em que, como narrador, mantém o controle das demais personagens.

O artigo de SPITZER significava buscar uma base ideológica para o traço mais notável de Quevedo: seu estilo. Para esse apontariam também os trabalhos de Raimundo LIDA: "Pablos de Segovia y su agudeza. Notas sobre la lengua del Buscón" e "Sobre el arte verbal del Buscón".

A falta de unidade de *El Buscón*, até então sustentada pela maioria dos críticos, se não por todos, iria ser objeto do estudo de C. B. MORRIS, em *The Unity and Structure of Quevedo's Buscón: Desgracias encadenadas*, de 1965, que não nos atrevemos a chamar de livro em função de sua brevidade (31 páginas), mas que seria talvez uma das primeiras tentativas de se opor a essa opinião. Para MORRIS, *El Buscón* atinge uma unidade a partir do encadeamento organizado das desgraças que relacionam uma série de motivos recorrentes e pela constante e inútil tentativa de Pablos de combater sua herança e seus antecedentes.

Não podemos deixar de mencionar a referência de Francisco RICO a *El Buscón* em seu conhecido *La novela picaresca y el punto de vista*, publicado em 1970⁸, na medida em que sua análise do romance de Quevedo, à luz da teoria de ser o ponto de vista o elemento determinante do gênero picaresco, leva-o a condenar *El Buscón* em termos radicais. RICO entende que Quevedo se apropria da fórmula desenvolvida em *Lazarillo de Tormes* e em *Guzmán de Alfarache* para utilizá-la de maneira completamente artificial, o que faz de *El Buscón* uma "pésima novela picaresca", embora a afirmação esteja - contraditoriamente, no nosso

⁸ Cf. p. 120-129.

entender - precedida pela ressalva de que se trata de um "libro genial" (p. 120) ⁹. RICO estende este julgamento à maioria dos romances picarescos clássicos e julga que Quevedo teria levado o gênero a um beco sem saída ¹⁰. E termina reduzindo *El Buscón* a uma obra para cujo autor "no es fácil librarse de la sospecha de plagio" (p. 129.).

Finalmente, após essa série de estudos, em geral parciais, em 1975, aparece o estudo de Edmond CROS: *L'aristocrate et le carnaval des gueux*. O livro de CROS tem especial interesse por tratar-se de um ensaio com base na socio-crítica literária. Assim sendo, o trabalho se apóia na situação social e pessoal de Quevedo e se soma aos estudos que vêem em sua obra uma defesa do sistema estamental e de castas. A conclusão mais interessante, no nosso entender, seria a da determinação da superposição, em *El Buscón*, de dois discursos: o do ator, protagonista da atividade carnavalesca, e o do narrador, desmistificador daquela.

No mesmo ano, um livro de TALÉNS dedica um extenso capítulo ao romance de Quevedo ¹¹. O texto de TALÉNS pretende demonstrar a existência de uma unidade em *El Buscón*, unidade que, como já dissemos e o autor registra, foi sempre negada pela maioria dos críticos; Para TALÉNS, as unidades em que pode ser dividido o romance cumprem cada uma delas uma função que permite amarrar, numa estrutura fechada, a totalidade da obra.

Em 1978 aparece o livro de Gonzalo DÍAZ MIGOYO, *Estructura de la novela. Anatomía de El Buscón*, que só menciona o livro de CROS numa nota posterior à redação do seu texto e não alude ao capítulo de TALÉNS, embora seu trabalho se dirija explicitamente ao exame dos aspectos narrativos do romance. DÍAZ MIGOYO começa por determinar a trama da obra e a caracterização do protagonista, para reduzir a estrutura do texto a esquemas mínimos. Analisa, em seguida, as funções do narrador, narratário, autor e leitor. Depois ocupa-se da linguagem e, por último, da verossimilhança. Um aspecto interessante de sua leitura talvez esteja no enfrentamento de uma das bases da condenação de *El Buscón* por RICO, isto é, do "deslize" de Quevedo ao fazer com que o narrador conte o que não

⁹ RICO dedicou, mais recentemente, boa parte de seu texto "Puntos de vista: posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca" a defender sua leitura de *El Buscón*.

¹⁰ Esta avaliação teria sido determinante para que o crítico interrompesse a edição da coleção de romances picarescos que havia iniciado em 1967 com o excelente volume I de *La novela picaresca española*, que inclui *Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache*.

¹¹ "La vida del Buscón. novela política" in *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, p. 43-106.

teria presenciado, no caso concreto do desmascaramento de Pablos por dom Diego. O autor analisa o episódio e chega à conclusão de que é possível ler o texto - que Quevedo teria revisado minuciosamente - sem ser afetado pela aparente incongruência que, em todo caso, obedeceria à intenção de Quevedo de dramatizar fortemente o incidente, em função da importância do mesmo, quer seja para o ator, quer seja para o narrador.

Já mais recentemente, apareceria um terceiro livro integralmente dedicado a **El Buscón**. Referimo-nos ao estudo de Idalia CORDERO acima citado, publicado em 1987, fruto de sua tese de doutoramento defendida em 1983.

O livro de CORDERO é de grande interesse não apenas por ser o último que conhecemos mas porque leva em conta os anteriores e, sobretudo, pelo fato de se voltar para uma leitura da obra de Quevedo apoiada numa chave relativamente nova para os leitores do século XX.

Com efeito, tradicionalmente **El Buscón** foi lido levando-se em conta que uma única personagem do romance fica a salvo da brutal caricatura geral com que Quevedo satiriza o restante da sociedade. Essa personagem singular era o único aristocrata de papel relevante no romance, isto é, dom Diego Coronel, o único amo de Pablos. A explicação habitual era a de que Quevedo - aristocrata - salva sua classe e reduz os demais personagens a um submundo onde indivíduos da pior espécie, como Pablos, tentam subir por meios escusos; e Quevedo se compraz em derrubar Pablos - e com ele os da sua laia - de suas pretensões ascensionais.

Idalia CORDERO introduz um interessante componente na leitura de **El Buscón**, que, apesar de não ser novo, não vimos antes aplicado. Em sua tese, a autora se apóia, primeiramente num artigo pouco conhecido de Luis F. PEÑALOSA ¹², de 1949, no qual o autor traça a ascendência de uma família segoviana de sobrenome Coronel. Tratar-se-ia dos descendentes de Abraén Seneor, rico judeu que, em 1490, a serviço dos Reis Católicos, ocupava o cargo de arrecadador mor da coroa e que, em 15/06/1492, foi batizado, tendo por padrinhos os próprios reis e o Cardeal da Espanha, com o nome de Fernán Pérez Coronel.

¹² "Juan Bravo y la familia Coronel".

Vinte e cinco anos depois do artigo de PEÑALOSA, Carroll B. JOHNSON¹³ fornece uma grande quantidade de detalhes sobre os descendentes de Fernán Pérez Coronel, que viriam a ser numerosos e muito conhecidos na época de Quevedo, quando pleitearam e obtiveram o reconhecimento da sua fidalguia, concedida pelos Reis Católicos um mês depois da conversão de Abraén Seneor. Para tanto levou-se em conta que a fidalguia fora concedida não ao judeu Seneor mas ao cristão Coronel. A anomalia deve ser lida à luz do poder econômico dos Coronel, no entender de JOHNSON.

A variante introduzida a partir dos estudos de PEÑALOSA e JOHNSON é, sem dúvida, interessante. Tendo em vista que, na época de Quevedo, os Coronel eram sobejamente conhecidos, para os leitores, o amo nobre de Pablos teria a mesma origem racial-religiosa. Assim, dever-se-ia esperar que dom Diego Coronel fosse objeto de idêntico desprezo pelo violentamente anti-semita Francisco de Quevedo. Por que este colocaria um descendente de cristãos novos nesse papel? Por que o isentaria da sátira?

A resposta à primeira pergunta, na interpretação de CORDERO, traz implícita a resposta à segunda. Para a autora, *El Buscón* teria sido escrito por Quevedo como resposta a *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán. Na leitura de CORDERO, *Guzmán de Alfarache* espelhará a obsessiva preocupação de Alemán pelo enfrentamento entre o "ladrón fullero" e o "hombre honrado y rico" - categoria em que ele próprio se incluiria - objeto das insídias daquele, sendo que ambos pertenceriam à categoria dos conversos. Alemán estaria mostrando, em sua obra, a possibilidade do delito de usurpação por parte do primeiro, na figura do pícaro. Quevedo - sempre na opinião de CORDERO - teria captado essa mensagem codificada de Alemán e, para refutá-la, cria Pablos, o converso que julga poder se confundir na categoria dos "limpos de sangue", mas que é derrubado de suas pretensões por um "hombre honrado y rico", o fidalgo Coronel, sem saber dos aspectos que o identificam, na origem, com seu amo. Diz CORDERO: "El fracaso de Pablos es el fracaso de Alemán" (p. 11).

As conseqüências dessa leitura serão, no mínimo, duas: a primeira consistiria em poder-se explicar, dessa forma, a existência de um narrador/autor, por trás de

¹³ "D. Pablos, D. Diego, D. Francisco". No mesmo ano de 1974, A. REDONDO apresentaria ao "V Congreso Internacional de Hispanistas", realizado em Bordeaux, sua comunicação sobre o assunto: "Del personaje de D. Diego Coronel a una nueva interpretación del *Buscón*".

Pablos, que sabe mais do que este, que ignora a verdadeira história do seu amo, bem como os "deslizes" de Quevedo com relação ao ponto de vista autobiográfico - apontados por RICO em *La novela picaresca y el punto de vista* - assim justificados pela presença desse subterrâneo desdobramento do narrador. A segunda consequência é que, se aceitarmos como proposital a alusão de Quevedo aos conversos Coronel, não apenas seríamos levados a entender que este pretende demonstrar a impossibilidade da ascensão social do desclassificado Pablos e seus congêneres, mas também a concluir que a crítica social contida no romance se ampliaria no sentido de abranger aqueles que, graças ao poder econômico, podiam ser aceitos na classe dominante. Ou seja, subir é questão de dispor de recursos e estes não poderiam nunca ser os limitados de Guzmán, nem os 300 ducados herdados por Pablos, mas uma verdadeira fortuna como a dos Coronel. Estes, lá de cima, não vacilariam em derrubar um outro converso, de recursos tão pouco expressivos.

3. EL BUSCÓN E O GÊNERO PICAresco

El Buscón se insere no gênero picaresco de maneira claramente intencional. De certo modo, pode ser visto como uma síntese das duas obras anteriormente analisadas. Mas essa síntese significa também uma distorção barroca do modelo, no sentido de traçar uma caricatura não apenas da sociedade refletida no texto mas também uma quase que paródia da modalidade narrativa da picaresca. Com isso, a picaresca é levada a desenvolver ao máximo as possibilidades do seu modelo clássico dentro do contexto espanhol. A dificuldade para superar esse ponto de evolução da picaresca fará com que os restantes autores pouco tenham a oferecer de inovador ou original e os deixará num segundo plano, a não ser no caso de algumas exceções como *Estebanillo González*.

Quevedo sabe se apropriar dos elementos mais vitais de *Lazarillo de Tormes* e de *Guzmán de Alfarache*. Do primeiro toma a forma condensada, a ausência de digressões moralizantes, certos tipos como o "dómine" Cabra, inspirado no Clérigo de Maqueda, e os fidalgos esfarrapados, multiplicação do Escudeiro de *Lazarillo de Tormes*. Quevedo reduz também o universo social aos estratos inferiores, como em *Lazarillo de Tormes*, mas incluirá uma única exceção proposital e muito significativa, na figura de D. Diego Coronel, o único amo de Pablos.

De *Guzmán de Alfarache* sentimos o peso na hospedaria de Cabra, que lembra a de Alcalá, presente naquele texto; na "venta de Viveros", que recupera os "mesones" descritos por Guzmán; nas cenas como a da surra noturna de Pablos em Alcalá, que por sua vez lembra a surra de Guzmán em Gênova; na figura da "ama"; nas aventuras como a de "correr cajas"; e nos tipos como os dos falsos pobres. Não é casual que Pablos, quando se finge de nobre, diga chamar-se Ramiro de Guzmán.

De *Guzmán de Alfarache* está tomada claramente a figura do pícaro e, sobretudo, a deste como membro de uma categoria social, o que será fundamental para os objetivos que Quevedo se propõe com sua obra ¹⁴.

Do modelo constituído pelas duas obras anteriores origina-se o uso da narrativa de primeira pessoa para a exposição da autobiografia. No entanto, há diferenciações que devem ser consideradas. Por um lado, se não há digressões moralizantes ao estilo de *Guzmán de Alfarache*, isso não impede a presença de textos alheios à autobiografia incorporados através de outros narradores. Por outro lado, o romance de Quevedo perde a verossimilhança que aproxima os textos anteriores, especialmente *Lazarillo de Tormes*, do documento já que o narrador de *El Buscón* pode narrar fatos alheios a seu conhecimento ¹⁵.

A ambos os textos anteriores deve-se tributar também a presença de um momento que marca a conscientização do pícaro. Esse momento fora para Lázaro o do golpe que o Cego lhe dá contra o touro de pedra e, para Guzmán, aquele em que, ao chegar a Madri, vê-se forçado a ser um pícaro. Pablos opta também explicitamente pela picardia após sofrer as burlas em Alcalá:

"Haz como vieres' dice el refrán, y dice bien. De puro considerar en él, vine a resolverme de ser bellaco con los bellacos; y más, si pudiese, que todos." (74).

A originalidade de Quevedo no tratamento da picaresca pode ser atribuída, especialmente, à diferente intencionalidade que caracteriza o autor. No prólogo "Al lector" (7), fica claro que não se está à procura de uma lição de moral, embora essa possa ser encontrada no texto. Busca-se o deleite do leitor e a louvação do escritor

¹⁴ Vide CROS, Edmond: *L'aristocrate et le carnaval des gueux. Étude sur le "Buscón" de Quevedo* (p. 16-25) para as relações possíveis do *El Buscón* com *Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache*. Também é interessante a conexão que estabelece Idalia CORDERO entre *Guzmán de Alfarache* e *El Buscón* em seu livro acima citado.

¹⁵ Já fizemos referência à argumentação de Idalia CORDERO (Op. cit. p. 211-216) para explicar e justificar essa peculiaridade do romance de Quevedo.

por aquele. O leitor, no entanto, é colocado como o árbitro final do sentido do texto, podendo ele, por sua vez, pertencer à categoria dos pícaros, já que se supõe a possibilidade de estar lendo o livro sem tê-lo comprado ¹⁶.

Portanto, tudo leva a supor que Quevedo não se propõe a publicar seu texto como se fosse um documento, mas quis sugerir que o importante nele é o divertimento do leitor. Não se preocupa com nenhum tipo de motivação realista e cairá nos deslizes já apontados com relação ao rigor autobiográfico.

Essa ficcionalidade de *El Buscón* está implícita também na "Carta dedicatoria", na qual aparece como destinatário do texto um "Vuestra Merced" que não será integrado depois na história, como acontecia em *Lazarillo de Tormes*, e que, assim, preenche apenas a formalidade de o discurso ter um destinatário explícito, à moda daquele de *Lazarillo de Tormes*, e que agora apenas serve para reiterar o fato de o texto destinar-se especificamente ao divertimento do leitor:

"Habiendo sabido el deseo que v.m. tiene de entender los varios discursos de mi vida, por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta, he querido enviarle esta relación, que no le será pequeño alivio para los ratos tristes. Y porque pienso ser largo en contar cuán corto he sido de ventura, dejaré de serlo ahora." (11)

Assim sendo, em *El Buscón*, não haverá intromissões do narrador para reflexões moralizantes que signifiquem conselhos para o leitor. No máximo, os conselhos do narrador se destinam a ensinar o leitor a não ser vítima de pícaros, como em: "...has de vivir con cautela, pues es cierto que son infinitas las maulas que te callo" (274). O protagonista pode ser levado a refletir, mas essas reflexões sempre significarão uma consideração sobre a própria situação.

E é nesse ponto que se revela a verdadeira intencionalidade da obra de Quevedo: ele quer divertir o leitor mostrando-lhe um pícaro que, se reflete, é para considerar que jamais conseguiu atingir os seus propósitos iniciais de ascensão social. E essa impossibilidade é a tese social que ao autor interessa sustentar.

Para tanto, Quevedo reduz o universo de seu romance a um único submundo de pícaros onde Pablos se movimenta procurando diferenciá-lo de seus congêneres para sair dele, sem, contudo, jamais consegui-lo. Pablos-narrador já não é um

¹⁶ Cabe advertir que o mencionado prólogo, que não existe nos manuscritos mas apenas na edição de 1626, tem tudo para não ser de Quevedo; no entanto, cabe considerá-lo como obra de um leitor da época, deixando-nos, assim, ver como considerariam o texto os contemporâneos de seu autor.

"integrado" como Lázaro ou Guzmán, mas um pícaro que nunca deixou de sê-lo e que teria ainda muito o que contar de suas aventuras posteriores ao momento em que interrompe a narrativa:

"... determiné, consultándoio primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella, a ver si mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fue me peor, como v.m. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres." (280)

Ou seja, pela primeira vez o narrador de uma narrativa picaresca é explicitamente um pícaro. E aqui deve-se observar que parece ser esta falta de distância entre o protagonista e o narrador a razão que leva Francisco RICO a negar a *El Buscón* valor literário como romance picaresco¹⁷. No nosso entender, estamos, na verdade, perante uma das transgressões do modelo anterior, próprias do gênero picaresco: a picaresca não poderia limitar-se a repetir um esquema narrativo para protagonistas muito semelhantes sem correr o risco de se esvaziar na repetição como acontecera com a novela de cavalaria. A transgressão dos modelos anteriores fará com que a picaresca possa reaparecer em outros contextos históricos.

Essa transgressão fará com que o narrador - e não apenas o protagonista - tenha permanentemente a visão do mundo de baixo para cima e demonstre o fracasso de qualquer tentativa de integração no grupo dominante da sociedade.

4. ESTRUTURA

El Buscón, que se supõe ser a primeira parte de um relato que o autor promete continuar numa segunda, é dividido em três livros. O primeiro abrange a história de Pablos até a carta do tio, que provocará o fim de uma primeira etapa marcada pelo serviço como criado. O segundo se limita à viagem de Pablos de Alcalá até Madri, passando por Segóvia. O terceiro apresenta as aventuras em Madri e depois em Toledo e Sevilha¹⁸.

Mas a estrutura do *El Buscón* exige outras subdivisões. Assim, teríamos:

¹⁷ Vide: *La novela picaresca y el punto de vista*, p. 120-129.

¹⁸ Uma boa análise de alguns aspectos da estrutura do romance de Quevedo pode ser encontrada na tese de Edward LOPES, "Principios y funciones en la novela picaresca española" (p. 169-201). Nela o autor vê no uso da técnica de contraponto por Quevedo um precedente da abundante utilização dessa técnica pelo romance contemporâneo.

1. LIVRO PRIMEIRO: A INFÂNCIA/O CRIADO

1.1. Preâmbulo (caps. 1 e 2).

Referência aos pais de Pablos e à sua infância. Colocam-se os condicionamentos sociais de Pablos, a sua rejeição desses condicionamentos e o conseqüente propósito de, negando esse passado, tornar-se cavalheiro.

1.2. Pablos como criado de D. Diego (caps. 3 a 7).

1.2.1. A vítima (caps. 3 a 5).

Pablos é vítima, primeiro, da fome e, depois, das burlas.

1.2.2. Pablos como criado-pícaro (cap. 6).

A conscientização de Pablos leva-o a resolver ambos os problemas (fome e burlas) tornando-se um pícaro.

1.2.3. A carta do tio (cap. 7).

Revelação de condicionantes sociais de Pablos que este ignorava. Corte na trajetória de criado e perspectiva de novidades.

2. LIVRO SEGUNDO: INTERLÚDIO ¹⁹.

2.1. A viagem de Alcalá até Madri: os tipos 1 (caps. 1 e 2).

Apresentação de tipos sociais: um arbitrista, um mestre de esgrima, e um clérigo poeta, representativos do teorismo que Quevedo aponta como um mal da Espanha de sua época.

2.2. A viagem de Madri até Segóvia: os tipos 2 (cap. 3).

Apresentação de tipos sociais: um soldado fanfarrão, um ermitão e um banqueiro genovês, representativos da hipocrisia que Quevedo quer fustigar.

2.3. Em Segóvia: O tio e seus amigos (cap. 4).

Apresentação do contexto familiar mais amplo de Pablos, que este rejeita.

2.4. A viagem de Segóvia até Madri: o fidalgo (caps. 5 e 6).

Encontro com D. Toribio, aparentemente vestido com roupa própria de um fidalgo, que introduzirá Pablos no universo dos fidalgos fingidos da corte.

¹⁹ O segundo livro do *El Buscón* é analisado também por Edward LOPES (Op. cit., p. 192) como uma parte em que está diminuído o caráter protagônico de Pablos.

3. LIVRO TERCEIRO: O PÍCARO PLENO

3.1. Os fidalgos fingidos (caps. 1 a 4).

Integração de Pablos no mundo dos fidalgos fingidos, até serem descobertos. Pablos sai da cadeia graças ao suborno.

3.2. A nobreza fingida (caps. 5 a 7).

Pablos passa a aparentar riqueza como meio para casar, procurando, assim, integrar-se na nobreza. Descoberto por D. Diego, acaba roubado de tudo o que possuía e é surrado.

3.3. De mendigo a bandido (caps. 8 a 10).

Pablos vira mendigo profissional. Parte para Toledo, vira ator, poeta e depois galã de uma freira. Segue para Sevilha. Vive do jogo trapaceiro. Integra-se num bando de pícaros. Atinge a delinqüência. Vira rufião. Decide mudar-se à América.

Essa estruturação da fábula, na verdade, obedece a outros esquemas subjacentes que, mediante uma aparente evolução da personagem, levam-na de volta ao ponto de partida. A evolução aparente de Pablos se desenvolve com relação ao poder. Mas o poder de Pablos está condicionado pelo *ter* ou *não-ter*.

É curioso que Pablos não abandona a picardia quando tem dinheiro. Pode-se entender isso se levarmos em conta a manutenção, por parte do protagonista, de um propósito maior, o de chegar a cavalheiro. Assim sendo, Pablos não se limita a matar a fome: finge não ter e investe o que tem quando vê nisso o caminho mais curto para a ascensão social que pretende.

O livro primeiro está marcado pelo *não-ter* de Pablos que, assim, deve se valer de sua astúcia para superar não apenas a fome mas também sua total carência de autonomia. Suas trapaças lhe permitirão chegar a *ter* o mínimo para retornar a Segóvia, após receber a carta de seu tio e ser despedido de suas funções de criado de D. Diego.

O livro segundo e os sete primeiros capítulos do terceiro mostram a trajetória de Pablos que, do *não-ter* nada na situação inicial, passa pelas sucessivas experiências de ter pouco, não ter, ter muito, até chegar novamente ao *não-ter* nada. Daí, Pablos deverá partir novamente do zero até chegar a um *ter* final que, embora possa não ser definitivo, fecha essa primeira parte de suas aventuras.

O poder que implicitamente Pablos procura em seus pensamentos de cavalheiro estará ligado diretamente a esse *ter* ou *não-ter*. Assim, deixando de lado o que chamáramos de "Preâmbulo", temos quatro situações.

A primeira seria caracterizada pelo *não-poder* e abrange toda a sequência em que Pablos é apenas vítima (1.2.). Nela Pablos passa da fome e do vexame ao fim da fome e das burlas; a evolução se dá graças à conscientização de Pablos, na transição do capítulo 5 ao 6. Nesta etapa, Pablos está submetido, como criado, e deve aprender a resolver seu principal problema: a sua sobrevivência.

A segunda situação estaria marcada pela *experiência do poder*. Desenvolve-se ao longo do prolongado interlúdio que significa a viagem até Segóvia, a permanência nessa cidade e a viagem de Segóvia para Madri. Numa primeira etapa, na viagem de Alcalá para Segóvia, Pablos parte de uma primeira experiência da autonomia que o dinheiro lhe permite. Empreende a viagem com os 600 "reales", fruto de suas trapaças em Alcalá e que lhe permitem seu primeiro gesto de independência. No entanto, vive também a experiência de perder a base dessa autonomia, quando o dinheiro some por onde menos poderia esperar, isto é, pelas mãos espertas do Ermitão que ganha de Pablos e do Alferes no jogo. Vítima de uma perda relativamente menor, Pablos conhece o retorno à estaca zero de que partirá. No entanto, logo mais, Pablos atingirá um novo estágio pleno de possibilidades individuais, quando seu Tio lhe entrega a herança paterna, se bem que diminuída em 100 ducados: recebe 300 dos 400 prometidos, soma, porém, nada insignificante.

A terceira situação estaria caracterizada pela *passagem do poder ao não-poder*. A nova regressão de Pablos se inicia no estágio anterior, de relativa riqueza, e conclui após sua tentativa de obter um bom casamento fingindo-se de nobre. Surrado e roubado, fica na absoluta miséria e vive a situação de vítima maior. Observamos que a perda do dinheiro é gradativa e passa por alternâncias decorrentes da maior ou menor sorte de Pablos no jogo, o que determina uma maior ou menor riqueza esporádica.

Finalmente, a quarta e última situação seria a *passagem do não-poder ao poder*. Pablos deve partir novamente da estaca zero. Da mendicância evolui, mediante diversas "profissões" - que em geral envolvem a trapaça, o jogo fraudulento e o roubo - para um estágio final de poder que ele próprio confessa não ter sido definitivo, pois voltará a ser a vítima dos estágios iniciais.

Nesse nível, Pablos aparece evoluindo ao longo de várias etapas que o levam de possuir o dinheiro que lhe confere autonomia a perdê-lo e, assim, ver-se forçado a retomar o percurso ascensional. No entanto, o ponto de partida nunca será o mesmo, pois o aprendizado implícito nas etapas anteriores se acumula e significa que o estágio inicial é, moralmente, outro. Assim, os recursos utilizados são outros, cada vez mais complexos e afastados das normas sancionadas pela sociedade. Pablos evolui, pois, aparentemente quanto aos recursos que lhe outorgam autonomia e que está fadado a perder sempre. A evolução real é a do homem que, começando como vítima inocente da sociedade, chega a ser um marginal dessa mesma sociedade.

Na verdade, a aparente evolução de Pablos com relação ao poder disfarça o que Quevedo quer provar: que seu protagonista nunca saiu nem poderia sair de onde estava no início. Esta não-evolução se desenvolve com relação à ficção como condição permanente do protagonista. Nela podem-se distinguir cinco fases.

A primeira seria a da *não-ficção* e se dá no livro primeiro: Pablos é o filho de seus pais nada honrados, é criado de D. Diego, passa fome, sofre burlas, entende que deve reagir e o faz iniciando suas picardias. Em nada finge, a não ser quando, numa simbólica atuação que antecipa o fingidor profissional dos capítulos finais, cabe-lhe ser "rey de gallos". O estágio se identifica com o *não-ter* que caracteriza a seqüência.

A segunda fase consistiria no *ver fingir*, desenvolvendo-se ao longo do "Interlúdio" que coincide com o livro segundo da obra e durante o qual se processa a primeira experiência de passar do *ter* ao *não ter*, Pablos vive de forma alternada o papel de espectador da *não-ficção* (caso do Tio e dos amigos deste) e de testemunha da *ficção* dos outros. Esta última culmina no fidalgo D. Toribio, o introdutor de Pablos no universo dos fingidores. Parece-nos haver uma opção de Pablos por este último, identificado satiricamente por Quevedo à corte de Madri.

A terceira fase seria a da *falsa ficção* e ela coincide com a seqüência que denominamos "Os fidalgos fingidos". Pablos, de posse dos 300 ducados da herança paterna, ou seja, tendo pouco, finge nada ter para se integrar no grupo dos que fingem ter muito.

A quarta fase seria a da *ficção verdadeira*. Nela Pablos finge ser nobre - a seqüência da "nobreza fingida" - ou seja, tendo pouco, finge ter muito para assim tentar chegar a ter mais, mas acabará não tendo nada.

O quinto e último estágio consistiria na passagem *da ficção profissional à não ficção*. Na sequência final, Pablos se torna um fingidor profissional: é mendigo fingido, na medida em que se finge mais doente e pobre do que está; é ator, ou seja, fingidor; poeta, isto é, autor de ficções; é galã fingido de freiras e jogador trapaceiro, que finge ser honesto, para daí chegar à delinquência explícita, universo no qual já não finge. O processo leva-o do *não-ter* inicial a um *ter* final que, no entanto, não será definitivo. Mas o que importa é que, na verdade, o percurso da ficção leva Pablos de volta ao ponto de partida: aquele onde não finge e onde é, simplesmente, o delinquente que repete seus pais.

Em síntese, *El Buscón*, por baixo de uma aparente linearidade de aventuras que poderiam ser continuadas indefinidamente, reforçada pelo acesso do protagonista a diversos estágios de um poder crescente, preserva uma estrutura circular, na qual o que cresce no protagonista é sua capacidade de fingir que, na verdade, leva-o ao seu ponto de partida, a *não-ficção* de quem não pode ocultar suas origens condicionantes absolutas de sua pessoa e de suas possibilidades de ascensão sócio-econômica e que derrubam seus propósitos de chegar a cavalheiro.

Assim, pode-se afirmar que Quevedo explora a fundo o traço básico de todo pícaro, vale dizer, a capacidade de fingir de Pablos. Essa aparece tratada dentro da maior diversidade de matizes e com o rebuscamento próprio do barroco. A ficção dentro da ficção é o verdadeiro papel de Pablos, que se contrapõe aos aspectos mais superficiais da personagem e de sua trajetória. Indiretamente, Quevedo denuncia a ficcionalidade, isto é, a prioridade das aparências como o traço fundamental da camada social que Pablos pretende penetrar, embora o aristocrata Quevedo leve Pablos ao fracasso nesse terreno onde Lázaro e Guzmán atingiram o sucesso desejado.

5. PICARESCA E CONCEPTISMO

Além dessa oposição tipicamente barroca, aparência vs. realidade, realizada no complexo jogo "*ficção vs. não-ficção*", o traço mais característico de *El Buscón* é a utilização dos recursos estilísticos do conceptismo para intensificar ao máximo a sátira picaresca.

No nível das microestruturas, no intuito de surpreender o leitor - que parece presidir todas as manifestações literárias do Barroco - o conceptismo de Quevedo

despreza o artifício da metáfora cultista, criadora de supra-realidades, e envereda pelos caminhos da agudeza, do retorcer os conceitos. Para tanto, utiliza os vocábulos levando em conta expressamente dois ou mais de seus valores semânticos, parte à procura de palavras novas criadas mediante a associação entre as preexistentes, outorga ao vocabulário significados arbitrários, violenta a sintaxe, etc., chegando, por outras vias a resultados paralelos aos do desprezado cultismo. Assim, dominam no estilo conceptista o jogo de palavras ou equívoco (com suas modalidades de calembur e dilogia ou silepse), a paronomásia, a antimetábole, o paralelismo, a gradação, a antítese, o paradoxo e todo tipo de contraste.

Uma série de recursos ajudam a adensar o mundo dos conceitos: a acumulação, a hipérbole, a prosopopéia, o zeugma, a elipse, até obter a saturação da expressão verbal. Esta, por sua vez, devia condensar-se ao máximo, para obter plenamente o efeito procurado. Daí o laconismo da frase que, aumentando a dificuldade da compreensão, proporcionava maior prazer ao leitor na hora da decodificação do verdadeiro "enigma" assim proposto. E o ritmo da frase tornava-se cortado e veloz.

Quevedo lança mão de todos esses recursos em *El Buscón*, multiplicando o valor semântico do vocabulário utilizado, seja por jogar com equívocos que nascem da polissemia verbal, seja por aproximar contrários que, assim, vêem reforçada sua significação, seja por personificar inesperados elementos ou dar dimensões hiperbólicas a suas criaturas, seja por condensar a frase mediante a elipse e o zeugma. Todos esses recursos são constantes em *El Buscón*, se bem que, parece-nos, Quevedo não perdeu oportunidade de ser "conceptista" ao máximo, nos primeiros capítulos; mais adiante, porém, a frequência desses recursos diminui bastante.

O estilo conceptista e sua resultante, a saturação verbal, constituem o *fator retórico* através do qual Quevedo formaliza o *fator ideológico* constituído pela picaresca como visão da realidade. Essa formalização resulta numa caricatura²⁰ que reduz o universo do terceiro estado a um submundo de seres animais que se contrapõem à única amostra de aristocracia presente na obra na figura de D. Diego Coronel. Assim, sem teorizações paralelas, Quevedo atinge seu objetivo de denunciar o que entende serem grotescas aspirações de ascensão social daqueles

²⁰ Entendemos que Quevedo é, assim, um dos pontos de partida do "esperpento", levado à pintura por Goya e definido por Valle-Inclán no século XX.

que, para ele, estão limitados pelo fato de, aos seus olhos, terem nascido na desonra.

6. A CRÍTICA SOCIAL

Embora haja críticos que, como LÁZARO CARRETER ²¹ queiram ver em *El Buscón* apenas uma obra de divertimento, parece-nos que, se Quevedo diverte o leitor às custas da caricatura social, é inevitável tentarmos chegar ao significado que essa caricatura possa ter. E, nesse sentido, é indubitável que a sátira de Quevedo aponta, no mínimo, para um determinado setor social.

Antes de entrarmos, no entanto, na consideração do sentido da sátira - e da obra - é interessante considerar como ela se processa. Se compararmos a obra de Quevedo com *Guzmán de Alfarache*, é evidente que, em *El Buscón*, Quevedo soube evitar as digressões daquele e, assim, ao estilo de *Lazarillo de Tormes*, tecer a crítica social não mediante a abstração genérica mas através dos próprios acontecimentos e personagens, sem que o narrador se detenha a formulá-la explicitamente. Assim, a explicitação do sentido satírico fica por conta do leitor. Mas a fórmula lazarlilhesca amplia-se tanto pela quantidade e variedade de aspectos sociais criticados como pelo caráter hiperbólico com que os mesmos são apresentados.

Nessa comparação com *Lazarillo de Tormes*, temos que os principais alvos da sátira deste, os clérigos, são poupados, como já o haviam sido em *Guzmán de Alfarache*, óbvio sinal dos tempos. Mesmo havendo referências pouco dignas ou nada elogiosas aos clérigos, não temos, em *El Buscón*, uma personagem que encarne o tipo em si mesmo. No entanto, um outro elemento duramente satirizado em *Lazarillo de Tormes*, o fidalgo pobre, aparece multiplicado agora e até falsamente encarnado pelo próprio protagonista. Finalmente, a atitude de Lázaro, fechando os olhos à duvidosa moral de sua mulher, retomada por Guzmán, explorador de sua própria esposa, é multiplicada em Pablos, que já é um completo rufião.

Outro aspecto da crítica social dos textos anteriores que, significativamente, muda é o da crítica aos amos, substancial em *Lazarillo de Tormes* e abundante em

²¹ Op. cit.

Guzmán de Alfarache. Quevedo tem razões ideológicas para preservar a classe dominante. E, assim, não apenas Pablos será criado de apenas um só amo, mas este amo será a única figura preservada em todo o universo social do romance. Na verdade, quase que inexistente a relação amo-criado: D. Diego Coronel é muito mais um colega que um amo de Pablos; nunca aparece se defrontando com Pablos enquanto este está a seu serviço; pelo contrário, juntos partilham a fome.

A relação amo-criado é utilizada por Quevedo muito mais para marcar a falsidade do pícaro, quando este finge ter criados (224), ou o caráter paródico da organização social do submundo picaresco, quando os companheiros de Pablos são servidos por criados, chamados de "cañones", que são qualificados como pícaros pelo narrador (277).

Por outro lado, se quisermos fazer uma síntese da crítica social implícita em **El Buscón**, devemos observar que há dois aspectos dominantes nas personagens: o poder do dinheiro e a vaidade. Pelo primeiro, a tônica predominante nas personagens é a de serem ladrões, avaros, corruptos, trapaceiros, estelionatários, falsificadores, inescrupulosos ou gananciosos. Pelo segundo, aparecem como falsos, mentirosos ou hipócritas.

Os tipos mais frequentemente criticados por Quevedo são os administradores da justiça, em todos os níveis, do carrasco ao escrivão, passando pelos guardas, carcereiros e oficiais de justiça, todos eles corruptos. Uma novidade é a crítica quevediana aos pseudo-intelectuais: arbitristas, mestres de esgrima, poetas e dramaturgos.

Em última instância, para Quevedo, fora a aristocracia, o mundo se divide em: os que fingem ser decentes sem sê-lo; os que vivem à margem de toda lei; os que são naturalmente maus, isto é, os judeus e mouriscos. Pablos é a síntese de todas essas categorias, na medida em que, pertencendo à última, passa da primeira para a segunda. Assim sendo, não há personagem decente em **El Buscón** fora da aristocracia. O resto é um submundo que não oferece saída.

7. O SENTIDO DA OBRA

Como já dissemos, Quevedo juntou a caricatura à picaresca. E com isso acertou em cheio no seu propósito de mostrar o ridículo da imitação das classes ditas altas pelas chamadas baixas, especialmente quanto à sua ideologia

antiburguesa baseada na "honra". Embora possufsse um agudo espírito crítico, ele não podia denunciar a injustiça social fundamental em que se apoiava a desigualdade sem contrariar sua própria classe, que se apoiava nela. Mas, embora sua denúncia deva, assim, ficar apenas nos sintomas, sem atingir as causas, o autor espelha em seu romance a ideologia dominante assimilada pelo povo. Este sabe que "ser" na Espanha desses anos é fundamentalmente - e talvez apenas - parecer. O "mal da fidalguia" que afeta Pablos desde o berço atinge toda a sociedade. À procura da aparência necessária para subir, o pícaro renega suas origens e parte para a corte, na qual um universo de ficções alheias à realidade histórica parece dominar. Assim, talvez sem querer, Quevedo nos permite ler uma denúncia maior que aquela pretendida pela própria obra. Nesse sentido, caberia pensar que, se Quevedo, de acordo com a teoria de Idalia CORDERO, reproduz na figura de dom Diego Coronel alguém rico o bastante para comprar as aparências necessárias ao "esquecimento" de suas origens, o romance estaria voltado para o sentido geral de condenar burlosamente uma sociedade na qual subir já era questão subordinada apenas ao poder econômico.

Com *El Buscón* o romance picaresco clássico atinge o seu clímax. As obras posteriores espanholas imitariam, sem superá-las, as três narrativas em que o pícaro conta, de três perspectivas diferentes, sua anti-heróica história de marginal que quer subir a qualquer preço.

V. ROMANCE PICAresco: CONCEITO E EXTENSÃO

I. O PROBLEMA DA DEFINIÇÃO

A primeira questão a ser debatida ao se falar em "romance picaresco" é, sem dúvida, a da definição do gênero ¹ e, por conseguinte, a da extensão que a ele deva ser atribuída.

Agrava-se o problema quando a abordagem é realizada no contexto brasileiro e na língua portuguesa, graças ao fato de o gênero ser alheio à tradição luso-brasileira e ao significado que, em português, o termo "picaresco" possui numa primeira acepção. Assim, o *Novo Aurélio* ² registra como sinônimos de picaresco "burlesco, cômico, ridículo" e ilustra o uso com uma citação de Afonso Arinos: "dava grandes risadas ouvindo de uma dama bisbilhoteira anedotas e aventuras picarescas de certa senhora, de quem já se falava a boca pequena". Evidentemente, aí, o uso de "picaresco" nada tem que ver com o que o termo evoca quando usado em relação ao gênero literário tradicional, mas aponta para um tipo de narrativa - burlesca, cômica, ridícula ou, quiçá, picante - sem vínculo direto com o gênero literário que deve seu nome ao protagonista secularmente conhecido como pícaro. Nisso, sem dúvida, baseia-se a tendência a se falar muitas vezes de novelas ou romances picarescos - em resenhas, artigos, prólogos e até em subtítulos de obras narrativas ³ - quando o texto aludido, às vezes, não vai além da comicidade burlesca ou maliciosa.

É significativo que quatrocentos e quarenta anos depois do aparecimento do primeiro romance picaresco não haja um consenso sobre o gênero e, muito menos, uma definição clara do que se possa entender por romance picaresco. Consequentemente, tampouco há acordo sobre a extensão histórica do termo.

Diversas razões contribuem para isso. Em primeiro lugar, o fato de que, a menos que se reduza a picaresca à sua manifestação clássica espanhola dos séculos

¹ Utilizamos o termo "gênero" num sentido amplo para referir-nos àquilo que, em outros termos, poderia ser entendido como uma "modalidade narrativa".

² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda: *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª ed. rev. e aum., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/a.

³ Por exemplo, JARDIM, Luís: *O Ajudante de mentiroso* (Novela picaresca). Rio de Janeiro, José Olympo, 1980. Trata-se de uma série de anedotas de relativa comicidade, protagonizadas por uma personagem adulta, que parece mentir. Nada deve, apesar do subtítulo, à modalidade literária que aqui nos ocupa.

XVI e XVII, a enorme quantidade e a dispersão de obras que diversos críticos admitem como "picarescas" tornam muito difícil a tentativa de reuni-las sob uma única definição. E, mesmo que nos limitemos às obras clássicas, há, de uma para outra, diferenças sensíveis que provocam a divergência dos estudiosos sobre o assunto.

Em segundo lugar, como veremos a seguir, há uma enorme diversidade de critérios em relação aos elementos que devam ser levados em conta para se estabelecer um conceito válido sobre romance picaresco. Em consequência, nos últimos anos, dizer "romance picaresco", mesmo que espanhol, chegou a ser um conceito muito ambíguo.

Um estudo precursor, a tese de doutoramento defendida por Claudio GUILLÉN⁴ em Harvard, em 1953, já apontava essa dificuldade:

"The attempts to define the picaresque novel proper have usually been hindered by two main difficulties: the failure to limit the subject of inquiry by making generic differentiations and distinguishing the novelistic form from such related works as the anatomies of roguery; and the fallacy of assigning to the whole the quality of the part - for example, the psychology of the hero, characteristics of the structure or types of subject-matter." (p. 377).

2. A EVOLUÇÃO HISTÓRICA DO CONCEITO

Parece-nos interessante traçar um resumo dos diversos conceitos de romance picaresco que, ao longo do século XX, foram enunciados pelos críticos mais citados nos estudos mais conhecidos sobre a picaresca. A partir daí, poderemos sintetizar esses conceitos e considerar a extensão dada a eles⁵.

⁴ *The Anatomies of Roguery. A Comparative Study in the Origins and Nature of Picaresque Literature*, publicada em 1987.

⁵ Consideramos desnecessário aqui traçar o percurso histórico completo da noção de "romance picaresco" do século XVI ao século XIX, que pode ser acompanhado no artigo de Erminio BRAIDOTTI: "Genealogía y licitud de la designación 'novela picaresca'", BRAIDOTTI chega no seu histórico até 1860, abrangendo o estudo de Buenaventura Carlos ARIBÁU que, por sua vez, será o ponto de partida de DE HAAN, o primeiro autor que analisaremos mais detidamente. Preferimos limitar-nos ao século XX, quando já ambos os componentes desse conceito aparecem melhor fixados.

O primeiro estudo sistemático sobre a picaresca que merece ser considerado é o de Fonger DE HAAN, *An Outline of the Novela Picaresca in Spain*⁶. Tal estudo, embora publicado em 1903 - e, por conseguinte, posterior ao livro clássico de CHANDLER, de 1899 - constituiu a tese de doutoramento do autor, defendida em 1895. Nele, DE HAAN, já no título, limita explicitamente seu estudo ao romance picaresco "in Spain". Ou seja, implicitamente admite a existência de romance picaresco fora da Espanha.

Para Fonger DE HAAN um romance picaresco é, de início,

"the autobiography fo a *pícaro*, a rogue, and in that form a satire upon the conditions and persons of the time that gives it birth." (p. 1).

Um pícaro para ele será

"a member that bore a bad reputation, in fact was ranked with the lowest people. He did not work hard for a living, spent what he could get on eating and drinking, and did not concern himself about honor." (p. 4).

Mais adiante, o autor funde ambas as definições numa só. Neia, um romance picaresco

"is the autobiography of a person, real or imaginary, who strives bay fair means and by foul to make a living, and in relating his experience in various classes of society, points out the evils which came under his observation." (p. 8).

Em seguida, DE HAAN adverte que essa definição só é aplicável de modo mais rigoroso às mais típicas manifestações do gênero, já que depois a autobiografia nem sempre será considerada necessária, e, às vezes, estará até mesmo ausente a intenção satírica. Embora, neste último caso, ainda que a sociedade retratada pareça aceitável para o autor do romance, ela é tão má que o texto funciona como denúncia. E, desse modo, o autor acaba traçando uma sátira social que inclui a si mesmoo.

⁶ DE HAAN cita dezesseis estudos anteriores ao seu, sendo o mais antigo *La novela picaresca*, de ARIBÁU, de 1846. Chama, porém, a atenção o fato de que o tema pareceria vir ocupando preferencialmente autores não espanhóis, já que apenas dois dos quinze relacionados por DE HAAN são espanhóis. O autor menciona também quatro histórias da literatura, nenhuma delas de autor espanhol.

Frank Wadleigh CHANDLER é o autor do texto talvez mais citado por todos os estudiosos da picaresca, ao menos na primeira metade do século XX: **Romances of Roguery: an Episody in the History of the Novel. In two Parts. Part I, The Picaresque Novel in Spain.** Em seu livro, CHANDLER se limita ao estudo da picaresca espanhola, já que o exame da picaresca no restante da Europa deveria ter sido objeto de uma segunda parte do trabalho, que nunca chegou a ser publicada. No entanto, um outro texto de CHANDLER, *The Literature of Roguery*, de 1907, em dois volumes, iria abranger o estudo da picaresca na Inglaterra, chegando até o século XIX.

CHANDLER não nos coloca perante definições. Limita-se a identificar o pícaro como um anti-herói (p. 14) e a entender o romance picaresco como uma autobiografia do mesmo (p. 45) caracterizada pela falta de plano (p. 16) e pela presença do humor (p. 17), sendo que o pícaro seria um mero pretexto para a descrição da sociedade (p. 59-60).

O primeiro autor espanhol que segundo nos parece deve ser considerado é Américo CASTRO em "Lo picaresco"⁷, texto datado de 1925. Já então, o ilustre crítico sente a falta de uma definição abrangente do romance picaresco. E diz:

"Esta clase de obras, además de tratar de pícaros nos ofrece la visión del mundo que puede tener uno de esos sujetos mal logrados, bellacos y ganosos de decir mal. De ahí que sean esenciales tanto la forma autobiográfica como la técnica naturalista. El pícaro ve la vida picarescamente, no cree en las ideas ni en los valores ideales, y se aferra, por tanto, a lo único que para él es válido y seguro: la materia y el instinto. La consecuencia emotiva de tal actitud es el descontento, la amargura y el pesimismo (Guzmán de Alfarache) o la sorna y el sarcasmo (Pablos el Buscón)." (p. 230).

A seguir, CASTRO considera que o romance picaresco é essencialmente aquele realizado por Mateo Alemán. Diz o autor:

"... es el molde fraguado para contemplar de cierta manera la vida humana; en ella son esenciales la técnica naturalista, el carácter autobiográfico y gustar la vida con el mal sabor de boca." (p. 231).

⁷ In *El pensamiento de Cervantes*, p. 228-244.

Pensa o crítico que, fora disso, estaríamos nos afastando do romance picaresco. O herói desse tipo de narrativa, para ele, encontra-se grudado à terra e, assim, contempla a vida de baixo para cima. Mateo Alemán teria apelado às digressões moralizantes para dar realce a seu relato, mas elas constituíram uma "salvación artificiosa y estéticamente infecunda desde el punto de vista del género novelesco" (p. 231).

Quanto à extensão do fenômeno, parece-nos evidente que CASTRO, nesse texto, tem em mente apenas o romance picaresco espanhol clássico, não se preocupando com eventuais derivações ou manifestações desse modelo em outras literaturas.

Até aqui, o conceito de picaresca vinha sendo estabelecido em função da presença de um certo tipo de protagonista - uma personagem definida por sua "conduta" e sua origem e pelo sentido crítico da sua visão da sociedade - e pela forma autobiográfica. Esta última era a única exigência desse tipo, feita com maior (CASTRO) ou menor (DE HAAN) rigor.

No entanto, os formalistas russos se encarregaram de formular um conceito formal mais rigoroso do romance picaresco que, de algum modo, sistematiza aquele subentendido em catalogações como a de certa crítica inglesa⁸ ou se antecipa a colocações semelhantes como a de WARREN. Num texto de V. CHKLOVSKI, "A construção da novela e do romance", coetâneo ao anterior de CASTRO, encontramos que o autor opõe dois procedimentos utilizados para a construção de romances: o enquadramento e o picaresco. O enquadramento consiste, para o autor, no agrupamento de "muitas novelas no seio de uma construção mais complexa, incluindo-as num padrão ou prendendo-as ao mesmo tronco". No picaresco, "muitas novelas, cada uma formando um todo, sucedem-se e são reunidas por um personagem comum". E se distinguem dois tipos de picaresco: um consistiria naquele que "o herói tem um papel neutro", uma vez que "são as aventuras que o perseguem e ele mesmo não as busca"; outro tipo seria o daquelas "composições que tentam ligar a ação e o agente e motivar as aventuras". A viagem em busca do

⁸ LENROW, Elbert: *Reader's Guide to Prose Fiction* (New York and London, 1940); ALLEN, Walter: *The English Novel* (Penguin Books, 1958, p. 32); McCOMBIE, F.: "Count Fathom and El Buscon" in *Notes and Queries*, New Series, VII, 1960, p. 297. Apud PARKER, A.A.: *Los pícaros en la literatura*, p. 35. Também: MUIR, Edwin: *The Structure of the Novel*, London, 1949; FROHOCK, W.M.: "The Idea of the Picaresque. *Yearbook of Comparative and General Literature*, 16, 1967. Apud ALFARO, G.A.: *La estructura de la novela picaresca*, p. 21.

emprego é uma das motivações mais frequentes do picaresco, como em "um dos mais antigos romances espanhóis: *Lazarillo de Tormes*." (p. 225-226).

Esse conceito, embora interessante pelo pioneirismo na procura de uma delimitação formal da picaresca e pela limitação a este último aspecto, é ainda amplo demais e faz com que, para o seu autor, caibam nele obras alheias ao gênero, como *Don Quijote*.

Poucos anos depois, em 1931, Marcel BATAILLON ("Introduction" in *Le roman picaresque*) se referia à picaresca e, embora não acrescentasse muito aos conceitos de Américo CASTRO, iria deixar clara a possibilidade de se estender os limites do gênero para além das fronteiras espanholas. Para ele, o romance picaresco não é coisa apenas espanhola, mas européia, embora a Espanha tenha sido seu berço (p. 1). *Lazarillo de Tormes* funda o romance picaresco no seu duplo aspecto de confissão humorística de um pícaro e de sátira de diversas condições sociais (p. 5). Bataillon entende que a forma autobiográfica é a essência ao gênero, implicando ao mesmo tempo um certo tom narrativo e uma certa visão da humanidade. O romance picaresco não existe antes de ter encontrado essa forma e deixará de existir, na medida em que a abandona.

E é ao se defrontar com o tema da "dispersão da herança picaresca" que Bataillon resume seu conceito de romance picaresco. Diz ele:

" Le genre, depuis ses débuts avait tendu à développer en lui un nouveau mode de satire en prose, en même temps qu'il satisfaisait une curiosité sympathique surtout ce qui grouille en marge de la société régulière: il se tenait ferme au cadre romanesque de la confession d'une vie aventureuse, ce cadre permettant, par l'identification du romancier avec son héros, l'affirmation de certaine philosophie que accentue lourdement le *primum vivere* et renie toute prétension à la noblesse. Le roman picaresque est lui même dans la mesure où il combine tout cela. Mis il est particulièrement nécessaire que la vie, grâce à l'artifice autobiographique soit vu sous l'angle du gueux ballotté par les événements, que le récit adopte le ton cynique ou vengeur que convient à une semblable vision." (p. 34).

Américo CASTRO será, no texto de 1935 - "Perspectiva de la novela picaresca" -, o responsável pelo começo de uma colocação histórica mais apropriada do romance picaresco que, dessa maneira, já não poderia ser tratado como um conjunto homogêneo. CASTRO diz achar necessário distinguir o começo do gênero

- **Lazarillo de Tormes** - e seu desenvolvimento - **Guzmán de Alfarache** - por pertencerem a dois momentos históricos diferentes (p. 83).

Ao mesmo tempo, CASTRO enfatiza um aspecto pouco explicitado até então: o caráter anti-heróico do pícaro. Diz o autor:

"El pícaro es el antihéroe y la novela picaresca nace sencillamente como una reacción antiheroica, en relación con el derrumbamiento de la caballería y de los mitos épicos y con la peculiar situación de vida que se crearon los españoles desde fines del siglo XV. La originalidad española consistió en oponer a la tradición popularizada de lo heroico, de la aventura tensa, una crítica vulgar, de 'filosofía vulgar'." (p. 85).

Para CASTRO, a ausência de heroísmo no pícaro faz com que seja importante a genealogia deste, que não quer se mostrar como "hijo de algo" mas como um "hijo de tal". Isso significa, segundo o autor, uma reação literária agressiva "contra las maneras del arte que tienen como tema la vida noble y ascendente" (p. 85).

Quanto às possibilidades de continuação da picaresca, CASTRO parece não considerá-la possível, já que diz:

"Al fondo apunta una idea que la picaresca no sabrá desarrollar: la del hombre desnudo de antecedentes que se basta y justifica por sus propios méritos, el self-made man." (p. 86).

Com relação ao componente satírico-social, CASTRO aponta que **Lazarillo de Tormes** condensa uma tendência satírica que no século XV havia dado origem a manifestações muito diversas: as **Coplas de la panadera**, del **Provincial** e de **Mingo Revulgo**, ou a **Danza de la muerte**.

Em 1937, Miguel HERRERO GARCÍA fará o que ele chama de "Nueva interpretación de la novela picaresca". Possivelmente atendo-se demais a **Guzmán de Alfarache**, HERRERO formula uma teoria que, embora um pouco peregrina, bastante reacionária e genérica demais, merece ser considerada por tratar-se de uma tentativa de conceituar a picaresca e de situá-la dentro da literatura. Sua teoria, sem dúvida, exclui a extensão da picaresca fora da Espanha e do momento histórico em que aparece. Com efeito, o autor constata que, enquanto a Espanha produz o romance picaresco, o restante da Europa não possui esse gênero, porém

produz uma grande quantidade de gravuras e quadros de temática picaresca. E ele entende que aquilo que na pintura é puro divertimento, no romance tem caráter de admoestação. O romance picaresco seria, assim, um sermão com alteração das proporções que compõem este último gênero: as descrições dos vícios ocupam no romance maior espaço do que as dissertações moralizantes. Assim sendo, o romance picaresco faz parte da ascética, na sua modalidade de confissões de pecadores escarmentados que, neste caso, são os pícaros.

Em 1941, Francesco Maria DELOGU publica sua *Introduzione allo studio dei romanzi picareschi*. Em seu texto, o autor agrupa romances espanhóis publicados entre 1550 e 1650 em função da simples afinidade conteudística, a partir do fato de serem formas de autobiografia de um ser abúlico e moralmente indócil, cuja vida o expõe constantemente aos avatares da fortuna. O autor considera impróprio falar em "romanzi picareschi": estar-se-ia chamando de "romanzi" obras carentes da imaginação e fantasia próprias da criação livre; usar-se-ia o conceito de "picareschi" para designar obras que têm antes um objetivo pedagógico-moralizante que a intenção de expor a livre determinação do protagonista (p. 11).

No ano seguinte apareceria um manual de teoria literária, o conhecido texto de Austin WARREN e René WELLEK *Theory of Literature*. Nele, lemos:

"In the picaresque novel, the chronological sequence is all there is: this happened and then that. The adventures, each an incident, which might be an independent tale, are connected by the figure of the hero." (p. 222).

Parece-nos que WARREN, o autor do capítulo, tem em mente uma noção de romance picaresco que estaria vinculada ao "modo picaresco" de construção do romance estabelecido pelos formalistas russos, de cujas teorias alimenta-se, parcialmente, o manual de referência. Assim, o crítico alinhar-se-ia àquela noção muito ampla de romance picaresco, própria da crítica inglesa, anteriormente mencionada.

É sintomático que WARREN não cite um único romance picaresco em seu estudo; mais ainda, não cita obras de autores espanhóis - como acontece, em geral, no livro - a não ser o *Don Quijote*, de Cervantes (p. 225), tido como modelo de "plot of the Journey".

O mencionado texto de WARREN continua assim:

"A more philosophic novel adds to chronology the structure of causation. The novel shows a character deteriorating or improving in consequence of causes operating steadily over a period of time. Or in closely contrived plot, something has happened in time: the situation at the end is very different from that at the opening." (p. 222).

Perguntamo-nos: este último parágrafo se refere também ao romance picaresco? Qual seria essa "more philosophic novel"? Uma variante dentro do romance picaresco ou algo mais complexo? Ou aquela segunda forma do modo picaresco de composição dos formalistas? E qual seria esse romance que "shows a character deteriorating or improving..." etc.? Em síntese, o autor ainda está falando em romance picaresco? Não sendo assim, seria de lamentar uma leitura muito limitada de uma obra como **Lazarillo de Tormes**.

Em 1943, Ángel VALBUENA PRAT publica sua coleção de romances picarescos. No "Estudio preliminar", o autor não dá uma definição do gênero, mas avança na relação de seus elementos característicos. Assim, diz que "la técnica que más caracteriza - en lo exterior - se refiere a las aventuras de un mozo de muchos ams" (p. 11). VALBUENA PRAT entende que

"la técnica de la picaresca no es, en muchos de los autores [...] el verdadero realismo velazqueno o cervantino, sino una deformación de la realidad para fines satíricos o caricaturescos, o simplemente por la unilateralidad de la visión de las cosas por el protagonista." (p. 20).

Diz VALBUENA PRAT que, no romance picaresco, "entra, en gran parte, el elemento satírico" (p. 23). E vê como um outro aspecto inseparável do romance picaresco

"la unión de ética y picaresca, de episodios desgarrados e inmorales, y propósito de contrarrestar el mal ejemplo con un sermón o disquisición contra los vicios" (p. 27).

Finalmente, estabelece diversos graus para essa união: a picaresca sem sermões moralizantes - **Lazarillo de Tormes**; a perfeita fusão de ética e picaresca - **Guzmán de Alfarache**; e a mera mistura de moralização e picaresca - **La pícaro Justina** (p. 28-33).

Viria, em seguida, outro manual clássico, publicado em 1948: *Das sprachliche Kunstwerk*, de Wolfgang KAYSER. O autor entende que "a Espanha não só foi a primeira a dar cunho, com o D. Quixote, ao romance de personagem, mas também, com o picaresco, ao *romance de espaço*" (II, p. 267). Segundo ele, no romance picaresco não estamos, como seria no caso do romance de personagem, perante o portador de uma série de narrativas curtas que chega a se transformar em pícaro. Não é assim, porque "a figura do pícaro fica destituída de valor próprio. Muitas vezes, nem sequer chega a ser uma individualidade uniforme" (II, p. 267). E o crítico rejeita tanto a teoria de que em *Simplicissimus*, por ele considerado "o romance talvez mais importante da primeira onda de propagação do gênero picaresco", a personagem protagonista seja uma figura fechada e de suporte, como a tese de que o romance seja representativo do gênero de evolução ou mesmo de formação. A mesma negativa é atribuída ao *Gil Blas*. E afirma que

"O que importa precisamente é a exposição do mundo múltiplo e aberto. O carácter de mosaico, a adição, é o princípio necessário de construção, e a abundância de cenários e personagens novas constitui uma característica intrínseca." (II, p. 268).

Na seqüência, KAYSER expõe o que entende ser a tendência do romance picaresco a não esgotar o seu assunto e, assim, prestar-se a continuacões. Para o autor, o fecho das aventuras com o retiro para a solidão - que diz aparecer muitas vezes nos romances picarescos - pode ser facilmente modificado, como em *Grimmelshausen* (II, p. 268).

Em seguida, o autor fala na "segunda onda de propagação do gênero picaresco" que se desenvolve na Inglaterra (Séc. XVIII) e que passa daí para o Continente. Tampouco agora ganham os pícaros a concretização individual que seria de se esperar nessa época. Assim acontece, para o autor, com *Tom Jones*, de Fielding, *Wilhelm Meister*, de Goethe, e com a protagonista de *Vanity Fair*, de Tackeray, romances que, entendemos, o crítico inclui no gênero picaresco. E conclui:

"O verdadeiro pícaro, a despeito de todas as proezas de herói, nunca se converte em herói, nem em criminoso por mais crimes que cometa." (II, p. 269).

Com isso, parece-nos, há uma negação de toda e qualquer individualidade para os pícaros, até daquela necessária para serem identificados como anti-heróis.

O mais interessante do livro de KAYSER é o fato de que consegue falar em romance picaresco sem se referir jamais a nenhum dos clássicos espanhóis, a não ser a *Lazarillo de Tormes* (I, p. 47) para tratar de um outro assunto que não o gênero. Dentro de sua teoria, KAYSER entende que além da autobiografia, o romance picaresco se define pela seriação de aventuras de um protagonista que não evolui. Em última instância, parece-nos que o romance picaresco é uma pedra no caminho das pretensões de KAYSER de separar radicalmente gêneros e formas desses gêneros, como os romances "de espaço" e "de personagem".

Superadora dessa visão crítica tão limitada parece-nos a do clássico estudo de Américo CASTRO - "El Lazarillo de Tormes" - datado de 1948, apesar de nele o autor não se preocupar com o problema das possibilidades de se expandir o conceito de romance picaresco para além das fronteiras espanholas.

CASTRO diz que *Lazarillo de Tormes* se caracteriza pela forma autobiográfica, não utilizada anteriormente, e que esta permite contemplar a intimidade da personagem "desde el interior de su propia experiencia". Isso quebra uma tradição e redonda numa narração fragmentada e aberta, que poderia ser objeto de continuação. Já não se está narrando um acontecimento, mas uma vida. E, em virtude dessa inovação, *Lazarillo de Tormes* contribuiu à formação do gênero chamado romance (p. 107).

A necessidade da autobiografia está apoiada, para CASTRO, no caráter insignificante do protagonista, que não merece outro narrador que não ele mesmo. Assim - entende o autor, referindo-se ao dito no "Prólogo" de *Lazarillo de Tormes* - a personagem "baja" aparece numa atitude violenta e agressiva contra os afortunados herdeiros de "nobles estados": o tema da fome substitui o do amor e do esforço dos cavaleiros (p. 108).

Finalmente (p. 109), CASTRO afirma que "la autonomía del personaje es condición indispensable para el género novela, el cual se inició en España con *La Celestina* y el *Lazarillo* y adquirió plenitud de desarrollo con el *Quijote de Cervantes*".

Uma interpretação muito diferente viria, em 1950, de um outro crítico, J. FRUTOS GÓMEZ DE LAS CORTINAS, com "El antihéroe y su actitud vital (Sentido de la novela picaresca)", que igualmente parece limitar a picaresca a ser um gênero nacional espanhol, mas não como uma inovação literária e sim como uma variante da literatura renascentista.

O autor entende que o sistema naturalista renovado na Renascença produz na literatura espanhola a novela pastoril, que canta o ideal de uma existência alheia aos convencionalismos sociais, e sua irmã menor, a picaresca (p. 97). A diferença de uma para outra consistiria em que, enquanto o pastor vive de costas para a sociedade, o pícaro é o homem natural que luta no seio de uma organização social que fustiga verbalmente (p. 98). Essa divergência teria sua origem no fato de que, enquanto a novela pastoril procede do humanismo naturalista italiano, a picaresca surge da interpretação espanhola das doutrinas de Erasmo.

Em seguida, o autor, com base num amplo conjunto de romances picarescos, considerados como um todo homogêneo, analisa diversos aspectos que lhes seriam característicos. Seriam eles: o contexto social cuja vítima é o pícaro e que é denunciado por este (p. 100-108); particularmente, a denúncia picaresca da vida cortesã como uma farsa (p. 116-119); a negação, pelo pícaro, dos valores consagrados pela sociedade em que ele se movimenta (p. 116-119); a afirmação, pelo pícaro, da natureza, em oposição à sociedade, como fonte da felicidade (p. 119-124); as formas de vida do pícaro (p. 124-134); e a picaresca como um tipo de iluminismo naturalizado (p. 134-139).

Nas conclusões (p. 139-143), o autor retoma suas idéias iniciais e condena o fato de que "la leyenda negra" haja querido identificar o pícaro com a Espanha, substituindo o asceta e o fidalgo.

Uma boa síntese de alguns dos aspectos do romance picaresco até aqui apontados seria dada, em 1953, por Samuel GILI Y GAYA, em "La novela picaresca en el siglo XVI", apesar de o autor - como acontecia normalmente entre os críticos espanhóis - não apresentar maiores preocupações com os aspectos formais do gênero, e apesar de que acabe aceitando como válida uma visão tão estreita do romance picaresco como aquela de HERRERO GARCÍA, que o reduzia a um sermão.

Para GILI Y GAYA, a noção de gênero implica que esse conjunto de romances, abrangendo obras desde *Lazarillo de Tormes* até meados do séc. XVII, significou o aparecimento de algo de novo e diferente (p. 81).

As características comuns a esse conjunto residem numa mesma "estrutura": a narração autobiográfica de uma vida vulgar, sem direcionamento definido, cuja preocupação é sobreviver de qualquer maneira no meio de um mundo pouco estimável. Não há um plano rigoroso: a unidade está dada pela presença constante do protagonista. Este não chega a ser, nas obras iniciais, um delinquente profissional. Vale-se de enganos e trapagens e tem como armas a resignação e a astúcia. O pícaro é de origem desonrosa; fica sozinho, aprende, é criado de muitos anos, torna-se pessimista e ressentido e seu relato se carrega de sátira social. Carece de vida afetiva (p. 82).

Esse pícaro não tem olhos para o que é elevado e, dessa maneira, dá-nos uma visão fragmentária da realidade. O picaresco é uma atitude perante a vida e o romance picaresco a expressão desse posicionamento vital - ressentimento e pessimismo - que poderá aparecer em outras obras e gêneros. O resultado dessa atitude será o "desengano" do século XVII (p. 85).

Finalmente, o autor vê o pícaro como um moralista à sua maneira. Às vezes, a lição se depreende dos exemplos, sem a necessidade de reflexões por parte do protagonista (*Lazarillo de Tormes*, *El Buscón*, *El diablo Cojuelo* y *Estebanillo González*); em outros casos, como nos de Alemán, Espinel, Alcalá Yáñez, o pícaro disserta sobre temas moralizantes para "hacer triaca del veneno", isto é, utilizar o picaresco como isca para doutrinar e corrigir.

De 1955 data o estudo de Emilio CARILLA, "La novela picaresca española", que, embora chamado de "estudio inteligentísimo" por RICAPITO (*Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*, p. 79), não é senão um resumo do que já vinha sendo dito sobre a picaresca na linha mais conteudística. Não aparece a preocupação com a projeção da picaresca, mas sim com a possibilidade de que o romance picaresco possa ser confundido com a realidade espanhola.

O autor enuncia o que chama de "caracteres comunes" dos romances picarescos: é um relato autobiográfico, perspectiva que repercute na narração; a vida do pícaro aparece narrada desde as origens, alude-se à sua genealogia, o que

lhe dá um feitiço determinista; o cenário, que varia, está centrado nas cidades; o pícaro atua numa relação de dependência de uma série de amos e também em liberdade, mas não vive de um trabalho regular; a liberdade lhe permite a vagabundagem ou a delinquência, mas ele não persiste nela; a série de aventuras se fecha sem um final feliz ou repouso, o que sempre torna possível uma continuação; prevalece um sentido realista ou infra-realista ("intencionada y grotesca deformación de la realidad") da vida; 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 (p. 66-69).

De maior originalidade e repercussão seria o estudo de Carlos BLANCO AGUINAGA, "Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo", nascido de uma conferência de 1956, citadíssimo por todos os estudiosos mas dificilmente analisado de maneira mais crítica.

BLANCO AGUINAGA parte da necessidade de se fazer uma distinção entre as duas formas narrativas que se opõem à novela idealista: Cervantes, ou o "realismo objetivo" e a picaresca, ou o "realismo dogmático" ou de "desengano" (p. 313).

Mas, depois, o autor coloca o fundamento de seu artigo, que contém a falha básica: para ele, como modelo de picaresca é suficiente Guzmán de Alfarache (p. 314). Parecem-nos dispensáveis comentários a esse posicionamento que reduz o gênero a um texto; ou, mais ainda, a uma única leitura de um texto literário muito ambíguo.

Com essa base, BLANCO AGUINAGA aponta os traços genéricos da picaresca: é a história de um "trotamundos" que satisfaz suas necessidades mais elementares trabalhando o menos possível; à sua volta, a humanidade não tem fins mais elevados; o pícaro é um anti-herói; a história é narrada sempre na forma autobiográfica; o pícaro é um vagabundo solitário e na sua solidão descobre a mentira dos demais pontos de vista, conquistando, assim, a superioridade que lhe permite julgar e condenar os outros. Então o pícaro se transforma num romancista

solitário que pensa a priori seu romance como exemplo de "desengano" (p. 314-316).

Um estudo de maior extensão e abrangência é o de Alberto DEL MONTE, cujo original italiano, *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*, de 1957, seria corrigido e atualizado na edição espanhola, de 1971, que preferimos citar.

Para DEL MONTE, *Lazarillo de Tormes* é a expressão de uma nova sensibilidade que inicia uma nova tradição literária, a picaresca. *Lazarillo de Tormes* é o arquétipo do gênero picaresco, cujo primeiro verdadeiro "documento" é *Guzmán de Alfarache* (p. 57).

Segundo o autor, é necessário distinguir "gênero picaresco" de "gusto picaresco": o primeiro seria facilmente identificável em alguns romances; o segundo é mais ou menos reconhecível numa ilimitada multidão de obras pertencentes às mais diversas índoles. Dessa maneira, elimina-se a ociosa polêmica sobre quais obras pertencem à picaresca, polêmica ocasionada pela idéia de gênero como abstração (p. 58).

Quanto à estrutura do gênero picaresco, diz DEL MONTE, "procede del encuentro de estos temas": forma pseudo-autobiográfica; a genealogia do pícaro; o encontro deste com um mundo caótico, trapaceiro; a solidão do pícaro; sua passagem da inocência para a malícia; sua visão parcial, sarcástica e polêmica do mundo; o conceito puramente físico da existência; sua rejeição da pobreza, sua vontade de subir socialmente, sua luta com a Fortuna, do que resultam o egoísmo e a insensibilidade, o "proteimorfismo" e o gênio trapaceiro, os diversos *modus vivendi*; o contraste entre aparência e realidade, responsável pela rejeição da "honra-opinión"; sua denúncia da corrupção, com a qual se conforma; o fato de que engana e é enganado; e, finalmente, sua fuga da realidade (p. 59/60).

O autor não admite a possibilidade de se estender o gênero no tempo ou no espaço nem tampouco a de negar sua existência (p. 60). Mais adiante, na "Conclusión" (p. 155-162), o crítico limita o gênero picaresco a um grupo de romances espanhóis dos séculos XVI e XVII, rejeitando a hipótese de que as demais manifestações européias possam ser incluídas nele. Admite como "imitações" obras posteriores (em espanhol) e nega a existência de uma picaresca moderna.

Um ano depois da edição italiana do livro de DEL MONTE, Juan M. LOPE BLANCH, em *La novela picaresca*, retomaria o conceito de picaresca de Américo CASTRO. Assim, vê na psicologia do pícaro uma defesa contra a sociedade viciada. Para tanto, o pícaro utiliza sua ingenuidade e perspicácia, enganando e explorando os outros. O próprio pícaro é um produto dessa sociedade. A intenção da picaresca é moralizante. E seus aspectos fundamentais são a técnica naturalista, a autobiografia e o gozar da vida como uma experiência amarga.

LOPE BLANCH vincula diretamente o aparecimento da picaresca às circunstâncias históricas da Espanha no auge do seu poder. A descoberta da América teria levado à preguiça: muitos preferiram não trabalhar. Embora os vagabundos não fossem exclusividade espanhola, o fenômeno constituiu matéria prima para a criação literária.

De 1961 data a redação original do texto mais citado, ainda hoje, quando se pretende falar no conceito de picaresca: "Toward a Definition of the Picaresque". Isso porque seu autor, Claudio GUILLÉN⁹, foi talvez o primeiro a se propor explicitamente uma aproximação à definição do gênero. Seu texto iria ser divulgado em livro uma década depois, mas achamos que, neste panorama é necessário encaixá-lo na data original.

GUILLÉN começa por uma colocação que nos parece muito importante para contextualizar seu propósito:

"The publications of various contemporary novels of more or less roguish character has proved, beyond any doubt, that to regard the picaresque as an event of the past *only* is a pedantic and erroneous view." (p. 71).

O autor estabelece quatro categorias distintas para refletir sobre o fenômeno: gênero picaresco, romances picarescos *stricto sensu*, romances picarescos *lato sensu* e o mito picaresco (p. 71).

Gênero picaresco, entende GUILLÉN, não é igual a uma obra; gênero é um modelo baseado em determinados princípios de composição. Além disso, um gênero

⁹ O estudo de GUILLÉN tinha, como já dissemos, o embasamento de sua tese de doutoramento, *The Anatomies of Roguery*. Nela, uma precursora análise de *Lazarillo de Tormes* era o ponto de chegada da distinção entre o romance picaresco e outras narrativas.

apresenta características permanentes e também muda por influência do escritor, da nação e da época (p. 72-73).

Quanto aos romances picarescos *stricto sensu*, GUILLÉN diz que chamará assim um grupo de obras que flutuam em volta da norma com relação a certas características. O grupo abrange, para ele, diversos textos que vão de *Lazarillo de Tormes* a *Felix Krull* (p. 74).

Em seguida, GUILLÉN enumera os oito traços que considera característicos dos romances picarescos *strictu sensu*. São eles (p. 74-85):

- 1) A presença do pícaro - que se diferencia do vagabundo, do bufão, do despossuído e do delinqüente histórico -, que não é uma reprodução de um fato social da Espanha de Felipe II, nem uma "figura típica" da época. Ele é, antes de mais nada, um órfão que, solitário, deve-se valer por si mesmo, num meio para o qual ele não está preparado e acabará sendo um semi-marginal.
- 2) O romance picaresco é uma autobiografia. E isso não é apenas uma questão formal, já que o pícaro não é apenas o protagonista mas também o narrador, o herói e o ponto de vista.
- 3) A visão do narrador é parcial e preconceituosa. Não nos dá uma síntese da vida humana.
- 4) A visão do pícaro é reflexiva, filosófica, crítica no terreno moral ou religioso.
- 5) Há uma prevalência do nível material da existência.
- 6) O pícaro observa um certo número de condições coletivas: classes sociais, profissões, caracteres, cidades, países. Isso convida à sátira e aos efeitos cômicos.
- 7) O pícaro se movimenta horizontalmente no espaço e verticalmente na sociedade.
- 8) O romance picaresco é estruturado mediante a seriação dos episódios que, aparentemente, não têm outro elo comum a não ser o herói.

Quanto aos romances picarescos *lato sensu*, para GUILLÉN, caberia incluir nessa categoria o romance que não preenchesse todas as características acima apontadas, o que modificaria o efeito global (p. 93).

Já a picaresca como mito estaria vinculada a um amplo significado - independente de uma obra em particular - que se relacionaria com o tema enquanto

conjunto. Refere-se a uma estrutura, no sentido mais amplo, e, ao mesmo tempo, interpreta as várias direções que esse significado seguiu ao longo dos séculos (p. 99-100).

Para GUILLÉN, o século XIX não foi propício ao pícaro, embora haja exceções, como Dickens, Gogol, Stendhal, Galdós. Mas o século XIX foi o século do marginal pleno, do sonhador, do boêmio, do revolucionário, do ideólogo, do homem de coragem, do rebelde contra o homem e contra Deus (p. 104).

Na América, terra de pioneiros e de "self-made-men", e de tendência conservadora na literatura, o pícaro não foi esquecido, segundo GUILLÉN. Mas o romance do século XIX se desenvolve sob o signo de Cervantes e de Fielding, não sob o signo de Alemán e Defoe. Parece que o romance picaresco precede períodos de pleno florescimento do romance ou se segue a eles.

E o romance picaresco voltaria em épocas de ironia e falta de coragem. No século XX, entende GUILLÉN, como na Espanha de Felipe II ou na Alemanha da Guerra dos Trinta Anos, o pícaro tomaria consciência da civilização como opressão. E isto se faria evidente especialmente depois da Segunda Guerra Mundial.

A vinculação da picaresca com a história e a sociologia, que vimos antes em LOPE BLANCH, iria ser intensificada num artigo do tcheco Oldrich BELIC, "La novela picaresca espanola y el realismo", de 1961, ponto de partida de um livro publicado dois anos mais tarde: *Spanelsky picareskni roman. A realismus*. Curiosamente, no mesmo ano da publicação do livro, 1963, o autor estaria, como veremos depois, publicando um outro artigo, "La novela picaresca como orden artistico", que contém uma visão exclusivamente formalista da picaresca, ratificada depois em seu "Los principios de composición de la novela picaresca", publicado em 1969.

No livro de 1963, BELIC vê o pícaro como um burguês frustrado pela crise e o romance picaresco como a expressão literária da burguesia espanhola destruída. O pícaro, para BELIC, não é um aventureiro, mas um homem que, por causa da crise, perdeu sua estabilidade; seu objetivo é recuperá-la e abandonar a vida picaresca.

Os heróis da picaresca, para o autor, na sua maioria, não são vagabundos: passam a vida à procura de um emprego que possa reintegrá-los à sociedade.

O romance picaresco, "realista", reflete a vida da burguesia espanhola destruída, da mesma maneira que a novela de cavalaria, "antirrealista", expressa as atitudes da aristocracia.

Para BELIC, o romance picaresco não é um passatempo, nem arte pura, mas crítica social. Não é uma justificativa do crime; o pícaro é produto de condições sociais e seu "crime" se transforma em crítica social. O romance picaresco tampouco é literatura didático-religiosa; esse elemento servia apenas para disfarçar perante a censura as verdadeiras intenções do autor.

Embora sendo crítica social, a picaresca, para BELIC, não é revolucionária mas acusação resignada, o que se explica pela situação da burguesia espanhola.

O romance picaresco seria um gênero apoiado na tipificação. A essência da tipicidade picaresca consistiria no isolamento social do herói.

Finalmente, BELIC cataloga a picaresca em três grupos que se sucedem cronologicamente: a picaresca, a pseudopicaresca e a antipicaresca. A evolução destrutiva decorreria do interesse das classes dominantes pela neutralização dessa literatura subversiva.

Uma procura de bases sociológicas de outro tipo para a picaresca viria com Félix BRUN em "Pour une interpretation sociologique du roman picaresque", texto de 1964. Partindo da análise de *Lazarillo de Tormes*, o autor chega no que considera uma característica fundamental da picaresca: a solidão do herói num mundo hostil (p. 129). Lança depois a hipótese de que essa solidão não se origine apenas de uma realidade social da época mas, sobretudo, de uma intencionalidade literária (p. 130). Ou seja, a consequência possível seria a de que a miséria real da Espanha dos séculos XVI e XVII não fosse o verdadeiro assunto da picaresca, mas apenas o seu pretexto. Assim, o autor propõe que se encare o romance picaresco como uma manifestação precoce do destino individual na sociedade capitalista nascente (p. 131). A picaresca dá a imagem de uma sociedade feudal em vias de decomposição e seria antes uma forma de romance anticavaleiresco que um texto sobre a miséria (p. 132). Em síntese (p. 134), BRUN considera o romance picaresco como uma forma de conscientização da desintegração do mundo feudal na Espanha. A miséria, sintoma das transformações sociais, não passaria de um pretexto para o romance picaresco. O fidalgo, apesar de admitido em *Lazarillo de Tormes*, é

massacrado oitenta anos depois em *El Buscón*. *Novela de cavalaria e picaresca seriam a tese e a antítese: a síntese estaria em Don Quijote.*

Mais adiante (p. 135) o autor estabelece a diferença fundamental de *Gil Blas* com a picaresca espanhola clássica: *aquele está escrito com a perspectiva burguesa do individualismo triunfante, próprio da França do século XVIII.*

Contemporâneo do anterior é o artigo de Charles AUBRUN - "La gueuserie aux XVI^e et XVII^e siècles en Espagne et le roman picaresque" -, que dele difere completamente, embora publicado no mesmo livro, já que pende para uma visão muito mais formal da picaresca.

AUBRUN começa por entender que o gênero picaresco é a base do romance, mas inclui nele *Don Quijote*. As inovações da picaresca consistiriam nos seguintes traços: o tempo corre e os espaços mudam; conta-se uma vida num tempo que transcorre, usando-se agora o imperfeito; essa vida tem um princípio, um conteúdo e um fim; a diferença com o poema épico, consiste em que este se vincula ao trágico, catalizado pelo herói, e o romance ao cômico, encarnado na personagem vulgar; o romance picaresco se opõe à novela de cavalaria ao submeter-se às categorias de tempo, de espaço e de causalidade e, finalmente, na maioria das vezes, o romance picaresco é autobiográfico, o que significa um relativismo na visão do mundo (p. 137-138).

AUBRUN entende que o romance picaresco é de origem puramente literária, mesmo que conserve uma certa verossimilhança. A história narrada é fantástica, sem nenhum realismo, no sentido estrito do termo: o mundo é visto através do anti-herói, cuja visão não coincide com a das demais personagens; há nela ambigüidade, equivocidade e solidão.

De 1966 data um segundo artigo de Claudio GUILLÉN - "Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco" - que acabaria por se tornar clássico pelo fato de colocar de maneira explícita a base da noção de gênero atribuída à picaresca, base muitas vezes esquecida pelos críticos.

Diz GUILLÉN que a noção de "gênero picaresco" surgiu no momento em que os leitores de *Guzmán de Alfarache* vincularam essa obra a *Lazarillo de Tormes*. O traço de união que permitiu essa vinculação foi, para o autor, a forma pseudo-autobiográfica.

Esse artigo seria ampliado depois, na sua versão para o inglês, "Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque". Nela, GUILLÉN acrescenta a noção de "contra-gênero": para ele, a noção de gênero picaresco terá, logo depois de 1599, um "contra-gênero" no romance iniciado por Cervantes com *Don Quijote*. A base da oposição seria a forma narrativa, agora de terceira pessoa.

Em 1967 apareceria o livro - tão clássico quanto polêmico - de Alexander A. PARKER, *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753*¹⁰, que seria traduzido para o espanhol (com um prólogo especial), em 1975.

O ponto de partida de PARKER é considerar o romance picaresco como o romance do delinqüente menor (p. 8) e confundir a pícaro literário com o delinqüente histórico (p. 9). Delinqüência, para ele, é sinônimo de picardia (p. 10). Nessa linha, Lázaro de Tormes não é um pícaro nem o *Lazarillo de Tormes* um romance picaresco. PARKER aduz a autoridade de M. Bataillon e de R. O. Jones que, na esteira de Salillas, teriam opinado de modo semelhante para reforçar sua tese (p. 13-17).

Para PARKER, "picaresca" não define uma estrutura, mas apenas um tipo de argumento (p. 28). E essa picaresca abrange igualmente a Espanha e o restante da Europa até 1753. Depois, há romances com elementos picarescos, que poderiam ser chamados de "picarescos", mas que não pertencem já à tradição iniciada com *Guzmán de Alfarache* (p. 29).

O livro de PARKER, apesar da utilidade de seu caráter abrangente, tem provocado justificadas polêmicas. Parece-nos que seu principal defeito é a confusão entre o pícaro histórico e o literário, o que o leva a eliminar da picaresca nada menos do que *Lazarillo de Tormes*.

Um estudo interessante, por retomar uma visão ampla da picaresca, é o de Stuart MILLER. *The Picaresque Novel*, de 1967. O autor anuncia, já no início, que é seu propósito chegar a uma definição do gênero picaresco, se é que ele existe. Para tanto se apoia em oito romances: três espanhóis: *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de*

¹⁰ Não são menos de treze as resenhas críticas de conhecidos especialistas suscitadas pelo texto de Parker que poderiam ser aqui citadas. Alguma delas, como a de LÁZARO CARRETER ("Glosas críticas a Los pícaros en la literatura de Alexander A. Parker" in *Hispanic Review*, XLI, 1973, p. 469-497) foi particularmente contrária às opiniões de PARKER.

Alfarache e El Buscón; um francês: **Gil Blas**; um alemão: **Simplicissimus**; e três ingleses: **The Unfortunate Traveller**, **Moll Flanders** e **Roderick Random**, todos pertencentes ao período considerado clássico da picaresca (1550-1750) pela maioria dos críticos. MILLER declara que sua colocação é basicamente a-histórica, pois se propõe a encontrar o que existe - se é que existe - de uniforme entre os romances picarescos. Dispõe-se a deixar de lado as diferenças entre eles, bem como as relações dos textos com as respectivas épocas. Depois nega que haja estudos sobre o romance picaresco: os que existem, para ele, dedicam-se a aspectos isolados do gênero, a romances picarescos ou à história da picaresca (p. 3-5).

Ao chegar às suas conclusões, MILLER, define o romance picaresco como "a novel with an episodic plot". E diz:

"The episodic plot, together with the Fortune pattern, the accident motif, and the rush of events pattern, projects a universe in a state of chaos" (p. 131).

Esse universo, no entender do autor, distingue-se do universo de outros gêneros, inclusive do romance realista, porque a trama dos motivos é diferente nos demais gêneros.

Uma outra diferença específica da picaresca está, para MILLER, no herói desse tipo de romances. Ele se caracteriza por sua origem incerta, sua transformação num pícaro num mundo cheio de picardia, o caráter gratuito de sua picardia, sua incapacidade de amar ou de sentir emoções fortes, a incapacidade de vincular sua personalidade a alguma ideia ou ideal de conduta, seu caos interior que se reflete em seus papéis proteicos e pela instabilidade de sua personalidade, que aparece no romance picaresco como o reflexo de um outro caos descoberto mediante a trama dos motivos. Diz o autor:

"The picaresque character is not merely a rogue, and his chaos of personality is greater than a purely moral chaos. It reflects a total lack of structure in the world, not merely a lack of ethical or social structure" (p. 131).

E continua:

"The picaresque novel generally limits its point of view to the picaro. It may or may not be autobiographical; the essential thing is that the reader identifies himself with the protagonist and vicariously undergoes the shocks of his chaotic experience". (p. 131).

MILLER entende que o típico estilo não ortodoxo e irregular é utilizado no romance picaresco para obter o efeito desejado. Os comentários do pícaro ou do

narrador sobre as experiências vividas esclarecem e elaboram a visão da desordem universal refletida nos aspectos mais dramáticos do romance. Sendo essa desordem universal e contínua, não há como escapar dela, a não ser pela morte. Dessa maneira o final de um romance picaresco é mais ou menos aberto (p. 132). E conclui o autor:

"The picaresque novel [...] is a genuinely distinct genre. We recognize in it a group of formal devices directed toward projecting a unique sense of life. It is not a "realistic" rendering of historical circumstances nor a sloppy precursor of the realistic novel". (p. 132)

A partir disso - que ele chama de "definição" - MILLER entende que é possível distinguir por que certos romances iniciais não são picarescos. Assim, ele elimina o *Gil Blas*. Diz também que, a partir dessa definição, é possível fazer referência ao que acontece com o gênero picaresco depois do período clássico: o romance picaresco desaparece na segunda metade do século XVIII e no XIX. Algumas obras dessa época, apontadas como picarescas, não exprimem, para o autor, o sentido caótico da vida na forma em que o faz o romance picaresco tradicional. O romance picaresco desaparece no século XIX porque nele predominam o romance realista e a ciência, que instala no mundo uma ordem contrária ao caos do romance picaresco. Mas o romance picaresco reaparece no século XX. MILLER cita uma série de autores modernos de romances chamados picarescos e manifesta suas dúvidas sobre a adequação da hipótese a todos os casos, já que o sentido do caos neles não seria igual ao do romance picaresco clássico; neste, o caos é radical, essencial e sem fim (p. 133).

Se a conceituação de MILLER pode ser entendida como excessivamente genérica, uma resenha de sua obra, feita por Gonzalo SOBEJANO ¹¹, contém uma das raras "definições" de romance picaresco. Diz SOBEJANO:

"En el sentido literario del término, podría llamarse 'picaresca' a la ingeniosa relación, normalmente en primera persona, de la vida y desventuras de un sujeto humilde, articulada según una estructura episódica (servicio a varios amos, encuentro con diversas gentes) y destinada a explicar un estado de deshonor (aceptado al final o bien superado) del cual aparecen como determinantes la condición misma del sujeto y las circunstancias sociales que

¹¹ *Hispanic Review*, XI, 1972, p. 319-323.

a través de aquella estructura episódica y en un lenguaje de incontenible locuacidad crítica son mordazmente satirizadas." (p. 323).

Parece-nos que a definição de SOBEJANO, além de adjetivos desnecessários, detém-se em detalhes nem sempre presentes nas obras, como os "varios amos" ausentes já em *El Buscón*. Mas duas coisas são importantes: a primeira é a percepção de que a forma autobiográfica não é imprescindível para catalogar o que a tradição chamou picaresca; a segunda é não pôr limites históricos ou geográficos para o gênero.

Um clássico da crítica sobre a picaresca é, sem dúvida, o texto de Maurice MOLHO, *Introduction a la pensée picaresque*, datado de 1967. MOLHO parte de uma afirmação categórica: "Una novela picaresca es una confesión imaginária". Daí que, para ele, todos os romances picarescos sejam (ou devam ser) autobiográficos. Por outro lado, em oposição às novelas de cavalaria e pastoris, o pícaro imponha ao leitor tudo aquilo que a condição humana tem de negativo, a fim de abrir-lhe os olhos. Da mesma forma que um predicador, não pretende tranquilizar o ouvinte, mas o enfrenta tentando gravar uma verdade na sua consciência. Trata-se, pois, de "una literatura de clerecía". A picaresca nasce de um fundo de histórias populares, mas, quando diz "eu", Lázaro de Tormes deixa de pertencer ao folclore e passa a encarnar um pensamento sério (p. 9-11).

Após historiar o vocábulo "pícaro", MOLHO constata o estrito vínculo que existe entre mendicância e picaresca, e separa os livros sobre aquele tema que não são romances picarescos. Depois mostra as condições sócio-históricas que favorecem o aparecimento da picaresca na Espanha e termina colocando a honra como a base da problemática da picaresca (p. 13-25)

Para MOLHO, o pensamento picaresco estaria limitado ao percurso de *Lazarillo de Tormes* a *El Buscón*, já que Quevedo acabaria com a dialética anticapitalista da picaresca: dinheiro = pecado (= "antihonor") versus salvación = ascetismo (= "honor"). Quevedo transforma o pícaro numa marionete, à qual se opõe a figura positiva de Don Diego Coronel de Zúñiga (p. 154-156).

No longo "Epílogo" do seu texto (p. 161-223), MOLHO afirma que um dos traços do romance picaresco é que os seus textos não têm final. Essa forma aberta seria deliberada e é tão própria do romance picaresco que não sobreviverá a ele.

Em *Guzmán de Alfarache* e em *Lazarillo de Tormes* essa abertura coincide com o fato de deixar sem solução a problemática da obra; para interromper o jogo dialético "honor/antihonor" a obra deveria terminar se inclinando para um dos lados, o que não acontece. Quevedo, pelo contrário, resolve o problema quando opõe ao pícaro a figura de Don Diego. Assim, *El Buscón* mantém a abertura apenas formalmente.

Depois, MOLHO passa em revista outros textos posteriores. Detém-se em *Marcos de Obregón* e em *El donado hablador*, nos quais vê, dos pícaros, apenas a instabilidade e inquieta agitação. Depois, ocupa-se do *Gil Blas*, que considera completamente distante do pensamento picaresco espanhol. E analisa a picaresca em outros países europeus: nega-a na Alemanha; na Inglaterra, detém-se em *Moll Flanders*, a qual considera como "la única novela picaresca auténtica que haya sido escrita fuera de España".

E MOLHO conclui dando sua noção dos traços básicos do pícaro: expressa-se em primeira pessoa; sua baixaza advém de sua linhagem e esta impede que ele seja levado em conta e pré-determina sua conduta; encarna a antítese da honra e é um dejetivo social, desprezado por sua avidez ou por sua pobreza; sem meios, sobrevive obcecado pelo dinheiro, o qual obtém por meios vis, já que é incapaz de trabalhar; sabendo-se parte da humanidade, critica sua pessoa e seu contexto e apela para uma jurisdição sobre-humana; resigna-se a tudo, sempre que lhe seja permitido discutir o valor do ser humano.

Para MOLHO, finalmente, o romance picaresco acaba com Quevedo, porque, salvo *Moll Flanders*, no século XVIII acaba a noção de "antihonor" e triunfa a vocação temporal do homem¹².

Em 1968, Fernando LÁZARO CARRETER apresentava, no III Congresso da "Asociación Internacional de Hispanistas" um texto chave para os estudos da picaresca: o seu "Para una revisión del concepto 'Novela Picaresca'"¹³.

12 Mais recentemente, em "¿Qué es picaresmo?", MOLHO tenta sistematizar as ideias anteriores, enunciando o que considera "los cuatro temas básicos del picaresmo": "El discurso-yo", o "linaje vergonzoso [...]" que aparentemente predetermina su comportamiento moral; a "antítesis del honor" e o fato de que o pícaro "se representa a sí mismo como hombre". O crítico analisa depois as possíveis inter-relações desses quatro "temas" como base para a inclusão de um romance no gênero picaresco.

13 Publicado depois em *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, p. 193-229. Citamos por essa edição.

Ao anunciar que seu estudo se limitará ao romance picaresco do Século de Ouro (p. 195), LÁZARO CARRETER - parece-nos - estaria admitindo a possibilidade de se falar em romance picaresco fora desse contexto. Depois, ele critica as tentativas de definição que atendem mais ao conteúdo que à morfologia. Entende que esse método habitual, indutivo, fracassa em razão de que, quanto maior o número de textos, maiores serão as divergências contedísticas entre eles. E, caso se partisse de uma única obra, estar-se-iam eliminando muitas outras (p. 195-197).

Assim sendo, o autor propõe examinar o gênero no seu processo de formação. Nesse processo, cada obra suporia uma inovação perante a mesma poética. Haveria, portanto, duas fases: a da constituição do gênero e a da recriação do gênero (p. 197-199). Ou seja, a picaresca pára quando sua poética deixa de ser operante para o escritor (p. 201).

Dentro dessa perspectiva, para LÁZARO CARRETER o romance picaresco surge como gênero quando *Guzmán de Alfarache* incorpora deliberadamente traços visíveis de *Lazarillo de Tormes*. Esta base tomada do primeiro e ampliada pelo segundo abrangeria: a) a autobiografia de um desventurado sem escrúpulos, narrada como uma sucessão de peripécias; b) a articulação da autobiografia mediante o serviço do protagonista a diversos amos como pretexto para a crítica; c) o relato como explicação de um estado final de desonra (p. 204-206).

LÁZARO CARRETER entende que a conduta do pícaro tem sido supervalorizada como elemento de definição do gênero, em detrimento dos dados estruturais (p. 218).

O autor considera como outro traço decisivo para a confirmação da base do gênero picaresco a alternância das "fortunas" e "adversidades" (p. 221).

Para LÁZARO CARRETER, todas as características picarescas de *El Buscón* já se encontram em *Lazarillo de Tormes* e em *Guzmán de Alfarache* (p. 223). O que *El Buscón* acrescenta significa levar o gênero à "vía muerta" da série indefinidamente prorrogável (p. 227).

Já Cervantes advertira, entende o autor, sobre as quatro ameaças à arte narrativa que *Guzmán de Alfarache* trazia: o relato inorgânico, a monotonia do herói, o caráter moralizante e a imposição ao leitor de uma sentença definitiva sobre o mundo (p. 227).

Para LÁZARO CARRETER, Guzmán de Alfarache encerra a fase constitutiva do gênero. E o crítico propõe abandonar a indução, ver como o gênero se fez, determinar seus traços e englobar nele todas as obras que os utilizem - manipulados ou não - para a estrutura do relato, deixando em segundo plano as questões vinculadas ao conteúdo (p. 228-229).

Em 1969, Oldrich BELIC publicava "Los principios de composición de la novela picaresca", cujas idéias básicas, como já dissemos, apareceram num artigo de 1963, "La novela picaresca como orden artístico", ou seja, do mesmo ano em que BELIC publicara seu livro antes mencionado, *Spanelsky picareskni roman. A realismus*. O interessante é que ambos os trabalhos apresentam posições completamente diversas como ponto de partida para a análise da picaresca.

No novo texto, BELIC, começa considerando as opiniões dos autores que afirmam ser o romance picaresco carente de composição, para depois enunciar os "principios de composición fundamentales que, sin constituir una norma rígida aparecen con mayor o menor consecuencia en la novela picaresca en general". Esses princípios são, para BELIC, o de viagem, o de serviço e a autobiografia (p. 21-29).

Para BELIC, a autobiografia não é obrigatória no romance picaresco. O romance picaresco é sempre retrospectivo e a forma autobiográfica lhe dá um caráter subjetivo. Mas, em função desse caráter retrospectivo, existem dois planos: o do pícaro ator e o do pícaro narrador. A relação entre um e outro apresenta duas variantes básicas: harmonia (*Lazarillo de Tormes*) ou contradição (*Guzmán de Alfarache*). Mas, em ambos os casos, o narrador objetiva o passado. Além disso, existe o plano do autor, cuja relação com os outros varia de acordo com as obras (p. 29-30).

BELIC, após analisar os três textos básicos da picaresca clássica e provar que não carecem de composição, afirma que na picaresca não existe uma "norma" de composição propriamente dita. Os princípios mencionados não seriam obrigatórios e, quando utilizados, podem ter formas e funções diferentes. A mudança já se observa nas três obras básicas, nas quais o princípio mais preservado é o de viagem (p. 53-54).

Em seguida, BELIC analisa outras obras, *La pícaro Justina*, *Marcos de Obregón*, *El donado hablador* e *Estebanillo González*, cujas composições classifica como "ensartadoras", e esclarece que elas não pertencem à linha "clásica" do gênero

picaresco. Depois, analisa *La hija de Celestina* e a cataloga como "novela cortesana" (p. 54-58).

O autor conclui que as obras máximas do romance picaresco provam a vontade de composição dos seus autores (p. 58-60). E, em nota de rodapé, divide a picaresca em: autenticamente picaresca; pseudopicaresca e antipicaresca.

Edward LOPES, na sua tese ainda inédita, "Principios y funciones en la novela picaresca española", de 1970 - pioneira no Brasil nos estudos sobre a picaresca - parte da teoria dos princípios de composição, de BELIC, tomados do já citado artigo desse autor, de 1963. No entanto, além dos princípios de viagem, serviço e autobiografia, que LOPES prefere chamar de "principio del relato directo", o autor estabelece os seguintes: "del obstáculo", "de la causalidad", "del aprovechamiento", "de las malas inclinaciones", "del relacionamiento personal" e "de la congeminação de situaciones". LOPES entende que o "principio del relato directo" é o fundamento dos demais; assim, para ele, a "autobiografia" é essencial à picaresca. No entanto, não seria a simples observância desses princípios o que faz um romance ser picaresco, mas o "sentido" e o "fin" deste que articulam esses princípios. O "fin" dos romances picarescos que ele analisa - *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache* e *El Buscón* - seria o de

"mostrarnos, a través de etapas, un proceso educativo - siempre autodidáctico -, para la realidad de la vida del hombre de pocos recursos, dentro de una sociedad moderna." (p. 243).

Quanto ao "sentido", seria o de que

"el hombre es una mezcla de nada y caídas, la sociedad es falsa como los valores que simula estimar, el mundo es malo y la vida sólo vale la pena para los que se dedican a trapacear o a ignorarlo." (p. 243).

Um texto fundamental para a crítica da picaresca é, sem dúvida, "La novela picaresca y el punto de vista"¹⁴, de Francisco RICO, publicado inicialmente em 1970. Nele, o autor, sem chegar a definir o romance picaresco, dá alguns traços fundamentais do gênero e estabelece etapas e gradações de valor entre as diversas obras.

¹⁴ Cf. in *La novela picaresca y el punto de vista*, p. 93-141.

Assim, entende que a agudeza da personagem e a série de amos são um traço do protagonista e um elemento de construção de toda a picaresca (p. 98). Para RICO, o romance picaresco não pode ser caracterizado exclusivamente em função do tipo real do pícaro ou do arquétipo da picaresca quotidiana, mas a partir da personagem, da criatura literária do pícaro (p. 100). E esse herói do romance picaresco será a combinação de um caráter e um esquema literário (p. 101).

RICO considera que *Lazarillo de Tormes* revela para Mateo Alemán o desenho básico: a autobiografia de um indivíduo desprezível, estruturada de acordo com um esquema peculiar (p. 113). E, da superposição de *Lazarillo de Tormes* a *Guzmán de Alfarache* na consciência literária do momento, surge a matriz do romance picaresco. A descoberta do gênero significava a possibilidade de utilizar esse arcabouço como suporte de outros meios e destinado a outros fins, embora se escorregasse para resultados grotescos como em *La pícaro Justina* ou *El Buscón* (p. 114).

O fator essencial que converte o pícaro em criatura literária é, para RICO, o fato de ele escrever sua própria vida. E isso tem sentido em *Lazarillo de Tormes* e em *Guzmán de Alfarache*, devido à necessidade de se explicar a situação final do protagonista, o que obrigou o narrador a uma grande coerência. Mas esse recurso da autobiografia passou a ser utilizado artificialmente: assim acontece em *La pícaro Justina* e em *El Buscón*. Este último é "una pésima novela picaresca" e, na sua cópia artificial da receita original de *Lazarillo de Tormes* e de *Guzmán de Alfarache*, *El Buscón* se torna suspeito de plágio (p. 115-129).

Para o autor, com *La pícaro Justina* e *El Buscón*, que fecham a etapa inicial da picaresca (1599-1605), o romance picaresco entra numa "vía muerta" e o gênero deixa de interessar. Depois, até 1620 não há romances picarescos, já que, no seu entender, *La hija de Celestina* e *La desordenada codicia de los bienes ajenos* não merecem esse rótulo. O gênero renasce, para Rico, entre 1620 e 1626, mas apenas Alcalá Yanez, com *El donado habiador*, sabe manter o nexo autor-ator (p. 129-132).

Depois de 1626, na opinião de RICO, o gênero não levanta a cabeça a não ser por casualidade, até Estebanillo González, último filho legítimo da família picaresca, cuja história teria sentido como a burla do próprio bufão sobre si mesmo, o que dá coerência à sua autobiografia (p. 134-137).

Para RICO, finalmente, a redução de *Lazarillo de Tormes* e de *Guzmán de Alfarache* a receita fez com que o gênero fosse anexado ao estilo cômico, levando,

assim, a pensar o pícaro de fora; isto resultaria na inadequação da forma autobiográfica e na decadência do gênero, desviado, assim, do rumo original traçado por *Lazarillo de Tormes* e por *Guzmán de Alfarache*: o romance moderno.

Desse modo, implicitamente, para RICO, não há espaço para se falar em romance picaresco depois de *Estebanillo González*.

Deve-se ter em conta também um pequeno livro de Jenaro TALÉNS, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, que foi publicado em 1975 e reúne textos de 1971-1972. No capítulo "Discurso narrativo y discurso ideológico" (p. 11-42), o autor identifica o romance picaresco a um processo: o protagonista vai do desconhecimento de seu lugar na sociedade à consciência de sua situação real e objetiva bem como ao seu conseqüente desejo de agir. Essa progressiva conscientização remete ao problema da luta de classes na Espanha dos três Felipes, na qual a classe oprimida não tem possibilidades de ascensão real. O processo psicológico desvenda a realidade histórica e funciona como um gesto semântico. Assim, o pícaro não é uma entidade, mas uma função; ele é apenas sua tentativa de ascensão social extra-classe: existe para deixar de existir (p. 29-31).

Para TALÉNS, antes de sua conscientização e depois de suas ações pícaras, o protagonista não pode ser chamado pícaro (p. 32-33). Para TALÉNS, o discurso picaresco existe com *Lazarillo de Tormes*; sua reprodução por Alemán o faz ser um gênero e Quevedo o transforma novamente ao se distanciar de *Guzmán de Alfarache* e voltar a *Lazarillo de Tormes* em seu *El Buscón*. Com base nisso, TALÉNS limita a picaresca a essas três obras. Das restantes, para ele, apenas o *Estebanillo González* se aproxima do gênero. Quanto às outras, divide-as em parapicarescas - *La pícara Justina*, *El coloquio de los perros* - e pseudopicarescas - todas as demais espanholas do século XVII. E nega que se possa falar em perduração do gênero em outras literaturas ou em ressurreição da picaresca, já que entende ser a mesma um gênero histórico que, fora dessa situação, deixou de existir.

Um texto quiçá menos conhecido, porém mais recente e interessante, é o que originalmente, em 1966, foi a tese de doutoramento de Gustavo A. ALFARO, *La estructura de la novela picaresca*, publicada em 1977. Pelo fato de o autor citar bibliografia posterior a 1966, preferimos encaixar seu texto, neste panorama, de acordo com sua data de publicação.

ALFARO analisa as dificuldades que existem para se chegar a uma definição do romance picaresco, tendo em conta a enorme variedade de obras que o gênero abrange. E conclui que, até agora, a crítica tem se voltado mais ao conteúdo das obras como reflexo da sociedade do que às estruturas literárias. Mas admite que a noção de gênero tem também um componente diacrônico (p. 17-19).

Mais adiante, ALFARO afirma que o romance picaresco tem uma estrutura mais complexa do que a simples seriação de aventuras e dá como sua base a trajetória moral do pícaro, que vai da genealogia, passa pelo acordar e chega ao castigo exemplar (p. 21-22).

Depois, ALFARO analisa os principais romances picarescos espanhóis clássicos a partir desse conceito de estrutura. E, de acordo com sua adequação aos seus protagonistas, cataloga-os como pícaros, falsos pícaros, antipícaros e bufões (p. 42-67).

No "Epílogo" (p. 67/71), o autor divide a picaresca em três grupos, segundo a organização de seus principais elementos estruturais: "lineal", aqueles romances cujas aventuras estão centradas na figura do pícaro; "digresiva", em que a autobiografia é interrompida por relatos ou outras digressões e "mixta", aqueles romances em que se dá a integração de narração e digressões. Finalmente, distingue três momentos do romance picaresco: pré-tridentino, pós-tridentino e de superação dos conflitos. No nosso entender, Alfaro não se coloca o problema da possível extensão da picaresca fora do "século de ouro" espanhol.

Em 1977, um livro viria quebrar, já no título, a reserva do romance picaresco à Península Ibérica ou à Europa. Era o conhecido trabalho de María CASAS DE FAUNCE (1977), que se propunha a estudar o romance picaresco latino-americano. Embora devamos objetar a priori que o livro, apesar do título, ignora nada menos do que toda a rica literatura brasileira, ele foi, sem dúvida, um marco e significou consolidar uma opinião de diversos autores que já a haviam externado em artigos pouco divulgados.

María CASAS DE FAUNCE diz apoiar-se nos princípios estabelecidos por Claudio GUILLÉN e se lança a dar uma definição explícita do romance picaresco. Diz ela:

"Defino *novela picaresca* como una narración ficticia, de cierta extensión y en prosa, expuesta desde el punto de vista de un ente acomodaticio cuya filosofía existencial subjetiva y unilateral enfatiza el instinto primario del individuo que no ha desarrollado las funciones espirituales ni la sensibilidad anticipada en el hombre. En principio, se ocupa de narrar una vida que podríamos denominar vulgar en oposición al personaje heroico que destaca por sus méritos espirituales. Técnicamente, la narración suele ofrecer la complejidad de dos puntos de vista narrativos: el del protagonista como tal, que a su vez puede presentar dos matices: a) el del pícaro y b) el del expícaro; y un segundo punto de vista que corresponde al del narrador intruso. El relato, generalmente, sigue un proceso lineal en el que se indican los antecedentes, estado y desenlace o suspenso de la experiencia del pícaro. El ingenio del personaje es el ingrediente que sirve para manifestar su astucia y presta a la obra el tono festivo de la burla que divierte mientras penetra en el lector produciendo, reflexivamente, la catarsis moralizante o didáctica inherente al género" (p. 12).

Entendemos que a longa e explícita "definição" de Maria CASAS DE FAUNCE poderia servir para fechar a série de autores mencionados. No entanto, é oportuno recordar que, em 1979, foram publicadas - sob o cuidado de Manuel CRIADO DE VAL¹⁵ - as volumosas atas do "I Congreso Internacional sobre la Picaresca" realizado em Madri. É sintomático que, das cem comunicações recolhidas no volume, apenas cinco pudessem ser catalogadas pelo editor no item "Estructura y definiciones de la picaresca" (p. 13 a 62). Mesmo assim, nenhuma dessas cinco pretende definir o romance picaresco, embora haja quatro mais pertinentes. Alison WEBER, em "Cuatro clases de narrativa picaresca" (p. 13-18), propõe resolver as limitações de "um gênero" picaresco considerando dentro dele a existência de quatro classes de narrativas: romances picarescos, romances cômicos, contos picarescos e contos cômicos. Edmond CROS, autor de "Aproximación a la picaresca" (p. 31-38), propõe uma aproximação à picaresca com base na sócio-crítica. José Luis ALONSO HERNÁNDEZ, em "Signos de estructura profunda de la narración picaresca" (p. 39-52), discorre sobre a determinação semiótica de uma estrutura da narrativa picaresca. O quarto crítico, Jaime FERRÁN, em "Algunas constantes en la picaresca" (p. 53-62), aborda algumas das chamadas constantes formais e temáticas da picaresca. Em suma, há aí pouca coisa para permitir-nos distinguir um romance picaresco de outros tipos de narrativas. O único texto que, nessas atas, enfrenta o problema da definição é o de María CASAS DE FAUNCE,

15 La picaresca. Orígenes, textos y estructuras.

"La novela picaresca hispanoamericana: una teoría de la picaresca literaria" (p. 965-974), que, na verdade, reproduz a "Preliminar" de seu próprio livro, de 1977, cujo conteúdo é resumido, agora sob um título mais adequado. Por isso, repete-se a definição acima citada.

Finalmente, é importante concluirmos examinando o artigo de Erminio BRAIDOTTI já citado. Nele, após historiar a noção de "gênero picaresco" até o século XIX, o crítico analisa a pertinência de se falar em "romance picaresco". Não apenas conclui favoravelmente, mas vê, com muita propriedade, que o conceito não pode ser excessivamente estreito, pois cada autor de um romance picaresco devia ser original perante o modelo que imitava. E esse modelo teria, para BRAIDOTTI, três aspectos básicos: "un sujeto humilde como héroe principal", "un relato de las malas aventuras y de la vida desafortunada del sujeto" y "un espíritu burlón o humor negro" (p. 117). O autor conclui considerando que a definição de SOBEJANO, acima mencionada, abrange esses três aspectos e é universalmente válida.

3. EM SÍNTESE

Parece-nos que a primeira conclusão desta longa exposição seria a de que a grande maioria dos autores não se preocupou até hoje com a definição da picaresca. Tal carência teria como consequência imediata a não determinação do assunto que nos ocupará logo mais: o da extensão que pode ser dada ao conceito.

Outra conclusão seria a de que a presença do pícaro é um *sine qua non* implícito nas considerações da imensa maioria dos críticos, excetuando-se talvez aqueles que se prendem a uma abordagem puramente formalista do assunto.

Outra opinião explicitada pela maioria dos críticos seria a da autobiografia como um traço característico. E não vemos outras preocupações quanto à forma, a não ser somente já nos últimos anos.

Por outro lado, explícita ou implicitamente, haveria uma grande maioria de opiniões no sentido de se ver no pícaro um anti-herói e, na narrativa picaresca, uma ocasião de crítica social.

As divergências dos diferentes críticos estariam, assim, fundamentalmente, na interpretação dos textos picarescos em si mesmos e nas suas relações com o contexto histórico-social.

No entanto, parece-nos que exatamente na oscilação entre conceituações mais conteudísticas ou mais tendentes ao formalismo estaria um possível divisor de águas na crítica literária sobre a picaresca.

Com efeito, os diversos conceitos de picaresca acima relacionados tendem a oscilar entre uma priorização dos elementos formais da narrativa e uma maior importância concedida aos conteúdos. Os extremos polarizadores da questão, entendemos, acabam sendo os menos fecundos para uma análise do gênero. Por isso, não nos parece que possam ser consideradas as visões puramente formalistas, como as de CHLOVSKI, WARREN e KAYSER, assim como as da crítica inglesa mencionada por PARKER. Num outro extremo teríamos as visões que pendem para considerações exclusiva ou prioritariamente conteudísticas, como as de HERRERO GARCIA, DELOGU, CORTINAS e PARKER, visões essas que ficam bastante prejudicadas. O restante dos autores que analisamos tende, em geral, a conciliar traços formais com elementos de conteúdo em suas apreciações. Em linhas gerais, observamos que, numa primeira etapa, à única exigência formal, como às vezes é a da autobiografia, unem-se diversos traços que tendem a definir a figura do pícaro como protagonista e como ponto de vista da análise da realidade. Assim, DE HAAN, CHANDLER, CASTRO, BATAILLON e VALBUENA PRAT. A seguir, viria um grupo fortemente conteudista: GILI Y GAYA, CARILLA, BLANCO AGUINAGA e DEL MONTE. Depois, com exceção de BRUN e TALÉNS - cujas boas colocações do problema se ressentem um pouco do esquecimento de valores formais - há a retomada da visão integradora de ambos os pólos: LOPE BLANCH, GUILLÉN, AUBRUN, MILLER, MOLHO, LÁZARO CARRETER, BELIC, LOPES, RICO, SOBEJANO, CASAS DE FAUNCE e ALFARO. Nesse percurso, devemos considerar três aspectos da questão: que a partir de CARRETER e RICO, especialmente, cresce a preocupação pelo "discurso" picaresco; que essa preocupação parece se contrapor à análise da picaresca como reflexo de fenômenos sociais, com GUIILLÉN (1961), BELIC (1961) e BRUN; e que, finalmente, talvez, a essa contraposição se deva a tendência que nos parece mais rica, qual seja, a de entender o gênero picaresco como um processo.

Isto já está em GUILLÉN (1961) e é retomado por LÁZARO CARRETER, pelo próprio GUILLÉN em 1971 e por TALÈNS.

3.1. AS FALHAS HABITUAIS

Embora caiba reconhecer, de antemão, o valor dos diversos conceitos de picaresca a que fazemos referência aqui, há aspectos que, em certos casos, merecem algumas observações críticas.

Assim, parece-nos pouco feliz confundir o texto que costuma ser visto como o protótipo de romance picaresco - *Guzmán de Alfarache* - com a picaresca, bem como pretender que, a partir exclusivamente dessa obra seja possível falar sobre o gênero, como nos casos de HERRERO e BLANCO AGUINAGA. Tampouco nos parece adequado considerar a picaresca como um todo homogêneo - o caso de CORTINAS - ou exigir do pícaro literário uma "conduta" que reproduza os eventuais pícaros reais, históricos, como é o caso de PARKER. Outros críticos tendem a confundir o gênero literário com o efeito de alguma ou algumas causas político-religiosas ou econômico-sociais: HERRERO, DELOGU, BRUN, BELIC (1963). Outros, especialmente até a década de 70, reduzem o romance picaresco a um determinado conteúdo ou uma "história", esquecendo os aspectos formais, a não ser para exigir o autobiografismo, às vezes como *conditio sine qua non* (GILI Y GAYA). Em outros casos, a preocupação com o "discurso picaresco" reduz o objeto digno de consideração a apenas as duas obras iniciais (RICO). Outras vezes, pretende-se que uma série de tópicos sejam comuns a todas as obras do gênero, sem levar em conta o aspecto evolutivo do mesmo, como CARILLA.

Em síntese, na maioria dos conceitos examinados encontramos aspectos que merecem ressalvas da nossa parte, sendo que, até GUILLÉN (1971), os críticos parecem ter tido o cuidado de não assumir compromissos com "definições".

4. A EXTENSÃO DO ROMANCE PICAESCO

Ao longo do século XX, os conceitos de picaresca acima mencionados levaram a conseqüentes reduções ou extensões da designação. Inicialmente, parece-

nos que os críticos não espanhóis entenderam que o romance picaresco nascera na Espanha mas nem por isso poderia ser ele uma propriedade nacional espanhola. Assim, DE HAAN, em 1895, implicitamente admite uma picaresca fora da Espanha; CHANDLER não apenas em 1899 escreve um volume sobre a picaresca "in Spain" (o segundo, sobre a picaresca na Europa não apareceria), mas, numa outra obra, em 1907, trataria da picaresca na Inglaterra, chegando até o seu século no estudo dessa tradição; e BATAILLON, em 1931, embora entendendo que a picaresca deixaria de existir ao abandonar seu modelo originário, vê o romance picaresco como um fenômeno europeu, cujo berço fora a Espanha.

Contrasta com a visão desses autores a interpretação de CASTRO que, em 1925, não apenas dá como modelo *Guzmán de Alfarache*, mas entende que afastar-se deste como modelo é afastar-se do romance picaresco. CASTRO não parece sequer preocupado com a existência de romances picarescos fora da Espanha nem é seu objetivo considerá-los. Parece-nos que o mesmo pode ser dito da maioria dos críticos mais conhecidos - quase todos espanhóis - que se ocuparam do assunto durante o século XX até quase o final da década de 50: HERRERO, DELOGU, VALBUENA PRAT, CORTINAS, GILI Y GAYA e BLANCO AGUINAGA, dentre outros. Estes autores não se preocuparam com delimitar o gênero ou catalogar os romances picarescos. Aceitavam como picaresca uma série de textos espanhóis dos séculos XVI e XVII e, ao chamá-los de "picaresca espanhola", estavam antes caracterizando o gênero como uma especificidade da Espanha do que pensando na existência de uma picaresca fora desse contexto ¹⁶.

Em fins dos anos 50 inicia-se uma tendência a entender que há outros romances, fora da Espanha e dos séculos XVI e XVII que não podem deixar de ser mencionados ao se falar em picaresca. O primeiro sinal, parece-nos, é a distinção feita por DEL MONTE, em 1957. Embora reservando a designação "gênero picaresco" para as obras espanholas dos séculos XVI e XVII, esse autor fala também na existência do "gusto picaresco" e estende este último a uma "ilimitada multitud de obras de la más variada índole" (p. 58).

¹⁶ Como já foi dito, nessa primeira metade do século, uma série de autores não espanhóis falam em "romance picaresco" sem se restringirem à Espanha. Mas, em se tratando de visões puramente formalistas - que conseguem chegar até a se referir ao gênero sem citar obras espanholas - não nos parece pertinente relacioná-los, já que eles acabaram por falar de outro fenômeno, diferente daquele que nos ocupa.

Já nos anos 60, o famoso artigo de Claudio GUILLÉN ¹⁷ abre de vez as portas para o debate sobre o assunto ao separar a noção de gênero picaresco - como modelo embasado em determinados princípios de composição, estável, mas sujeito a mudanças por influência do escritor, da época ou da nação - da de romance picaresco. O crítico divide este último - como já mencionamos antes - em *strictu sensu* e *lato sensu* e inclui na primeira designação um amplo grupo de obras que flutuam em volta da norma, definida por oito traços comuns. Esse grupo abrange textos que vão de *Lazarillo de Tormes* a *Felix Krull*. Ou seja que, para GUILLÉN, a designação "romance picaresco" pode ser válida para textos de qualquer cultura em qualquer momento. E cabe, para ele, a possibilidade de se relacionar com o gênero, além dos romances picarescos *lato sensu*, aqueles que não incluem todas as oito características, o "mito picaresco", conceito de significação muito ampla e que independe de uma obra em particular.

Entendemos que GUILLÉN é o primeiro crítico de peso a admitir de maneira sistemática o reaparecimento do romance picaresco no século XX ¹⁸. Com ele se iniciaria a polêmica em torno de a que obras cabe ou não atribuir essa categoria. Mais ainda, GUILLÉN é o primeiro a ver que causas sociais - como a tomada de consciência da civilização como opressão, especialmente depois da II Guerra Mundial - podem contribuir para esse reaparecimento.

Três anos depois, Robert ALIER leva à prática essa abertura quando analisa, em seu estudo, não apenas *Lazarillo de Tormes* e mais quatro romances espanhóis clássicos, mas outros seis textos - entre europeus e norte-americanos - contemporâneos.

Viria depois o livro de PARKER, que mesmo fazendo a picaresca deter-se em 1753, mantém a abertura ao tratar como textos plenamente picarescos algumas obras europeias dos séculos XVII e XVIII. É curioso que PARKER aceite depois

¹⁷ "Toward a Definition of de Picaresque".

¹⁸ Nem sempre GUILLÉN tivera um posicionamento assim aberto com relação à extensão do gênero picaresco. Na sua tese, de 1953, *The Anatomies of Roguery*, p. 392, n.27, diz: "There have been some recent revivals in Spain of the picaresque style, of which it might be said that their singleness of viewpoint, instead of being analytical and constructive, is simply narrow and vulgar: this is a dead-end alley for the contemporary Spanish novel. The picaresque limitation was a rich and fertile discovery in the sixteenth and seventeenth centuries. It is an oath of literary poverty today. See Camilo José Cela, *La familia de Pascual Duarte* (Madrid, 1944), and *Nuevas Andanzas y Desventuras de Lazarillo de Tormes* (Madrid, 1948)". No entanto, parece-nos que a opinião de GUILLÉN estaria então limitada pela referência concreta às obras de Cela, pois viria se alterar radicalmente, nos aspectos genéricos, anos depois, como vemos.

dessa data a existência de apenas "novelas con elementos picarescos" e negue tão veementemente a de textos que possam pertencer à tradição iniciada para ele por Guzmán de Alfarache, quando uma obra como *El Periquillo Sarniento* não apenas se situa nessa linha mas tem como protagonista um delinquente explícito que PARKER deveria entender, em sua teoria, como um autêntico pícaro.

Finalmente, dentro dessa série, teremos a visão de Stuart MILLER, para quem, após o seu período clássico (1550-1750), o romance picaresco desaparece até o século XX, quando haverá - na Europa e nos Estados Unidos - novos romances que são credores dessa designação, embora nem estejam, em todos os casos, refletindo o caos total próprio do romance picaresco.

Curiosamente, após os cinco autores acima mencionados, inicia-se entre os críticos - no fim dos anos 60 e início dos 70 - uma espécie de reação contrária à aceitação de uma picaresca não espanhola.

Assim, MOLHO, em 1967, limita a picaresca às três obras espanholas básicas. Para ele, ao fechar-se com *El Buscón* a dialética "honor/antihonor", que seria a base da picaresca, não há mais romance picaresco nem dentro nem fora da Espanha, a não ser *Moll Flanders*.

Por sua vez, LÁZARO CARRETER, em 1968, limita às três obras básicas o desenvolvimento do processo que define, para ele, o gênero picaresco.

Mais tarde, em 1970, Francisco RICO limita a "boa picaresca" a *Lazarillo de Tormes* e a *Guzmán de Alfarache*, na medida em que, todos os textos seguintes, a não ser *El donado hablador* e *Estebanillo González*, utilizam a autobiografia de maneira artificial, segundo ele. Mesmo que RICO não o explicita, o conjunto do seu livro não permite pensar em que ele esteja admitindo uma picaresca não espanhola.

O texto de TALÉNS (de 1971, embora publicado em 1975) limita explicitamente a picaresca às três obras básicas e diz que, fora elas, apenas o *Estebanillo González* "se acerca al género" (p. 39). Os demais textos espanhóis do século XVII são, para TALÉNS, parapicarescos ou pseudopicarescos. E nega que fora desse contexto o gênero possa existir.

Mas, imediatamente, inicia-se uma tendência, que parece durar até hoje, no sentido de ampliar a extensão do gênero picaresco. Assim, já o próprio livro de

TALÉNS registra, em notas de rodapé (p. 41-42), a existência de estudos que abrangem romances contemporâneos, entendendo-os como picarescos¹⁹.

Em 1970, no III Congresso Internacional de Hispanistas, Rosa María CABRERA apresentou uma comunicação sobre "El pícaro en las literaturas hispánicas", na qual projeta a personagem a partir do *Libro de buen amor* até o século XX, nas literaturas de língua espanhola. O mesmo espectro abrange o livro de MONTESER, de 1975, que inclui, porém, o estudo de obras de outras literaturas.

Em 1977, Richard BJORNSON publica seu trabalho que, de certo modo, segue a trilha de Alexander PARKER ao ver no pícaro o denominador comum de uma série de romances europeus. Assim sendo, analisa, além dos principais representantes espanhóis do gênero, *Simplicissimus*, *Moll Flanders*, *Gil Blas* e *Roderick Random*. No mesmo ano, Harry SIEBER publica seu estudo sobre a picaresca espanhola e europeia, que termina com um epílogo onde trata de romances picarescos europeus e norte-americanos do século XX.

Ainda no ano de 1977, aparece o livro de María CASAS DE FAUNCE, que pretende ocupar-se especificamente do romance picaresco latino-americano embora esqueça o Brasil, chegando até os nossos dias. A autora cita dois precedentes: o livro de Ildefonso PEREDA VALDÉS, de 1950, e a tese de doutoramento de Margarita Blondet HOGAN, de 1958.

Em 1979, as atas do I Congresso Internacional sobre a Picaresca, editadas por Manuel CRIADO DE VAL, reuniram estudos que abrangem de *Lazarillo de Tormes* e a picaresca clássica espanhola até o século XX, incluindo textos das literaturas espanhola, hispano-americana e norte-americana.

O texto de BLACKBURN, nesse mesmo ano de 1979, tem abrangência similar à dos trabalhos que vimos citando nos últimos parágrafos.

¹⁹ ALBÉRÉS, R.M.: "Renaissance du roman picaresque" in *Revue de Paris*, n. 75, n. 2, p. 46 e segs. SEIFERT, Walter: "Die pikareske Tradition im deutschen Roman der Gegenwart" in *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*. Stuttgart, Hg. Manfred Durzak, 1971, p. 192-210. SCHLEUSSENER, Bruno: *Der neopikareske Roman (Pikareske Elemente in der Struktur moderner englischer Romane: 1950-60)*. Bonn, Bouvier u. CO. Verlag, 1969. SCHÖLL, Norbert.: "Der pikarische Held. Wiederaufleben einer literarischen Tradition seit 1945" in *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, Hg. Th. Köbner, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1971, p. 302-321. DIEDERICHS, Rainer.: *Strukturen des Schelmischen im modernen deutschen Roman. Eine Untersuchung an den Romanen von Th. Mann 'Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull' und G. Grass 'Die Blechtrommel'*. Düsseldorf-Köln, Eugen Diederichs Verlag, 1971.

E, finalmente, também em 1979, BRAIDOTTI (p. 118-119) considera "una actitud demasiado arbitraria y exclusivista" limitar a picaresca aos séculos XVI e XVII, mas não cita obras fora do contexto europeu dos séculos XVII e XVIII, a não ser o *Periquillo Sarniento* de Lizardi e uma única obra do século XX: *La vida inútil de Pito Pérez* de Rubén Romero, de 1938. E termina - contraditoriamente, no nosso entender - catalogando todos os restantes possíveis romances neopicarescos como "intentos pseudopicarescos", pois entende que "hasta la actualidad no ha aparecido una obra igualable a la picaresca antigua".

5. UMA POSSÍVEL CONCEITUAÇÃO

Temos consciência de que "definir" um gênero literário é tarefa impossível caso se pretenda com isso estabelecer um conceito fechado que ignore o fato de estarmos perante um processo histórico, como adverte LÁZARO CARRETER ²⁰. No entanto, parece-nos viável chegar num conceito operacional que, levando em conta aquilo que se repete na maioria dos romances chamados de "picarescos" pela maioria dos críticos, e particularmente naqueles constitutivos do que pode ser visto como o *núcleo* fundacional, permita-nos projetar esse conceito para perceber a possível continuidade desse processo.

Nosso trabalho parte do pressuposto de que não há razões para separar radicalmente os romances que, sob o rótulo de "picaresca", os críticos agruparam na literatura espanhola dos séculos XVI e XVII (e até XVIII, excepcionalmente) daqueles outros produzidos em outras latitudes e em outras circunstâncias. Podemos aceitar especificidades no gênero clássico espanhol, mas entendemos que seria optar por critérios demasiadamente estreitos não admitir o mesmo rótulo para aqueles textos que, coincidentes em aspectos genéricos, não atendam a essas especificidades.

Evidentemente, o primeiro problema que se coloca nesse caso é o de encontrar uma conceituação que possa ser válida para romances escritos ao longo de mais de cinco séculos e produzidos em contextos culturais, sociais e econômicos muito diversos. Para tanto, parece-nos válido começar por estabelecer uma

²⁰ "Glosas críticas a Los pícaros en la literatura de Alexander A. Parker" in *Estilo barroco y personalidad creadora*, p. 99.

periodização e uma regionalização da picaresca que vaibilize a possibilidade de o conceito ser aplicado de diversas maneiras em cada situação. Mais ainda, entendemos que os diversos romances picarescos se caracterizam por aceitar uma fórmula narrativa que, ao mesmo tempo, cada um deles estará transgredindo de alguma maneira. Nisso vemos uma noção válida do que possa se entender como gênero. Caso contrário, estaríamos exigindo uma fidelidade tão grande ao "modelo" teórico que acabaríamos por cobrar o absurdo de que se narrasse sempre a mesma história, sem maiores variantes no discurso narrativo²¹. Parece-nos, também, que não cabe colocar de antemão uma estreita receita para o discurso próprio do romance picaresco e esquecer os traços típicos da história nele narrada. Da mesma forma, não cabe ater-se apenas a conteúdos dissociados de aspectos formais. Entendemos que toda conceituação da picaresca há de levar em conta a integração de um certo tipo de história num determinado tipo de discurso.

Com esses pressupostos, podemos tentar, primeiro, estabelecer uma classificação geral das obras que poderão ser abrangidas pela noção de romance picaresco. Colocando-nos perante as origens do gênero, é obvio que há um conjunto de romances produzidos na Espanha nos séculos XVI e XVII e que, tradicionalmente, são considerados como picaresca. Sem entrarmos no seu mérito literário, entendemos que são unanimemente aceitos os seguintes:

- 1554: Anônimo: *Lazarillo de Tormes*.
 1555: Anônimo: *Segunda parte de Lazarillo de Tormes*.
 1599: Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache* (Primera parte).
 1602: Mateo Luján de Sayavedra (Juan Martí) *Guzmán de Alfarache* (Segunda parte apócrifa)
 1604: Mateo Alemán: *Guzmán de Alfarache* (Segunda parte).
 1604: Gregorio González: *El guitón Onofre*.

²¹ Carlos BLANCO AGUINAGA cita, muito oportunamente, Tinianov ("De la evolución literaria" in *Formalismo y vanguardia*, Madrid, 1970, p. 118-119, apud "Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género", p. 64). O formalista russo sustenta que um gênero "no es constante, sino variable y su material lingüístico, extraliterario, cambia de un sistema literario a otro, tanto como la forma de introducir ese material en la literatura"; assim sendo, conclui Tinianov, "el estudio de los géneros es imposible fuera del sistema en el cual y con el cual se encuentran en correlación". Por sua vez, BLANCO AGUINAGA, cobra que se leve em conta esse critério, já que a outra alternativa, diz ele, "exigiria definiciones tan limitadoras de lo que sea la picaresca como las que han llevado, por ejemplo, a decidir que sólo existen tres, o peor aún, dos novelas realmente picarescas." (p. 65).

- 1605: López de Úbeda. *La pícara Justina*.
- 1612: Salas Barbadillo: *La hija de Celestina*.
- 1618: Vicente Espinel: *La vida del escudero Marcos de Obregón*.
1619. Carlos García: *La desordenada codicia de los bienes ajenos*.
- 1620: H. de Luna: *Lazarillo de Tormes* (Segunda parte).
- 1624-1626: Alcalá Yáñez: *El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos*.
- 1626: Francisco de Quevedo: *La vida del Buscón*. (Redigido em 1603 ou 1604 e retocado entre 1609 e 1614).
- 1632: Castillo Solórzano: *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*.
- 1637: Castillo Solórzano: *Aventuras del bachiller Trapaza*.
- 1637: María de Zayas: *El castigo de la miseria*.
- 1641: Vélez de Guevara: *El diablo cojuelo*.
- 1642: Castillo Solórzano: *La garduña de Sevilla*.
- 1644: Antonio Enriquez Gómez: *La vida de don Gregorio Guadaña*.
- 1646: Estebanillo González: *Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*.
- 1688: Francisco Santos: *Periquillo el de las Gallineras*.
- 1742-1752: Diego de Torres Villarroel: *Vida de Diego de Torres Villarroel*.

A maioria dos críticos vem entendendo que, desse conjunto, destacam-se três obras que não apenas possuem um valor literário maior mas que, no seu conjunto, estabelecem o sentido fundacional do gênero: *Lazarillo de Tormes* inicial, *Guzmán de Alfarache* e *El Buscón*. Nessas três irão apoiar-se o nosso estudo e a nossa tentativa de definir o romance picaresco. Sem deixar de levar em conta o que separa, do ponto de vista histórico, *Lazarillo de Tormes* de *Guzmán de Alfarache* - e que foi oportunamente apontado por Américo CASTRO em "Perspectiva de la novela picaresca" - entendemos que esses três textos constituem um núcleo inicial que pode ser visto como um intertexto fundamental ²², especialmente se considerarmos que a redação da obra de Quevedo data dos primeiros anos do século, sendo assim muito próxima, na sua composição, de *Guzmán de Alfarache*. No entanto, nada mais longe do nosso ânimo do que confundir esses três romances.

²² O caráter intextual desse núcleo foi estudado com apoio na semiologia por Francisco CARRILLO, no capítulo II ("El texto de la picaresca") de seu *Semiología de la novela picaresca*, p. 47-101; também podemos lembrar a leitura intertextual do núcleo realizada por Róbia Prates GOLDONI em sua dissertação "Galvez, o pícaro nos trópicos".

Sem dúvida, *Guzmán de Alfarache* pode ser entendido como o *protótipo* da picaresca, mas a noção de gênero, como já demonstrou Cláudio GUILLÉN (1966), nasce da aproximação de *Guzmán de Alfarache* a *Lazarillo de Tormes* que, no nosso entender, funciona como o *germe* do romance picaresco. Finalmente, *El Buscón* significaria a *distorção* do gênero.

Fora desse *núcleo*, os restantes romances picarescos espanhóis dos séculos XVI e XVII (e XVIII) podem ser considerados como a *expansão clássica espanhola* do gênero ²³.

Em fins do século XVII e durante o XVIII aparece o que chamaremos de *picaresca européia*: trata-se de uma série de textos publicados principalmente na Alemanha, Inglaterra e França, que devem seu aparecimento, sem dúvida, à existência da picaresca espanhola. Não iremos aqui nos ocupar de fazer restrições dentro desse conjunto; apenas entendemos que são modelares, nesse conjunto, *Simplicissimus* de Grimmelshausen (1668), *Moll Flanders* de Daniel Defoe (1722) e *Gil Blas* de Lesage (1715, 1724 e 1735).

Desde já, parece-nos que a maior diferença entre a *picaresca européia* e seu precedente espanhol está no diferente contexto social em que o pícaro é colocado agora: ele já não mais se espelha na aristocracia, mas tem como horizonte e modelo a burguesia emergente.

Posteriormente, com a definitiva transformação desse contexto devido à instalação da burguesia num plano predominante, e com o aparecimento dos subprodutos do capitalismo que acabariam por se definir no Terceiro Mundo, a picaresca sofre uma profunda transformação. Por outro lado, desaparecerá, em muitos casos, a noção da existência de um modelo clássico. Ao mesmo tempo, a linguagem narrativa, com a superação do realismo do século XIX, sofrerá transformações que permitirão o uso de novas fórmulas para a picaresca. Tudo isso nos leva a falar em *neopicaresca*, como já outros o fizeram no mesmo ou em outros sentidos, para referirmo-nos a toda a abundante produção que, principalmente nos países ibero-americanos, pode ser lida à luz da picaresca clássica.

²³ Nesse grupo caberia talvez incluir alguns textos publicados na América espanhola nos séculos XVI e XVII, como *La endiablada*, de Mogrovejo de La Cerda (1626), *El carnero*, de J. Rodríguez Freile (1639), *Los infortunios de Alonso Ramírez*, de Sigüenza y Góngora (1690) e *El Lazarillo de ciegos caminantes*, de Concolorcorvo (1773). No entanto, dificilmente poderíamos classificá-los como "romances", o que nos impõe não levá-los em conta.

Nesta tentativa de classificação histórica, é necessário aludir a alguns textos que aparecem em períodos de transição. Principalmente nos preocupam dois deles: **El Periquillo Sarniento** e **Memórias de um sargento de milícias**, obras nas quais iremos nos deter no corpo do nosso estudo.

O primeiro está curiosamente situado na esteira de **Guzmán de Alfarache**. Mas seu contexto pouco tem a ver com o daquele: o modelo burguês é o que o autor opõe ao pícaro; a integração deste na burguesia é a lição que se propõe transmitir ao leitor. No entanto, **Periquillo Sarniento** não tem nada que ver com o universo da *neopicaresca*, que superará esses didatismos e enfatizará a crítica da burguesia.

O segundo é um texto que não parece admitir uma vinculação direta com a picaresca clássica como fonte, como é possível no anterior. Mas inaugura a existência de uma personagem típica da literatura brasileira, o malandro, em quem nos parece possível ver a retomada do anti-herói, e que irá proliferar em diversas manifestações culturais brasileiras. O malandro é, para nós, a versão brasileira do neopícaro. E, no romance de Manuel Antônio de Almeida, mesmo que a crítica possa sentir falta de alguns dos requisitos da picaresca clássica, há um número suficiente deles para entendê-lo como o ponto de partida da neopicaresca no Brasil.

Por outro lado, duas ressalvas são necessárias antes de prosseguirmos: a primeira no sentido de que, junto a um corpus que, sem dúvida, pode ser incluído sob o rótulo de romance picaresco dentro de alguma das categorias históricas acima mencionadas, haverá outros muitos textos cuja vinculação não é tão completa. Para estes, caberá falar em romances *parapicarescos* ou *paraneopicarescos*. Não é nosso propósito traçar aqui fronteiras irredutíveis, porém, muito mais, abrir espaços para os diversos graus de aproximação ao gênero, tarefa a ser empreendida pela subjetividade do leitor.

Cabe outra advertência, no sentido de que conscientemente deixamos de lado dois universos vinculados à picaresca, por não fazerem parte do nosso objetivo de estudar as suas manifestações apenas no romance: um deles é o que chamaríamos de "picaresca popular", povoada de heróis como Pedro Urde-malas, Pedro Malazartes e outros, que faz parte, na verdade, do precedente da picaresca culta; é aquela que sempre esteve no folclore, onde todos os autores eruditos encontraram mais de uma anedota incorporada posteriormente aos seus romances. Um outro segmento que não consideraremos é o da existência de elementos picarescos em outras artes como a pintura, o teatro ou o cinema.

Feitas essas colocações, achamos possível tentar encontrar nesse intertexto que constitui o *núcleo* da picaresca clássica espanhola, os elementos necessários para uma definição adequada que permita estabelecer o grau de relação que com ele possa guardar um outro texto remoto ou próximo.

Assim, com base nesse intertexto, para nós, um romance picaresco será **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.**

Entendemos que no nosso conceito de picaresca a maioria dos termos colocados são válidos para todos aqueles romances tradicionalmente aceitos como tal por diversos críticos. No entanto, há um elemento que é a pedra de toque de muitas discordâncias: a necessidade do caráter autobiográfico da picaresca. Para muitos, a autobiografia é imprescindível. Mais ainda, alguns críticos chegam ao ponto de exigir uma determinada coerência no tratamento da forma autobiográfica, o que leva, no caso de Francisco RICO, a reduzir o gênero, ao menos em suas manifestações esteticamente válidas, a duas obras, como já vimos: **Lazarillo de Tormes e Guzmán de Alfarache.**

Parece-nos que um rigor formalista tão acentuado leva a uma idéia de picaresca válida talvez para o crítico, mas não para os leitores que, em massa, ao longo dos séculos, entenderam como parentes de Guzmán de Alfarache e de Lázaro de Tormes os protagonistas de muitas obras, nem sempre sequer narradas em primeira pessoa. Deixando de lado a qualidade literária, é curioso não se considerar o fato de boa parte das obras do que chamamos *expansão clássica espanhola* da picaresca não obedecerem ao requisito da primeira pessoa. E nem por isso passou pela cabeça de alguém cortá-las do repertório universalmente identificado como picaresca espanhola clássica, para muitos a única picaresca. Já no próprio *núcleo* o tratamento dado à autobiografia não é uniforme: em **Lazarillo de Tormes**, a motivação final do texto - o protagonista narra sua vida para explicar sua situação presente - faz com que haja um único ponto de vista permanente para o narrador; já em **El Buscón**, como Francisco RICO demonstra, há várias transgressões dessa coerência; no meio, **Guzmán de Alfarache**, embora fiel ao ponto de vista do narrador, aparece permeado de histórias secundárias com narrador de terceira pessoa. Mas não entendemos que, por isso, **El Buscón** deva ser segregado do

gênero, única atitude lógica se a coerência narrativa é requisito indispensável para que haja picaresca.

Da mesma maneira, não nos parece conveniente cortar do gênero picaresco algumas das obras tradicionalmente nele incluídas como parte do grupo mais clássico e que não preservam o narrador de primeira pessoa. Observando o conjunto da picaresca clássica espanhola, temos:

- **Lazarillo de Tormes:** narrador de primeira pessoa.
- **Segunda parte, de 1555:** idem
- **Guzmán de Alfarache:** idem.
- **Continuação apócrifa:** idem
- **El guitón Onofre:** idem
- **La vida del Buscón:** idem.
- **La pícaro Justina:** Há um narrador de terceira pessoa que "o autor" utiliza para encaixar a narrativa de primeira pessoa.
- **La hija de Celestina:** narrador de terceira pessoa.
- **Marcos de Obregón:** narrador de primeira pessoa encaixado na narração de terceira pessoa do "Prólogo al lector".
- **Segunda parte de Lazarillo de Tormes (H. de Luna):** narrador de primeira pessoa.
- **La desordenada codicia de los bienes ajenos:** narrador de primeira pessoa.
- **El donado hablador:** diálogo do pícaro com um Vigário (primeira parte) e o Cura (segunda parte) em que aquele narra em primeira pessoa.
- **Teresa de Manzanares:** narrador de primeira pessoa encaixado na narração de terceira pessoa do "Prólogo al lector".
- **El bachiller Trapaza:** narrador de terceira pessoa.
- **La garduña de Sevilla:** idem.
- **El castigo de la miseria:** idem.
- **El Diablo Cojuelo:** idem.
- **Gregorio Guadaña:** narrador de primeira pessoa.
- **La vida y hechos de Estebanillo González:** narrador de primeira pessoa.
- **Periquillo el de las Gallineras:** narrador de terceira pessoa.
- **Vida de Torres Villarroel:** narrador de primeira pessoa.

Ou seja que, dos vinte e um romances habitualmente aceitos como integrantes da "picaresca espanhola" nada menos do que seis não atendem

explicitamente ao requisito da autobiografia. Outros quatro encaixam a autobiografia numa outra narração de terceira pessoa. E onze são autobiografias.

Parece evidente, no conjunto mencionado, que inicialmente o respeito à autobiografia foi habitual. Com os anos, a importância parece ter sido transferida para a presença do pícaro como fator fundamental para considerar um romance como picaresco.

Da nossa parte, entendemos que o pícaro narra em primeira pessoa como transgressão da fórmula do "historiador" onisciente da novela de cavalaria. Ele é testemunha de uma realidade e já não mais o protagonista narrado dentro de uma história inverossímil. Fica claro que, ao longo do tempo, o narrador de primeira pessoa foi sendo substituído, eventualmente, pelo de terceira. Isto confirma nosso ponto de vista de que a picaresca é um gênero caracterizado pela transgressão dos modelos anteriores. Ao mesmo tempo, e especialmente ao se chegar ao século XX, os novos pícaros protagonizarão relatos nos quais estarão presentes novas formas de se apresentar o testemunho da realidade, sem que seja imprescindível o narrador de primeira pessoa, ou mediante formas narrativas que preservem o ponto de vista do protagonista.

Assim sendo, reiteramos aqui o nosso critério proposto em *O romance picaresco*²⁴: distinguir *picaresca de primeira pessoa* ou textos (pseudo-) autobiográficos - incluindo-se aí aqueles romances em que é mantido o ponto de vista do pícaro na narrativa - e *picaresca de terceira pessoa*. Caso contrário, teríamos que aceitar não ser o foco narrativo essencial ao romance picaresco ou excluir explicitamente do gênero o que sempre foi entendido como parte inegável do mesmo.

Essa possibilidade de transgressão da fórmula narrativa original parece-nos fazer parte fundamental do gênero picaresco. Na medida em que o contexto histórico e a linguagem narrativa foram evoluindo, o romance picaresco foi mudando a linguagem e refletindo os novos aspectos do contexto. Assim, é forçoso que haja inovações de um romance para outro. Caso contrário, ao pretendemos que todos os textos respeitem por igual a mesma receita, não apenas estaríamos negando a história literária, mas o nosso "gênero" não comportaria mais do que uma única obra: aquela que tivéssemos escolhido como o padrão.

²⁴ Cf. p. 42, nota 2.

Nessa evolução inevitável, parece-nos que, sem romper com o gênero picaresco, uma série de romances apresentarão mudanças mais drásticas por referirem-se a novos tempos. E então falaremos em *neopicaresca* para denominar uma nova maneira de realizações narrativas que, no entanto, continuarão a caber dentro da definição acima colocada.

Convém ampliarmos essa definição, sempre levando em conta o núcleo que lhe deu origem. Nos três romances ali considerados, parece-nos claro que o trabalho é progressivamente descartado como meio para a ascensão social almejada pelo pícaro: Lázaro se submete ao subemprego como recurso inevitável para matar a fome e chega a trabalhar vendendo água; mas não persistirá no trabalho ao descobrir que já possui o mínimo para adquirir a aparência de homem de bem. Pela aparência poderá se aproximar dos bons e ganhar o "ofício real", o emprego público em que não é o produto do trabalho o que interessa, nem sequer o salário recebido, mas os contatos que proporciona, dos quais advém a garantia de status e de passar bem. Guzmán admite o subemprego de criado ao longo da primeira parte do romance; na segunda, já não trabalha sequer como criado, apenas finge ocupar-se seriamente de alguma coisa no intuito de trapacear. E Pablos é o pícaro criado de um único amo, que jamais trabalhará. A progressiva rejeição do trabalho pelos pícaros do núcleo prende-se, no nosso entender, ao fato de que o modelo destes se caracteriza essencialmente por não vincular-se a esse universo. Pelo contrário, no homem de bem - antítese e espelho do pícaro - a não dependência do trabalho é parte essencial da "honra-opinión" em que ele se apóia.

Com relação a esse espelhamento do pícaro, é fundamental levar em conta o valor apenas aparente em que ele se baseia. O pícaro sabe que chegar a ser um homem de bem é, antes de mais nada, chegar a parecer um homem de bem, já que este é uma aparência. E aí nasce um aspecto básico do romance picaresco: seu protagonista é um fingidor dentro da ficção. O fingimento cresce do tardio e mínimo fingir de Lázaro até a ficção com todos os matizes possíveis de Pablos. Mas os três fingem e fazem da roupa uma preocupação que evolui também da compra da roupa velha por Lázaro até as múltiplas variações sobre o tema por parte de Pablos.

Um outro corolário da definição acima é que a aventura é o estado permanente do pícaro. Há, sem dúvida, uma grande distância entre a mínima aventura, quase involuntária, de Lázaro e a delinquência pela delinquência de Pablos. O risco da aventura se inicia na partida, quando se abandona a segurança,

mesmo que relativa, do lar. E crescerá, tendo como realização mais frequente o furto.

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.

Parece-nos significativo que a permanente situação de aventura e o recurso básico da trapaça sejam os fundamentos do meio de vida do qual o pícaro de nosso *núcleo* se vale, numa gradação crescente: o jogo trapaceiro. Lázaro ignora o recurso; mas Guzmán o descobre logo após sua conscientização picaresca, faz dele um vício do qual não consegue se ver livre e o utilizará constantemente; Pablos leva o jogo trapaceiro ao apogeu, chegando a ser um verdadeiro profissional. No jogo trapaceiro se fundem exatamente o risco da aventura e a mentira da trapaça.

Outros aspectos próprios das histórias narradas nos romances do *núcleo* são importantes por incidirem no discurso utilizado. Assim, parece-nos que deve atribuir-se à aventura a tendência desses textos ao folhinesco e ao rapsódico. Por sua vez, a trapaça do pícaro atinge o leitor: o narrador se esforça para identificar-se com o autor implícito e assim aparecer como o autor real. Esse processo se constrói através de uma motivação realista do texto que conduz o leitor a sentir-se perante um documento e não perante um texto ficcional. Francisco RICO²⁵ explica dessa maneira o anonimato de *Lazarillo de Tormes*: seu autor devia ser, para o leitor, Lázaro, o protagonista. E o fecho das aventuras é também uma trapaça do narrador: Lázaro, no fim, não é menos pícaro do que quando furtava pães. Agora é um "homem de bem", ou seja, parece sê-lo, mas é tão desonesto quanto seus antigos amos. A diferença está apenas em que agora ele poderia ter um criado que o roubasse para sobreviver. Quanto a Guzmán, bem pouco sério nos parece seu "arrepentimento" final. Depois disso, não duvida em cometer uma das suas maiores picardias ao obter a liberdade em troca da delação dos companheiros da galera. Mais ainda, passa a narrar sua vida num discurso carregado de um pessimismo incompatível com a fé cristã que agora diz movê-lo. A trapaça de Guzmán parece ter enganado a imensa maioria de seus leitores, que acreditou na sua "conversão" e na sinceridade de seu sermão. Pablos é a exceção dentre estes pícaros primeiros:

²⁵ Vide "Introducción" in *Lazarillo de Tormes*, p. 31*-34*.

Quevedo, que o quer lá embaixo, onde o fez nascer, faz com que ele confesse sua irremediável picardia.

Quanto à sátira social, permanente nas três obras, a mesma processa-se, no nosso entender, basicamente como paródia dos mecanismos de ascensão dentro de uma sociedade que rejeita a burguesia e na qual o parecer prevalece sobre o ser. O pícaro, já dissemos, é um permanente fingidor dentro da ficção e seu fingimento serve exatamente para denunciar uma sociedade cujo denominador comum é a hipocrisia. Os romances neopicarescos, evidentemente, não terão o mesmo contexto ideológico de rejeição da burguesia, mas parodiarão uma situação semelhante: a da necessidade de mecanismos de ascensão social marginais onde e quando estejam interrompidos aqueles que seriam inerentes ao sistema capitalista. Concretamente, no Terceiro Mundo, como seqüela do capitalismo, o trabalho não oferece perspectivas ascensionais. Pelo contrário, cada vez mais, trabalhar é a maior garantia de empobrecimento. Surgem, então, os caminhos da esperteza como os únicos válidos. E há novos pícaros parodiando o processo.

VI. A EXPANSÃO DA PICARESCA

I. A PICARESCA EUROPEIA

O fenómeno do romance picaresco não se limitaria à Espanha, onde suas manifestações clássicas terminam com o aparecimento de **Estebanillo González** - talvez uma autêntica autobiografia, em 1646¹. Vários países europeus verão surgir alguns textos que significam claramente a imitação da fórmula narrativa originária da Espanha.

O primeiro desses textos aparece na Alemanha. Trata-se de **Der abenteuerliche Simplicissimus** (**O aventureiro Simplicissimus**), publicado pelo autor, **Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen** (1621?-1676), em Nuremberg, em 1669². Um segundo romance de Grimmelshausen, publicado em 1670 com o título de **Die Landstörtzerin Courasche** (**A vivandeira Courasche**), é também um romance que deve ser catalogado como picaresco, com a particularidade de que, por ter uma mulher como protagonista, inscreve-se na linha iniciada por outro romance picaresco clássico espanhol contemporâneo de **Guzmán de Alfarache: La pícaro Justina**, de Francisco López de Úbeda, que inicia uma considerável geração de pícaras.

Como na Alemanha, a influência das traduções de romances picarescos espanhóis provocaria na Inglaterra o aparecimento de obras do mesmo género. Assim, entre 1665 e 1671, Richard Head e Francis Kirkman escrevem **The English Rogue** que, apesar de seu limitado valor literário, está apoiado na picaresca espanhola e põe em moda as biografias de criminosos. Maior consideração merece **The Life and Death of Mr. Badman** (1680), de John Bunyan (1628-1688). Porém, o texto que, na literatura inglesa desses anos, mais se aproxima dos modelos

¹ Alguns autores incluem ainda nesse ciclo **Periquillo el de las Gallineras**, de Francisco Santos, publicado em 1688, e **La vida de Torres Villarroel** escrita por él mismo, publicada entre 1742 e 1758, que, no entanto, podem ser considerados como fatos isolados. Houve também algumas manifestações menos significativas na literatura das colónias espanholas na América, que não podem ser catalogadas como romances, durante os séculos XVII e XVIII, às quais mais abaixo nos referiremos.

² A respeito de **Simplicissimus**, bem como das restantes obras que incluímos no que chamamos picaresca europeia, pode-se consultar: PARKER, A. A.: *Literature and the Delinquent*; ALTER, R.: *Rogue's Progress. Studies in the Picaresque Novel*; MONTESER, F.: *The Picaresque Element in Western Literature*; BJORNSON, R.: *The Picaresque Hero in European Fiction*; e BLACKBURN, A.: *The Myth of the Pícaro*.

espanhóis da picaresca é **Moll Flanders**, publicada em 1722 por Daniel Defoe (1660-1731). O mesmo autor publica no mesmo ano um segundo romance que deve citar-se no rol da picaresca inglesa: **Colonel Jack**. Mais tarde, um outro produtor de textos picarescos na Inglaterra é Tobias Smollett (1721-1771) autor de **Roderick Random** (1748) e de **The Adventures of Ferdinand Count Fathom** (1753). Contemporâneo seu é Henry Fielding (1707-1754) autor de **The Life of Mr. Jonathan Wild the Great** (1743) e de **Tom Jones** (1749).

Já na França, o impacto das muitas traduções dos textos espanhóis, bem como o fato de alguns deles terem sido editados originalmente nesse país, farão com que, apesar da rejeição do romance como gênero literário, própria do neoclassicismo, surja um texto bastante próximo dos modelos espanhóis. Trata-se de **Histoire de Gil Blas de Santillane**, publicado por Alain René Lesage, em três partes, nos anos 1715, 1724 e 1735.

O que talvez mais importe ressaltar sobre os romances acima referidos é o fato de que, na sociedade por eles apresentada como contexto do pícaro, a burguesia já aparece como a classe social que ocupa o espaço entre o povo e a aristocracia. O pícaro aparece, normalmente, como um marginal a essa burguesia que lhe oferece caminhos de integração social próprios dos mecanismos ascensionais por ela instaurados. E será também norma que os pícaros sejam assim resgatados de sua marginalidade. Com isso, parece-nos que fica estabelecida uma diferença substancial em relação à picaresca clássica espanhola, mesmo que seja inegável o parentesco que, em maior ou menor grau, pode ser estabelecido.

2. A AVENTURA AMERICANA

A chamada "descoberta" da América - em que pesem os aspectos fantásticos da audaz aventura colombiana - significou, para a história das civilizações, o início do mais intenso processo de mestiçagem já conhecido e o definitivo começo da colonização do resto do mundo pelos europeus.

Os conquistadores da América eram também leitores. O já clássico livro de Leonard IRVING, **Los libros del conquistador**, ilumina bastante o panorama de quais leituras de ficção condicionavam a visão que os conquistadores espanhóis faziam de sua própria aventura. É, assim, evidente que o século XVI, o da conquista como tal, esteve presidido pela mentalidade informada pelos livros de cavalaria; já

no século XVII, na implantação da colonização, os livros de cabeceira serão as duas formas de paródia em que se desfaziam as fantásticas aventuras dos cavaleiros andantes: *Don Quijote* e a picaresca. As duas formas de romance punham a nu também, parodicamente, a novela de cavalaria que tinha sido a conquista. E ambas eram o referencial literário mais adequado a essa desmitificação, na medida em que estavam apoiadas naquilo que era essencial ao processo de ocupação da América: a aventura, com suas diversas possibilidades.

Assim, alguns desses aventureiros-leitores bem puderam atravessar o mar para continuar a empresa de "salvar infiéis". E o seu quixotismo estava em querer instalar aqui uma ordem que julgavam nova, mas que se apoiava em fórmulas anacrônicas e alheias à realidade extra-européia. Outros viriam atrás deles na esperança de receber o governo de alguma "ínsula", já que havia tantas; e esse sanhopancismo estava à beira da atitude dominante na massa que transpunha o mar: a América era o lugar da riqueza fácil que permitiria a ascensão social impossível pelo trabalho; muito de pícaro havia no impulso de tornar-se navegante. O que sobrou no processo colonizador talvez possa ser visto como a síntese de todas essas coisas. Contudo, até hoje não se pensou bastante no papel que a América teve como horizonte de pícaros. Mas isto está documentado, no mínimo, na ficção, quando Pablos, em *El Buscón*, decide ir às Índias, e na história, quando Mateo Alemán consegue, picaramente, vir ao México.

O universo picaresco da literatura clássica espanhola teria também suas repercussões - mesmo que modestas - na literatura que começaria a ser produzida em terras americanas. De algum modo, a picaresca está por trás de textos como *La endiablada*, de Juan Mogrovejo de la Cerda (1626); *El carnero*, de Juan Rodríguez Freile (1639); *Los infortunios de Alonso Ramírez* (1690), de Carlos Sigüenza y Góngora; e *El Lazarillo de ciegos caminantes* (1775 ou 1776), de Alonso Carrió de la Vandra. Embora a nenhum deles possa ser atribuída a categoria de romance³.

3. O PRIMEIRO ROMANCE HISPANO-AMERICANO

Na América de língua espanhola não se escreveriam romances até o século XIX. O primeiro apareceu no México - nos seus três primeiros volumes - em 1816,

³ Vide ANDERSON IMBERT, Enrique: *História de la literatura hispanoamericana*, vol. I.

por obra de José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), e leva o título de *El Periquillo Sarmiento*. O quarto volume só veria a luz em 1842, em função da censura. Isso fez com que o editor, nessa data, se incorporasse ao texto mediante notas de rodapé⁴.

A primeira certeza que se tem na leitura de *El Periquillo Sarmiento* é a de que a obra se filia claramente ao modelo da picaresca clássica espanhola, apesar das diferenças claramente oriundas dos dois séculos transcorridos desde o apogeu dessa modalidade. Nesse sentido, tanto é possível reconhecer, em muitos aspectos, a imitação de *Guzmán de Alfarache*, como perceber que o universo do romance de Lizardi se apóia no século XVIII e, mais concretamente, aproxima do mundo de *Gil Blas*, de Lesage. Uma outra obra de Lizardi, *Don Catrín de la Fachenda* (1832), recupera também alguns aspectos da picaresca clássica, mesmo que haja nela uma imitação clara do *Don Quijote*, de Cervantes.

3.1. A HISTÓRIA DE PERIQUILLO

Pedro Sarmiento - que na escola iria receber o apelido de *Periquillo Sarmiento* - é filho de uma família da classe média mexicana, teria nascido por volta de 1771-1773, e iria morrer em 1813. Narra sua vida em memórias destinadas à educação de seus filhos. Nelas, vemos como *Periquillo* vai sendo desviado da conduta que lhe é cobrada por sua classe, graças à influência de amigos já marginalizados e que, nesse sentido, são autênticos pícaros. *Periquillo* estuda e acaba ingressando num convento para não trabalhar nem tampouco ser soldado. Mas, com a morte do pai, sai do convento e esbanja a herança. Após a morte da mãe, cai em cheio na picardia até dar na cadeia, da qual é liberado por um escrivão corrupto. *Periquillo* passa a servi-lo. Depois, é criado de um barbeiro, de um boticário e de um médico, agindo sempre trapaceiramente. Quando fica na maior miséria, ganha no jogo e casa-se. Sua mulher morre e *Periquillo* vira aprendiz de sacristão. Expulso, integra-se numa companhia de falsos pedintes. É descoberto como falso cego, mas ganha um emprego público e age corruptamente até ser condenado a servir como soldado nas Filipinas. Após as peripécias da viagem, passa oito anos em Manila a serviço de um coronel que o regenera, ao menos

⁴ Cf. *id.*, *ibid.*, p. 185-188.

temporariamente. Periquillo enriquece no comércio e, tendo herdado parte da fortuna do coronel, parte para o México, mas naufraga e chega a uma das ilhas das Velas ou dos Ladrões, onde é protegido pelo irmão do vice-rei. Na ilha, os costumes contrastam com os dos europeus. Dentre eles, a rejeição do trabalho é especialmente criticada pelo vice-rei. Periquillo se faz passar por conde e volta ao México com seu protetor. Este fica rico no México e descobre a mentira de Periquillo. Faz dele o administrador de seus bens, os quais Periquillo esbanja até acabar roubado e surrado na rua. Tenta o suicídio sem consegui-lo e termina unindo-se a um bando de ladrões. A morte do Aguilucho - chefe do bando e antigo conhecido seu - num assalto, leva-o à reflexão. Depois encontra Januário - que anos antes o iniciara na picardia - enforcado por ladrão. Então Periquillo decide confessar-se. Arrependido, consegue trabalho como administrador de uma pousada e começa a tentar reparar os prejuízos ocasionados ao longo da sua vida. Casa e tem dois filhos. Adoece e entrega os cadernos de suas memórias ao "Pensador" - personagem que identificamos com Lizardi, autor do livro. Este narra a morte e o enterro de Periquillo e publica suas memórias.

3.2. UMA LIÇÃO DE BURGUESIA

O autor de *El Periquillo Sarniento* leva às últimas consequências sua intencionalidade didática, mesmo que aí residam algumas das maiores contradições do livro. Assim, por mais que o autor se esforce em mostrar a maldade de Periquillo, este, na verdade, guarda escrúpulos e sentimentos que são do narrador, ou seja, do pícaro arrependido. Vemos que o autor diz como são as coisas, mas não as mostra dessa maneira, ou as mostra como o oposto.

Esse didatismo implacável vem do enciclopedismo que informa a ideologia de Lizardi e da idéia de utilizar o modelo picaresco - basicamente **Guzmán de Alfarache**, lido como texto moralizante. Desse modelo, Lizardi toma alguns aspectos básicos: quanto ao discurso lança mão da autobiografia, do anti-herói, das reflexões críticas, da inserção de histórias; quanto à história, retoma o papel de criado, a rejeição do trabalho, o mito da aparência e o arrependimento do pícaro, que, em Lizardi, não apresenta contradições. O modelo que se oferece ao pícaro como sua antítese é também o do "homem de bem". Periquillo quer ser um "homem de bem" sem trabalhar. E o romance está escrito para provar que isso é impossível.

Esse "homem de bem", contudo, aparece agora vinculado já não à nobreza, mas é o eixo da burguesia oposta à aristocracia - que é menosprezada - e à pobreza "pícaro". Periquillo atinge, após seu arrependimento, o que chama de "mediania honrada", na qual não deseja a sorte dos senhores ricos e poderosos. O "homem de bem" tem agora, além da necessária aparência, um papel a ser cumprido a partir de sua capacidade de aproveitar as oportunidades.

3.3. AS TRANSGRESSÕES DO MODELO CLÁSSICO

Nesse horizonte social do pícaro é possível definir as maiores mudanças em relação ao modelo clássico. Periquillo não é tanto um marginal à sociedade quanto um marginal à burguesia cujos meios de ascensão social ele rejeita. Essa burguesia, mesmo que apareça apropriando-se de muitos dos valores da aristocracia, propõe um modelo antiaristocrático, no qual o trabalho seria recurso fundamental e válido. Talvez, como muito bem aponta Noël SALOMON ⁵, a maior originalidade do **Periquillo** esteja na crítica não já das classes de indivíduos, mas do sistema; sistema esse vigente no México a partir da extensão à América do modelo espanhol antiburguês.

Talvez aí esteja o sentido mais independentista do livro, sentido que não aparece, no entanto, explícito, quiçá em razão da ameaça que a censura significava. **El Periquillo Sarniento**, como texto, está situado num México que ainda é Espanha, nas suas instituições e no seu aspecto de colônia. O protagonista se vê a si mesmo como espanhol. E o romance é portador da ideologia liberal que, na época, informava a oposição ao rei Fernando VII. Mas a história do México fica fora do livro de Lizardi, que não assume o ideário independentista - embora este venha a ser um corolário do liberalismo - a ponto de rejeitar a guerra da independência por ser uma guerra ou, talvez, por medo da repressão. Seja como for, Lizardi tem suas raízes na Espanha e, assim, ao escrever seu romance, imita claramente uma das mais típicas formas do romance espanhol. Por outro lado, Periquillo - e Lizardi - fazem parte da sociedade que é gerada já antes da luta pela "independência": aquela que substituiria os espanhóis na opressão dos indígenas e dos negros, e pelo poder apoiado no privilégio econômico.

⁵ "La crítica del sistema colonial de la Nueva España en *El Periquillo Sarniento*".

VII. NOS PRIMÓRDIOS DA NEOPICARESCA: MEMÓRIAS DE UM SARGENTO DE MILÍCIAS

Com *El Periquillo Sarniento*, de Lizardi, os países hispano-americanos inauguravam o gênero romance deste lado do Atlântico e, ao mesmo tempo, integravam-se claramente na expansão da picaresca fora da Península Ibérica. Já no segmento lusoparlante da América, alguns anos depois, o romance apresentaria, numa de suas primeiras manifestações brasileiras, a peculiaridade de apontar decididamente para o futuro de nossa literatura. *Memórias de um sargento de milícias* não deve ser "filiação" à picaresca. Mas seu protagonista e muitas das personagens que o cercam pertencem a uma nova categoria que entendemos como a pioneira manifestação brasileira da resposta literária latino-americana ao novo contexto social que se desenha nas ex-colônias de Portugal e Espanha.

1. EDIÇÕES

A obra de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, como é sabido, aparece pela primeira vez, sem identificação do autor, em *Pacotilha*, suplemento dominical do *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro, a partir do nº 73 (27/06/1852) e até o nº 131 (31/07/1853).

A primeira edição do texto em forma de livro apareceria em dois volumes, o primeiro publicado em 1854 e o segundo em 1855. Em ambos os casos, o autor não se identifica, assinando apenas como "Um Brasileiro"¹.

2. A CRÍTICA

Já há alguns anos que a crítica brasileira, com maior ou menor ênfase, relaciona *Memórias de um sargento de milícias* à narrativa picaresca. Nomes como os de Oswaldo ORICO, Eduardo FRIEIRO, Josué MONTELLO e, mais recentemente, Alfredo BOSI somaram-se aos de Mário de ANDRADE, o primeiro a se manifestar nesse sentido, em 1941, ao de Paulo RÓNAI, em 1943, e ao do espanhol Francisco AYALA que, de Buenos Aires, apontou a possibilidade dessa

¹ Para maiores detalhes, remetemos à edição crítica de Cecília de Lara, Rio de Janeiro, LTC, 1978, cujas páginas citaremos entre parênteses neste trabalho ao referir-nos à obra.

vinculação, em 1946. O assunto culminaria num célebre artigo de Antonio CANDIDO, de 1970, tido como o ponto final da questão.

2.1. MÁRIO DE ANDRADE

Como dissemos, a vinculação de *Memórias de um sargento de milícias* à picaresca se inicia com Mário de ANDRADE² que, em 1941 diz que nele seu autor "relatava os casos e adaptações de um bom e legítimo 'pícaro', o Leonardo". Mais adiante, Mário de Andrade vê no livro uma certa transferência da própria pessoa do autor, que também é qualificado por ele como "pícaro" no início do resumo que faz da sua biografia.

Esse referir-se a Leonardo e ao próprio Almeida como pícaros evidencia que Mário de Andrade tem presente, em sua leitura de *Memórias de um sargento de milícias*, a categoria literária de personagens que informaram, nos séculos XVI e XVII, o romance picaresco, o qual, por sua vez, pode ser vinculado a certos modelos clássicos greco-latinos. O crítico identifica a simpatia despertada por Leonardo no leitor com aquela que motivam "Encolpis, Lazarillo, o Burro e o Grã-Tacaño", que identificamos como os protagonistas de *Satiricon*, de Petrónio, de *Lazarillo de Tormes*, de *O asno de ouro*, de Apuléio e de *El Buscón*, de Quevedo³. Mas Mário de Andrade vai além, pois entende que:

"É junto com esses livros, à margem das literaturas, que havemos de situar as *Memórias de um sargento de milícias*. O seu falso realismo sarcástico é a consequência de uma concepção pessimista da vida, revoltada e individualista. São geralmente livros que não primam pela perfeição de linguagem, pelo cuidado na fatura, mas que se impõem pela graça com que descrevem os costumes e a caricatura irresistível com que retratam os homens. E dentro dessa grei Manuel Antônio de Almeida mantém-se em ótima posição." (p. 315).

Mesmo que Mário de Andrade não fale em gênero picaresco, fica claro que tem consciência de sua existência. Aponta características que a crítica aplica frequentemente a *Guzmán de Alfarache* ou a *El Buscón*, tais como "falso realismo

² "Introdução". Citaremos pela reprodução do texto às páginas 303-315 da edição crítica de *Memórias de um sargento de milícias* feita por Cecília de Lara, que utilizamos.

³ Parece-nos evidente que o autor de *Macunaima* se refere explicitamente ao romance de Quevedo na sua primeira e até então única tradução ao português, *História jocosa do gran Tacaño*, publicada em Paris, em 1849.

sarcástico", "concepção pessimista da vida, revoltada e individualista", "caricatura irresistível". Mas, especialmente, entendemos que não deve surpreender o fato de que Mário de Andrade demonstre consciência de que esse conjunto de livros, aos que ele soma *Memórias de um sargento de milícias*, constitui uma literatura marginal, que rompe com os cânones consagrados. Afinal, seu *Macunaíma* é o ponto alto dessa ruptura dentro da literatura brasileira, e a crítica seria unânime em aproximá-lo de *Memórias de um sargento de milícias*.

2.2. OUTROS CRÍTICOS

Em 1943, Paulo RÓNAI traduzia *Memórias de um sargento de milícias* para o francês. Num cuidadoso "Préface" (que assina como "Paul Rónai"), não alude às relações possíveis do romance com a picaresca. Mas ele se antecipa em demonstrar a proximidade entre Leonardo e Gil Blas, ao aplicar àquele a referência que Des Granges faz ao protagonista da obra de Lesage⁴.

Em 1946, o crítico espanhol Francisco AYALA⁵ situa *Memórias de um sargento de milícias* na linha do romance picaresco, ou seja, na direção clássica e não na moderna, da narrativa. Entende que Manuel Antônio de Almeida não foi influenciado diretamente pela picaresca espanhola e dá como certa a influência de *Gil Blas* de Lesage.

Em 1952, Oswaldo ORICO⁶ nega que "na intenção e desenvolvimento do romance de Manuel Antônio de Almeida se encontre explícito o sentido da novela picaresca", mas vê nele uma "atmosfera diferente", "uma nota reticente e pitoresca sem concessões ao sentimentalismo do leitor", que faz dele "uma das novelas que se libertaram do fundo passional e cavalheiresco".

Dois anos depois, em 1954, Eduardo FRIEIRO⁷ rejeita a opinião emitida por José VERÍSSIMO, em sua *História da Literatura Brasileira*, de que *Memórias de um sargento de milícias* seria um romance naturalista *avant la lettre*; situa-o como pertencente ao romance de costumes, cujas origens remontam, segundo ele, à

⁴ RÓNAI, Paul: "Préface" in ALMEIDA, Manuel Antonio de: *Mémoires d'un sergent de la milice*, p. 8.

⁵ "Un clásico de la literatura brasileña". *La Nación*, Buenos Aires, 14/07/46.

⁶ "A novela picaresca e seus reflexos no romance brasileiro" in (Vários autores) *Curso de romance*. Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1952.

⁷ "Do Lazarillo de Tormes ao filho de Leonardo Pataca". *Kriterion*, VII, 27/28, 1954, p. 65-82.

picaresca espanhola e vê em *Memórias de um sargento de milícias* muitos traços que permitem sua aproximação ao gênero picaresco.

Em 1955, Josué MONTELLO⁸ achará possível determinar em *Lazarillo de Tormes* e em *Estebanillo González* as matrizes de *Memórias de um sargento de milícias*.

No ano seguinte, 1956, Darcy DAMASCENO⁹ considera *Memórias de um sargento de milícias* como um romance não picaresco, já que além de ser portador de "um pícaro mais adjetival que substantival", careceria das "marcas peculiares do gênero picaresco".

Já em 1970, Alfredo BOSI chamará *Memórias de um sargento de milícias* de "romance picaresco", porém não sem antes ter dito que "cada contexto tem seu modo de apresentar o pícaro"¹⁰. Parece-nos que BOSI acerta em cheio em ambas as afirmações: em primeiro lugar, sua idéia de que a picaresca se realiza de diversas maneiras segundo o contexto em que se apresenta coincide plenamente com nosso conceito da picaresca como um gênero que se transgride a si mesmo e que não pode ser entendido a partir da obediência cega a modelos rígidos, mas como realização independente de respostas semelhantes a cada contexto histórico. Por outro lado, à luz dessa maneira de entender a picaresca, *Memórias de um sargento de milícias* pode ser aproximado do gênero, sem, com isso, levá-lo a depender de um modelo. Assim sendo, *Memórias de um sargento de milícias* pode ser visto como o ponto de partida de uma picaresca à brasileira, dentro do contexto maior de uma neopicaresca latino-americana.

2.3. ANTONIO CANDIDO

No mesmo ano de 1970, um célebre artigo do professor Antonio CANDIDO¹¹, de certa maneira - e através de uma explanação bem mais extensa - negaria, à

⁸ "Um precursor: Manuel Antônio de Almeida" in *A literatura no Brasil* (Dir. Afrânio Coutinho), vol. II, Rio de Janeiro, Sul-Americana, 1955.

⁹ "A afetividade lingüística nas *Memórias de um sargento de milícias*". *Revista Brasileira de Filologia*, 2, II, dez 1956, p. 155-177.

¹⁰ *História concisa da literatura brasileira*, p. 146-147.

¹¹ "Dialética da malandragem (Caracterização das *Memórias de um Sargento de Milícias*)". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, São Paulo, 1970, n^o 8, p. 67-89.

primeira vista, essa possibilidade de relacionar **Memórias de um sargento de milícias** à picaresca.

Nesse texto, Antonio CANDIDO começa referindo-se à opinião de José Veríssimo, que em 1894 catalogara **Memórias de um sargento de milícias** como um romance que se antecipa ao realismo, para depois deter-se nas de Mário de ANDRADE e Darcy DAMASCENO, acima mencionadas por nós. Com base nisso, o crítico se interroga acerca do caráter de "romance picaresco" atribuído a **Memórias de um sargento de milícias**, especialmente a partir de Mário de ANDRADE e Josué MONTELLO. Este último, para Antonio CANDIDO, ao supervalorizar, a partir de uma petição de princípio, "algumas analogias fugazes" de **Memórias de um sargento de milícias** com o *Lazarillo de Tormes* e o *Estebanillo González*, pensou ter encontrado as matrizes de **Memórias de um sargento de milícias**. Mas, para Antonio CANDIDO, faltava a MONTELLO provar que **Memórias de um sargento de milícias** é um romance picaresco.

CANDIDO parte, assim, para uma análise da picaresca espanhola, no intuito de provar "que aqueles dois livros nada motivaram de significativo no de Manuel Antonio de Almeida, embora seja possível que este haja recebido sugestões marginais de algum outro romance espanhol ou feito à maneira dos espanhóis, como ocorreu por toda a Europa no século 17 e parte do 18". Contudo, o crítico não diz em que apóia sua teoria, nem qual poderia ser esse romance intermediador, nem se se trataria de um texto dentre aqueles habitualmente incluídos no gênero picaresco.

Em seguida, Antonio CANDIDO passa a comparar as características de Leonardo "com as do típico herói ou anti-herói picaresco, minuciosamente levantadas por Chandler na sua obra sobre o assunto".

Neste ponto, parece-nos conveniente apontar duas coisas nessa opção de CANDIDO. A primeira é a de que CHANDLER, embora sendo um respeitável crítico, precursor, com sua obra publicada em 1899, dos estudos sobre a picaresca desenvolvidos no século XX, está hoje superado - e já o estava, em boa medida em 1970. Isto se dá especialmente porque sua conceituação do romance picaresco é prejudicada pela tendência a entendê-lo com base numa soma de "características" do protagonista, o que hoje parece não ser suficiente para se entender a picaresca.

Além disso, o levantamento de CHANDLER ¹² não nos parece especialmente "minucioso". Como já dissemos acima, limita-se a identificar o pícaro como um anti-herói (p. 14) e a entender o romance picaresco como uma autobiografia do mesmo (p. 45) caracterizada pela falta de plano (p. 16) e pela presença do humor (p. 17), sendo que o pícaro seria um mero pretexto para a descrição da sociedade (p. 59-60) ¹³.

Pelo levantamento de CANDIDO, com base em CHANDLER e em Ángel VALBUENA PRAT ¹⁴, o pícaro se caracteriza por narrar ele próprio suas aventuras e ser o instituidor do mundo fictício; por ser de origem humilde e às vezes, irregular, largado no mundo e, às vezes, abandonado ¹⁵; por chocar asperamente com a realidade, o que o leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das "picardias". O pícaro é ingênuo e a brutalidade da vida, aos poucos, vai tornando-o esperto e sem escrúpulos, quase como defesa; em algum momento da sua carreira ele é criado; deve enfrentar o problema da subsistência; às vezes é amável e risonho, espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos, que o vão rolando pela vida, o que o submete a uma espécie de causalidade externa; vive um pouco ao sabor da sorte, sem plano nem reflexão; aprende com a experiência; possui, como narrador, um sarcasmo ácido e um relativo pessimismo; termina sempre ou numa resignada mediocridade ou, mais miserável do que nunca, no universo do desengano e da desilusão; não tem sentimentos, mas apenas reflexos de ataque e defesa, e tem no procurar e agradar os superiores a sua meta suprema.

Os romances picarescos, por sua vez, segundo CANDIDO, "são dominados pelo senso do espaço físico e social, pois o pícaro anda por diversos lugares e entra em contato com vários grupos e camadas". É o caráter de aventureiro

¹² Romances of Roguery; an Episdy in the History of the Novel. In two Parts. Part I, The Picaresque Novel in Spain. New York, 1899.

¹³ Antonio CANDIDO, pela nota 3 à página 68 de seu artigo, pareceria ter confundido como uma só duas obras de CHANDLER, já que considera o *La novela picaresca en Espana* como tradução de uma parte de um outro livro de CHANDLER, *The Literature of Roguery*, publicado em 1907, em dois volumes apenas. *La novela picaresca en España* é, na verdade, tradução completa da primeira parte de *Romances of Roguery* (aquela referida à picaresca espanhola clássica) livro cuja possível segunda parte nunca foi publicada.

¹⁴ No "Estudio Preliminar" da sua conhecida edição dos romances picarescos espanhóis clássicos.

¹⁵ Antonio CANDIDO, no artigo mencionado, entende que Pablos, o protagonista de *El Buscón* de Quevedo, foi abandonado pelos seus pais. Parece-nos que Pablos é quem abandona o lar paterno, no intuito de chegar a ser um cavalheiro.

desclassificado do pícaro se traduz na sua mudança de condição; "o seu ponto de vista descobre a sociedade na variação dos lugares, dos grupos, das classes, - estas, vistas frequentemente das inferiores para as superiores, em obediência ao sentido da eventual ascensão do pícaro". Há um moralismo corriqueiro, mas pouca ou nenhuma intenção realmente moral, acentuada misoginia. Sem serem licenciosos nem sentimentais, os romances picarescos são frequentemente obscenos e usam à vontade do palavrão. E sua sátira abrange o conjunto da sociedade.

Desse conjunto de características, CANDIDO entende que apenas algumas são aplicáveis a Leonardo. Este teria em comum com o pícaro clássico apenas a origem humilde e irregular e o fato de ter sido largado no mundo; seu caráter amável e risonho; sua submissão a uma causalidade externa e o viver ao sabor da sorte. E nenhum dos traços do romance picaresco apontados apareceria em *Memórias de um sargento de milícias*.

A partir disto, CANDIDO conclui que

"... Leonardo não é um pícaro saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a uma certa atmosfera cômica e popularesca do seu tempo, no Brasil."¹⁶

Mesmo que rejeitando a conceituação do pícaro e do romance picaresco clássico com base numa somatória de características e não numa interrelação das mesmas, que, dessa maneira, passam a ter individualmente uma importância relativa, é fácil concordarmos com a afirmação de Antonio CANDIDO. Com efeito, não há nada, no texto, que nos leve a pensar que Manuel Antonio de Almeida quis filiar-se - ou filiou-se sem querer - a uma tradição espanhola que, diga-se de passagem, interrompera-se na Europa, a começos do século XVIII, e que sobrevivera numa América ainda espanhola apenas num texto de começos do século XIX, *El Periquillo Sarniento*. Essa tradição, como tradição, não penetrara em Portugal e sequer chegara ao Brasil, quer seja diretamente ou através de outras literaturas europeias, pelo que nos consta.

Mas na própria afirmação de CANDIDO, que se segue à negativa inicial, vemos o registro de que, com *Memórias de um sargento de milícias*, inicia-se no Brasil o desenvolvimento de um processo análogo ao acontecido na Espanha dos Áustrias: provindo da tradição folclórica e correspondendo a uma atmosfera cômica

¹⁶ Op. cit. p. 71.

e popularesca do seu tempo, um tipo anti-heróico identificável na sociedade ingressa na literatura. Assim foi com o pícaro, na Espanha, e assim acontece com o malandro, no Brasil. O fato de que o malandro, como o pícaro, seja - como quer CANDIDO - "espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores" não anula a possibilidade da aproximação de ambos. Pelo contrário, estabelece o ponto de partida do paralelo. No nosso entender, um dos aspectos mais interessantes daquilo que chamamos de "neopicaresca" é, exatamente, o fato de que não aparece como continuação da picaresca clássica, mas como utilização - muitas vezes involuntária - de uma fórmula literária clássica devidamente atualizada para se expressar um contexto histórico cujas condições sócio-econômicas são equivalentes àquelas em que a picaresca clássica se manifestou.

É fundamental, sim, que *Memórias de um sargento de milícias* não repita ponto por ponto os traços do romance picaresco clássico, e que Leonardo não possa ser confundido com mais um dos "descendentes" de Lázaro, Guzmán ou Pablos. O romance de Almeida e seu protagonista devem estar marcados por diferenças específicas. No entanto, não esqueçamos o que a crítica ¹⁷ já demonstrou sobejamente: quando o primeiro pícaro da literatura aparece em cena, está montado sobre uma coleção de historietas populares cujas origens se perdem no folclore medieval. Assim os pícaros e Leonardo significam a incorporação do astucioso da história popular ao texto erudito e a sua conseguinte transformação. Daquele, Leonardo talvez possa conservar algum traço "heroico", como os sentimentos, mas, parece-nos, a diretriz maior da personagem aponta para aquele anti-heróismo que, nos pícaros, chega a ser absoluto.

Assim sendo, entendemos que é possível identificar no malandro literário brasileiro de Antonio CANDIDO a versão nacional do que, num contexto mais amplo, chamamos neopícaro. Contudo, a maior proximidade de Leonardo com relação ao folclore não o distancia tanto assim dos seus congêneres clássicos: a astúcia pela astúcia, livre de pragmatismos, de Leonardo tem seu precedente no risco pelo risco de Pablos que, tendo dinheiro, finge não tê-lo para assim se integrar, sem necessidade, na comunidade dos fidalgos fingidos madrilenos. Certos traços de herói popular, sem dúvida podem ver-se em Lázaro que, nos primeiros capítulos de

¹⁷ Vide, dentre outros, CASTRO, Américo: "El 'Lazarillo de Tormes'".

sua história, encarna perfeitamente o ser absolutamente desprotegido que se revela capaz de vencer a avaréza de seus amos. Como a de Leonardo, a história de Lázaro - e, em menor grau, as de outros pícaros - herda do folclore o anonimato das personagens, designadas que são apenas por suas funções¹⁸.

O que separa Leonardo dos pícaros não é o anti-heróismo menos radical, nem diferenças equivalentes às que podem ser encontradas entre Lázaro e Guzmán ou entre este e Pablos. Leonardo age diferentemente porque o contexto socio-econômico com que ele se defronta, embora possa ser visto como equivalente ao do pícaro clássico, é claramente diferente daquele. As mudanças no texto literário de Almeida decorrem de que ele não poderia repetir ao pé da letra a fórmula clássica trezentos anos depois, fora da Espanha. Mas a sátira recupera a figura do anti-herói, mesmo que seja como pretexto para penetrar no arcabouço da sociedade.

Assim, Leonardo já não é um pícaro à procura de integrar-se numa sociedade cujo horizonte é a aristocracia e que carece de degraus que permitam transitar honestamente da servidão à nobreza. Ele é um marginal à pequena burguesia. Seu problema será afirmar-se nela ao menor custo possível, já que ele nasce vadio e será sempre vadio. Estão ausentes, assim, na sua visão da realidade, os universos do trabalho e da nobreza. Estes foram fundamentais para o pícaro, que aspirava a prescindir do primeiro para atingir o segundo. Leonardo não passa de um parasita da burguesia, que jamais pensa em chegar a ser coisa alguma, e boiará folgadoamente instalado na síntese dialética de uma sociedade sem arestas.

3. AS ANALOGIAS E AS DIFERENÇAS

O demorada consideração feita a partir do artigo do professor Antonio CANDIDO - nascida do respeito que seu decisivo estudo sobre *Memórias de um*

¹⁸ Seja-nos permitida uma referência que, sem querer aproximar materialmente a redação de *Memórias de um sargento de milícias* do texto de *Lazarillo de Tormes*, permite-nos deixar no ar a coincidência de alguns fatos: como CANDIDO aponta (op. cit. p. 73), *Memórias de um sargento de milícias* segue uma tendência manifestada desde o decênio de 1830, quando começam a florescer jornaizinhos cômicos e satíricos, cuja linha teria que ver com a "verdadeira mania do retrato satírico [...] que [...] pululou na imprensa francesa entre 1830 e 1850 e dela passou à nossa". Essa moda que, segundo Antonio CANDIDO, "era pão quotidiano nos jornais", ao ser entroncada com a imprensa francesa dos anos 30-50, pode ser relacionada diretamente com a publicação de *Lazarillo de Tormes* no jornal parisiense *Le voleur*, editado por Émile de Gérardin, em 1838, inaugurando o recurso do folhetim. Tal publicação, a nosso ver, provocaria a segunda tradução do romance espanhol para o português, a primeira do texto completo, feita a partir do francês exatamente nesse ano, em Paris.

sargento de milícias merece, apesar de nossas divergências - leva-nos a concluir que, sem confundirmos Memórias de um sargento de milícias com um romance picaresco, podemos entender que, ao introduzir-se nele a figura do malandro literário, temos o começo de uma reinvenção do que foi o pícaro. E, em função da transcendência que o malandro terá na literatura brasileira, estamos perante o capítulo inicial de uma longa história. No decorrer da mesma, as possíveis analogias e diferenças entre os malandros e os pícaros irão reforçar nossa tese de que os primeiros cumprem uma função equivalente às do segundo, sem que isso signifique tentar estabelecer filiações absolutamente desnecessárias e que, se alguma vez existirem, não afetam no essencial a nossa tese, já que esta aponta em outra direção.

3.1. AS ARMAS DO MALANDRO

Um dos elementos caracterizadores do pícaro são os recursos de que se vale para enfrentar a sociedade cujas regras denuncia. Parece-nos inegável a analogia que pode estabelecer-se entre esses recursos e aqueles dos que se vale Leonardo.

Leonardo enfrenta a sociedade apoiado apenas em sua astúcia; esse enfrentamento se dá a partir de sua rejeição do trabalho, pois não vê a necessidade de investir nele. Lembre-se que o serviço era o primeiro estágio possível no universo sócio-econômico dos séculos XVI e XVII na Espanha. Já no Brasil do século XIX, a sociedade explicitamente escravista reserva essa função de serviço ao escravo, e o malandro, integrado à pequena burguesia, não tem essa possibilidade de ser criado de um senhor. Ou seja, o malandro pode levar a rejeição do trabalho ao máximo, pois, nesse caso, nem subempregado - como o pícaro clássico - chega a ser. Uma outra diferença nessa rejeição consiste em que o fato de o pícaro rejeitar o trabalho assim que pode deve-se a que este lhe aparece como um obstáculo para a ascensão social desejada; já Leonardo simplesmente não vê que lhe seja necessário esse esforço para atingir seus objetivos de ficar onde está.

A astúcia e a rejeição do trabalho levam Leonardo a ser um trapaceiro como o pícaro, mesmo que sua trapaça tenha conseqüências menores que as daquele. Isso se deve, no nosso entender, ao fato de que em Leonardo falta o conflito sócio-existencial que leva o pícaro a enganar e simulações cada vez maiores. Escapar às conseqüências da trapaça significa fugir e aí se origina o caráter itinerante do pícaro e de Leonardo. Este, porém, reduz seu itinerário ao labirinto de uma única cidade,

o Rio de Janeiro, já que ela lhe basta para se ocultar. Por outro lado, Leonardo não abandona essa cidade, porque permanecer nela é a maneira mais lógica de não sair de onde já está socialmente situado, embora ele se negue aos esforços que a sociedade lhe cobra por isso.

Leonardo é, assim, minimamente proteico; basta-lhe sumir e reaparecer no momento e no lugar adequado, em vez de fingir ser outro, como o pícaro. No caso deste último, pesava sobre ele o sentido fundamental que a aparência tinha no seu contexto social. Leonardo, no entanto, não tem razões para aparentar ser outro ou aquilo que não é.

3.2. O DISCURSO DA MALANDRAGEM

Há também analogias com a picaresca a serem observadas com relação ao discurso utilizado para veicular toda essa história de Leonardo lutando para ficar socialmente onde já está, sem fazer esforço algum. Observe-se que sua ascensão econômica lhe virá de graça.

Fundamentalmente, temos a coincidência básica do texto de Almeida com o caráter folhetinesco dos romances picarescos clássicos, nos quais este estava implícito como decorrência da seriação de aventuras. Tal caráter afloraria no século XIX, com o nascimento do folhetim, ao ponto de ter sido *Lazarillo de Tormes* o primeiro texto assim publicado, fato ao qual já fizemos referência.

Por outro lado, *Memórias de um sargento de milícias* significa uma transgressão total dos modelos narrativos vigentes à época de sua publicação: ele quebra o idealismo romântico dominante na aparição do gênero romance no Brasil, da mesma maneira que *Lazarillo de Tormes* e a picaresca se opõem às novelas de cavalaria. E *Memórias de um sargento de milícias*, afastando-se do romantismo e apontando para o realismo, inscreve-se na tendência do romance de costumes, do mesmo modo que *Lazarillo de Tormes* inaugurava uma nova maneira de narrar.

3.3. A SOCIEDADE DE MALANDROS

Esse discurso não é portador apenas da biografia do malandro. Leonardo aparece contextualizado num universo de personagens que também são malandros e que, sem dúvida, superam-no nesse sentido. Toda a sociedade aparece apoiada na

astúcia e na trapaça, ao ponto de ser possível uma síntese da ordem e da desordem, como magistralmente demonstrou o professor Antonio CANDIDO. Nesse sentido, quiçá nenhuma personagem de *Memórias de um sargento de milícias* se salve de poder ser vista como um pícaro. Cria-se, assim, não apenas um ambiente picaresco, mas institui-se a tese de uma sociedade picaresca, onde, ao lado de Leonardo, alguns outros aparecem melhor definidos ainda como malandros: Teotônio (2ª parte, cap. XX, p. 185-186 e 189-190), o Toma-Largura, o Caboclo e outros.

Nessa redução da sociedade a um universo de malandros está a melhor sátira social que nos permite estabelecer mais uma coincidência de *Memórias de um sargento de milícias* com a picaresca. Se não há uma rejeição crítica dessa sociedade é porque o malandro não a enfrenta de fora: apenas procura manter-se nela, da melhor forma possível e ao menor preço. Mas há um desnudamento da relatividade dos valores tidos como consagrados e da esperteza como o denominador comum da pequena burguesia.

3.4. AS DIFERENÇAS COM A PICAESCA

A lógica exige que possam ser apontadas diferenças substanciais entre os modelos da picaresca clássica e *Memórias de um sargento de milícias*, quando trezentos anos de história separam este daqueles. Contudo, parece-nos que tais diferenças se apoiam - como já vínhamos constatando ao apontar as analogias - nos pontos em comum existentes entre pícaro e malandro, bem como na narração de suas aventuras, e elas se explicam em função da diversidade do momento histórico em que ambos aparecem.

Assim, a primeira diferença claramente visível que separa *Memórias de um sargento de milícias*, ao menos do modelo inicial estabelecido pelos textos que consideramos o núcleo clássico, é a narração do texto brasileiro em terceira pessoa. No entanto, entendemos - de acordo com o nosso posicionamento já manifestado anteriormente - que a autobiografia não pode ser *conditio sine qua non* para se admitir alguma correspondência entre um texto narrativo e o modelo básico da picaresca. Como já dissemos, a autobiografia é deixada de lado, às vezes, já no século XVII, em textos que a tradição sempre integrou na picaresca¹⁹.

¹⁹ Veja-se acima o capítulo "Romance picaresco: conceito e extensão".

Em *Memórias de um sargento de milícias*, a narrativa de terceira pessoa advém da condição básica do protagonista: se este pode ser definido como incapaz de refletir sobre seus próprios atos, seria ilógico supô-lo capaz de produzir o discurso alinhavador de suas aventuras. O pícaro chega aqui a vadio absoluto e carente de toda consciência discursiva. Antonio CANDIDO vincula essa inconsciência da personagem ao narrador de terceira pessoa. Diz ele:

"Mais coerente com a vocação de fantoche, Leonardo nada conclui; o fato de o livro ser narrado em terceira pessoa facilita essa inconsciência, pois cabe ao narrador fazer as poucas reflexões morais..."²⁰

Essa mesma incapacidade crítica da personagem, que o impede de se narrar a si mesmo, estaria na raiz de sua não rejeição da sociedade. Por sua vez, a incapacidade crítica de Leonardo origina-se do fato de não ser produto de um conflito social, como o pícaro. Ele nasce malandro numa sociedade onde a malandragem produz a síntese em que os conflitos são diluídos face à ausência de valores absolutos que possam levar a colocações maniqueístas. Daí que tampouco haja a ficção dentro da ficção - como na picaresca - mas a ficção da ficção: a transcrição do que um outro narrou, que será válida também para *Macunaíma*. Neste caso, não é possível fingir dentro da ficção, porque nela a ordem e a desordem se encontram e se anulam. Na picaresca clássica, no entanto, a ficção era a maneira de se salvar o que separaria o mal do bem.

A aproximação entre Leonardo e certos pícaros como Lázaro ou Pablos é possível - como quer Antonio CANDIDO - pelo comum caráter amável, risonho e espontâneo nos atos, gerado pela causalidade externa que impulsiona a todos. Entretanto, deve-se ressaltar que, se esse caráter é real em Leonardo, não passa de aparência nos pícaros. Enquanto que a mencionada causalidade externa é circunstancial em Leonardo e produz um riso limpo, nos pícaros há um essencial determinismo social e até sócio-religioso-racial que os leva a serem máscaras apenas. O leitor mais agudo descobre por baixo do riso a tragédia de toda uma sociedade condicionada por mitos.

Não sendo Leonardo um ser essencialmente conflitivo sob o ponto de vista social, pois só quer ficar onde já está, ele se define pela ausência do projeto básico de ascensão que subjaz ao pícaro. Assim sendo, seus projetos são mínimos e

²⁰ Op. cit. p. 69-70.

imediatos, como a fuga pela fuga (quando criança, correr a via sacra, as gazetas na escola) ou sentimentais (Luizinha, Vidinha, a moça do Toma-Largura). Pela mesma razão - e porque, talvez, o pícaro se faz e Leonardo já nasce feito - não há a necessidade do aprendizado próprio do pícaro e a aventura possui uma dimensão menor, proporcional ao risco - mínimo - a que Leonrado se expõe. É sintomático que Leonardo não seja o jogador profissional que o pícaro chega a ser e que chegue a perder o autocontrole, como evidenciam seus engasgos na hora de se declarar a Luizinha, já que, por baixo do romance malandro de **Memórias de um sargento de milícias**, corre o romance de amor "a história do seu amor cheio de obstáculos pela sonsa Luizinha", como diz Antonio CANDIDO ²¹. Nessa história está degradada em sentimentalismo a insensibilidade sentimental do pícaro, caracterizado pela misoginia, a deslealdade e a traição, bem como pelo predomínio de interesses econômicos imediatos.

4. CONCLUSÃO

Em síntese: não se trata aqui de querer "filiar" **Memórias de um sargento de milícias** à picaresca, mas fica claro que, da perspectiva da picaresca, o romance do malandro pode ser melhor entendido e definido. Basicamente, **Memórias de um sargento de milícias** inaugura uma característica que predominará nos malandros literários - ou neopícaros - brasileiros: a quebra do sistema maniqueísta da picaresca. Nesta, o pícaro vai do bem ao mal ou do mal ao bem, com o acréscimo de que o bem e o poder se confundem no "homem de bem" proposto como modelo. O romance malandro carece dessa dimensão e a substitui por outra que dilui os contrários.

Leonardo encarna, predominantemente, um aspecto básico do pícaro: é um vadio. E sua vadiagem, pelo fato de originar-se de uma relação diferente daquela do pícaro com uma sociedade também diferente, torna-se seu traço dominante, ao ponto de anular outros traços: vadio do começo ao fim, não sofre outro conflito que não aquele de se preservar. Mas esse afã de se preservar faz com que se perceba nele um outro traço, que o aproxima definitivamente do pícaro clássico: o amor pela liberdade.

²¹ *Ibid.*, p. 70

Esse amor pela liberdade leva a que, com relação aos pícaros, o leitor custe a acreditar que o final da história possa significar o ponto final das aventuras do protagonista. Fechada a série de aventuras e integrado o pícaro na sociedade, essa integração é tão claramente trapaceira, como no caso de Lázaro ou Guzmán, que pareceria possível esperar que a personagem voltasse às andanças. E há o caso em que ele próprio confessa não ter podido fugir à sua sina de delinquente, como Pablos. Já Leonardo integra-se por caminhos tão cheios de trapaças, que nos é possível imaginar que seu preservar-se bem poderia continuar, pois nada leva a pensar que seu afã de liberdade esteja definitivamente esgotado.

Com *Memórias de um sargento de milícias* fica aberto, no início do romance brasileiro, o caminho para que, quando na sociedade apareçam cortes profundos que criem os conflitos de que Leonardo carece, a narrativa possa desenvolver o anti-herói até transformá-lo em porta-voz dos oprimidos. Um primeiro passo para isso seria a elevação do malandro à categoria de símbolo por Márcio de Andrade em *Macunaima*²².

22 Cf. *Id.*, *ibid.*, p. 71.

VIII. MACUNAÍMA

I. A CRÍTICA

O malandro literário, que se faz presente em *Memórias de um sargento de milícias*, não apenas seria elevado à categoria de símbolo - como acertadamente enuncia Antonio CANDIDO - em *Macunaíma* de Mário de Andrade¹. A partir de *Macunaíma* e desse seu caráter simbólico, o malandro ganhará uma dimensão, nas suas diversas manifestações literárias, que vai muito além do caráter de protagonista do romance de costumes com que nasce no século XIX.

No nosso entender, essa nova dimensão do malandro lhe permite ser portador de sínteses muito ricas que têm sua matriz na rapsódia marioandradina. Uma delas significa reunir em si mesmo as duas formas básicas da paródia do herói clássico modelar. Dessas, a que nos interessa prioritariamente aqui é a que coincide com a que os pícaros clássicos traçam na Espanha dos Áustrias. A possibilidade dessa aproximação já foi enunciada anteriormente por diversos críticos.

O primeiro autor a assinalar a possível relação de *Macunaíma* com a picaresca foi Joaquim CARDOZO em seu artigo "Macunaíma" publicado na *Folha Carioca*. Nesse texto, após apontar Macunaíma como um símbolo numa época de poucos símbolos por falta da inventiva que existiu na Espanha do "século de ouro", o autor considera que a obra ganha relevo se for lida no contexto dos "romances picarescos dessa grande época espanhola", e cita *La Celestina*, *Don Quixote*, e *Marcos de Obregón*. Deixamos de lado o fato de que essas citações significam um conceito muito elástico e até errado de romance picaresco. Mas podemos fazer constar a referência ao gênero a partir da leitura de *Macunaíma*, cujo protagonista o autor vê como uma mistura de Dom Quixote - na verdade a antítese do pícaro - e Obregón - na verdade, quase que um bufão já um pouco distante do modelo picaresco do núcleo inicial. E o maior interesse para nós, nessas afirmações de CARDOZO, reside no fato de que sua vinculação intuitiva de Macunaíma a esses dois opostos coincidirá com a nossa própria leitura dessa personagem como síntese das paródias do herói clássico.

¹ Citaremos a obra, indicando as páginas entre parênteses, pela edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez: *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Paris / Brasília, Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX^e siècle / CNPq, 1988.

Um ano depois, um outro crítico, Florestan FERNANDES, será um pouco mais preciso. Em seu artigo "Mário de Andrade e o folclore brasileiro", na **Revista do Arquivo Municipal**, diz explicitamente que **Macunaíma** "é uma síntese do folclore brasileiro levada a efeito na forma do romance picaresco". Remete, assim, não apenas ao gênero picaresco, mas a suas origens no folclore e salienta a importância do aspecto formal na relação que, como leitor, estabelece.

Virá depois a referência indireta, de Antonio CANDIDO, no seu já citado artigo "Dialética da malandragem" ². Como já vimos, após concluir que Leonardo "não é um pícaro saído da tradição espanhola", qualifica-o como "o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira" e, continua, "malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em **Macunaíma**".

Da nossa parte, por entendermos que o malandro literário brasileiro definido por Antonio CANDIDO é a versão local do neopícaro, permitimo-nos considerar que podemos utilizar a afirmação do conceituado crítico e mestre para não apenas incluir **Macunaíma** nesse tipo de personagens, mas colocá-lo - a partir do seu valor simbólico - como um paradigma para os que virão depois. E, de acordo com o já dito com relação a Leonardo, fazemos isso sem que se deva entender que pretendamos filiar **Macunaíma** à picaresca clássica, como tampouco víamos razões para a filiação de Leonardo e de **Memórias** a esse gênero.

Embora concisa, como o texto onde localizamos a afirmação, parece-nos importantíssimo registrar a catalogação do professor Alfredo BOSI ³, que define **Macunaíma** como "meio epopeia, meio novela picaresca". Tal definição significa mais uma leitura de **Macunaíma** que, no nosso entender, registra implicitamente o valor de síntese que a rapsódia de Mário de Andrade tem com relação ao herói clássico, nela degradado em dois sentidos opostos.

O que a leitura de BOSI sugere ficará depois explícito na riquíssima análise que Gilda de MELLO E SOUZA faz de **Macunaíma** no seu **O tupi e o alaúde**. E, a partir de alguns aspectos dessa análise, vemos reforçada nossa hipótese de ser possível ler **Macunaíma** à luz da picaresca ⁴.

² **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Universidade de São Paulo, n.º 8, 1970, p. 67-89.

³ **História concisa da literatura brasileira**, p. 398.

⁴ Registre-se que - como consequência de nossos cursos sobre a picaresca - precedeu-nos nessa tarefa, sendo nossa orientanda de pós-graduação, Heloisa Costa MILTON, autora de uma brilhante dissertação de mestrado intitulada "Macunaíma e a picaresca espanhola", ainda inédita. Nela, a autora assume um posicionamento ligeiramente diferente do nosso.

No capítulo III do mencionado livro (p. 73-105), a autora diz pretender demonstrar a respeito de *Macunaíma* que "independentemente dos mascaramentos sucessivos que emprestam à narrativa um aspecto selvagem, o seu núcleo permaneceu firmemente europeu" (p. 74). E levanta, em seguida, a hipótese de que "*Macunaíma* pode filiar-se, sob certos aspectos, a uma remota tradição narrativa do Ocidente, o romance arturiano" (p. 74). Mas constata que a esse sistema se sobrepõe um outro, "ostensivo e contestador" que "aponta para a realidade nacional" (p. 74-75). Com isto, conclui a autora, "*Macunaíma* representa sob muitos aspectos [...] uma retomada satírica do romance de cavalaria" (p. 76). Depois, ela analisa como se processa, da Idade Média para a Renascença, a deterioração dos mitos da lenda arturiana no compasso da incorporação da cultura popular apontada por Bakhtin. E, nessa carnavalização, diz ela, é "que devemos inscrever *Macunaíma*" (p. 79).

A autora analisa depois, com muita pertinência, os elementos paródicos do romance arturiano presentes em *Macunaíma*, mas convém desde já fazer notar que grande número dos traços anticavaleirescos que ela aponta são outros tantos traços próprios dos pícaros clássicos. Assim, a fuga, o itinerário difícil, o labirinto, a falta de lugar e de tempo estáveis, a carnavalização da nobreza e o caráter medroso, desleal, mentiroso, injusto, opressor dos fracos e ganancioso do protagonista (p. 80-88).

Diz depois a autora:

"Em resumo, *Macunaíma* é, sob muitos aspectos, a carnavalização do herói do romance de cavalaria. No entanto, ao contrário do que se poderia supor, isto não permite identificá-lo à figura mais perfeita do cavaleiro andante carnavalizado, que é Dom Quixote. Em Cervantes, a carnavalização se efetua no sentido da hipertrofia das qualidades do cavaleiro, portanto, do exagero e da caricatura; mas o traço distintivo da personagem continua sendo a coragem, que só se torna ridícula devido ao desacordo grotesco que se estabelece entre o heroísmo dispendido e a insignificância dos obstáculos interpostos. Em Mário de Andrade, ao contrário, a carnavalização deriva da atrofia do projeto cavaleiresco, da sua negação, da paródia: *Macunaíma* é dominado pelo medo e as suas fugas constantes estão em desproporção com a realidade dos perigos; ele é, por conseguinte, o avesso do Cavaleiro da Triste Figura, representando a carnavalização de uma carnavalização." (p. 89).

A última frase da autora pode ser vista como um deslize na sua teoria, de outra parte muito feliz. Porque dizer que *Macunaíma* representa a carnavalização

da carnavalização do herói clássico que é Dom Quixote significa reduzir o herói marioandrino e a rapsódia a uma paródia de segundo grau, o que não parece estar nas frases anteriores do texto de Gilda de MELLO E SOUZA, nas quais fica claro que cabe a possibilidade de duas formas de paródia do herói clássico. Só que a autora se detém apenas em ilustrar uma delas: Dom Quixote. A outra forma de paródia é anterior a *Don Quijote* de Cervantes, como implicitamente o afirmará a autora logo depois, ao incluir Macunaíma numa linhagem iniciada pelas personagens do romance picaresco:

"Nesse sentido, seria mais acertado inscrevê-lo na longa linhagem dos perseguidos vitoriosos da ficção de todos os tempos - literária ou cinematográfica - que abrange desde as personagens do romance picaresco até as figuras cômicas do cinema." (p. 89-90).

Essas personagens - Lázaro de Tormes, a primeira delas - significam claramente a **atrofia** das qualidades do herói clássico mediante um processo de carnavalização paralelo ao que realiza a **hipertrofia** das mesmas em Dom Quixote. E esses mecanismos atingem não apenas os protagonistas mas também os demais constitutivos da novela de cavalaria: o projeto cavaleiresco se torna grotesco em Dom Quixote ao ser colocado em contato com a dimensão histórica ausente das novelas de cavalaria, o que faz reluzir seu anacronismo; por sua vez, na picaresca, esse projeto dos cavaleiros será reduzido a uma tentativa de ascensão social que começa pelo atendimento da necessidade primária de matar a fome. Os dois, pícaro e Dom Quixote, conservam a coragem do cavaleiro, só que, se no herói cervantino esta aparece como a coragem pela coragem (lembre-se o episódio dos leões, por exemplo), no pícaro a coragem não é mais do que a consequência do medo de quem enfrenta a situação adversa porque não tem outra possibilidade, já que, sempre que pode, o pícaro degrada a coragem cavaleiresca numa fuga de quem não tem nenhuma honra a defender.

Em síntese, se Dom Quixote é o ultra-herói cujas ações estão voltadas irreflexivamente para além do sujeito, no pícaro temos o anti-herói que age exclusivamente em benefício próprio. E Macunaíma não contém apenas uma paródia do cavaleiro; mas realiza as duas de maneira direta numa síntese muito rica.

De fato, por um lado, a própria autora mencionada define Macunaíma como:

"um vencido-vencedor, que faz da fraqueza a sua força, do medo a sua arma, da astúcia o seu escudo; que vivendo num mundo hostil, perseguido, escorraçado, às voltas com a adversidade, acaba sempre driblando o infortúnio." (p. 89).

Caberia - podemos nos perguntar - melhor definição de Lázaro de Tormes, Guzmán de Alfarache ou Pablos de Segóvia? A autora sabe disso quando, como vimos, inscreve Macunaíma na linhagem iniciada pelos pícaros.

Achamos, no entanto, que a vizinhança de Macunaíma com a picaresca é maior do que com outras formas de expressão da caricatura por **atrofia** do herói clássico. Mas, ao mesmo tempo, será inegável que, além dessa vizinhança com o pícaro, a composição de Macunaíma não é alheia a uma forma de quixotismo que subjaz ao longo da rapsódia. O seu protagonista, como Dom Quixote, é portador de um projeto social baseado na liberdade, que se choca com a sociedade contemporânea e cujo símbolo-síntese é a muiraquitã comprada pelo regatão peruano Venceslau Pietro Pietra. Quando o colonizador se apodera da chave dessa sociedade dita "primitiva", que Macunaíma lidera como imperador das icamiabas, o projeto indígena é incorporado aos mecanismos da sociedade de consumo. Na luta por recuperá-lo, Macunaíma perde sua identidade e volta ao Uraricoera fantasiado com os objetos comprados em São Paulo. É possuidor material da muiraquitã, mas já não mais do seu significado, o que fica explícito na frase final do capítulo XIV: "Muiraquitã, muiraquitã de minha bela, vejo você mas não vejo ela!..." (135). Ou seja, Macunaíma é agora apenas um herói sem caráter, despojado que foi daquilo que o definia: a substância de um projeto devorado pela colonização. Não há mais império no Uraricoera deserto porque não há mais imperador; Macunaíma terá uma última batalha, como Dom Quixote, na qual será despojado do seu sonho. E só lhe restará ser constelação: um "brilho" (aparentemente) "inútil", mas que é guia ⁵.

Ou seja que, não sendo paródia - como parece querer Gilda de MELLO E SOUZA - mas paralelo de Dom Quixote, Macunaíma supera nisso o pícaro clássico, que se opõe diametralmente ao herói cervantino. Nos pícaros clássicos, embora haja alguma vez, como em Guzmán de Alfarache, consciência de se assentarem sobre um projeto de liberdade, o individualismo lhes impede ver a possibilidade de projeção social desse projeto e não há a menor tentativa de

⁵ LOPEZ, Telê Porto Ancona: Macunaíma, a margem e o texto, p. 82-83.

estendê-lo nesse sentido; o pícaro quer apenas integrar-se na sociedade cuja corrupção denuncia, mesmo em troca de se corromper. *Macunaíma* é, pelo contrário, portador de uma utopia. E essa dose de quixotismo, ao conviver com o anti-heroísmo picaresco, faz com que ele seja uma síntese complexa, própria dos nossos dias e precursora dos pícaros-quixotes que veremos surgir em alguns romances brasileiros das décadas de 70 e 80.

2. MACUNAÍMA E A PICARESCA

As coincidências de *Macunaíma* com a picaresca clássica são várias. Mas o texto implica igualmente a transgressão de outras características do gênero - além da incorporação da utopia quixotesca - que nos permitem entender, como uma das dimensões da rapsódia, seu caráter de matriz de uma neopicaresca brasileira.

Em primeiro lugar, e acima do gênero picaresco como tal, deve-se considerar o fato de *Macunaíma* se inscrever no âmbito da literatura carnalizada, segundo o conhecido conceito de Mikhail BAKHTIN⁶. Não pretendemos discutir o assunto aqui. Os interessados podem ver a tese de doutoramento de Suzana CAMARGO, *Macunaíma, ruptura e tradição*, que estuda satisfatoriamente esse aspecto. Tampouco é o nosso propósito debater aqui o fato de que a carnalização passa claramente pelo romance picaresco⁷. Mas cabe ao menos mencionar que o próprio BAKHTIN se refere especificamente ao assunto:

"Le roman picaresque peignait la vie en dehors de la routine légalisée, pour ainsi dire, il "détronisait" toutes les situations hiérarchiques, jouait avec elles, multipliait les transformations soudaines, les changements, les mystifications, et percevait l'univers représenté au niveau du contact familier." (p. 212).

Os textos picarescos que precedem o gênero como tal - como o *Satiricon* e *O asno de ouro* - já podem ser vistos como exemplo de literatura carnalizada. Quando se constitui como gênero, a picaresca o faz exatamente absorvendo, a partir do *Lazarillo*, a cosmovisão carnavalesca da Idade Média e inaugurando a "carnavalisation profonde et presque complète de tout le domaine des belles-lettres" de que fala BAKHTIN (p. 178), ocorrida no Renascimento.

⁶ Cf. BAKHTINE, Mikhail: *La poétique de Dostoevski*.

⁷ Outros autores, como Edmond CROS em *L'aristocrate et le carnaval des gueux*, já apontaram os traços da carnalização presentes no romance picaresco, aspecto que ganha particular relevância em *El Buscón* de Quevedo.

Cabe apontar aqui que a carnavalização direta da literatura, isto é, devida à presença do carnaval como "une forme de l'existence elle-même" dura, segundo BAKHTIN, "jusqu'à la seconde moitié du XVII^{ème} siècle" (p. 180). Ou seja, o fim do fenômeno coincidiria com o fim do que nós chamamos de "expansão clássica espanhola" da picaresca. A partir dessa data, diz BAKHTIN,

"le carnaval cesse presque entièrement d'être une source immédiate de carnavalisation, cédant ce rôle à la littérature précédemment carnalisée." (p. 180).

Na picaresca, temos que, a partir da segunda metade do século XVII surge o que nós chamamos de "picaresca européia", escrita sob a influência do gênero espanhol e na qual a carnavalização já é indireta, salvo casos, talvez, como *Simplicissimus*, de Grimmerlshausen, de 1669, que BAKHTIN considera como carnavalização direta, embora se saiba que o mesmo é uma consequência da penetração da picaresca espanhola.

Parece-nos sintomático que, quando venha a poder ser apontado o renascer de um gênero tipicamente carnavalizado, como a picaresca, isso ocorra num contexto social, o Brasil, onde o carnaval faz parte importantíssima da organização social, não tanto pelo fato de as festas carnavalescas significarem um evento de máxima importância no calendário nacional, mas porque, entendemos, pode-se aplicar à nossa sociedade aquilo que BAKHTIN diz acontecer na Idade Média, isto é, o fato de o homem levar duas vidas: uma oficial e outra público-carnavalesca (p. 178).

A picaresca ressurgiu, em *Macunaíma*, não por tradição literária, mas, dentre outras razões, por um processo de carnavalização da literatura semelhante àquele acontecido na Europa no fim da Idade Média. E, em função disso, a rapsódia repete - atualizados - certos traços típicos do romance picaresco, assim como transgredir outros.

O substituído genérico escolhido por Mário de Andrade para sua obra - "rapsódia" - é o primeiro ponto em que cabe estabelecer uma analogia com os romances picarescos, especialmente em relação ao primeiro deles, *Lazarillo de Tormes*⁸.

⁸ É muito importante levar em conta que o termo "rapsódia" não seria excludente para Mário de Andrade mas, talvez uma síntese capaz de incorporar outras duas designações: a primeira, "romance popular", utilizada ao anunciar a obra, em 1928; a segunda, "poema herói-cômico", atribuída ao texto anos depois, em 1935. Veja-se, a respeito, de Telê Porto Ancona LOPEZ,

O sentido em que o termo deve ser aplicado a **Macunaíma** foi estudado por Gilda de MELLO E SOUZA, em seu livro já mencionado. Da nossa parte, gostaríamos de salientar que, já no **Lazarillo**, temos os dois elementos básicos da rapsódia: um estrutural, ou seja, a composição por um procedimento de "suite" musical; outro cultural, ou seja, a origem popular das narrativas integradas no texto maior.

Em segundo lugar, temos que a rapsódia **Macunaíma** é paródica, como o romance picaresco, e não apenas da longínqua novela de cavalaria e do seu herói modelar, como acima constatamos, mas também do mais próximo indianismo romântico. Por outro lado, se o pícaro é o contraponto do "homem de bem", **Macunaíma**, especialmente na cidade grande, é o desvio da burguesia emergente, possível equivalente atual daquele tipo social.

Na picaresca clássica, o protagonista se vê na contingência de ter que mudar freqüentemente de aparência como meio para se livrar das conseqüências da trapaça ou para perpetrar outras novas. Semelhante caráter proteico é permanente em **Macunaíma**, cujas constantes mudanças o levam de criança indígena a constelação celeste.

Vinculado ao caráter proteico da personagem, temos o seu caráter itinerante, permanente nos pícaros e em **Macunaíma**. Mais ainda, em ambos os casos, as mudanças de lugar decorrem muitas vezes da necessidade de fugir para se salvar.

Caráter proteico e itinerância se juntam ao fingimento permanente dos pícaros e do "herói", fingimento que leva ambos a serem ficção dentro de ficções, até o ponto de poderem ser considerados quase que como uma pura representação, cuja identidade - ou caráter - escapa ao leitor.

Por outro lado, **Macunaíma** parece ter a astúcia como seu principal atributo, mas, como no caso do pícaro, ela não salva a personagem de acabar como vítima mais de uma vez.

Em síntese, quanto ao protagonista, temos que ambos, pícaro e **Macunaíma**, podem ser definidos como um astuto e proteico ser itinerante, permanentemente fugitivo e fingidor.

Macunaíma: a margem e o texto, p. 9, onde a autora sustenta que **Macunaíma** é a fusão das três categorias.

Mas também no decorrer da história de um e outro há analogias: na origem, na partida, no projeto e no choque com a sociedade urbana.

Assim, temos que, se o pícaro degrada suas origens desqualificando os próprios pais, *Macunaíma* nasce de um processo que é clara paródia do mito da partenogênese⁹. E se o pícaro renega a família e parte em busca de novos horizontes, muito disso está simbolizado no fato de *Macunaíma* matar a viada parida que descobre-se ser sua própria mãe.

Por outro lado, temos que os pícaros clássicos partem com um projeto de ascensão social como único roteiro. Em *Macunaíma*, a procura da muiraquitã e a obtenção, com ela, do poder, cumpre função equivalente¹⁰.

Ao longo do itinerário, tanto *Macunaíma* quanto os pícaros são permanentes violadores de códigos. Isto significará o choque com a sociedade, que se intensifica quando os pícaros - ou *Macunaíma* - chegam à cidade grande. Aí terá origem a mais intensa sátira social que, em *Macunaíma*, se inicia com a atitude do protagonista de se dirigir à foz do rio Negro para deixar sua consciência na ilha de Marapatá, antes de partir para São Paulo (36)¹¹, e culmina na transformação final da cidade de São Paulo "num bicho preguiça, todinho de pedra" (137).

E será na parte da narrativa centrada em São Paulo - ao longo de dez dos dezessete capítulos da obra - que as ações de *Macunaíma* mais nos lembrarão o romance picaresco, possivelmente pelo fato de vê-lo se chocar - armado apenas de sua astúcia - com a sociedade hostil, e pela sátira social que desse enfrentamento se origina, como acontece na picaresca clássica. No caso de *Macunaíma*, a denúncia da sociedade industrial e de consumo produz as melhores páginas, particularmente quando o protagonista assume a narração, ao modo dos pícaros mais tradicionais, na "Carta prás icamiabas" (Cap. IX, p. 72-85).

Mas a sátira social está, sem dúvida, na totalidade do texto. Para comprovar isso será necessário, mais abaixo, determo-nos no desenlace da rapsódia.

⁹ Cf. CAMPOS, Haroldo de: *Morfologia do Macunaíma*, p. 107.

¹⁰ Leve-se em conta que a muiraquitã encarna também o simbolismo de um projeto social alternativo - de caráter quixotesco - de *Macunaíma*.

¹¹ Heloísa Costa MILTON, em sua dissertação de mestrado acima mencionada (p. 89-91) constata que essa atitude de *Macunaíma* tem um precedente em Guzmán de Alfarache (1^a, III, 5). Por sua vez, Galvez, o protagonista de *Galvez imperador do Acre*, de Márcio Souza - conforme analisa Rúbia Prates GOLDONI, em sua dissertação de mestrado "Galvez, o pícaro nos trópicos", p. 110-111 - adotará uma atitude equivalente, porém oposta: não se despoja da consciência antes da partida.

Até aqui teríamos algumas analogias de **Macunaíma** com a picaresca. Mas é na transgressão do gênero onde encontramos a afirmação da rapsódia como texto recriador da fórmula clássica, sendo que a própria transgressão já identifica a obra de Mário de Andrade com o processo próprio da história da picaresca.

Essa transgressão se inicia, como já vimos, com a incorporação da utopia quixotesca paralelamente ao projeto picaresco. Convém salientar, mais uma vez, que isso equivale a anular - na recriação do gênero - a barreira marcada por diversos críticos entre o romance cervantino e a picaresca clássica.

Mas não é esta a única síntese de contrários que se processa em **Macunaíma**: a picaresca clássica se apóia na oposição do bem e do mal como entidades irreconciliáveis, mesmo que a picaresca sirva para denunciar que um e outro podem ser reduzidos a meras aparências. **Macunaíma** supera esse dualismo como transposição da inexistência do mesmo nos contos indígenas americanos, segundo aponta Haroldo de CAMPOS¹². **Macunaíma** é o grande astuto, acima do bem e do mal.

Já no nível do discurso, um outro traço tido muitas vezes como essencial na picaresca, ora superado, é o da autobiografia. A maioria dos críticos faz da forma autobiográfica o primeiro traço caracterizador do gênero. Da nossa parte, já manifestamos entender que isso é válido para o que chamamos de núcleo da picaresca clássica, quando a forma autobiográfica nasce como inovação contestadora da onisciência do narrador da novela idealista da época. Na impossibilidade de encontrar um historiador para contar suas glórias travessias, o anti-herói se narra a si mesmo. E também porque ele é, antes que protagonista narrado do inverossímil, testemunha narradora da quotidianidade. Mas logo mais, e dentro do próprio núcleo, a forma autobiográfica iria perdendo consistência e ganhando artificialidade, como em **El Buscón**. Depois, já na expansão imediata desse núcleo, é possível encontrar a transgressão da narrativa de primeira pessoa em obras secularmente catalogadas como picarescas. Serão possíveis, depois, outras fórmulas narrativas que substituam a de primeira pessoa, como aquela que, sendo de terceira, mantém o ponto de vista no protagonista.

Macunaíma, por sua vez, é um exemplo interessantíssimo dessa transformação evolutiva do discurso picaresco. No capítulo XVII da rapsódia,

¹² Op. cit., p. 113-114.

encontramos que o protagonista ensina um papagaio a "repetir na fala da tribo os casos que tinham sucedido pro herói desde infância" (158). Depois, no Epílogo, temos que o papagaio conta a história de Macunaíma para o narrador da rapsódia, o qual transcreve "na fala impura as frases e os casos de Macunaíma" (168). Isto é, o narrador herda o "discours" de Macunaíma e o reproduz no seu "récit", o que leva a uma superposição da mimese à diégese, conforme a terminologia de Gérard GENETTE¹³. Ou seja, além de que o ponto de vista é quase que permanentemente o do "herói", é a personagem quem empresta seu discurso ao narrador, e não ao contrário, como costuma acontecer no gênero romance. Em consequência, temos que o artifício do narrador de primeira pessoa fica substituído por um outro equivalente, porém renovador e compatível com a transformação da linguagem narrativa.

Um outro traço da picaresca clássica que vemos renovado em **Macunaíma** é a tendência, naquela, à concatenação do discurso, como produto da linearidade da série de aventuras. Para o pícaro clássico não cabem grandes digressões quanto à ação. Já na rapsódia marioandradina, embora se complete o círculo típico da picaresca clássica, há vários momentos em que o "herói", de acordo com sua falta de caráter, perde de vista o projeto maior e introduz deslocamentos laterais sem objetivo claro ou com objetivos apenas imediatos, dando origem, assim, a aventuras marginais à história principal.

Isso coincide com a relatividade que as dimensões de tempo e espaço têm na rapsódia, oriundas do fato de esta assumir o universo mágico dos mitos, contra a rigidez cronológica e especialmente geográfica da picaresca clássica.

Finalmente, temos que, como consequência deste último traço, **Macunaíma** supera a narração de corte "realista", própria da picaresca clássica. Tanto as leis espaciais ou temporais quanto a causalidade obedecem à lógica própria dos mitos. Assim sendo, a linguagem meramente referencial torna-se insuficiente para esse universo mágico e Mário de Andrade deve se valer da totalidade da linguagem. De acordo com COSERTU¹⁴, entendemos que essa dimensão total da linguagem não é senão a poesia. **Macunaíma** é, pois, um texto poético no sentido mais amplo do termo, dimensão que subjaz em relação aos diversos estilos apontados no texto¹⁵.

¹³ Cf. "Frontières du récit".

¹⁴ Cf. "Tesis sobre el tema 'lenguaje y poesía'".

¹⁵ Cf. BOSI, Alfredo: *op. cit.*, p. 397.

No que diz respeito ao protagonista, Macunaíma supera o pícaro clássico naquilo que Antonio CANDIDO diz de Leonardo e do malandro literário brasileiro em geral, ou seja, na prática da

"astúcia pela astúcia (mesmo quando ela tem por finalidade safá-lo de uma enrascada), manifestando um amor pelo jogo-em-sí 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." ¹⁶

Esse tipo de astúcia, segundo CANDIDO, parece ser mais próprio de heróis populares que de modelos eruditos. Nessa linha, Macunaíma possui um grau de criatividade nem sempre atingido pelo pícaro.

No mesmo sentido, Macunaíma não se limita à comicidade própria da picaresca clássica. A superação, neste caso, está na incorporação do humor, esse recurso próprio da modernidade, que Schopenhauer define como ironia ao contrário, ou seja, a arte de se ocultar, por trás da burla, algo de profundamente sério ¹⁷. Obviamente, Macunaíma está longe de ser a obra apenas de divertimento que, às vezes, seria possível ver em alguns romances picarescos clássicos, inclusive em *El Buscón*, segundo críticos como LÁZARO CARRETER ¹⁸. A flexibilidade própria do humor decorre da quebra, em Macunaíma, do maniqueísmo, e é típica do malandro literário ou neopícaro brasileiro.

Outra inovação macunaimica encontra-se no terreno do erotismo. O pícaro clássico padece normalmente de uma auto-repressão sexual, própria de seu contexto histórico, que evolui para a misoginia ou, ao menos nas obras do núcleo, para formas implícitas ou explícitas do proxenetismo sustentador do mais tradicional machismo. Na picaresca clássica, eros equivale à coisificação utilitária da mulher transformada em mais um objeto adequado aos fins pragmáticos do pícaro. Quanto a Macunaíma, é desnecessário fazer referência ao erotismo onipresente e que se coaduna com os traços renovadores do protagonista até aqui apontados.

Finalmente, na mesma linha, temos que os pícaros clássicos do núcleo evoluem do moço de cego, passando por diversos subempregos - o de criado, especialmente - até a relativa autonomia do delinqüente. Em última instância, em

¹⁶ "Dialética da malandragem", p. 71.

¹⁷ Apud HAUSER, Arnold: *Origen de la literatura y del arte modernos. I. El manierismo, crisis del Renacimiento*, p. 317.

¹⁸ Cf.: "La originalidad del Buscón".

todos eles predomina a rejeição ao trabalho, haja visto que ele de nada serve como mecanismo de ascensão social. Macunaíma leva isso mais longe e proclama o ócio como princípio. Seu já clássico "ai, que preguiça!", longe de ser apenas um traço negativo, significa a colocação das bases de um tipo de organização social - uma "utopia" aos olhos de colonizadores e colonizados - que rejeita a sociedade industrial. Macunaíma chocará com essa sociedade e será por ela destruído; mas está claro que se opõe aos seus mecanismos coisificadores - homens-máquinas e máquinas homens - e desrespeita a toda hora suas escalas de valores e hierarquias. Simbolicamente, ao abandonar São Paulo, ele se vinga transformando a cidade num bicho-preguiça de pedra.

Tudo isso constitui, no nosso entender, um projeto político alternativo do herói, que é a base de sua outra dimensão, a quixotesca, e que inexistente nos pícaros clássicos; estes, a priori, aparecem como vítimas, antes de mais nada, do poder alienante das instituições, contra as quais nada tentam além do plano individual.

3. CONCLUSÃO

Em síntese, a leitura de *Macunaíma* à luz da picaresca não apenas é possível, mas também permite levar a obra de Mário de Andrade a dimensões e relações talvez insuspeitadas pelo autor, mas legítimas como elaboração decorrente do nosso papel de leitores. E essa leitura serve não para "filiar" *Macunaíma* à picaresca, mas para sentir que, se o gênero clássico revive na rapsódia, haverá razões que, no contexto histórico, expliquem a reaparição.

Os traços neopicarescos de *Macunaíma* ganham importância quando vemos que o terceiro-mundismo dessa obra ecoa numa série de romances claramente neopicarescos que surgiram no Brasil dos nossos dias. E que surgem quando o esvaziamento de um "milagre brasileiro" criou condições sociais que intuimos como equivalentes àquelas dos séculos XVI e XVII, no murchar do "milagre espanhol" da época. Então e agora, os marginais vitimados pelo processo de concentração de riquezas não teriam outra opção para sobreviver a não ser a de subir mediante o pulo astuto e anti-heróico do pícaro. Em *Macunaíma*, como em muitos desses romances que consideraremos a seguir, retoma-se o fundamental do gênero: um anti-herói, socialmente marginalizado protagoniza uma série de aventuras dentro de um certo projeto pessoal; através delas a sociedade - e particularmente seus

mecanismos de ascensão social - são satiricamente denunciados, já que a trapaça continua a ser o caminho para evitar ser aniquilado e poder "subir". A grande novidade, sem dúvida, estará na incorporação, em todas as histórias desses novos pícaros, de uma ou de outra maneira, de um projeto social alternativo, mesmo que estes pícaros-quixotes acabem derrotados como Macunaíma. Este, contagiado pela ideologia da cidade grande, é incapaz de assumir sua rejeição aos valores do colonizador. Assim, une-se a uma portuguesa e ofende Vei, a Sol e, por isso, será destruído quando, ao se jogar sobre uma Uiara europeizada, deparar-se com a realidade nacional das piranhas. A posterior transformação de Macunaíma em constelação celeste tem um sentido prolongador do mito: ele vira na Ursa Maior, que inclui a Estrela Polar, a luz que guia. E, de sua síntese de pícaro e quixote, nasce o rumo da utopia possível para todos nós.

IX. A NEOPICARESÇA BRASILEIRA DOS ANOS 70 E 80

1. O CORPUS

A determinação da existência de um grupo de romances brasileiros que podem ser relacionados com a picaresca decorreu de um processo de constatação paulatina do fenómeno. Não era inicialmente nossa intenção descobrir romances neopicarescos brasileiros¹. Sequer pensáramos na formulação de uma tese nesse sentido. No entanto, após uma série de leituras, definimos um *corpus* para a análise de algumas correspondências da picaresca clássica espanhola com a literatura brasileira, constituído pelos seguintes romances: *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna; *Galvez, imperador do Acre*, de Márcio Souza; *Meu tio Atahualpa*, de Paulo de Carvalho Neto; *Os voluntários*, de Moacyr Scliar; *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino; *Travessias*, de Edward Lopes; *O tetraneto del-rei*, de Haroldo Maranhão, e *O Cogitário*, de Napoleão Sabóia².

¹ Tudo começou quando, após o credenciamento pela Universidade de São Paulo da Área de Pós-Graduação em Espanhol, propusemos ministrar nela um curso sobre a picaresca espanhola clássica e as suas repercussões em dois romances brasileiros que, desde a nossa chegada ao Brasil, nos haviam sido apontados como passíveis desse relacionamento: *Memórias de um sargento de milícias* e *Macunaíma*. Logo após o início do curso, os nossos próprios alunos e colegas começaram a nos indicar ou propor diversos textos brasileiros bem mais recentes que admirariam uma leitura à luz da picaresca. Inicialmente, a nossa reação foi de resistir a essa extensão. O curso que ministrávamos pretendia se limitar a comprovar algumas analogias e diferenças nos dois textos já mencionados. Mas, por outro lado, tínhamos consciência de que, na literatura hispano-americana, existia uma boa quantidade de romances escritos no século XX, que eram explicitamente rotulados como picaresca pelos críticos. E havia a expansão da picaresca pela Europa nos séculos XVII e XVIII. Aos poucos, fomos entendendo que era necessário admitirmos uma maior extensão para o termo, mas que para tanto era imprescindível fazer diferenciações históricas. Após traçarmos essa diferenciação, colocava-se o problema de utilizar um conceito de romance picaresco que nos permitisse atingir, por cima dela, o conjunto dos textos vinculados ao gênero entre os séculos XVI e XX. Ao longo do processo de formulação desse conceito, fomos definindo melhor o *corpus* de romances brasileiros que poderiam ser objeto de estudo, até chegarmos aos oito que aqui consideraremos. Vários deles foram objeto de trabalhos de pesquisa pelos alunos do mencionado curso. Em alguns casos, a pertinência da catalogação foi objeto de análise mais aprofundada, resultando na elaboração de dissertações de mestrado apresentadas na USP e muito bem sucedidas na defesa. Foi o caso, até hoje, de "Mi tio Atahualpa: a sagração do herói na terra do carnaval", de Maria Teresa C. de SOUZA BARRETO e "A picaresca espanhola e Macunaíma de Mário de Andrade", de Heloísa Costa MILTON, ambas defendidas em 1987; "Galvez, o pícaro nos trópicos", de Rúbia Prates GOLDONI, em 1989, e "Amphiphólio das Queimadas Canabrava: um pícaro caboclo?" de Maria Eunice Furtado ARRUDA, em 1990.

² SUASSUNA, Ariano: *A pedra do reino*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1971; SOUZA, Márcio: *Galvez, imperador do Acre*. Manaus. Fundação Cultural do Amazonas, 1976 (Citaremos pela edição feita em São Paulo pelo Círculo do Livro, sem data); CARVALHO NETO, Paulo: *Meu tio Atahualpa*. Rio de Janeiro, Salamandra, 1978; SCLIAIR, Moacyr: *Os voluntários*. Porto Alegre, L&MP, 1979; SABINO, Fernando: *O grande mentecapto*. Rio de Janeiro, Record, 1979; LOPES, Edward: *Travessias*. São Paulo, Moderna, 1980; MARANHÃO, Haroldo: *O tetraneto-del-rei*.

Cabe assinalar que diversos outros textos foram lidos e descartados. Em geral, uma noção mais superficial do que é a picaresca ou a lógica aplicação do sentido que esse adjetivo tem na língua portuguesa numa primeira acepção levaram a que nos fossem apontados muitos textos que não admitiam maior relacionamento com o gênero.

Após a delimitação do corpus, percebemos que os oito textos tinham sido publicados, na sua totalidade, entre 1971 e 1984. Isso nos levou a entender que o fenômeno podia ter relações mais diretas com o processo da história brasileira desses anos e dos anos imediatamente anteriores. A constatação de que, nesse período, acontecera uma crise vinculada à decepção perante o fracasso do "milagre brasileiro" apregoado pela ditadura militar (1964-1986) levou-nos a entender que era possível traçar uma analogia entre as circunstâncias sócio-econômicas nas quais é gerada a picaresca clássica, na Espanha dos séculos XVI e XVII, e as conseqüências do capitalismo selvagem vigente no Brasil no período da ditadura militar.

Restava ainda uma outra constatação: nos romances escolhidos filtrava-se, de diversas maneiras, alguma coisa oposta à picaresca e mais própria de romances inspirados na figura de Dom Quixote, clara antítese do pícaro. Após uma primeira tendência a deixar de lado o problema, a verificação de que isso era uma constante em todos os textos considerados, levou-nos a entender que o traço era a característica mais marcante dessa nova picaresca, na qual personagens podiam negar o individualismo do pícaro para assumir atitudes idealistas, próprias de um quixote, que às vezes chegavam a significar projetos políticos alternativos.

1.1. OS AUTORES

Fato um pouco surpreendente - e talvez expressivo - dentro do fenômeno em questão é a diversidade da procedência dos autores dos romances em estudo. Há um predomínio de autores nordestinos (Suassuna, Carvalho Neto, Maranhão e Sabóia). No entanto, há uma boa representatividade das demais regiões: o Norte (Souza); o Sul (Scliar); e o Centro-Leste (Lopes e Sabino). Não se trata de uma

questão de geração, pois os diversos autores estão em faixas etárias diferentes e dentre eles há desde os consagrados, como Suassuna, até os estreantes, como Lopes.

2. RESUMINDO AS HISTÓRIAS

2.1. A PEDRA DO REINO

O romance de Suassuna conta a história de Pedro Dinis Ferreira-Quaderna, narrada por ele próprio aos 41 anos de idade, preso na cadeia de Taperoá, em 9 de outubro de 1938. O narrador remonta aos fatos imediatos, acontecidos em 1^o de junho de 1935, e, através destes, à história do padrinho e tio do narrador, Dom Pedro Sebastião Garcia Barreto. Por meio dessa narração chega-se às histórias do Reino do Rodeador (1819) e do Reino da Pedra Bonita (1835-1838). Pedro, que se diz sucessor dos reis da Pedra Bonita e herdeiro do trono com o nome de Pedro IV o Decifrador, conta sua história pessoal ambientada na educação recebida dos seus dois preceptores, o professor Clemente - advogado, liberal, negro, ateu e anticlerical - e o doutor Samuel Wandernes - historiador, conservador, branco - que se diz descendente do rei dom Sebastião de Portugal. Pedro decide tentar ser o "Gênio da Raça Brasileira", mediante a elaboração de uma obra literária, um romance chamado "O Romance do Castelo", baseado na história do seu tio e padrinho, dom Pedro Sebastião Garcia Barreto, e sua morte misteriosa. Na verdade, o próprio *A pedra do reino* acaba se constituindo no romance projetado pelo narrador, metade mediante a narração dos fatos anteriores a 1^o de junho de 1935 (livros I e II) e metade mediante o depoimento de Pedro Quaderna perante o Juiz Corregedor sobre os acontecimentos desse dia (livros III, IV e V). No final da história, no entanto, muitos dos enigmas continuam sem solução, histórias ficam truncadas e sequer sabemos por que o narrador está na cadeia. O romance se fecha com o narrador sonhando ter atingido seus propósitos de consagração literária.

Pedro é um ser que se coloca à margem da sociedade para realizar um projeto de ascensão social mediante o qual pretende retomar o status que lhe corresponderia pelas origens familiares nobres. Para tanto não possui senão o recurso da sua astúcia. E a maneira que encontra é sua realização como escritor que, ao escrever o romance projetado, na verdade está contando ao mesmo tempo a epopéia de sua família e sua história de pícaro, que confluem em *A pedra do reino*.

2.2. GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE

O romance de Márcio Souza se apóia em Dom Luis Gálvez de Aria, personagem histórica, cuja participação nos episódios que levaram à incorporação do território do Acre pelo Brasil é transferida para o universo ficcional em forma autobiográfica e explicitamente folhetinesca. Galvez, de origem espanhola e pertencente a uma família de aristocratas em decadência, parte de Belém do Pará rumo ao Acre, passando por Manaus, numa empresa aparentemente independentista do Acre. Na verdade, Galvez apenas ambiciona enriquecer na empreitada e, assim, recuperar o status original de sua família. A caminho do Acre, Galvez conhece e seduz Joana, uma freira que acredita na empresa independentista. Uma vez lá, Galvez monta um paródico império de opereta, que terminará devido a uma revolta militar estimulada por um grupo de beatas escandalizadas. Galvez é deposto. A única resistência é a empreendida por Joana, que morre defendendo o império.

2.3. MEU TIO ATAHUALPA

O romance de Paulo de Carvalho Neto foi originariamente publicado em espanhol, no México, pela Editorial Siglo XXI, em 1972. Em 1978, publicou-se no Brasil a tradução de Remy Gorga Filho. Está ambientado no Equador. O narrador - Atahualpa-Sobrinho, indígena, contador de histórias populares - conta sua história e outras duas paralelas: a do seu tio, pícaro mordomo de uma embaixada, e a de Píter, filho do embaixador. Atahualpa-Tio é classificado como um "índio-sacana", isto é, um renegado de sua raça, que procura se integrar no universo dos brancos. Quando o Tio morre - vítima involuntária das disputas pelo poder dentro da embaixada - o Sobrinho é chamado a herdar o cargo e se dispõe a exercer o domínio que o seu Tio, segundo lhe contara, exercia. Mas logo depois descobre que não conseguirá seu propósito. Posteriormente, durante uma festa, transforma alucinadamente a embaixada num universo de cavalaria próprio das histórias populares que conhece. É trancafiado em seu quarto, onde está confinado também Píter, que ficara em estado catatônico após a morte acidental de Atahualpa-Tio no lugar do Embaixador. Píter lhe revela o assassinato do seu Tio. Atahualpa-

Sobrinho, bêbado, sai e conta a verdade no meio da festa, mas não é levado a sério e é devolvido ao quarto. Piter foge. Atahualpa é posto na cadeia como preso político. Nela ocorre a conscientização de Atahualpa, que depois é libertado por Piter - agora Pedro - que virara guerrilheiro. Fogem juntos para Cuba, onde Atahualpa aprende a escrever suas histórias.

2.4. OS VOLUNTÁRIOS

O romance de Scliar é uma narração feita em primeira pessoa por Paulo, dono de um bar na rua Voluntários da Pátria, em Porto Alegre, que relata sua vida. Na infância e na adolescência de Paulo cabe assinalar alguns mínimos traços picarescos. Mas a história dele nucleia outras cinco histórias de personagens pícaras que se juntam em volta da mencionada rua. Todos eles são sujeitos à margem da sociedade, com a qual se chocam seus projetos pessoais. Mas todos eles acabam unindo-se numa empresa completamente alheia à realidade: levar um deles - Benjamin, judeu, gravemente doente - até Jerusalém, num rebocador, para que este possa realizar seu sonho de morrer nessa cidade.

A quixotesca empresa termina em catástrofe, logo depois de iniciar-se, e a maioria de seus participantes morre. Paulo volta para sua medíocre realidade, onde já não cabem nem as esperanças do pícaro nem os sonhos do quixote.

2.5. O GRANDE MENTECAPTO

O grande mentecapto é narrado em terceira pessoa, embora com interferências do autor implícito que reforçam o forte sentido autobiográfico do livro, sentido esse confirmado por seu autor.

Nele temos a história de Geraldo Boaventura, depois chamado de Viramundo, dentre outros muitos nomes. Inicia-se com as picardias da infância, em Rio Acima, no interior de Minas Gerais. A essas, sucede-se a decisão de deixar o lar à procura de outros horizontes. A primeira etapa é o seminário de Mariana, de onde é expulso por se ter feito passar por padre no confessionário. Expulso também de Mariana, vai para Ouro Preto, onde se incorpora ao ambiente estudantil. Em meio a grotescas aventuras, Viramundo conhece de longe a filha do governador de Minas e se apaixona por ela. Com isso, o processo de auto-marginalização que se

iniciara após a expulsão do seminário se transforma numa quixotização da personagem. Vai para Barbacena, é internado num hospício, foge e acaba candidato a prefeito da cidade. Mas, por não ter cumprido com o serviço militar, é levado ao Esquadrão de Cavalaria de Juiz de Fora, onde suas trapalhadas o devolvem à vida civil. Passa por São João del Rei, onde ocorre uma nova trapalhada, e vai parar em Tiradentes, onde é tapeado e - sendo inocente - fica na cadeia por um ano e dois meses. Libertado, vai para Congonhas do Campo e, de aventura em aventura, para Uberaba, Leopoldina, Cataguases e uma série de cidades mineiras, até chegar a Belo Horizonte, onde acaba por encabeçar uma rebelião de mendigos, loucos e prostitutas. Dissolvida a passeata pela polícia, Viramundo foge com dois companheiros, até chegar perto de Rio Acima, onde, sem ser reconhecido, é tomado por ladrão e assassinado por um de seus irmãos.

2.6. TRAVESSIAS

Travessias é uma obra escrita com a receita da picaresca na mão. O protagonista é, o tempo todo, criado de dois anos sucessivamente. O primeiro é um cego que se propõe a educá-lo, mas que o coloca perante o típico drama inicial dos pícaros: a fome. O segundo ano, chamado de "ano brabo" - para cujas mãos ele passa ao ser perdido no jogo - é um "famoso bebedor, jogador e femieiro". As aventuras são, na verdade, dos anos, trapaceiros experimentados e os verdadeiros pícaros da história: o protagonista vê os acontecimentos e, no máximo, é a vítima deles. As aventuras se desenvolvem ao longo de uma geografia brasileira muito indefinida e dentro de uma cronologia distante do realismo. No final da história os dois anos se reencontram à beira da morte, no fechamento de um ciclo que o amo cego chama de "o começo".

2.7. O TETRANETO DEL-REI

O tetraneto del-rei conta a história de Dom Jerónimo d'Albuquerque, apelidado de O Torto, nobre português, absolutamente incapaz de heroísmos, que deve fugir de Lisboa como consequência de aventuras amorosas e, assim, embarca numa expedição ao Brasil. Numa primeira etapa, Torto - na companhia dos demais membros da expedição, caracterizados como um bando de renegados - participa de

uma série de grotescas aventuras no litoral que parodiam a conquista portuguesa do Brasil. Posteriormente, Torto é feito prisioneiro pelos indígenas, levado para o mato e se vê destinado a ser devorado por eles. No entanto ele escapa a esse destino, pois acaba seduzindo Muira Ubi, filha do cacique da tribo, com quem acabará casando. Com isso ganha a sua liberdade e a dos demais cativos, com quem parte rumo de Olinda, na perspectiva de instalar uma nova sociedade.

2.8. O COGITÁRIO

A história de Amphilóphio das Queimadas Canabrava (o Phipha) é narrada por ele próprio de Paris, onde culmina uma existência itinerante que se desenvolve entre o Nordeste brasileiro e a Europa. A narrativa mistura os tempos e os espaços da ação de maneira bastante complicada.

Amphilóphio nasce durante a retirada de sua família do Maranhão para o Ceará. A infância transcorre nas idas e vindas de um para outro desses Estados. É alfabetizado - com dificuldades - e iniciado sexualmente aos 12 anos; aos 13 vai para o Seminário, no Piauí. Deixa o Seminário e volta ao Maranhão, onde perde a primeira namorada por um impasse linguístico. Aos 22 anos vai para Goiânia, estuda Direito e trabalha como repórter. É vítima de sua própria malandragem na composição de um malogrado samba e foge para Brasília. Passa depois por São Paulo e Rio de Janeiro, indo para a Europa. Vai primeiro para Lisboa - junto com Jegue, seu co-irmão - onde vive 4 meses às custas do governo português. Vão para Paris. Jegue foge ao saber do gosto francês pela carne de cavalo. O Phipha ganha uma bolsa e os títulos de Mestre e Doutor pela Sorbonne e um atestado de estágio na TV francesa. Conhece Marianne, que será sua amante preferida e a destinatária de *O Cogitário*. Vai para Itália, onde consegue um diploma da ONU em "turismo emergente e recursos humanos". Segue para Londres, onde lava pratos num restaurante de terceira. Matricula-se numa escola de inglês, língua que não consegue dominar, ao contrário de Jegue, que vira intérprete de uma Missão Britânica de ajuda ao Nordeste brasileiro. O Phipha se candidata a uma bolsa para um curso de TV na Escócia, vencendo a disputa final com um vietnamita mediante malandragens. Conquista Dolores, sua professora de inglês, e entra em contato com a sociedade britânica, que considera decadente, o que o leva a entronizar

simbolicamente a sua "Lady Princesa Rapadura". Vai para Paris apresentar Lady Rapadura para Marianne, mas por um acidente a rapadura se perde nos esgotos parisienses. Volta a Londres e daí segue para a Escócia, onde com dificuldades acompanha o curso de TV. É amante de uma viúva. Obtém, finalmente, o diploma almejado. Voltando a Londres, inscreve-se para uma vaga de locutor na BBC. Não a obtém. Envolve-se numa aventura comercial com um vigarista anglo-brasileiro. Com o fracasso desta, vai para Paris. Rouba um caderno num supermercado e, na base do plágio, compõe uma peça teatral que é rejeitada pelos críticos aos quais enviara cópias. Desesperado, queima o caderno, mas, estimulado por Marianne e Jegue, decide iniciar a história de sua própria vida.

3. AS APROXIMAÇÕES EXPLÍCITAS OU IMPLÍCITAS COM A PICAESCA

Dentro da nossa teoria, não achamos necessário que os autores dos diferentes romances em questão tivessem a intenção de se aproximar do modelo do romance picaresco clássico. Pelo contrário, não estando à procura de "fontes" literárias, entendemos que a nossa teoria se aplica melhor naqueles casos em que a atualização do modelo clássico acontece sem a intencionalidade do autor.

Dentro dessa maior ou menor intencionalidade cabem diversos matizes no conjunto que estudamos. Temos, em primeiro lugar, o caso - único, nos parece - de uma tentativa, se não explícita ao menos inegável, de aproximação atualizadora ao modelo, em função de um profundo conhecimento teórico do mesmo. É o que acontece com *Travessias*, de Edward Lopes. Nesse romance, se não bastasse a paródia do sentido didático de muitos dos textos picarescos clássicos, que se faz já na folha de rosto, no início do primeiro capítulo, o narrador, depois de falar do seu nascimento na pobreza, conta como foi entregue pela própria mãe, viúva, a um cego para servir como criado. Isso seria suficiente para lembrar *Lazarillo de Tormes*. Mas a intencionalidade do autor é mais óbvia quando sabemos que ele se doutorou em Letras com uma tese intitulada "Principios y funciones en la novela picaresca española", defendida em 1970, na Universidade de São Paulo. Sem dúvida, Edward Lopes - que até o ano anterior à defesa de sua tese fora nosso colega na cadeira de Espanhol da USP, e que citava com frequência, de cor, os trechos mais hilariantes de *Lazarillo de Tormes* ou de *El Buscón* - sentiu a possibilidade de apresentar a

realidade brasileira pelos olhos de um menino, marginalizado, que contempla e aprende os mecanismos de astúcia válidos na sociedade que o rejeita.

Em segundo lugar, temos os casos em que o autor se refere explicitamente ao gênero picaresco como suporte de sua narrativa. Assim, Ariano Suassuna teria dito a Rachel de Queiroz, na época em que escrevia *A pedra do reino*, que estava escrevendo "um romance picaresco", como informa ela no prólogo "Um romance picaresco?" que precede ao texto (p. XI-XIII). A autora do prólogo constata que "picaresco o livro é - ou antes, o elemento picaresco existe grandemente no romance", mas também que "**A pedra do reino transcende disso tudo**". Pelo contexto, em que há referência aos pícaros de origem folclórica que - como João Grilo - aparecem na obra de Suassuna, entendemos que a autora identificava no comentário do romancista uma referência à forma histórico-literária da picaresca consagrada como gênero literário. Mais ainda, não podemos duvidar de que Suassuna - se não bastassem outras provas de seu conhecimento da literatura espanhola - ao escrever *A pedra do reino* tinha clara consciência não apenas do lado picaresco do seu texto mas do que pode ser entendido como romance picaresco. Com efeito, Pedro Quaderna é aconselhado por seus tutores, Samuel e Clemente, quanto ao modelo literário que seria melhor adotar para o projetado romance. Samuel lhe sugere escrever "uma espécie de 'romance brasileiro e medieval de cavalaria'" (492). Clemente se opõe e lhe propõe como modelo

"um romance picaresco, satírico e popular [...] um romance sem herói individual - coisa ultrapassada e reacionária - e cujo personagem fosse um homem-povo, um símbolo da fome e da miséria, enfrentado os Poderosos pela astúcia, errante e mal-andante pelas estradas sertanejas" (493).

A narração de Quaderna, ao se constituir no romance *A pedra do reino*, acabará sendo uma simbiose de ambos os modelos, com seu protagonista lendo a realidade, como dom Quixote, à luz das narrativas cavaleirescas, mas agindo astuciosamente para atingir seus objetivos ascencionais.

Já no caso de *Meu tio Atahualpa*, verificamos que na capa da edição em português foi incluído o subtítulo "Romance picaresco", que não existia na edição em espanhol. No entanto, não sabemos se a catalogação genérica se deve ao autor, ao tradutor ou à editora. E não sabemos se a referência implica consciência da existência do gênero clássico.

Quanto a **O grande mentecapto**, o autor se encarregou de corrigir o deslize da orelha de seu livro. Nesta, o texto de Sabino é classificado como "remontando às origens franco-ibéricas do romance picaresco medieval". Nem o romance picaresco é medieval, nem suas origens são franco-ibéricas. O autor, numa entrevista à edição brasileira da revista **Playboy**, declarou não apenas haver um sentido autobiográfico da narrativa, mas que, para a criação da personagem Viramundo, inspirara-se em **Lazarillo de Tormes** e em **Dom Quixote**.

Finalmente, no caso de **O Cogitário**, embora nada fique explícito no texto, o autor, Napoleão Sabóia, admitiu, em conversa pessoal, que a picaresca espanhola estava no fundo de seu texto, já que ele lera alguns dos textos clássicos na sua adolescência e tinha consciência do sentido do gênero.

Sobriariam, assim, três romances: **Galvez, imperador do Acre**, **Os voluntários** e **O tetraneto del-rei**. Dos dois primeiros, nada nos consta. Quanto ao terceiro, tivemos a oportunidade de perguntar ao autor sobre a consciência de algum tipo de relacionamento do seu texto com a picaresca clássica. A resposta foi negativa. Mas cabe mencionar que a orelha do livro de Haroldo Maranhão transcreve o "Parecer" da Comissão Juizadora do VI Prêmio Guimarães Rosa outorgado a **O tetraneto del-rei**. Nele se lê:

"Há, pois, uma exata correspondência entre linguagem e fabulação que corresponde às necessidades de fundação de uma realidade nova - o romance/paródia/picaresco - que aparece então como um universo próprio a envolver capciosa e inteligentemente o leitor."

No entanto, resta a dúvida de se o termo "picaresco" está sendo utilizado em sua acepção espanhola ou naquela brasileira, que não necessariamente significa relação com o modelo clássico.

Em síntese, considerando os oito romances, podemos dizer que: em dois há uma noção do gênero clássico; em três, é possível determinar algum grau de relação extra-texto com ele e, em outros três, não há relacionamentos explícitos. No entanto, isso importa apenas como constatação, pois não é necessário, dentro de nossa teoria, que o autor pensasse *a priori* em escrever um romance picaresco. Parece-nos até mais interessante quando o resultado não decorre de um condicionamento cultural prévio do autor.

4. OS DISCURSOS

No exame do discurso utilizado nos diversos textos em questão, é possível constatar as mais variadas formas de estruturação. O normal é, logicamente, tendo em vista a evolução histórica das formas narrativas, que haja substanciais diferenças com o discurso linear, de sentido realista, mais ou menos coerentemente autobiográfico, próprio da picaresca clássica. Os problemas variam desde a diversa colocação do narrador e do ponto de vista, até a explicitação do destinatário. Também observamos gradações na tendência à seriação, com implicações rapsódicas ou folhetinescas. Variado será também o tratamento do tempo e do espaço, o que implicará uma causalidade às vezes mais e às vezes menos distante de uma técnica própria do realismo. E esse discurso poderá chegar em diversos graus a estruturar uma ficção dentro da ficção, como acontecia no romance picaresco clássico.

4.1. O NARRADOR

A famosa necessidade da autobiografia - pedra de toque da picaresca para tantos críticos - nem sempre será a base do ponto de vista nos textos em questão. Tampouco teremos apenas a narrativa de terceira pessoa, mas aparecerão formas mistas, próprias da evolução do discurso narrativo.

Não obstante, a primeira pessoa é a forma narrativa dominante nos textos. Em seis casos o leitor é colocado perante uma inegável pseudo-autobiografia: **A pedra do reino**, **Galvez, imperador do Acre**, **Meu tio Atahualpa**, **Os voluntários**, **Travessias** e **O Cogitário**.

Com exceção de **Meu tio Atahualpa**, no qual o narrador não é testemunha de tudo o que narra, nos demais casos observa-se a coerência narrativa própria do ponto de vista colocado na primeira pessoa. No entanto, em alguns deles, cabe assinalar certas especificidades.

Em primeiro lugar, apenas dois deles - **A pedra do reino** e **O Cogitário** - contêm uma justificativa interna da elaboração da história, que é semelhante em ambos os casos e bastante curiosa: a escrita de **A pedra do reino** decorre do propósito do protagonista de se immortalizar como escritor, e o texto, que é sua autobiografia, significa a realização de escrever uma obra - um romance que seja

uma espécie de epopéia nacional - que o consagre como "Gênio da Raça Brasileira". Quanto a *O Cogitário*, o texto é o resultado da decisão final do Phipha de se realizar como escritor, após a série de fracassos que parece ser a história que ele próprio nos conta no romance autobiográfico.

Já em *Meu tio Atahualpa*, o narrador é o protagonista de apenas um segmento do romance: o de sua incorporação à Embaixada para substituir o Tio morto, as suas trapalhadas, a prisão e a fuga. Mas Atahualpa-Sobrinho narra de segunda mão a história de seu Tio e os acontecimentos havidos até a morte deste. O Tio, um pícaro, fora o narrador inicial. E, ao que parece, pode ter mentido bastante, já que o Sobrinho comprova, quando se incorpora à Embaixada, que as coisas não funcionam exatamente como o Tio lhe contara e como ele contou, por sua vez, ao leitor. Mais ainda, muitos fatos narrados pelo Sobrinho não foram presenciados nem por ele nem por seu Tio, e no entanto, chegam ao leitor narrados por aquele, sem explicações que resolvam a falta de lógica.

Essa falta de lógica, que alguns críticos como Francisco RICO também encontram em *El Buscón*³ não nos parece que deva ser atribuída a *A pedra do reino*, pois neste romance o narrador funciona como um historiador que narra a partir de dados e informações coletadas de terceiros.

Outra observação deve ser feita com relação às interferências do autor implícito na narrativa. Isso acontece de maneira peculiar em *Galvez, imperador do Acre*, no qual não apenas há um narrador de terceira pessoa que introduz a narrativa de Galvez em primeira, mas temos interferências do autor implícito para corrigir as mentiras que o malandro Galvez narra a respeito de si próprio, como acontece nas páginas 51, 55, 88 e 191.

Os outros dois romances, *O grande mentecapto* e *O tetraneto del-rei*, são veiculados mediante um narrador de terceira pessoa. Mas em ambos o ponto de vista predominantemente mantido é o do protagonista e em ambos há interferências interessantes.

Em *O grande mentecapto*, o autor implícito intervém freqüentemente, mediante notas de rodapé, para ampliar ou corrigir o dito pelo narrador. Chega, até, a falar em primeira pessoa no corpo da narrativa (p. 139-140.). Dessa maneira, não apenas o texto se aproxima do estatuto de um "documento", mas ganha uma relação

3. Cf. *La novela picaresca y el punto de vista*, p. 120-129.

com uma possível autobiografia do autor implícito, o que na verdade significa veicular elementos autobiográficos do autor real, como o próprio Fernando Sabino confessa na entrevista mencionada.

Em *O tetraneto del-rei*, a narração de terceira pessoa é interrompida por uma série de doze cartas do protagonista à sua amada, que vão se intercalando na narrativa; nelas, ele narra os fatos ao seu favor e se atribui façanhas que não foram de tal porte. Ou seja, há, por vezes, uma narração de primeira pessoa, paralela e mentirosa.

4.2. A NARRAÇÃO DE AVENTURAS: ENTRE A RAPSÓDIA E O FOLHETIM

A aventura é o denominador comum da existência fictícia dos protagonistas dos romances que estudamos. No entanto - e correspondendo a isto à fórmula básica da picaresca clássica - mesmo em se tratando da narração de uma aventura maior, o texto está montado a partir de uma seriação de aventuras, na maioria dos casos. Mas é possível uma classificação mais pormenorizada dos diversos romances a partir disso.

Assim, há textos em que a aventura maior predomina, impondo-se sobre menores. Isso nos parece acontecer especialmente em *A pedra do reino*, *Galvez*, *imperador do Acre* e *O tetraneto del-rei*.

No entanto há o outro extremo, em que a independência das aventuras menores é maior e o texto se compõe claramente da soma das mesmas. Assim acontece em *O grande mentecapto*, *Travessias* e *O Cogitário*.

Já em *Os voluntários*, a autobiografia do narrador vai se cruzando com as narrações de outras várias personagens que se unem ao primeiro, para desembocar numa única aventura final, comum a todos. Em *Meu tio Atahualpa*, o narrador conta, inicialmente, a história de um terceiro, seu Tio, que convive com várias personagens. Ao ser esta história interrompida pela morte do Tio, o Sobrinho emenda-a com a sua própria. E, paralelamente a ambas, desenvolve-se a história de Pfter/Pedro. Em ambos os casos, temos uma pluralidade de histórias amarradas em volta de uma principal.

Mas, em todos os casos, a pluralidade de aventuras, com maior ou menor independência, é a marca dos romances. Dessa pluralidade advém a tendência à

possibilidade de fragmentação do texto em unidades menores, típica do gênero folhetinesco.

Em alguns casos, o caráter folhetinesco é assumido explicitamente pelos autores. Ariano Suassuna, por exemplo, não apenas cataloga *A pedra do reino* como "romance armorial-popular brasileiro" mas o divide em cinco livros que, por sua vez, dividem-se em folhetos que - nisto e nos seus títulos - evocam a forma da literatura de cordel e a sua possibilidade de uma leitura parcelada. Do mesmo modo, Márcio Souza chama *Galvez, imperador do Acre* de "Folhetim" no subtítulo impresso à página de rosto. E realiza essa intenção mediante uma total fragmentação do texto em pequenas unidades que aparecem como destinadas a ser lidas isoladamente.

O texto de Edward Lopes, *Travessias*, não faz referência explícita ao folhetinesco. Mas isso está implícito na titulação dos capítulos, que, seguindo a praxe da picaresca clássica, informa detalhadamente o leitor sobre o conteúdo de cada um deles.

Essa multiplicidade de aventuras, na medida em que signifique a somatória de histórias procedentes de fontes populares, pode ser vista como uma tendência à rapsódia, comum a todos os romances do corpus.

4.3. TEMPO, ESPAÇO E CAUSALIDADE

A maioria dos textos em questão se afasta bastante do que poderia ser um modelo de escrita "realista", se entendermos como tal o que predominou na narrativa europeia do século XIX.

Essa ruptura começa por um abandono da linearidade temporal narrativa, não apenas porque se deixa de lado a sequência cronológica dos acontecimentos - o que, em alguma medida, já podia acontecer na narrativa realista - mas porque as alterações chegam a ser profundas, ao ponto de exigirem, às vezes, um esforço particular do leitor para reconstruir a fábula desenvolvida.

O caso extremo dessa ruptura da linearidade temporal acontece em *O Cogitário*. Há um verdadeiro emaranhado de três tempos que se fragmentam com relação a diversos espaços: o presente - o da enunciação - um passado imediato e um outro mediato. A fábula, dispersa ao longo deles, conclui no fim do primeiro capítulo e, ao chegar ao fim deste, o leitor não percebe que a história acaba ali, com

o início da ação de narrar uma história que é contada a partir do segundo capítulo do livro.

Outro texto de uma descontinuidade cronológica apreciável é **A pedra do reino**. A história de Pedro Quaderna, narrada a partir de sua culminação na cadeia, remonta a acontecimentos anteriores que, em certos casos, aconteceram há mais de um século. Mas tudo isso vai sendo descoberto fragmentariamente pelo leitor, com histórias que se entrelaçam e que vão se completando quando diversos segmentos são retomados em sucessivos capítulos.

Da mesma forma, **Galvez, imperador do Acre**, na sua absoluta fragmentação, permite ir montando uma história cujos retalhos estão dispersos em verdadeiras ilhas textuais.

Menos descontínuos são, sem dúvida, os demais. No entanto, especialmente em **Meu tio Atahualpa** e **O tetraneto del-rei**, são constantes os retornos ao passado anterior aos fatos em relação aos quais se situa o ponto de partida da narração.

Uma maior linearidade é possível de ser observada em **Os voluntários** - mesmo que cada história secundária signifique uma volta ao passado -, em **O grande mentecapto** e em **Travessias**. Neste último romance, no entanto, a linearidade narrativa não significa um tratamento realista do tempo, já que desaparecem os referentes necessários para sua melhor definição. A narrativa se torna atemporal, aistórica.

O tratamento do espaço também apresenta uma significativa matização. Temos, quase como um dos extremos desse tratamento, exatamente os mesmos dois textos em que se encontram as maiores descontinuidades temporais: **A pedra do reino** e **O Cogitário**. Há uma grande fragmentação espacial, em ambos os textos, precisamente porque a descontinuidade temporal é máxima. E a mudança brusca entre situações temporais distantes impõe, particularmente em **O Cogitário**, rupturas espaciais igualmente inesperadas e violentas.

Da mesma maneira, os retalhos que compõem a história de Galvez se espalham espacialmente como os diversos tempos em que se desenvolve o relato.

Já no caso de **Travessias**, transpõe-se para o nível espacial a mesma indefinição da cronologia. As ações se sucedem ao longo de um Brasil indefinido, com cenários que não pretendem ter referentes concretos na realidade nacional.

Nos demais romances em estudo, o tratamento do espaço se aproxima mais do modelo realista, com maior (**O grande mentecapto**, **Os voluntários**) ou menor

(*Meu tio Atahualpa, O tetraneto del-rei*) definição de seus referentes extratextuais. No entanto, em *Meu tio Atahualpa*, temos o único caso de tratamento fantástico do espaço, na medida em que a fuga do Equador para a Colômbia, de avião, transforma-se num vôo à margem das leis da física, que serve como cenário de uma grande batalha entre os opressores e os defensores dos oprimidos, luta recheada de elementos maravilhosos.

Assim sendo, em geral, a causalidade funciona, nos diversos romances, dentro da lógica mais cartesiana. As rupturas temporais e as discontinuidades espaciais não decorrem de rupturas lógicas, mas da fragmentação narrativa que procura reproduzir a percepção fragmentária e fragmentada da realidade.

As exceções são poucas. Já mencionamos o caso da batalha final travada em *Meu tio Atahualpa* e há outras. Em primeiro lugar, vale lembrar a presença de Jegue como personagem de *O Cogitário*, que não apenas acompanha Amphilóphio à Europa mas o supera na sua capacidade de integração na sociedade e no desenvolvimento intelectual, chegando a ser um dos narradores da história. Além de Jegue, há também outras personificações menos transcendentais em *O Cogitário*: são as dos jornais *Le Monde*, *The Guardian* e *Financial Times*. Em *O grande mentecapto*, temos o caso do cavalo falante do capítulo V, que o próprio narrador - aí identificado com o autor implícito como escritor - utiliza para rir da moda do "realismo mágico" e para fazer mais uma piada (p. 139.). Já em *A pedra do reino*, é o narrador, Pedro Quaderna, que traduz constantemente a realidade para o código do maravilhoso próprio da novela de cavalaria, lançando mão de astucioso recurso para construir o universo que lhe outorgue o status pretendido.

4.4. A FICÇÃO DENTRO DAS FICÇÕES

Parece-nos que um dos traços mais característicos dos protagonistas dos romances picarescos espanhóis clássicos é o de serem permanentes fingidores, especialmente a partir do momento em que a conscientização faz com que assumam o comportamento próprio dos pícaros. Já vimos que essa ficção dentro da ficção é crescente dentro das obras do núcleo, avançando das inocentes mentiras e trapaças iniciais de Lázaro até chegar à ficção pela ficção de Pablos. Mas sempre se trata de algo que é consubstancial ao pícaro.

Entendemos que todos os malandros das obras que ora consideramos reproduzem de uma ou de outra maneira esse aspecto. A narrativa de primeira pessoa - utilizada pela maioria dos textos em questão, como já vimos - permite que o narrador-protagonista confidencie ao destinatário ou leitor implícito sua verdadeira personalidade, cuja imagem contrasta com aquela que ele próprio tenta construir perante a sociedade que o rodeia na narrativa. Isso acontece particularmente com Pedro Quaderna (*A pedra do reino*) tentando enganar especialmente seus mestres e o juiz-corregedor. Também é assim com Paulo (*Os voluntários*) e seus amigos, na medida em que todos eles mostram seu jogo ao leitor, e com o Phipha (*O Cogitário*) que, permanentemente, exhibe seu lado trapaceiro perante o destinatário de sua história.

Em outros casos, quando o pícaro não explicita por completo seu caráter trapaceiro, defrontamo-nos com diversas maneiras de desmascará-lo. No caso de Galvez (*Galvez, imperador do Acre*), fingindo-se capaz de heroísmos, um autor implícito intruso se encarrega de tirar-lhe a máscara quando o protagonista não o faz.

Quando a narrativa é de terceira pessoa ou está, de algum modo, mediada por esta, o narrador de terceira se encarrega de desmascarar o pícaro. É assim no caso do Torto (*O tetraneto del-rei*): a verdade surge especialmente do contraste entre a narrativa principal e as cartas nas quais o protagonista ocupa-se consigo mesmo. Por sua vez, Atahualpa-Tio mostra seu jogo perante seu Sobrinho e, a través deste, perante o leitor, na medida em que atua como narrador de terceira pessoa com relação à história do seu Tio. Mas os desastres do Sobrinho quando pretende encarnar essa imagem do Tio levam-nos a pensar que este mentiu, isto é, fingiu também perante o Sobrinho. Da mesma maneira, o narrador onisciente de *O grande mentecapto* permite que acompanhem a ficção de Viramundo enquanto este finge, antes de ser dominado pela loucura quixotesca. Finalmente, em *Travessias*, o narrador-protagonista não finge; mas fingem por ele seus amos, os verdadeiros pícaros da história que, assim, o narrador desmascara ao agir, com relação a eles, como narrador de terceira pessoa.

4.5. OS DESTINATÁRIOS

O recurso da pseudo-autobiografia tende a impor ao escritor a explicitação de um destinatário de sua narrativa. Assim aconteceu em *Lazarillo de Tormes* e, depois, em *El Buscón*. A diferença, já apontada por críticos como Francisco RICO⁴, está em que, enquanto em *Lazarillo de Tormes* o destinatário - "Vuestra Merced" - fica incorporado ao universo da narrativa, na medida em que se trata de um amigo do Arcipreste de San Salvador, na obra de Quevedo o mesmo não acontece e o recurso fica marcado por uma certa artificiosidade que, entendemos, configura uma distorção do gênero picaresco.

O modelo de *Lazarillo de Tormes* - no qual o destinatário está integrado na narrativa - é seguido em um único caso dos aqui estudados: *O Cogitário*, de Napoleão Sabóia. O destinatário, ou melhor, a destinatária do texto é Marianne, a amante francesa de Amphilóphio, personagem integrada na fábula.

Já a fórmula de Quevedo aparece em vários dos romances narrados em primeira pessoa. Assim acontece em *A pedra do reino*, em que o Folheto I do Livro I funciona a modo de prólogo no qual o narrador explica as razões que o levam a escrever seu texto e a quem o dirige:

"Para ser mais exato, preciso explicar ainda que meu 'romance' é, mais, um Memorial que dirijo à Nação Brasileira, à guisa de defesa e apelo, no terrível processo em que me vejo envolvido." (5)

"... dirijo-me a todos os Brasileiros, sem exceção; mas especialmente, através do Supremo Tribunal, aos magistrados e soldados (...) Dirijo-me, outrossim, aos escritores brasileiros ..." (6)

"... este é um pedido de clemência, uma espécie de confissão geral, uma apelação - um apelo ao coração magnânimo de Vossas Excelências. E, sobretudo, uma vez que as mulheres têm sempre o coração mais brando, esta é uma solicitação dirigida aos brandos peitos das mulheres e filhas de Vossas Excelências, às brandas excelências de todas as mulheres que me ouvem." (6)

Embora os "nobres Senhores e belas Damas de peitos brandos" (450) continuem a ser os destinatários, alheios à fábula mas várias vezes invocados ao longo do romance, deve-se levar em conta que, a partir do Folheto XLIX do Livro

⁴ Cf. Id., *ibid.*, p. 122-124.

III (267), o romance é a reprodução de uma confissão dirigida a um ouvinte integrado na fábula, o Juiz-Corregedor.

O mesmo acontece em *Meu tio Atahualpa*. Há um destinatário explícito, "meu Bom Amigo", mencionado no início (12), uma vez no meio (112) e depois no fim do romance (198, 204-205), sem que, no entanto, seja explicitada sua identidade. E claramente, ele não está integrado na história que é narrada.

Da mesma maneira, em *Os voluntários*, há um "o senhor" mencionado no parágrafo que fecha o livro. Mas esse destinatário formal não é identificado nem integrado à fábula.

Os outros dois romances narrados em primeira pessoa não contêm um destinatário explícito. No caso de *Galvez, imperador do Acre* isso está justificado pelo pretexto de tratar-se das memórias escritas por Galvez na velhice, em Cádiz, em 1945, e encontradas em Paris pelo autor implícito em 1973. Mas no caso de *Travessias*, o autor, apesar de ser o único que claramente se propõe a seguir um modelo narrativo tomado da picaresca clássica - o de *Lazarillo de Tormes* - deixa de lado esse importante detalhe. Assim, o texto de Edward Lopes fica um pouco no ar, ao não sabermos o que impulsiona o protagonista a contar sua demorada série de aventuras.

Com relação aos dois romances de terceira pessoa, a estrutura não impõe um destinatário. No entanto, em um deles, *O grande mentecapto*, há um elemento que reforça a presença da figura do autor e que deixa transparecer um romance de sentido autobiográfico: no "Epílogo" do livro (227-232), o autor implícito se dirige expressamente aos "leitores", que já foram implícita ou explicitamente (95, 114) chamados nas notas de rodapé.

Quanto a *O tetraneto del-rei*, por ser também um romance de terceira pessoa, não há um destinatário explícito. No entanto, há uma dúzia de cartas de Torto dirigidas a sua amada, que servem precisamente para que o pícaro Torto tome a palavra para mentir.

5. AS HISTÓRIAS

Entendemos que as histórias narradas nos oito romances em questão se parecem bem menos entre si que as da picaresca clássica espanhola. E nenhuma

delas, no conjunto, repete as vicissitudes dos primeiros pícaros. No entanto, todas elas lembram com frequência as situações em que aparecem aqueles.

5.1. OS PROTAGONISTAS

Os protagonistas dos romances são: Pedro Diniz Ferreira Quaderna (*A pedra do reino*), Luiz Galvez (*Galvez, imperador do Acre*), Atahualpa-Tio e Atahualpa-Sobrinho (*Men tio Atahualpa*), Paulo (*Os voluntários*) - sem esquecer que outros, mais pícaros, tais como Nunho, Elvira, o Capitão, Orígenes, Pia-Pouco, Cachorrão e Samir, cruzam suas histórias com a personagem principal: Geraldo Boaventura, vulgo Viramundo (*O grande mentecapto*), o anônimo narrador (*Travessias*), Dom Jerônimo d'Albuquerque, vulgo o Torto (*O tetraneto del-rei*), e Amphilóphio das Queimadas Canabrava, o Phipha (*O Cogitário*).

Talvez seja interessante agrupá-los já por procedências sócio-econômicas. Três deles se gabam de origens aristocráticas: Pedro Quaderna, Galvez e o Torto. Paulo informa de suas origens nobres por parte de pai, mas não tem, como os outros três, a pretensão de recuperar o antigo status. Na verdade, ele faz parte de um conjunto de seres marginais à burguesia, que são os demais personagens de *Os voluntários*. Outros três podem ser agrupados como produtos do segmento pobre da sociedade rural brasileira: Viramundo, o narrador de *Travessias* e Amphilóphio. Finalmente, os Atahualpas são indígenas.

Talvez seja o caráter anti-heróico do protagonista o ponto de partida para o enquadramento de qualquer romance no 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 picaresco⁵.

Nos oito casos que nos ocupam, o caráter anti-heróico do protagonista - que já em outro lugar definimos como o desenvolvimento das ações da personagem

⁵ É oportuno salientar aqui que, às vezes, um romance pode conter a maioria dos traços próprios de um texto picaresco, ao ponto de levar conceituados críticos a classificá-lo dessa maneira sem perceber que as características heróicas do protagonista invalidam essa catalogação. Lembramos o caso de *El mundo alucinante*, do cubano Reinaldo Arenas, indicado pelo saudoso professor e amigo Emir Rodríguez Monegal a alunos do nosso curso de pós-graduação como um texto picaresco. A análise dessa obra, desenvolvida num seminário, comprovou que o fato de podermos caracterizar o seu protagonista como um herói impedia à leitura do texto como picaresca.

apenas em função de seus interesses individuais - é traço comum a todos eles. Em alguns, esse caráter é permanente, do começo ao fim da narrativa. Assim são Pedro Quaderna, Galvez, Atahualpa-Tio e o narrador de Travessias.

Outros abandonam essa atitude: Atahualpa-Sobrinho atinge a conscientização na cadeia e vira um revolucionário; o Torto abandona sua malandragem quando se sabe futuro pai e aparece como o fundador de uma nova sociedade mestiça; Paulo e boa parte dos seus companheiros deixam de lado a esperteza para se somarem no projeto alucinado de levar Benjamim até Jerusalém; Viramundo sofre um processo de quixotização que o afasta das suas ingênuas picardias iniciais.

Já no caso de Amphilóphio, o malandro, a modo de um novo Macunaíma, carrega sempre um ideário alternativo que condensa na música popular brasileira e na literatura marginal.

O modelo do romance picaresco clássico sempre situou seus protagonistas à margem da sociedade. Na Espanha dos séculos XVI e XVII, a marginalidade se iniciava pelo fato de não se pertencer à nobreza. Mas os pícaros clássicos não apenas aparecem fora dela. São marginais à classe marginal porque, dentro desta, são pobres. E, mais ainda, são filhos de delinquentes que, para pior, claramente, em muitos casos, não são cristãos velhos. Ou seja, pertencem intrinsecamente ao universo da desonra.

Na neopicaresca - salvo exceções em que a fábula é situada num outro contexto histórico - a linha divisória não mais passa entre a nobreza e o terceiro estado, mas entre a burguesia e o proletariado. Os neopícaros são, em geral, marginais àquela por pertencerem a este. E, além disso, ocupam muitas vezes posições claramente inferiores dentro desse grupo. Isto é, os malandros em questão tendem a ser marginais absolutos, com relação à sociedade como um todo, em função do sistema vigente.

No grupo de romances que analisamos há variantes nessa marginalidade. Há o caso dos protagonistas que se identificam como remanescentes de uma aristocracia desaparecida ou afastada do contexto imediato dos acontecimentos, e cujo projeto de ascensão social está definido como a recuperação do status perdido. Tais são Pedro Quaderna, pretendendo restaurar uma pretensa monarquia alijada do poder; Galvez, o aristocrata em decadência; e o Torto, banido da Corte portuguesa. Mas o contexto real - ao menos nos dois primeiros casos - é o da

burguesia, o que leva os pícaros a agirem conforme as circunstâncias, já que são claramente marginais a essa classe social.

Já Paulo, o protagonista de *Os voluntários*, embora também descendente de nobres, não almeja outra coisa além de sobreviver atrás do balcão do bar herdado do pai. Pertence à pequena burguesia decadente que convive com o universo marginal da rua Voluntários de onde saem os demais pícaros da história contada por Pablos.

Os outros quatro protagonistas são marginais ou se marginalizam em contextos diferentes. Assim, Viramundo procede do segmento pobre da população rural brasileira. Sai desse universo e se choca rapidamente com a sociedade institucionalizada das cidades mineiras; com isso, desenvolve um processo de automarginalização que se define como loucura. O ápice desse processo acontece na capital, Belo Horizonte, onde ele se integra num universo de marginais, os quais acaba liderando, segundo a informação transmitida ao Governador:

"Trata-se de uma legião de mendigos, outra de doidos e outra, com perdão da palavra, de prostitutas. No meio deles uma porção de miseráveis, desses que só existem na Índia. E tem um possesso chamado Viramundo que assumiu o comando de tudo isso." (214)

O anônimo narrador-protagonista de *Travessias* é de extração semelhante à de Viramundo. E, ao longo de todo o livro, imobilizado na sua função servil, permanece assim marginalizado.

O caso dos Atahualpas, no romance de Napoleão Sabóia, significa a incorporação à picaresca dos representantes do segmento mais claramente marginalizado da sociedade latino-americana: o indígena.

Finalmente, *O Cogitário* é um romance integralmente apoiado no caráter duplamente marginal do protagonista. Amphilóphio é marginal por ser nordestino no Brasil e brasileiro na Europa. E a sua história é a da impossibilidade do diálogo entre os dois extremos dessa estrutura.

As conceituações do pícaro formuladas pelos mais diversos críticos coincidem, em geral, ao entendê-lo como um ser que enfrenta uma sociedade hostil armado apenas de sua astúcia. O recurso a essa astúcia leva o pícaro à trapaça, que tem a sua realização máxima - por se combinar aí com o risco da aventura - no jogo trapaceiro. E a consequência mais freqüente dessa trapaça consistirá na fuga.

A astúcia, como recurso básico, é um outro desses denominadores comuns que aproximam, assim, não apenas os nossos malandros do pícaro clássico mas todos eles entre si.

Em alguns casos essa astúcia é mais notória, como por exemplo, em Galvez, Atahualpa-Tio e Amphilóphio. Em menor grau, são astutos também Pedro Quaderna, o Torto e o protagonista de *Travessias*. No caso deste último, os verdadeiros astutos são os amos, sendo a astúcia do narrador uma consequência da daqueles. Paulo, de *Os voluntários*, fora as suas picardias adolescentes, não aparece como particularmente astuto, nem se defronta tão claramente com a sociedade; mas é o mediador na narração das aventuras dos pícaros com os quais convive e que - estes sim - valem-se da esperteza, pelo menos até serem contagiados pela loucura da empresa que juntos iniciam. Finalmente, Viramundo evolui para uma simplicidade quixotesca que o levará à morte, na mesma medida em que vai se despojando da astúcia ao longo de um crescente enfrentamento com a sociedade hostil. Traço comum a todos parece-nos ser o fato de que, em geral, a astúcia desses neopícaros não significa, como já acontecia com o pícaro clássico, que se vejam, graças a ela, livres das consequências de suas atitudes.

Em proporção direta à astúcia de cada um deles, dar-se-á a capacidade para a trapaça. Quanto à concretização dessa trapaça na aventura do jogo, há alguns casos em que isso se realiza. Por exemplo, no caso do segundo dos amos do protagonista de *Travessias*, que é definido como um jogador e que ganha o criado do cego no jogo de baralho.

A saída dos pícaros para escapar às consequências da trapaça é, habitualmente, a fuga. Isso persiste nos romances em questão, em geral, levando igualmente os seus protagonistas, muitas vezes, a serem entes itinerantes. Os que mais claramente cumprem essa regra são Galvez, Atahualpa-Sobrinho, alguns dos pícaros reunidos em volta de Paulo, Viramundo, os amos de *Travessias*, que levam consigo o criado, o Torto e Amphilóphio.

Um dos aspectos mais claros dos romances picarescos é que o fato de serem narradas neles as aventuras de um pícaro não significa necessariamente contrastá-lo com uma sociedade exemplar. Pelo contrário, desde o *Lazarillo de Tormes* - e especialmente nesse romance - o que temos é um ser que é produto de uma certa sociedade marcada pela corrupção, que começa como a vítima dela para ir aos poucos aprendendo a sobreviver e a subir nela através de um processo de corrupção

crescente. Assim sendo, se o protagonista é um pícaro no sentido literário do termo, no seu contexto proliferam picaros que, se não protagonizam um romance, são claramente imagens de uma classe marginal que invadia a sociedade da época. Ou seja, os picaros protagonistas-narradores dos romances picarescos nunca estão sozinhos: seus amos podem ser mais picaros do que eles e a eles cabe integrar-se muitas vezes numa sociedade de picaros. Já vimos como Lázaro é o resultado de um aprendizado com os amos que lhe cabem, Guzmán se integra em grupos de picaros e Pablos se vê às voltas com uma sociedade na qual todos se rivalizam em picardia.

Esse universo de picaros é bastante visível, de diversas maneiras, em vários dos romances que consideramos. É através desse universo que a crítica social se faz mais profunda e extensa, já que, desse modo, o malandro deixa de ser um fenómeno isolado e passa a ser um produto social. Podemos dizer que em todos os casos temos a extensão da picardia (ou malandragem) aos contextos dos protagonistas. Às vezes, temos que a malandragem do contexto supera a do protagonista, como em *A pedra do reino*, *Meu tio Atahualpa*. *Os voluntários e Travessias*.

5.2. OS PROJETOS

Instância peculiar da picaresca clássica era, como já vimos, a presença de um projeto - que podemos entender como de ascensão social - na base das atitudes do pícaro, desde aquele implícito no desejo inicial de sobreviver, de Lázaro, até o explícito de chegar a cavalheiro, de Pablos.

Mínimos projetos de ascensão social são, sem dúvida, o do protagonista de *Travessias* e o de Paulo. O primeiro fica muito próximo do de Lázaro, entregue pela mãe ao cego, na esperança de que com isso a criança possa contar com um futuro menos cinzento:

" - Filho, sabes que não tenho mais com que alimentar-te. Cabe-te agora, ganhar o mundo e fazer por tua vida. Estima-te sempre por filho de quem és e faze por merecer um bom destino. Não te dou um patrão, te dou um mestre. Aprende com ele a ser gente e que Deus te abençoe." (3)

Já Paulo obedece ao impulso de uma passiva continuação da existência do pai, incapaz que é de superá-lo.

Nos outros casos, temos um grupo intermediário, em que há, mais do que nada, tentativas dos protagonistas de se preservarem da hostilidade do contexto histórico-social em que estão inseridos. Assim, parece-nos, é o caso dos Atahualpas, de Viramundo e de Amphilóphio, bem como de vários dos pícaros que rodeiam Paulo em *Os voluntários*.

No entanto, as tentativas de ascensão social estão mais claramente definidas como tal nos casos em que a aristocracia é considerada pelos protagonistas dos romances como um valor atual a ser preservado ou recuperado. Assim acontece em *A pedra do reino*, *Galvez*, *imperador do Acre* e *O tetranelo del-rei*.

5.3. ITINERÁRIOS

Tradicionalmente, o pícaro é um ser itinerante, a tal ponto que o "princípio da viagem" tem chegado a ser entendido como a base da estruturação do romance picaresco⁶. Os pícaros clássicos tendem a realizar seu projeto mediante deslocamentos que lhes permitam, por um lado, agir em circunstâncias nas quais sua identidade não esteja ainda definida e, por outro, escapar às consequências de suas ações, habitualmente no mínimo trapaceiras.

Dentro do grupo de romances que estudamos, esse princípio pode ser aplicado particularmente a *Galvez* e a *Amphilóphio*. Ambos realizam extensos itinerários, ao longo dos quais acumulam aventuras, à procura de um resultado final. Em menor grau o princípio se aplica a *Viramundo* e ao protagonista de *Travessias*. Aquele percorre Minas, muito mais empurrado pelas circunstâncias hostis do que à procura de alguma coisa. O segundo é um passivo acompanhante de seus amos que, estes sim, deslocam-se em busca de horizontes mais propícios ou para escapar dos inimigos.

Já nos demais casos, parece-nos que o itinerário existe em menor grau ou significa um percurso labiríntico e menos linear que o dos clássicos. Assim, é menor o percurso de *Pedro Quaderna*; a viagem maior do *Torto* - de Portugal ao Brasil - fica nos prolegômenos da aventura que nos é narrada; no caso dos *Atahualpas*, apenas o *Sobrinho* faz uma longa viagem como fuga final do cenário hostil de Quito

⁶ Vide BELIC, Oldrich: "Los principios de composición de la novela picaresca".

e já fora do universo picaresco; e, em *Os voluntários*, Paulo não sai do labirinto urbano, sendo que os deslocamentos maiores ficam, quer seja por conta dos demais pícaros que se somam à história, quer seja como projeto quixotesco final que fracassa.

5.4. OS NEOPÍCAROS E O TRABALHO

Ponto crucial de nossa tese é, sem dúvida, a relação dos pícaros com o trabalho. Nosso ponto de partida consiste no fato de que o pícaro clássico é a manifestação da imposição de caminhos alheios ao trabalho para a ascensão social na Espanha dos Áustrias. O banimento ideológico da burguesia e do trabalho nesse contexto histórico leva a que a trapaça esteja presente em qualquer promoção pessoal. Não trabalhar é imposição legal para se atingir o almejado status nobre que isenta do pagamento de impostos. O modelo social é o da conquista, e não o da especulação e do trabalho que começavam a estruturar o nascente capitalismo no restante da Europa.

Os romances brasileiros que ora consideramos, mesmo que num outro contexto sócio-econômico, situam-se, segundo nos parece, na mesma linha de rejeição do trabalho por parte de seus protagonistas. No máximo, algum tipo de subemprego é aceito como meio de sobrevivência, mas em nenhum caso o trabalho é valorizado como recurso válido para se atingirem degraus sócio-econômicos mais elevados.

O trabalho está ausente dos universos de *A pedra do reino*, *Galvez, imperador do Acre*, *O grande mentecapto* e *O tetraneto del-rei*. Pedro se autodefine como nobre e não vê no trabalho uma opção ascensional que leve à recuperação do status perdido. São as aparências o que ele valoriza, dentro de um contexto imaginário tomado do mundo da cavalaria. No máximo, pode-se considerar o fato de que ele pretende, mediante uma obra sua - um romance -, ser reconhecido como o "Gênio da Raça Brasileira" e, assim, retomar o posto que ele entende corresponder-lhe.

Em *Meu tio Atahualpa*, *Travessias* e *O Cogitário* os neopícaros ficam muito próximos dos pícaros clássicos na sua atitude perante o trabalho. Os Atahualpas são servos da classe dominante, mordomos da Embaixada, onde trocam o servilismo e a humilhação pelas migalhas do poder que exibem perante os de sua raça. O Tio

constitui, assim, o protótipo de "Índio sacana"; o Sobrinho é iniciado nesse caminho, mas percebe que o que recebe em troca é menos do que esperava e termina por escapar dessa condição. O protagonista de *Travessias* é criado do começo ao fim, a serviço de amos que são modelos de opção pela marginalidade como caminho de sobrevivência. Já *Amphilópio*, que aparentemente luta para se integrar pelo caminho que a sociedade burguesa parece abrir-lhe, é a prova de como para o Terceiro Mundo o trabalho significa a aceitação de funções desprezadas e que permitem apenas a sobrevivência. A coleção de "diplomas" outorgados ao Phipha não serve para tirá-lo da marginalidade que lhe cabe como lava-pratos num restaurante londrino de terceira. Há uma grande dose de ficção dentro da ficção no "aprendizado" que as bolsas e mais bolsas obtidas lhe significariam. O Phipha termina onde estava, aferrando-se à única coisa que lhe resta: sua consciência de ser um marginalizado que encontra, num segmento marginal da cultura brasileira e universal, a definição do espaço que lhe está reservado.

Finalmente, em *Os voluntários*, há uma quase caricatura da burguesia, nesse universo marginal confinado à rua que dá nome ao romance. Mas as personagens são a prova do desgaste cruel a que são submetidos os que esperam qualquer coisa de seu empenho pessoal nesse contexto. As esperanças de todos os pícaros da rua levam ora para a delinquência, ora para a ilusão. E tudo termina em nada, com os sobreviventes da história de volta à mediocridade em que devem permanecer ancorados.

Em síntese, parece ficar claro, pelo que o conjunto dos romances espelha, o fato de que o esquema da ascensão social pelo esforço individual - a especulação e, principalmente, o trabalho - pode funcionar em outras latitudes. Mas para o Terceiro Mundo fica reservado um papel de último vagão, a partir do qual se serve às estruturas dominantes e melhor situadas, mas onde os esquemas se transformam em caricatura do modelo. E nele se sofrem as conseqüências dos tranços do sistema, mas não há como contar com os benefícios que ficam reservados aos segmentos dominadores, situados no topo da pirâmide colonizadora.

Nesse processo, há diversos graus de contestação. Desde aqueles nulos, como em *Travessias* e *Os voluntários*, passando pelo sonho - como na ilusão de Pedro Quaderna, a aventura malandra de Galvez ou a esperança do Torto - e pela andança quixotesca de Viramundo, até a conscientização revolucionária de Atahualpa-Sobrinho ou de *Amphilópio*. Em todos os casos fica a denúncia. E, em

todos os casos, fica explícito o sentido positivo do "Ai! que preguiça!..." macunaímico, que rejeita a alienação imposta na exaltação de um trabalho que serve apenas para sustentar no topo os que não trabalham.

5.5. A AUSÊNCIA DO MANIQUEÍSMO

A picaresca clássica nasce num contexto histórico que se caracteriza pela definição das fronteiras do bem e do mal. Essa definição impulsiona a condenação de certos segmentos da sociedade espanhola, que são literalmente banidos ideologicamente e até fisicamente: judeus e muçulmanos são identificados como o mal que deve ser excluído. O processo, iniciado em 1492, culmina entre 1609 e 1614, abrangendo exatamente o período que vê nascer a picaresca. No meio desse caminho, a rebelião luterana leva à identificação de um outro foco "maligno": o do protestantismo, junto com o que se considera o seu perigoso parente próximo, a doutrina de Erasmo de Rotterdam. Tal foco faz com que se veja como uma exigência a definição clara de fronteiras que separem o "bem" e o "mal" dentro do próprio cristianismo. E, assim, com a forte e conhecida participação dos bispos espanhóis, reúne-se o Concílio de Trento (1545-1563), dando-se partida, desse modo, à ação da Contra-Reforma. O conjunto conta com o apoio do tribunal eclesiástico do Santo Ofício - pela primeira vez colocado à disposição do poder civil - encarregado de sentenciar quem pareça estar fora das fronteiras ideológicas traçadas para os que queiram permanecer dentro das fronteiras políticas peninsulares.

A noção do "bem" e do "mal" como entidades definidas institucionalmente para, assim, acima dos textos picarescos clássicos espanhóis. Em alguns casos, como em *Lazarillo de Tormes* e em *Guzmán de Alfarache*, estamos perante a demonstração dos caminhos da aparência, que servem para transpor a fronteira e se integrar no universo dos "homens de bem". Em outro, o de *El Buscón*, o nobre Quevedo demonstra, no meio de sua pirotecnia de linguagem, como essa fronteira é impossível de ser ultrapassada: o homem nasce bom ou mau, cristão velho ou novo, honrado ou deshonrado, e - segundo ele - de nada serve fingir.

Quando o anti-herói assume o papel protagônico no contexto da sociedade brasileira, defrontamo-nos com a superação desses limites por parte dessa personagem. Já em *Memórias de um sargento de milícias*, a dialética da malandragem é a chave do texto e nela se produz a síntese dos contrários.

Memórias de um sargento de milícias é a antecipação da síntese maior que Mário de Andrade iria realizar em *Macunaíma*, no qual a ausência dessa dicotomia se origina, como já dissemos, citando Haroldo de CAMPOS ⁷, na carência desses conceitos na mitologia indígena.

Nos romances que nos ocupam, o bem e o mal são rótulos que, às vezes, são trazidos de fora até o universo dos protagonistas, mas que não partem da consciência destes. Os neopícaros agem em resposta a uma sociedade em que eles são vistos como o mal; mas não se vêem a si mesmos negativamente, como Guzmán ou Pablos, na expectativa de encontrar a brecha que os transfira para um outro universo. Pelo contrário, agem à procura de consagrar a própria dimensão libertária, exclusivamente para si mesmos, ou em benefício de terceiros, fugindo até, nestes casos, ao individualismo do pícaro clássico.

Essa feliz inconsciência macunaímica está por trás da aventura de Pedro Quaderna, de Galvez, dos Atahualpas, dos malandros da rua Voluntários, de Viramundo, do criado de Travessias, do Torto e de Amphilópio.

5.6. EROS E A NEOPICARESCA

Uma das manifestações mais agudas da repressão imposta pelo maniqueísmo da sociedade católico-romana da Espanha dos Áustrias foi, sem dúvida, a sujeição da sexualidade à procriação e o conseqüente banimento oficial do erotismo. Isso leva a que, na picaresca clássica, não haja o mínimo espaço para a expressão do desejo. Os pícaros sofrem, assim, de uma auto-repressão sexual que tem levado a que sejam catalogados, tradicionalmente, como misógenos. Na verdade, é mais do que uma misoginia nunca explicada: trata-se de que o espaço para Eros, nessa Espanha, estava fora da história. Cobia na alienada lírica de Garcilaso de la Vega - "tan erótica como neurótica" - no dizer dos críticos ⁸, como cobia no universo das novelas de cavalaria, pastoris, mouriscas, cortesãs e as semelhantes que povoavam o imaginário espanhol com fantasias. E até cobia como metáfora do amor divino, na belíssima poesia de Juan de Yepes, que devia ser lida à luz de páginas e páginas de prosaica interpretação teológica.

⁷ *Morfologia do Macunaíma*, p. 113-114.

⁸ Cf.: BLANCO AGUINAGA et alii: *História social de la literatura española*, I, p. 220.

Quando, porém, o narrador, por ser alheio a esses universos, devia exibir apenas sua própria realidade, era-lhe forçoso calar esse segmento que, sem dúvida, impediria a necessária autorização eclesiástica para a circulação de sua história. Os pícaros clássicos sofrem, assim, de uma auto-repressão 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.

Os neopícaros brasileiros que nos ocupam herdam, em muitos casos, o erotismo onipresente em *Macunaíma*. Particularmente, devemos citar, nesse sentido, Galvez, cujas memórias se perdem ao longo das seduções que culminam com a da freira Joana; Atahualpa-Tio, cujo erotismo pareceria permitir-lhe, segundo ele, o domínio dos senhores da Embaixada; Viramundo, em quem é sublimado para se transformar em quixotesca paixão; o "amo brabo" de *Travessias*, conhecido como "femieiro"; o Torto, fugitivo da Corte pelas consequências de suas façanhas amorosas que, já nos matos brasileiros, acabam por valer-lhe a vida e *Amphilóphio*, que parece encontrar no terreno erótico o único espaço em que um brasileiro e nordestino pode sentir-se acima da inatingível cultura do Primeiro Mundo. Já no caso de *Os voluntários*, o peso do erotismo se reduz a proporções mais próximas de uma tônica realista e, nele, a mulher é reduzida a objeto, num universo próximo daquele degradante da picaresca clássica. Por sua vez, em *A pedra do reino*, convivem a realidade de um mundo no qual a mulher não tem espaço próprio e a fantasia do universo cavaleiresco onde se reserva para ela o lugar idealizado da ficção.

Em síntese, na maioria dos casos, 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.

6. A SÁTIRA SOCIAL

A sátira social foi vista sempre como a razão última da existência do texto picaresco. Muitos autores entenderam que a denúncia da corrupção da sociedade na qual o pícaro se movimenta era tão importante, que ele podia bem ser apenas um pretexto para veiculá-la.

Essa sátira, aparentemente limitada em *Lazarillo de Tormes*, numa primeira leitura do texto, a dois segmentos da sociedade - os fidalgos e o clero - crescerá

em **Guzmán de Alfarache** até abranger o homem, como querem alguns, numa visão radicalmente pessimista da existência humana, ou, ao menos, a sociedade espanhola da **Contra-reforma**; em **El Buscón**, atacaria a totalidade dos segmentos sociais alheios à nobreza e, especialmente, qualquer tipo de desejo de ascensão social dos membros desses grupos.

A sátira social é forte em todos os textos brasileiros que consideramos. Em alguns casos o fulcro está colocado na sociedade terceiro-mundista e, particularmente, em sua realização brasileira. É assim em **A pedra do reino**, no qual uma série de sincretismos permitem ver, no protagonista e no seu contexto, a síntese da realidade nacional. Também em **Galvez, imperador do Acre** o protagonista se movimenta numa sociedade corrupta que o leva a ser o senhor de um carnavalesco império e este termina graças a uma não menos carnavalesca conspiração militar alimentada pelas pressões de beatas escandalizadas. De modo mais geral, a realidade brasileira é o pano de fundo das andanças do protagonista de **Travessias**.

Um sentido mais amplo têm as sátiras de **Meu tio Atahualpa** e **O Cogitário**. Elas atingem o Terceiro Mundo e as suas relações com os países ditos desenvolvidos, implicitamente em **Meu tio Atahualpa**, e explicitamente em **O Cogitário**. No primeiro, a Embaixada é a caricatura do exercício do poder por grupos que se travestem de uma pseudocultura importada, cooptando através dela o colaboracionismo dos grupos dominados. No segundo, a oposição Nordeste brasileiro/Europa serve para mostrar o abismo que separa ambos os universos e as fictícias "soluções" empreendidas de um lado e de outro, as quais, em última instância, tendem a manter o status quo.

Já em **Os voluntários** e **O grande mentecapto**, os universos sociais parecem reduzidos a um contexto menor e localista - a rua Voluntários, Minas Gerais - onde a sátira se centra. No entanto, especialmente pela transposição das fábulas a universos quixotescos, a sátira ganha uma certa universalidade.

Finalmente, em **O tetraneto del-rei**, há a intenção de parodiar a conquista portuguesa do Brasil, numa sátira que atinge também os nativos e o resultado final do encontro entre colonizadores e colonizados. Vislumbra-se aí a perspectiva de uma nova sociedade, cuja interpretação, no entanto, pode ficar por conta do leitor, que sabe que o que virá depois é o Brasil que todos conhecemos.

7. AS UTOPIAS

O que talvez mais surpreenda nos textos brasileiros que consideramos é a presença, em todos eles, de um espaço para o sonho que não existe nos textos clássicos espanhóis. Não se trata do sonho como definição da ambição pessoal, individualista, do pícaro, mas da utopia como espaço para uma sociedade diferente. Nenhum dos pícaros foi - nem podia ser - capaz de formular um projeto que superasse os estreitos limites de sua individualidade. O único registro de uma certa consciência de ser o sujeito de um viver livre é o de Guzmán. Mas o pícaro por excelência não tinha como formular mais do que um elogio dessa existência marginal nem podia pensar em fazer dela uma contestação explícita. O horizonte do pícaro é desmascarar a sociedade para se provar merecedor de integrar-se nela. Lázaro e Guzmán atingem seu objetivo; Pablos não, porque Quevedo quer mostrar a inutilidade da tentativa.

Já nos romances neopicarescos que consideramos, das mais diversas maneiras é formulada a possibilidade de uma sociedade diferente e contraposta àquela em que o malandro se movimenta.

7.1. PÍCAROS-QUIXOTES

O modelo da integração do projeto pessoal picaresco com a alternativa político-social está em *Macunaíma*, no nosso entender, de acordo com o exposto em páginas anteriores. A mesma complexidade, atingida graças ao valor simbólico do herói marioandrado, não se repete nos romances em questão.

No entanto, a permanente duplicidade do protagonista que leva adiante um projeto pessoal de ascensão social escorado numa mitologia de caráter ficcional parece-nos ser um traço marcante de *A pedra do reino*. Pedro Quaderna é um astuto ser marginalizado socialmente que pretende recuperar o poder, mas o caminho que empreende está balizado por uma utópica restauração de um universo próprio da ficção cavaleiresca que ele quer construir verbalmente como meio para ser reconhecido.

Da mesma forma, *Amphilópio*, em *O Cogitário*, vale-se de sua astúcia para sobreviver na sua condição de duplamente marginalizado. Mas desde as origens carrega consigo um saber popular, o samba, que ao longo da sua história pessoal

serve de referente para sua vinculação com uma realidade nacional que lhe fornece uma identidade acima de sua individualidade. Depois, entre plágio e plágio, ele descobre a conexão desse universo com um outro, esse segmento do saber erudito que são os romances da *marginália*, o que lhe permite montar um time de futebol, com Cervantes de capitão, integrando ambos os conjuntos culturais.

7.2. DE PÍCAROS A QUIXOTES

Um outro segmento do corpus brasileiro que aqui trabalhamos se caracteriza pela transmutação de seus protagonistas de paródia atrofiadora do herói clássico em sua caricatura hipertrófica. Entendemos que assim se dá em *Os voluntários*, no qual Paulo, à testa da maioria dos demais pícaros que a história nucleia, deixa o projeto individual para embarcar literalmente na realização do sonho de um deles.

Da mesma maneira, Viramundo, em *O grande mentecapto*, perde rapidamente seus traços picarescos iniciais para ingressar no universo da loucura, onde, além da idealização do feminino, encontra o ponto de apoio para sua revolta contra a sociedade institucionalizada, revolta que o leva a liderar a expressão coletiva dos marginalizados, até ser derrotado e pagar com a vida seu despropósito.

Um outro caso de transmutação é o do Torto, em *O tetraneto del-rei*. O protagonista, de inegáveis traços picarescos iniciais, deve valer-se de toda sua astúcia para sobreviver, primeiro, à desvairada e cômica empresa conquistadora, e, depois, ao fatal destino de ser devorado pelos indígenas. Safa-se de uma e de outra contingência, mas acaba devorado metaforicamente por Muira-Ubi, a qual também é símbolo da conquista que Torto realiza de outra maneira, ao ser ela cristianizada. E o resultado final é a perspectiva de uma nova civilização, apoiada nessa síntese.

Um sentido semelhante talvez possa atribuir-se ao desfecho de *Travessias*. O protagonista é a testemunha das aventuras dos verdadeiros pícaros da história, seus amos. Estes morrem no final. Sobrevive o narrador, a quem o cego adverte que não se trata do fim, mas do começo. É o fim da picardia, sim. Mas, o começo de quê? Fica a impressão de que alguma coisa nova está por vir, talvez o oposto da picardia anterior. Sintomaticamente, o livro seguinte de Edward Lopes, *Lobos e cordeiros*⁹, gira em volta da utopia guerrilheira dos anos 70 no Brasil.

⁹ São Paulo, Moderna, 1983.

7.3. PÍCAROS VS. QUIXOTES

Finalmente, nos dois romances restantes nos defrontamos com a oposição do projeto individual do pícaro ao sonho social do quixote. Em *Galvez, imperador do Acre*, a oposição se dá de maneira absoluta e em paralelo. Joana, a freira seduzida por Galvez, acredita no ideal que este finge alimentar com sua participação na empresa "independentista" do Acre. E acredita nela a tal ponto que, quando Galvez monta seu império de opereta, Joana vê nele a possibilidade de estabelecer uma nova ordem social. Assim, ela será a única, à frente de seus comandados, a resistir de verdade ao golpe militar que põe fim à empresa picaresca de Galvez. E morre em defesa dos ideais que Galvez lhe transmitira sem nunca ter tido.

Já em *Meu tio Atahualpa*, a oposição se dá sequencialmente entre duas personagens com o mesmo nome: os Atahualpas. O primeiro, o Tio, protótipo do índio sacana, é um típico pícaro, chegando até a narrar sua história para o Sobrinho que, credulamente, não apenas a transmite ao leitor mas faz dela o roteiro para se estabelecer na Embaixada como sucessor do Tio. Logo mais, o Sobrinho descobre que a história era mentirosa, como aliás pode-se pensar de toda autobiografia narrada por um bom pícaro. E sofre as conseqüências de sua credulidade, que termina por levá-lo à cadeia e à conscientização, o que implica renegar o universo picaresco do Tio. Com isso, o Sobrinho se integra na empresa quixotesca de que participa Pedro, o antigo Píter, que passa por igual processo de desalienização. Juntos encarnam o saber popular (Atahualpa) e o saber erudito (Pedro) colocados a serviço de uma causa idealista, na qual Pedro assume, nas armas, uma atuação paralela à de Dom Quixote, na luta pela implantação da utopia. Cabe a Atahualpa, então, a atuação pelas letras, quando aprende a contar por escrito as histórias populares que sabe e pode narrar a própria história de libertação.

8. A PARÓDIA E O SONHO DE TODOS NÓS

O conjunto de romances considerado parece-nos, assim, marcado não apenas pela presença de protagonistas picarescos mediante os quais se realiza plenamente o conceito teórico do gênero que enunciáramos a partir dos textos clássicos. É surpreendente que esse universo esteja, de um modo ou de outro, atravessado pela

consciência que faltava aos pícaros clássicos. A matriz parece-nos estar em **Macunaíma**. Naquele, a utopia indígena é massacrada quando o herói é aniquilado pela sociedade industrial e de consumo. No entanto, sobra a luz que guia. Nos neopícaros que o sucedem, temos que as bandeiras da preguiça são transformadas em explícita contestação do sistema. E isso acontece quando a nação brasileira ganha consciência da patranha que o regime implantado pela ditadura militar significava. Os neopícaros são portavozes, agora, não apenas da paródia dos mecanismos ascensionais realmente válidos nesse sistema que desclassificava o trabalho para consagrar as mais obscuras formas de corrupção mascaradas de salvação nacional; os textos analisados significam também apontar para projetos políticos alternativos. Em alguns casos, temos a explícita sagração da luta armada como recurso utilizado na procura de uma saída desse universo de corrupção, como acontece em **Galvez, imperador do Acre** e em **Meu tio Atahualpa**; simbolicamente, talvez, em **A pedra do reino**, **Os voluntários**, **O grande mentecapto** e **O Cogitário**; explicitamente em **Galvez, imperador do Acre** e **Meu tio Atahualpa**; implicitamente em **Travessias**. Era o recurso que, para muitos, restava. Mas fosse qual fosse o meio, a maioria dos romances apontam para a possibilidade de se tentar uma sociedade diferente, na qual seja viável o sonho libertário de Dom Quixote, abandonando a simples e egocêntrica aventura do pícaro.

X. CONCLUSÕES

Na hora de fecharmos este longo percurso, talvez seja bom reiterar que sua motivação esteve sempre no seu ponto de chegada: a literatura contemporânea brasileira. A procura do paralelo de Macunaíma e de seu predecessor Leonardo, bem como de seus sucessores malandros, com o universo da picaresca espanhola apresentava a sedutora perspectiva de que poderíamos nos aprofundar na literatura espanhola - nossa vocação acadêmica - sem nos desligarmos do nosso contexto social, econômico, político e cultural imediato, o Brasil escolhido como cidadania definitiva.

Foi com esse objetivo que deixamos de lado outros possíveis temas de pesquisa para adentrarmos nesse universo de tão claras raízes hispânicas e tão proficuamente trabalhado até hoje por centenas e centenas de especialistas do mundo todo: o romance picaresco. Achávamos que, graças à possibilidade da conexão desse universo com a literatura do Brasil, tínhamos alguma coisa de original para dizer num campo em que tudo pareceria já estar estudado, dito e terminado.

Mas para chegarmos ao Brasil era imprescindível deixar previamente claro nosso posicionamento perante o universo da picaresca, à procura de seu significado. Daí a necessidade de contextualizar o melhor possível o fenômeno no momento do seu aparecimento na história da literatura. Os aspectos políticos, sociais, econômicos e literários da Espanha da época foram aparecendo, assim, como o caldo de cultivo em que se cristalizou o gênero. A primeira coisa que nos preocupava era determinar o porquê do aparecimento do romance picaresco na Espanha do século XVI e não em outra literatura. E é esse o primeiro problema que - parece-nos - conseguimos resolver.

Nesse sentido, é fundamental entender a Espanha do "século de ouro" como uma nação que, definindo-se enquanto tal pela continuação de uma secular empresa cavaleiresca, marginalizou o desenvolvimento do ideário da futura burguesia. Criou-se, assim, o peculiar vazio sócio-econômico que obstaculizaria qualquer projeto de ascensão social que não se pautasse pela atividade conquistadora. Nessa visão, não queremos ser confundido com o triunfalismo de um SÁNCHEZ ALBORNOZ e sua visão de uma Espanha quase que eterna, embora utilizemos alguns de seus argumentos quando nos parecem pertinentes; tampouco pretendemos explicar tudo

na perspectiva semitista que marcou a obra de Américo CASTRO, embora nos identifiquemos com ele na visão de uma Espanha que frustra sua história, ao renegar um segmento de suas raízes culturais. Parece-nos, precisamente, que o limitadíssimo desenvolvimento de uma "burguesia" castelhana após a Idade Média permite aproximar ambas as perspectivas por ser esse fenômeno o ponto comum a uma e outra: positiva ou negativamente, a Espanha protela a criação da mola mestra do capitalismo.

Na carência de caminhos ascensionais mais claros, ficava em evidência a necessidade de percursos marginais para salvar esse vazio. O pícaro histórico - de quem tão pouco realmente sabemos - estaria sempre disposto a aproveitar as fendas do sistema para tentar subir. A mais importante das fraquezas desse sistema estaria, sem dúvida, no imenso valor que as aparências ganharam numa sociedade na qual os gestos e as roupas definiam as pessoas. E é por aí que vemos o pícaro literário traçar seu projeto ascensional.

Após essas constatações, veio a necessidade de ler e reler os textos básicos da picaresca clássica, em meio a uma selva de leituras de estudiosos. Não obstante, foi-nos possível encontrar a nossa. Nela nos convencemos da existência de um núcleo em que um mesmo texto (o pícaro) é tratado em três tempos, com três perspectivas muito diversas, mas de riquíssimo caráter complementar: *Lazarillo de Tormes* - o germe; *Guzmán de Alfarache* - o protótipo; e *El Buscón* - a distorção paródica. Os três estão escritos a partir das três diferentes perspectivas sociais em que podemos situar seus autores: a reforma interior ao sistema, a sátira do marginalizado e a autodefesa do dominador.

Nesses três tempos defrontávamo-nos com graves problemas. Não apenas o fato de que se trata de três obras que podem facilmente ser incluídas na meia dúzia das mais estudadas da literatura espanhola. Mas também a constatação de que a leitura interpretativa desses romances nos levava a afirmar seus significados abertos às mais contraditórias leituras dentro de estruturas intencionalmente fechadas. Com isso, defrontávamo-nos também com um problema fundamental de teoria literária - o das origens do romance - e com outros colaterais, como o das paródias do herói. Foi aí que se firmou definitivamente a noção de que ambas as coisas estavam estreitamente vinculadas e que, assim, o romance picaresco era a vertente em que a paródia por atrofia do herói clássico colocava os fundamentos do gênero literário por excelência próprio da modernidade.

Se a idéia de um intertexto funcionando como núcleo do romance picaresco clássico espanhol delineou-se claramente, ao mesmo tempo sentimos que era imprescindível uma fragmentação do gênero picaresco, levando-se em conta seu caráter de processo histórico que de modo algum podia limitar-se à sua realização originária espanhola.

No entanto, essa fragmentação não impedia que sentíssemos a possibilidade de uma conceituação do fenômeno com base no modelo definido no mencionado núcleo. Propussemos-nos, assim, a chegar numa "definição" operacional de romance picaresco, que nos permitisse - e permitisse aos nossos alunos e orientandos - estabelecer mínimos limites na hora de considerar o relacionamento de um texto clássico ou moderno com o padrão primitivo, mesmo que fosse para perceber o quanto o modelo podia ser transgredido.

Partimos assim à procura de conceituar o que de comum tinham esses três tempos do núcleo originário da picaresca; mas o fizemos no permanente intuito de não nos atrelarmos a uma fórmula estreita, porque não era de fórmulas que se tratava e sim de encontrar o que, estipulado no nascedouro, pudesse ser mais ou menos permanente em textos que se pudessem caracterizar como análogos, ao longo da história, em contextos muito diversos mas, talvez, equivalentes.

Nessa conceituação, pareceu-nos fundamental um tripé: o anti-herói denominado pícaro, seu aventureiro projeto de ascensão social pela trapaça e a sátira social traçada na narração desse percurso. No entanto, não pretendemos com isso limitar-nos a uma visão conteudística do fenômeno. Pelo contrário, entendemos que esse tripé tem conseqüências diretas que determinam aspectos formais próprios da narrativa picaresca: em primeiro lugar, a tendência ao romance e, dentro deste, a uma composição rapsódica; em segundo lugar, o privilégio das formas narrativas de primeira pessoa ou com o ponto de vista no protagonista, sem que nos pareça apropriado fechar as portas a priori a qualquer narrativa de terceira pessoa, como é de parecer de alguns críticos.

Aliás, maiores delimitações formais do romance picaresco são difíceis em função do seu longo percurso histórico. O gênero é um processo e, nele, fica claro que cada obra, quando o seu autor é dotado de autêntica capacidade de criação, caracteriza-se pela tendência a quebrar o modelo anterior, superando-o por sua atualização. Se todo gênero literário é uma sucessão de transgressões, parece-nos que o romance picaresco é paradigmático nesse sentido. Ao ponto de que o

esgotamento de suas diversas etapas deva-se à momentânea incapacidade dos escritores de achar os caminhos para a transgressão do modelo, até que, às vezes de maneira inconsciente, alguém o descobre, mesmo em outras latitudes.

Desse tripé, sempre tivemos em mente o destaque que merece o anti-herói, porque parece-nos ser sua perspectiva marginal, paródica, a que impõe o restante. Com o pícaro (ou com o malandro) o ponto de vista estará sempre colocado embaixo, definindo um universo construído em volta do homem, isso que chamaríamos de "romance". Por isso é sua saga secular o que colocamos como eixo do nosso percurso.

Dessa maneira, o anti-herói seria sempre o fundamento dessa noção de romance picaresco que pretendíamos ao mesmo tempo clara, objetiva e precisa - para que mantivesse seu caráter operacional - e suficientemente flexível para que pudesse conter os possíveis romances picarescos escritos ao longo de mais de cinco séculos na Europa e nas Américas. E tivemos sempre presente a necessidade de atender - explícita ou implicitamente - a uma relação equilibrada entre conteúdo e forma, de modo a não privilegiar um aspecto mas a captar a integração de ambos.

Após esse processo, ficava claro que se o anti-herói era a pedra fundamental da nossa construção, a motivação desse em sua aventura teria que ser uma outra constante. Nos protagonistas do núcleo era evidente que eram movidos pelo desejo de subir socialmente num contexto em que a rigidez estamentária petrificava as classes sociais nascentes e a ideologia esvaziava o segmento intermediário. A ausência de degraus impunha o pulo. O pícaro nascera, assim, parodiando os caminhos marginais da ascensão, os únicos válidos.

Isto posto, não foi difícil perceber que contextos sócio-econômicos equivalentes àqueles da Espanha dos Áustrias poderiam facilitar o reaparecimento de anti-heróis do mesmo signo do pícaro primitivo. Especialmente, após constatarmos que, quando a picaresca espanhola clássica se expandiu pela Europa receptiva à burguesia, os pícaros atuavam de outra maneira e eram vistos de outro modo pela sociedade: eram apenas marginais ao segmento intermediário e recebiam deste lições de moral burguesa até serem recuperados. Esse traço diferenciador estendia-se até a mais clara projeção americana do gênero, **El Periquillo Sarniento**.

O primeiro romance hispano-americano é plenamente picaresco. Seu autor tem um firme propósito didático e vai procurar na sua tradição literária o modelo

que lhe parecia melhor se adaptar a essa finalidade. Mas, curiosamente, em **El Periquillo** nega-se como valor o que para os pícaros clássicos era o horizonte almejado: atingir o ócio dos nobres. E escreve-se, assim, um manual da "mediania honrada" que, entende-se, é a burguesia. Mas, de qualquer maneira, o romance de Lizardi olha ainda para trás.

Se o relacionamento de **El Periquillo Sarmiento** com a picaresca é pacífico, o mesmo não acontece com **Memórias de um sargento de milícias**, porque este é um romance que olha para a frente. Esse relacionamento - tão falado antes - começou talvez a parecer fora de lugar a muitos, após o conhecido estudo de Antonio CANDIDO, "Dialética da malandragem". A negação das relações genéticas diretas entre **Memórias** e a picaresca clássica espanhola levou seu autor a caracterizar Leonardo como uma derivação do "trikster", como já vimos, paralela e independente daquela realizada pelo pícaro clássico. Da nossa parte, respeitando a valiosa opinião do prezado mestre, entendemos que, a partir de Leonardo, a literatura brasileira contará com um tipo de anti-herói que equivale ao pícaro clássico mas que se diferencia claramente do mesmo por ser resposta a um contexto diverso, porém cada vez mais equivalente. O paralelo entre pícaro e malandro permite conexões nesse sentido, o que não significa, em hipótese alguma, atrelar a literatura brasileira à reprodução de modelos europeus. Numa visão da literatura que pretendemos sem fronteiras a possibilidade de aproximarmos pícaro e malandro - este como atualização independente daquele - não empobrece a leitura de nenhum deles, porém permite uma perspectiva muito mais ampla sobre ambos os fenômenos.

Malandro elevado à categoria de símbolo - tal como é definido por Antonio CANDIDO - Macunaíma, possui, parece-nos, em maior grau do que o limitado Leonardo, o caráter de paradigma do tipo. E, graças a seu caráter simbólico, permite aproximações maiores ainda com o pícaro, embora, como no caso de Leonardo, estejamos mais interessados em apontar diferenças com aquele, que ajudam a compor o quadro que os identifica. Macunaíma é, muito mais claramente, um grande passo além, porque a rapsódia não pode ser confundida com um romance picaresco ou neopicaresco. Nesse sentido, apenas cabe sua leitura à luz da picaresca. E, nessa leitura, entendemos que, no mínimo, três aspectos podem ser especialmente salientados: um deles é a revolucionária maneira como Mário de Andrade encaixa o ponto de vista e o discurso do protagonista numa narração de

terceira pessoa; o segundo é o quanto Macunaíma se aproxima do pícaro quando atua na cidade grande, especialmente quando toma a palavra, na "Carta prás Icamíabas"; e o terceiro - um dos seus aspectos mais transcendentais no que nos tange - é a sua complexa síntese das paródias do herói. Neste último aspecto, **Macunaíma** impõe o retorno às origens da literatura moderna, para ser devidamente analisado; funde as formas básicas com que nasce o romance e antecipa o que, das mais diversas maneiras, veremos realizado pelos malandros literários que o sucedem.

Desses, nosso estudo limitou-se a analisar oito casos, à maneira de amostra do que, sem dúvida, é mais amplo. Mas os oito casos, que selecionamos dentre os romances brasileiros recentes que pudemos ler ao longo de alguns anos, constituem um **corpus**, e este, parece-nos, é mais do que suficiente para comprovarmos como o modelo macunaímico se realiza de variadíssimas maneiras, porém tendo sempre, como pano de fundo facilmente identificável, os dois modelos básicos com que nasce o romance: **Dom Quixote** e a narrativa picaresca.

Fechamos este trabalho com a certeza de ter contribuído - não apenas por meio dele, mas mediante os corolários de sete dissertações de mestrado diretamente relacionadas e numerosos trabalhos de aproveitamento - para estabelecer diretrizes claras na possibilidade de aproximação do pícaro clássico espanhol com a versão brasileira do neopícaro, isto é, do malandro. Entendemos deixar aqui melhor especificadas as equivalências entre um e outro que ajudaram a informar, durante anos, as valiosas intuições de tantos críticos brasileiros que nos precederam na abordagem do assunto. E, por outro lado, pensamos ter carimbado definitivamente o passaporte do malandro para sua leitura pelos numerosos estudiosos estrangeiros que, por tantas vezes, descobrimos carentes desse valiosíssimo segmento das letras universais. "Tem mais não."

São Paulo, 7 de dezembro de 1992

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EDIÇÕES UTILIZADAS DOS TEXTOS ANALISADOS:

- Lazarillo de Tormes. Ed. de Francisco Rico. 3ª, Madrid, Cátedra, 1988 (Letras Hispánicas 44).
- ALEMÁN, Mateo: Guzmán de Alfarache. Ed., introd. y notas de Francisco Rico, in *La novela picaresca española*, I. Barcelona, Planeta, 1967.
- QUEVEDO, Francisco de: *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Ed. de Fernando Lázaro Carreter. 2ª, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquim: *El Periquillo Sarniento*. 7ª ed. México, Porrúa, 1965.
- ALMEIDA, Manuel Antonio de: *Memórias de um sargento de milícias* (Ed. crítica de Cecília de Lara, com estudos críticos, documentos e ilustrações). Rio de Janeiro/São Paulo, LTC, 1979.
- ANDRADE, Mário de: *Macunaima o herói sem nenhum caráter*. Ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopes. Paris / Brasília, Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caribes et africaine du XX^e siècle / CNPq, 1988.
- SUASSUNA, Ariano: *Romance d'A pedra do reino e o Príncipe do sangue do Vai-e-Volta*. 4ª. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
- SOUZA, Márcio: *Galvez, imperador do Acre*. São Paulo. Círculo do Livro, s/a.
- CARVALHO-NETO, Paulo de: *Meu tio Atahualpa*. Trad. de Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro, Salamandra, 1978.
- SCLIAR, Moacyr: *Os voluntários*. Porto Alegre, L&MP, 1979.
- SABINO, Fernando: *O grande mentecapto*. Rio de Janeiro. Record, 1980.
- LOPES, Edward: *Travessias*. São Paulo, Moderna, 1980.
- MARANHÃO, Haroldo: *O tetraneto del-rei*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.
- SABÓIA, Napoleão: *O cogitário*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1984.

OUTROS TEXTOS PICADESCOS MENCIONADOS:

- VALBUENA PRAT, Ángel (Ed.): *La novela picaresca española*. Madrid, Aguilar, 1943 (2 tomos).
- Anónimo y Juan de Luna: *Segunda parte del Lazarillo* (Ed. de Pedro M. Piñero). Madrid, Cátedra, 1988.
- GONZÁLEZ, Gregorio: *El guitón Onofre*. Ed., introd. y notas de Fernando Cabo. Salamanca, Almar, 1988.

ÚBEDA, Francisco de: *La pícaro Justina*. Ed. de Antonio Rey Hazas. Madrid, Nacional, 1977, (2 vol.).

OUTROS TEXTOS LITERÁRIOS UTILIZADOS:

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 5ª Ed. y notas de Francisco Rodríguez Marín. Madrid, Espasa Calpe, 1948 (Col. Clásicos Castellanos, 8 vol.)

DEFOE, Daniel: *Moll Flanders* (1722). Tradução ao português de António Alves Cury. São Paulo, Abril, 1971.

GRIMMELSHAUSEN, Hans J.C. von: *Der abenteuerliche Simplicissimus* (1669). Tradução ao espanhol de Manuel José González: *Simplicius Simplicissimus*. Madrid, Cátedra, 1986.

JUAN MANUEL, Don: *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*. Ed. de Alfonso I. Sotelo. 7ª, Madrid, Cátedra, 1980.

LESAGE, Alain René: *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-1724-1735). Tradução ao português de Bocage e Luiz Caetano de Campos: *Gil Braz de Santilhana*. São Paulo, Cultura, 1940. Tradução ao espanhol: *Gil Blas de Santillana*. Barcelona, Sopena, 1966.

LEÓN, Fray Luis de: *Obras completas castellanas*. 3ª, Madrid, BAC, 1959.

MANRIQUE, Jorge: *Cancionero*. 5ª, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.

MARQUES REBELO: *Lazarillo de Tormes*. s/l, Tecnoprint, 1972.

ROJAS, Fernando de: *Tragicomedia de Calixto y Melibea. Libro también llamado La Celestina*. Ed. crítica por M. Criado de Val., 2ª, corr., Madrid, CSIC, 1965.

TRADUÇÕES AO PORTUGUÊS MENCIONADAS:

Vida de Lazarosinho de Tormes (Trad. de Antonio de Faria Barreiros). Lisboa, 1876.

Aventuras maravilhosas de Lazarillo de Tormes (Trad. de G. F. Grandmaison y Bruno). Paris, 1838.

Aventuras e astúcias de Lazarillo de Tormes (Trad. de José da Fonseca). Paris, 1838. (Mencionada por Joseph L. LAURENTI, na sua *Bibliografia de la literatura picaresca*, p. 88, mas que nunca conseguimos localizar).

HURTADO DE MENDOZA, Diego: *Aventuras de Lazarillo de Tormes* (Trad. de António Lages. (Rio de Janeiro, 1939).

Lazarillo de Tormes (Trad. de Ricardo Alberty). Lisboa, Verbo, 1971.

Lazarillo de Tormes (Trad. de Arsênio Mota). Barcelos, Livraria Civilização Editora, 1977.

A vida de Lazarillo de Tormes (Trad. de Stella Leonardos). Rio de Janeiro, Alhambra, 1984.

Lazarillo de Tormes/Lazarillo de Tormes (Trad. de Pedro Cancio da Silva). São Paulo, Scritta/Embajada de España, 1992.

ALEMÁN, Mateo: Vida de Guzmán de Alfarache, Porto, 1792.

ALEMÁN, Mateo: História de Gusmão d'Alfarache, Paris, 1848.

QUEVEDO, Francisco de: História jocosa do gran Tacanho, Paris, Pommert et Moreau, 1849.

QUEVEDO, Francisco de: O gatuno. Tradução de Eliane Zagury. São Paulo, Global, 1985.

BIBLIOGRAFIA:

LAURENTI, Joseph L.: Bibliografía de la literatura picaresca: Desde sus orígenes hasta el presente. New York, AMS Press, 1973.

LAURENTI, Joseph L.: Bibliografía de la literatura picaresca. Suplemento. New York, AMS Press, 1981.

MORROS, Bienvenido C.: "Apéndice bibliográfico" in Lazarillo de Tormes (Ed. de Francisco Rico). Madrid, Cátedra, 1987, p. 147-191.

RICAPITO, Joseph V.: Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la literatura picaresca española. Madrid, Castalia, 1980.

ESTUDOS CRÍTICOS E HISTORIOGRÁFICOS:

ALFARO, Gustavo A. La estructura de la novela picaresca. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.

ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis: "Signos de estructura profunda de la narración picaresca" in CRIADO DE VAL, Manuel (Dir.): La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, p. 39-52.

ALTER, Robert: Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel. Harvard Studies in Comparative Literature, 26, Cambridge, Massachusetts, 1964.

ANDERSON IMBERT, Enrique: História de la literatura hispanoamericana. 5ª ed., México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

ANDRADE, Mário de: "Introdução" in ALMEIDA, Manuel Antônio de: Memórias de um sargento de milícias. São Paulo, Livraria Martins, 1941.

ARCHER, R.: "The Fictional Context of Lazarillo de Tormes". The Modern Language Review, LXXX, 1985, p. 340-350.

- ARIAS, Joan: *Guzmán de Alfarache: The Unrepentant Narrator*. London, Tamesis Book, 1977.
- ARRUDA, Maria Eunice Furtado: "Amphilóphio das Queimadas Canabrava: um picaro caboclo?". Dissertação de Mestrado (inédita), Universidade de São Paulo, 1990.
- ASENSIO, Eugenio: "La peculiaridad literaria de los conversos". *Anuario de Estudios Medievales*, VI, 1967, p. 327-351. Reimpr. in *La España imaginada de Américo Castro*. Barcelona, 1976.
- ASENSIO, Manuel J.: "La intención religiosa del *Lazarillo de Tormes* y Juan de Valdés". *Hispanic Review*, XXVIII, 1959, p. 78-102.
- AUBRUN, Charles: "La gueuserie aux XVI^e et XVII^e siècles en Espagne et le roman picaresque" in (Vários Autores) *Littérature et Société*. Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie, Univ. Libre de Bruxelles, 1967, p. 137-150.
- AYALA, Francisco: "Un clásico de la literatura brasilena". *La Nación*, Buenos Aires, 14/07/46.
- AZORÍN: "El teatro y la novela" in *Los valores literarios*. Madrid, 1914.
- AZORÍN: "Lo fatal" in *Castilla*. Madrid, 1912.
- AZORÍN: "Maqueda y Toledo". *ABC*, 10/08/61, p. 35.
- AZORÍN: "Recuadro del *Lazarillo*". *ABC*, 02/07/61, p. 93.
- AZORÍN: "Un hidalgo. Las raíces de España" in *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*. Madrid, 1905.
- BAKHTINE, Mikhail: *La poétique de Dostoievski*. Traduit du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris, Du Seuil, 1970.
- BARRETO, Maria Teresa Cristófani de Souza: "Mi tio Atahualpa: a sagração do herói na terra do carnaval". Dissertação de Mestrado (inédita) Universidade de São Paulo, 1987.
- BATAILLON, Marcel: "Introduction" in *Le roman picaresque*. Paris, La Renaissance du Livre, 1931.
- BATAILLON, Marcel: "Introduction" in *La vie de Lazarillo de Tormes*. Paris, 1958. Citamos pela tradução ao espanhol: *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*. Madrid, Anaya, 1968.
- BEAUD, Michel: *Historia del capitalismo. De 1500 a nuestros días*. Barcelona, Ariel, 1984.
- BELIC, Oldrich: "La novela picaresca como orden artístico". *Romanística Pragensia*, III, 1963, p. 5-36.
- BELIC, Oldrich: "La novela picaresca española y el realismo". *Romanística Pragensia*, II, 1961, p. 5-15.
- BELIC, Oldrich: "Los principios de composición en la novela picaresca" in *Análisis estructural de textos hispanos*. Madrid, Prensa Espanola, 1969, p. 19-60.

- BELIC, Oldrich: *Spanelský pikareskní román. A realismus*. Praha, Universita Karlova, 1963.
- BELL, A.: "The Rhetoric of Self-Defense of *Lazarillo de Tormes*. *The Modern Language Review*, LXVIII, 1973, p. 84-93.
- BJORNSON, Richard: *The Picaresque Hero in European Fiction*. Madison, Univ. of Wisconsin Press, 1977.
- BLACKBURN, Alexander: *The Myth of the Picaro. Continuity and Transformation of the Picaresque Novel, 1554-1954*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos et alii: *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid, Castalia, 1978, 3 vol..
- BLANCO AGUINAGA, Carlos: "Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos formas de realismo". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 1957, p. 313-342.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos: "Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género" in (Vários autores) *Edad de oro*, II. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, p. 49-65.
- BLEIBERG, Germán: "Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán". *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega, p. 9-31.
- BLEIBERG, Germán: *El informe de Mateo Alemán sobre el trabajo forzoso en las minas de Almadén*. London, Tamesis Books Ltd.
- BOSI, Alfredo: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1970.
- BRAIDOTTI, Erminio: "Genealogía y licitud de la designación 'novela picaresca'". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, abr 1979, p. 97-119.
- BRANCAFORTE, Benito: "Introducción" in *Mateo Alemán: Guzmán de Alfarache*. Ed. introd. y notas de B. Brancaforte. Madrid, Cátedra, 1979.
- BRANCAFORTE, Benito: *Guzmán de Alfarache ¿Conversión o proceso de degradación?* Madison, 1980.
- BRANCAFORTE, Benito: "La abyección en el *Lazarillo de Tormes*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 387, 1982, p. 551-556.
- BRUN, Felix: "Pour une interprétation sociologique du roman picaresque" in (Vários Autores) *Littérature et Societé*. Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie, Univ. Libre de Bruxelles, 1967, p. 127-135.
- CABRERA, Rosa M.: "El pícaro en las literaturas hispánicas". *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México, El Colegio de México, 1970, p. 163-173.
- CAMARGO, Suzana: *Macunaíma, ruptura e tradição*. São Paulo, Massao Ohno/João Farkas, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de: *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- CANDIDO, Antonio: "Dialética da malandragem (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias)". *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*, São Paulo, 1970, n^o 8, p. 67-89.

- CARDOZO, Joaquim: "Macunafma". *Folha Carioca*, Rio de Janeiro, 18/01/45.
- CARILLA, Emilio: "La novela picaresca española" in *Estudios de literatura española*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1955.
- CARRILLO, Francisco: *Semiolingüística de la novela picaresca*. Madrid, Cátedra, 1982.
- CASAS DE FAUNCE, María: "La novela picaresca hispanoamericana: una teoría de la picaresca literaria" in CRIADO DE VAL, Manuel (Dir.): *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, p. 965-974.
- CASAS DE FAUNCE, María: *La novela picaresca latinoamericana*. Madrid, Cupsa, 1977.
- CASTRO, Américo: "Prólogo" in *La Vida del Buscón*. Madrid, La lectura, 1911.
- CASTRO, Américo: "Prólogo" in *Historia de la vida del Buscón*. New York / Paris, Nelson, 1917.
- CASTRO, Américo: "Perspectiva de la novela picaresca". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XII, 1935, p. 123-138. Citamos pela reimpressão in *Hacia Cervantes*. Madrid, Taurus, 1957, p. 83-105.
- CASTRO, Américo: *De la edad conflictiva*. Madrid, Taurus, 1976.
- CASTRO, Américo: *El pensamiento de Cervantes* (Ed. ampliada y con notas del autor y de Julio Rodríguez Puértolas). Barcelona, Noguer, 1972.
- CASTRO, Américo: *España en su historia*. 2ª, Barcelona. Crítica. 1983.
- CASTRO, Américo: *La realidad histórica de España*. 6ª ed. renovada, México, Porrúa, 1975.
- CASTRO, Américo: Prólogo a *La vida de Lazarillo de Tormes* (Ed. de E.W.Hesse e H.F.Williams), Madison, 1948. Citamos pela reimpressão: "El 'Lazarillo de Tormes'" in *Hacia Cervantes*. Madrid, Taurus, 1957, p. 107-113.
- CAVILLAC, Michel: *Gueux et marchands dans le Guzmán de Alfarache*. Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibero-Américains de l'Université de Bordeaux, 1983.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio: *Historia de la lengua y literatura castellana*. Madrid, Gredos, 1972, tomo II.
- CHANDLER, Frank W.: *Romances of Roguery: an Episody in the History of the Novel. In two Parts. Part I, The Picaresque Novel in Spain*. New York, Burt Franklin, 1961.
- CHANDLER, Frank W.: *The Literature of Roguery*. New York, Burt Franklin, 1958 (2 vol.).
- CHLOVSKI, V.: "A construção da novela e do romance" in (Vários autores) *Teoria da Literatura - Formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971.
- COLLARD, A.: "The Unity of Lazarillo de Tormes". *Modern Language Notes*, LXXXIII, 1968, p. 262-267.

- CORDERO, Idalia: *El "Buscón" o la vergüenza de Pablos y la ira de don Francisco*. Madrid, Playor, 1987.
- COSERIU, Eugenio: "Tesis sobre el tema lenguaje y poesía" in *El hombre y su lenguaje*. Madrid, Gredos 1977, p. 201-207.
- CRIADO DE VAL, Manuel (Dir.): *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979.
- CROS, Edmond: *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*. Paris. Didier, 1967.
- CROS, Edmond: *Mateo Alemán: introducción a su vida y a su obra*. Salamanca, Anaya, 1975.
- CROS, Edmond: "Aproximación a la picaresca" in CRIADO DE VAL, Manuel (Dir.): *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, p. 31-38.
- CROS, Edmond: *L'aristocrate et le carnaval des gueux. Étude sur le "Buscón" de Quevedo*. Montpellier, Univ. Paul Valéry, 1975.
- DAMASCENO, Darcy: "A afetividade lingüística nas Memórias de um sargento de milícias". *Revista Brasileira de Filologia*, 2, II, dez 1956, p. 155-177.
- DE HAAN, Fonger de: *An Outline of the Novela Picaresca in Spain*. The Hague and New York, 1903.
- DEL MONTE, Alberto: *Itinerario del romanzo picaresco spagnolo*. Firenze, 1957. Citamos pela tradução ao espanhol: *Itinerario de la novela picaresca española*. Barcelona, Lumen, 1971.
- DELOGU, Francesco Maria: *Introduzione allo studio dei romanzi picareschi*. Messina, Ferrara, 1941.
- DEYERMOND, A.D.: *Lazarillo de Tormes. A Critical Guide*. London. Grant and Cutler Ltd., 1975.
- DÍAZ MIGOYO, Gonzalo: *Estructura de la novela. Anatomía de El Buscón*. Madrid, Fundamentos, 1978.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ: *La sociedad española en el S. XVII*. Madrid, CSIC, 1963 (2 vol.).
- EOFF, Sherman: "The Tragedy of the Unwanted Person in Three Versions: Pablos de Segovia, Pito Pérez and Pacual Duarte". *Hispania*, XXXIX, 1956, p. 190-196.
- FERNANDES, Florestan: "Mário de Andrade e o folclore brasileiro". *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, ano 12, n^o 106, jan-fev 1946, p. 133-158.
- FERRER-CHIVITE, Manuel: "Lazarillo de Tormes y sus zapatos: Una interpretación del tratado IV a través de la literatura y el folklore". *Literatura y Folklore: problemas de intertextualidad. Actas del Segundo Symposium Internacional del Departamento de Español de la Universidad de Groningen*. Salamanca, 1983, p. 243-269.

- FERRÁN, Jaime: "Algunas constantes en la picaresca" in CRIADO DE VAL, Manuel (Dir.): *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, p. 53-62.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R.: "Remarques sur *Lazarillo de Tormes*". *Revue Hispanique*, VII, 1900, p. 81-97.
- FRANCIS, Alan: *Picaresca, decadencia, historia*. Madrid, Gredos, 1978.
- FRENK, M.: "La ley de tres en el *Lazarillo de Tormes*" in (Vários autores) *Homenaje a José Manuel Blecua*. Madrid, 1983, p. 193-202.
- FRENK, M.: "*Lazarillo de Tormes: Autor-Narrador-Personaje*". *Romania Europea et Americana*. Feschrift für Harri Meier. Bonn, 1980, p. 185-192.
- FRIEDMAN, Edward H.: "Chaos Restored: Authorial Control and Ambiguity in *Lazarillo de Tormes*". *Crítica Hispánica*, II, 1981, p. 59-73.
- FRIEDMAN, Norman: "Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept" in STEVICK, Philip (Ed.): *The Theory of the Novel*. New York, The Free Press, 1967.
- FRIEIRO, Eduardo: "Do *Lazarillo de Tormes* ao filho de Leonardo Pataca". *Kriterion*, Belo Horizonte, VII, 27/28, 1954, p. 65-82.
- FRUTOS GÓMEZ DE LAS CORTINAS, J.: "El antihéroe y su actitud vital (Sentido de la novela picaresca)". *Cuadernos de Literatura*, VII, Madrid, 1950, p. 97-143.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel: *La época medieval*. Madrid, Alianza, 1980.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: "La intención religiosa del *Lazarillo*". *Revista de Filología Española*, LV, 1972, p. 243-277.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor: *Nueva lectura del Lazarillo*. Madrid, Castalia, 1981.
- GENETTE, Gérard: "Frontières du récit". *Communications*, 8, 1966, p. 152-163.
- GILI Y GAYA, Samuel: "La novela picaresca en el siglo XVI" in DÍAZ PLAJA, Guillermo (Dir.): *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona, Barna, 1953, tomo III, p. 79-103.
- GILMAN, Stephen: "The Death of *Lazarillo de Tormes*". *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXXI, 1966, p. 149-166.
- GOLDONI, Rúbia Prates: "Galvez, o pícaro nos trópicos". *Dissertação de Mestrado (inérita)*, Universidade de São Paulo, 1989.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio: "La subversión del discurso ritual - II". *Imprévue*, 1980, 2, p. 37-67.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio: "La subversión del discurso ritual. Una lectura del *Lazarillo de Tormes*". *Imprévue*, 1980, 1, p. 63-89.

- GÓMEZ-MORIANA, Antonio: "Autobiografía y discurso ritual. Problemática de la confesión autobiográfica destinada al tribunal inquisitorial". *Imprévue*, 1, 1983 p. 107-129. Tradução ao francês: "Autobiografie et discours rituel". *Poétique*, 56, nov 1983, p. 444-460.
- GONZÁLEZ, Mario: *O romance picaresco*. São Paulo, Ática, 1988.
- GONZÁLEZ PALENCIA, A.: "Leyendo el *Lazarillo de Tormes*". *Escorial*, 44, 1944, p. 9-46.
- GUILLÉN, Claudio: "La disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*". *Hispanic Review*, XXV, 1957, p. 264-279.
- GUILLÉN, Claudio: "Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco" in (Vários Autores) *Homenaje a Rodríguez Monino*. Madrid, Castalia, 1966, vol. I, p 221-231. Tradução ao inglês, ampliada: "Genre and Countergenre: The Discovery of the Picaresque" in *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princenton, Princenton Univ. Press, 1971.
- GUILLÉN, Claudio: "Toward a Definition of the Picaresque" in *Literature as System: Essays toward the Theory of Literary History*. Princenton, Princenton Univ. Press, 1971.
- GUILLÉN, Claudio: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona, Crítica, 1985.
- GUILLÉN, Claudio: *The Anatomies of Roguery. A Comparative Study in the Origins and Nature of Picaresque Literature*. Cambridge, Harvard University, 1987.
- GUILLÉN, Claudio: "Los pleitos extremeños de Mateo Alemán: el juez, 'Dios de la tierra'". *Archivo Hispalense*, XXXII, 1960, p. 387-407. Citamos pelo texto publicado pelo autor em *El primer siglo de oro*. Barcelona, Crítica, 1988, p. 177-196.
- HAMILTON, Earl: *El tesoro americano y la revolución de los precios en España, 1501-1650*. Barcelona, Ariel, 1983.
- HANRAHAN, Thomas: "Lazarillo de Tormes: Erasmus Satire or Protestant Reform?". *Hispania*, LXVI, 1983, p. 333-339.
- HAUSER, Arnold: *Origen de la literatura y del arte modernos. I. El manierismo, crisis del Renacimiento*. Madrid, Guadarrama, 1974.
- HERRERO GARCÍA, Miguel: "Nueva interpretación de la novela picaresca". *Revista de Filología Española*, XXIV, 1937, p. 343-362.
- HERRERO, J.: "Renaissance Poverty and Lazarillo's Family: The Birth of the Picaresque Genre". *Publications of the Modern Language Association of America*, XCIV, 1979, p. 876-886.
- HITCHCOCK, R.: "Lazarillo and Vuestra Merced". *Modern Language Notes*, LXXXVI, 1971, p. 264-266.
- HOLZINGÜER, W.: "The Bready Paradise Revisited: *Lazarillo de Tormes*, Segundo Tratado". *Revista Hispánica Moderna*, XXXVII, 1972-1973, p. 264-266.

- IRVING, Leonard: *Los libros del conquistador*. 2^a, México, FCE, 1979.
- JAÉN, D.T.: "La ambigüedad moral del *Lazarillo de Tormes*". *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXXIII, 1968, p. 130-134.
- JOHNSON, Carroll: *Inside Guzmán de Alfarache*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1978.
- JOHNSON, Carroll B.: "D. Pablos, D. Diego, D. Francisco". *Hispanófila*, LI, 1974.
- JOSET, J.: "Lazarillo de Tormes, témoin de son temps?". *Revue des Langues Vivants*, XXXIII, 1967, p. 267-288.
- KAYSER, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk: Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*. 10^a, Bern, Francke, 1964. Citamos pela tradução ao português de Paulo Quintela: *Análise e interpretação da obra literária*. 3^a, Coimbra, Arménio Amado, 1963.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona, Ariel, 1972.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: "Originalidad del Buscón". *Studia Philologica*, I, Madrid, Gredos, 1960-1963, II p. 319-338. Citamos pela edição in *Estilo barroco y personalidad creadora*. Salamanca, Anaya, 1966.
- LÁZARO CARRETER, Fernando: "Glosas críticas a Los pícaros en la literatura de Alexander A. Parker". *Hispanic Review*, XLI, 1973, p. 469-497. Citamos pela edição in *Estilo barroco y personalidad creadora*. Salamanca, Anaya, 1966.
- LIDA, Raimundo: "Pablos de Segovia y su agudeza. Notas sobre la lengua del Buscón" in (Vários autores) *Homenaje a Casaldueiro*. Madrid, Gredos, 1972, p. 285-298.
- LIDA, Raimundo: "Sobre el arte verbal del Buscón". *Philological Quarterly*, LI, 1972, p. 255-269.
- LOMAX, D.W.: "On Re-Reading the *Lazarillo de Tormes*" in Körner, H. und Rülh, K. (Ed.): *Studia Iberica. Festschrift für H. Flasche*. Bern und München, 1973, p. 377-389.
- LOPE BLANCH, Juan M.: *La novela picaresca (Antología)*. México, UNAM, 1958.
- LOPES, Edward: "Principios y funciones en la novela picaresca española". Tese de Doutorado (iné dita), Universidade de São Paulo, 1970.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona: *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo, HUCITEC/Secretaria de Cultura Esportes e Turismo, 1974.
- MALDONADO DE GUEVARA, Francisco: "La teoría de los géneros literarios y la construcción de la novela moderna" in (Vários autores) *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1952, p. 299-320.
- MALDONADO DE GUEVARA, Francisco: *Interpretación del Lazarillo de Tormes*. Madrid, Universidad de Madrid, 1957.
- MANCING, H.: "The Deceptiveness of *Lazarillo de Tormes*". *Publications of the Modern Language Association of America*, XCI, 1975, p. 426-432.

- MARAÑÓN, Gregorio: "Prefacio" in *Lazarillo de Tormes* (Ed.). Madrid, 1941.
- MARAVALL, José A.: *Estado Moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*. Madrid, Revista de Occidente, 1972.
- MARAVALL, José Antonio: *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid, Taurus, 1986.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, F.: "La actitud espiritual del *Lazarillo de Tormes*" in *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*. Madrid, 1968, p. 67-137.
- McGRADY, Donald: *Mateo Alemán*. New York, Twayne Publishers, 1968.
- McGRADY, Donald: "Social Irony in *Lazarillo de Tormes* and its Implications for Authorship". *Romance Philology*, XXIII, 1970, p. 557-567.
- MELLO E SOUZA, Gilda de: *O tupi e o alaúde - Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: "El *Lazarillo de Tormes*, Tratado III" in *Antología de prosistas españoles*, 8^a, Madrid, Espasa Calpe, 1964, p. 67-85.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino: *Historia de los heterodoxos españoles*. Santander, Aldús, 1947, vol. IV.
- MICHALSKI, A.: "El pan, el vino y la carne en el *Lazarillo de Tormes*" in *CRIADO DE VAL, Manuel* (Ed.): *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, p. 421-435.
- MICHAUD, Monique: *Mateo Alemán moraliste chrétien (De l'apologue picaresque à la apologetique tridentine)*. Paris, Aux Amateurs des Livres, 1987.
- MILLER, Stuart: *The Picaresque Novel*. Cleveland, Press of Case Western Reserve University, 1967.
- MILTON, Heloísa Costa: "A picaresca espanhola e *Macunaíma* de Mário de Andrade". Dissertação de Mestrado (inérita), Universidade de São Paulo, 1986.
- MINGUET, C.: "Recherches sur les structures narratives dans le *Lazarillo de Tormes*". Paris, Institut d'Etudes Hispaniques, 1970.
- MOLHO, Maurice: "Introduction à la pensée picaresque" in *Romans picaresques espagnols*. Paris, La Pléiade, 1968. Citamos pela tradução ao espanhol: *Introducción al pensamiento picaresco*. Salamanca, Anaya, 1972.
- MOLHO, Maurice: "Nota al Tratado VI de *La vida de Lazarillo de Tormes*" in *IGLESIAS, M.C. et alii* (Ed.): *Homenaje a José Antonio Maravall*, III, Madrid, 1985, p. 77-80.
- MOLHO, Maurice: "¿Qué es picarismo?" in (Vários autores) *Edad de oro*, II. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, p. 127-135.
- MONTELLO, Josué: "Um precursor: Manuel Antonio de Almeida" in *COUTINHO, Afrânio* (Dir.): *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Sul-Americana, 1955, vol. II.
- MONTESER, Frederick: *The Picaresque Element in Western Literature*. University of Alabama Press, 1975.

- MOREL-FATIO, A.: "Recherches sur *Lazarillo de Tormes*" in *Études sur l'Espagne*, II, Paris, 1888, p. 112-170.
- MORENO BÁEZ, Enrique: "Lección y sentido del Guzmán de Alfarache". *Revista de Filología Española (Anejo XL)*. Madrid, CSIC, 1948.
- MORRIS, C.B.: *The Unity and Structure of Quevedo's Buscón: Desgracias encadenadas*. Hull, Univ. of Hull Publications, 1965.
- NADAL, Jordi: *La población española (Siglos XVI a XX)*. Barcelona, Ariel, 1984.
- NEBRIJA, Antonio de: "Prólogo" in *Gramática castellana*. Madrid, 1946.
- ORICO, Oswaldo: "A novela picaresca e seus reflexos no romance brasileiro" in (Vários autores) *Curso de romance*. Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1952.
- PARKER, Alexander A.: "The Psychology of the Pícaro in the *Buscón*". *The Modern Language Review*, XLII, 1947, p. 58-69.
- PARKER, Alexander A.: *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753*. Edinburgh Univ. Press, 1967. Citamos pela tradução ao espanhol: *Los pícaros en la literatura*. Madrid, Gredos, 1975.
- PENALOSA, Luis F.: "Juan Bravo y la familia Coronel". *Estudios segovianos*, I, 1949.
- PERRY, Anthony T.: "Biblical Symbolism in the *Lazarillo de Tormes*". *Studies in Philology*, LXVII, 1970, p. 139-146.
- PESEUX-RICHARD, H.: "A propos du *Buscón*". *Revue Hispanique*, XLIII, 1918, p. 43-58.
- PINERO VALVERDE, María de la Concepción: "Cristianos y moros en el Poema de mio Cid: la frontera vista por el poeta y su relación con las crónicas medievales". Tese de Doutoramento (inédita). Universidade de São Paulo, 1987.
- PIPER, Anson C.: "The 'Breadly Paradise' of *Lazarillo de Tormes*". *Hispania*, XLIV, 1961, p. 269-271.
- PUCCHINI, Dario: "La struttura del *Lazarillo de Tormes*". *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia e Magisterio dell'Università di Cagliari*, XXIII, 1970, p. 65-103.
- REDONDO, A.: "Del personaje de D. Diego Coronel a una nueva interpretación del *Buscón*". *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*.
- REDONDO, A.: "Historia y literatura: el personaje del escudero del *Lazarillo*" in CRIADO DE VAL, Manuel (Ed.): *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, p. 421-435.
- REDONDO, A.: "Pauperismo y mendicidad en Toledo en época del *Lazarillo*" in BONNEVILLE, H. (Ed.): *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*. 1979, p. 703-724.
- RICO, Francisco: "Introducción" in *La novela picaresca española*, I. Barcelona, Planeta, 1967.

- RICO, Francisco: "Introducción" in *Lazarillo de Tormes*. Madrid, Cátedra, 1988, p. 13*-127*.
- RICO, Francisco: *La novela picaresca y el punto de vista*. 2ª ed., corr. y aum., Barcelona, Seix Barral, 1973.
- RICO, Francisco: *Problemas del Lazarillo*. Madrid, Cátedra, 1988.
- RICO, Francisco: "Puntos de vista: posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca" in (Vários autores) *Edad de oro*, III. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, p. 227-240.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio: "Lazarillo de Tormes o la desmitificación del imperio" in *Literatura, historia, alienación*. Barcelona, 1976, p. 173-199.
- RÓNAI, Paul: "Préface" in ALMEIDA, Manuel Antonio de: *Mémoires d'un sergent de la milice*. Rio de Janeiro, Atlantica, 1944.
- RUFFINATTO, Aldo: *Struttura e significazione del "Lazarillo de Tormes"*. Torino, Giappichelli, 1975 (2 vol.).
- SALOMON, Noel: "La crítica del sistema colonial de la Nueva España en El Periquillo Sarniento". *Cuadernos Americanos*, XXIV, 1, ene-feb 1965, p. 167-179.
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio: *España, un enigma histórico*. 2ª, Buenos Aires, Sudamericana, 1962 (2 vol.).
- SÁNCHEZ ALBORNOZ, Claudio: *La edad media española y la empresa de América*. Madrid, Cultura Hispánica, 1983.
- SAN MIGUEL, Ángel: *Sentido y estructura del "Guzmán de Alfarache" de Mateo Alemán*. Madrid, Gredos, 1972.
- SERRANO PONCELA, Segundo: "El Buscón ¿Parodia picaresca?". *Insula*, CLIV, set 1959, p. 1-10.
- SHIPLEY, G.A.: "Lazarillo and the Cathedral Chaplain: a Conspirational Reading of Lazarillo de Tormes, tratado VI". *Symposium*, XXXVII, 1983, p. 216-241.
- SHIPLEY, G.A.: "Lazarillo de Tormes Was Not a Hard-Working, Clean-Living Carrier" in (Vários autores) *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*. Ed. Mileichm, Madison, 1986, p. 247-255.
- SICROFF, Albert A.: *Los estatutos de limpieza de sangre*. Madrid, Taurus, 1985.
- SIEBER, Harry: *Language and Society in "La vida de Lazarillo de Tormes"*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- SOBEJANO, Gonzalo: "De la intención y valor del Guzmán de Alfarache in *Forma literaria y sensibilidad social*. Madrid, Gredos, 1967.
- SOBEJANO, Gonzalo: "El coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes". *Hispanic Review*, XLIII, 1975, p. 24-40.
- SOBEJANO, Gonzalo: *Resenha de MILLER, Stuart: The Picaresque Novel*. Cleveland, Press of Case Western Reserve University, 1967. *Hispanic Review*, XI, 1972, p. 319-323.

- SPITZER, Leo: "Zur Kunst Quevedos in seinem *Buscón*". *Archivum Romanicum*, XI, 1927, p. 511-580. Citamos pela tradução ao espanhol: "Sobre el arte de Quevedo en el "Buscón" in SOBEJANO, Gonzalo (Ed.): **Francisco de Quevedo**. Madrid, Taurus, 1978 (Serie El escritor y la crítica), p. 123-184.
- TALÉNS, Jenaro: **Novela picaresca y práctica de la transgresión**. Valencia, Júcar, 1975.
- TARR, F. Courtney: "Literary and Artistic Unity in the *Lazarillo de Tormes*". *Publications of the Modern Languages Association of America*, XLII, 1927, p. 404-421.
- TIERNO GALVÁN, Enrique: **Sobre la novela picaresca y otros escritos**. Madrid, Tecnos, 1974.
- VALBUENA PRAT, Ángel: "Estudio preliminar" in **La novela picaresca española**. 7ª ed., Madrid, Aguilar, 1974, tomo I, p. 9-95.
- VAN PRAAG, J.A.: "Sobre el sentido del *Guzmán de Alfarache*" in (Vários autores) **Estudios dedicados a Menéndez Pidal**, V, Madrid, 1954, p. 283-305.
- VICENS VIVES, J. (Dir.): **Historia social y económica de España y América**. Barcelona, Vicens Vives, 1977 (5 tomos).
- WARDROPPER, Bruce W.: "El trastorno de la moral en el *Lazarillo*". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XV, 1961, p. 441-447.
- WARDROPPER, Bruce W.: "The Implications of Hypocrisy in the *Lazarillo de Tormes*" in McCRARY, W.C. et alii (Ed.), **Studies in Honor of Everett W. Hesse**. Lincoln, 1981, p. 179-186.
- WARDROPPER, Bruce W.: "The Strange Case of Lázaro González Pérez". *Modern Language Notes*, XCII, 1977, p. 202-212.
- WEBER, Alison: "Cuatro clases de narrativa picaresca" in CRIADO DE VAL, Manuel (Dir.): **La picaresca. Orígenes, textos y estructuras**. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, p. 13-18.
- WELLEK, René and WARREN, Austin: **Theory of Literature**. New York, Harcourt, Brace and Co., 1949.
- WOODS, M.J.: "Pitfalls for the Moralizer in *Lazarillo de Tormes*". *The Modern Language Review*, LXXIV, 1979, p. 580-598.
- WOODWARD, L.J.: "Le *Lazarillo* - oeuvre d'imagination ou document social?" in **Théorie et pratique politiques à la Renaissance**. Paris, 1977, p. 333-346.
- WRIGHT, R.: "Lazaro's Success". *Neophilologus*, LXVIII, 1984, p. 529-533.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

TEXTOS LITERARIOS:

- ALEMÁN, Mateo: *Guzmán de Alfarache*. Pról. y notas de A. Valbuena Prat, in *La novela picaresca española*, I. Madrid, Aguilar, 1943.
- ALEMÁN, Mateo: *Guzmán de Alfarache*. Ed. y notas de S. Gili Gaya. Madrid, Espasa-Calpe, 1942-1950 (Col. Clásicos Castellanos, 73, 83, 90, 93, 114).
- ALEMÁN, Mateo: *Guzmán de Alfarache*. Ed. introd. y notas de B. Brancaforte. Madrid, Cátedra, 1979.
- ALEMÁN, Mateo: *Guzmán de Alfarache*. Ed., introd. y notas de Enrique Miralles. Barcelona, PPU, 1988 (2 vol.).
- ANDRADE, Mário de: *Macunaima*. Ed. crítica de Telê Porto Ancona Lopes, com estudos críticos, documentos e ilustrações. Rio de Janeiro/São Paulo, LTC, 1978 (Col. Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira, Série C, Ficção, vol 1).
- Anónimo: *Lazarillo de Tormes*. Pról. y notas de A. Valbuena Prat, in *La novela picaresca española*, I. Madrid, Aguilar, 1943.
- Anónimo: *Lazarillo de Tormes*. Ed. y notas de J. Cejador y Frauca, Madrid, Espasa Calpe, 1949 (Col. Clásicos Castellanos, 25).
- Anónimo: *Lazarillo de Tormes*. Ed., introd. y notas de F. Rico, in *La novela picaresca española*, I. Barcelona, Planeta, 1967.
- Anónimo: *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Org. y prólogo de Edward Lopes. São Paulo, ICHSP, 1968.
- Anónimo: *Lazarillo de Tormes*. Ed., introd. y notas de A. Bleuca. Madrid, Castalia, 1972.
- ARENAS, Reinaldo: *El mundo alucinante*. Barcelona, Montesinos, 1981.
- ARIDJIS, Homero: *1492. Vida y tiempos de Juan Cabezón de Castilla*. México, Siglo XXI, 1885.
- ARIDJIS, Homero: *Memorias de un nuevo mundo*. México, Diana, 1988.
- ARLT, Roberto: *El juguete rabioso*. Madrid, Cátedra, 1985.
- ASÍS, Jorge: *Flores robadas en los jardines de Quilmes. Canguros I*. Buenos Aires, Losada, 1980.
- ASÍS, Jorge: *Carne picada. Cnaduros II*. Buenos Aires, Legasa, 1981.
- ASÍS, Jorge: *La calle de los caballos muertos. Canguros insert*. Buenos Aires, Legasa, 1982.
- ASÍS, Jorge: *Canguros. Canguros III*. Buenos Aires, Legasa, 1983.

- ASÍS, Jorge: **Don Abdel Salim, el burlador de Dominico**. Buenos Aires, Sudamericana, 1986.
- BACCINO PONCE DE LEÓN, Napoleón: **Maluco. La novela de los descubridores. La Habana, Casa de las Américas, 1989.**
- BARNET, Miguel: **La canción de Rachel**. 2^a, Barcelona, Laia, 1979.
- BAROJA, Pío: **La busca**. Barcelona, Salvat, 1983.
- BLANCO-AMOR, Eduardo: **A esmorla**. Vigo, Galaxia, 1983.
- BODEGAS, Ramón: **Jarri**. Sant Cugat del Vallès, Amelia Romero, 1988.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo: **La exagerada vida de Martín Romana**. Barcelona, Argos Vergara, 1981.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo: **La pasión según San Pedro Balbuena, que fue tantas veces Pedro y nunca pudo negar a nadie**. Lima, Libre-1, 1977.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo: **El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz. Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire**. Bogotá, La Oveja Negra, 1985.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo: **La última mudanza de Enrique Carrillo**. Bogotá, La Oveja Negra, 1988.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo: **Un mundo para Julius**. Lima, Mosca Azul, 1990.
- CARPENTIER, Alejo: **El recurso del método**. 11^a, México, Siglo XXI, 1976.
- CELA, Camilo José: **La familia de Pascual Duarte**. 12^a, Barcelona, Destino, 1983.
- CELA, Camilo José: **Nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes**. Barcelona, Noguer, 1955.
- CERVANTES, Miguel de: **El casamiento engañoso. Obras completas**. Madrid, Aguilar, 1956.
- CERVANTES, Miguel de: **El coloquio de los perros. Obras completas**. Madrid, Aguilar, 1956.
- CERVANTES, Miguel de: **La ilustre fregona. Obras completas**. Madrid, Aguilar, 1956.
- CERVANTES, Miguel de: **Rinconete y Cortadillo. Obras completas**. Madrid, Aguilar, 1956.
- CONCOLORCORVO (CARRIÓ DE LA VANDERA, Santiago): **El Lazarillo de ciegos caminantes**. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1946.
- CRONWELL JARA: **Patibulo para un caballo**. Lima, Mosca Azul, 1988.
- ESCARPIT, Robert: **Le Littératron**. Paris, Flammarion, 1964.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín: **Don Catrín de la Fachenda**. (México, 1832).

- FIELDING, Henry: **Tom Jones**. Trad. ao português de Octávio Mendes Cajado. São Paulo, Abril, 1971.
- GUDINO KIEFFER, Eduardo: **Gufa de pecadores**. 6^a, Buenos Aires, Losada, 1981.
- GUIRALDES, Ricardo: **Don Segundo Sombra**. 38^a, Buenos Aires, Losada, 1977.
- HERNÁNDEZ, Antonio: **Nana para dormir francesas**. Madrid, Mondadori, 1988.
- HERNÁNDEZ, Antonio: **Volverá a reír la primavera**. Madrid, Mondadori, 1989.
- IRISARRI, Antonio José de: **El cristiano errante**. Guatemala, 1846-1847.
- IRISARRI, Antonio José de: **Historia del periclitio Epaminondas del Cauca**. Guatemala, 1863.
- LOPES, Edward: **Lobos e cordeiros**. São Paulo, Moderna, 1984.
- MANN, Thomas: **Bekennnisse des hochstaplers Felix Kull**. Trad. ao espanhol de Alberto Luis Bixio: **Confesiones del estafador Felix Krull**. Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés, 1986.
- MARTÍNEZ, Gregorio: **Canto de sirena**. Lima, Mosca Azul, 1985.
- MARTÍNEZ, Gregorio: **Crónica de diablos y de músicos**. Lima, Peira.
- MEDINA, Sinal: **Memorial de Santa Cruz**. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1984.
- MENDOZA, Eduardo: **La verdad sobre el caso Savolta**. 11^a, Barcelona, Seix Barral, 1989.
- MENDOZA, Eduardo: **La ciudad de los prodigios**. Barcelona, Seix Barral, 1986.
- PASO, Ferando del: **Palinuro de México**. Madrid, Alfaguara, 1982.
- PAYRÓ, Roberto: **El casamiento de Laucha**. Buenos Aires, Babel, 1927.
- PAYRÓ, Roberto: **Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira**. Madrid, Aguilar, 1948.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso: **Aventuras de Perico Majada**, 1962.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: **Misericordia**. Madrid, Cátedra, 1982.
- POERNER, Artur J.: **Nas profundas do inferno**. Rio de Janeiro, Codecri, 1979.
- PONIATOWSKA, Elena: **Hasta no verte Jesús mío**. México, Era, 1969.
- QUEVEDO, Francisco de: **La vida del Buscón**. Pról. y notas de A. Valbuena Prat in **La novela picaresca española**, II. Madrid, Aguilar, 1943.
- QUEVEDO, Francisco de: **El Buscón**. Ed. y notas de Américo Castro. Madrid, Espasa-Calpe, 1960 (Col. Clásicos Castellanos, 5).
- QUEVEDO, Francisco de: **La vida del Buscón**. Ed. de Domingo Ynduráin. Madrid, Cátedra.
- QUINONES, Fernando: **Las mil noches de Hortensia Romero**. Barcelona, Planeta, 1979.

- QUINONES, Fernando: *La canción del pirata*. Barcelona, Planeta, 1983.
- REYNOSO, Osvaldo: *En octubre no hay milagros*. Lima, Universo, 1973.
- RIBEIRO, João Ubaldo: *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- ROJAS, Manuel: *Hijo de ladrón*. 2^a, Santiago de Chile, Nacional, 1973.
- ROMERO, José Carlos: *Los angurrientos*. Lima, Mosca Azul, 1991.
- RONCARI, Luiz: *Rum para Rondônia*. São Paulo, Siciliano, 1991.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto: *Rigoletto el sigiloso*. Lima, Mosca Azul, 1987.
- SÁINZ, Gustavo: *Gazapo*. México, Joaquín Mortiz, 1965.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael: *Industrias y andanzas de Alfanhuf*. Barcelona, Destino, 1961.
- SCORZA Manuel: *Cantar de Agapito Robles*. Caracas, Monte Ávila, 1977.
- SCORZA, Manuel: *Garabombo, el invisible*. Trad. ao português: *Garabombo, o invisível*. São Paulo, Círculo do Livro, 1975.
- SENDER, Ramón J.: *El verdugo afable*. Barcelona, Destino, 1981.
- SILVA, Wilson Martins da: *Memórias de um menino de negócios*. São Paulo, Melhoramentos, 1982.
- SOLA-SOLE, Josep M. (Ed.): *Los tres Lazarillos*. Barcelona, Puvill, 1989 (Vol. 1).
- SOUZA, Márcio: *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*. Rio de Janeiro, Marco Zero, 1982.
- URTEAGA CABRERA, Luis: *Los hijos del orden*. Lima, La Mosca Azul, 1973.
- VEGAS SEMINARIO, Francisco: *El honorable Ponciano*. Lima, Mejía Baca-P.L. Villanueva, 1957.
- ZALDIVEA, Rafael: *Pichones de millonarios*. Lima, Mosca Azul, 1984.
- ZAPATA, Luis: *Las aventuras, desventuras y sueños de Adonis García, el vampiro de la colonia Roma*. México, Grijalbo, 1979.

ESTUDOS CRÍTICOS E HISTORIOGRÁFICOS:

- AGRESTI, Mabel Susana: *Literatura y realidades. La visión del país en algunas novelas de Manuel Gálvez*. Mendoza, Universidad de Cuyo, 1981.
- AGRESTI, Mabel Susana: "El Buenos Aires suburbano en una novela de Manuel Gálvez: *Historia de arrabal*". *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, 19, 1986, p. 147-166.
- AGUADO-ANDREUT, Salvador: *Algunas observaciones sobre el Lazarillo de Tormes*. Guatemala, Ed. Universitaria, 1965.

- ALBERES, R. M.: "Renaissance du roman picaresque". *Revue de Paris*, XV, 75, 1968, p. 46-53.
- ALBORG, Juan Luis: *Historia de la Literatura Española*. 2ª, Madrid, Gredos, 1966-1980 (4 vol.).
- ALEGRE PEYRÓN, José María: *Costumbres populares y formas de vida en la España del Lazarillo*. Salamanca, ECE, 1985.
- ALONSO CORTÉS, Narciso: "Sobre el Buscón". *Revue Hispanique*, XLIII, 103, 1918.
- ALONSO HERNÁNDEZ, J.L.: "Marginalismos y lenguaje". *Ínsula*, nov 1988, 43, 503, p. 11-12.
- ALONSO, Dámaso: "La novela picaresca y su contribución a la novela realista moderna". *Cuadernos del Idioma*, I, 1, 1965.
- ALONSO, Fernando Pedro: *Novela y sociedad argentina*. Buenos Aires, Buenos Aires, Paidós, 1971.
- ÁLVAREZ, Guzmán: "En el texto del *Lazarillo de Tormes*". *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega, 1967, p. 173-180.
- AMORIM, José Edilson de: "A ficção da Corte (Romance e representação social em Joaquim Manoel de Macedo, Manoel Antonio de Almeida e José de Alencar)". *Dissertação de Mestrado* (inédita). Universidade Federal da Paraíba, 1990.
- AMORÓS, Andrés: "Alberto del Monte y la picaresca". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 210, jun 1967, p. 590-594.
- ANDERSON IMBERT, E.: *Tres novelas de Payró: con pícaros en tres miras*. San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán / Facultad de Filosofía y Letras, 1942.
- ANDERSON IMBERT, Enrique: "Literatura hispanoamericana de posguerra". *Revista de la Universidad de México*, XV, 2, set 1960, p. 4-6.
- ANDREU, Alicia G.: "El folletín: de Galdós a Manuel Puig". *Revista Iberoamericana*, 49, 123-124, abr-set 1983, p. 541-546.
- ARRUDA, Maria Eunice Furtado: "Uma aprendizagem de antropofagia". *Revista de Letras*, 12, 1-2, jan-dez 1987, p. 233-265.
- AUBRUN, Charles V.: "Picaresques: a propos de cinq ouvrages récents". *The Romanic Review*, LIX, 2, apr 1968, p. 106-121.
- AVELLANEDA, Andrés: "Best-seller y código represivo en la literatura argentina del 80: el caso *Asís*". *Revista Iberoamericana*, 49, 125, oct-dic 1983.
- AVILÉS, Miguel et alii: *Historia de España/9 (la crisis bajo los últimos Austrias - 1598-1700)*. Madrid, Gredos, 1988.
- AYALA, Francisco: *El Lazarillo: nuevo examen de algunos aspectos*. Madrid, Taurus, 1971.
- AYALA, Francisco: *Cervantes y Quevedo*. 2ª, Barcelona, Ariel, 1984.

- BATTAGLIA, Salvatore: "L'ironia sociale del picarismo" in *Mitografía del personaje*. 3ª, Milano, Rizzoli, 1970, p. 179-186.
- BATAILLON, Marcel: *Défense et illustration du sens littéral*. Leeds, W.S. Maney and Sons Ltd., 1917.
- BATAILLON, Marcel: *El sentido del "Lazarillo de Tormes"*. Librairie des éditions espagnoles, Paris-Toulouse, 1954.
- BATAILLON, Marcel: *Pícaros y picaresca*. Madrid, Taurus, 1969.
- BERUTTI DE MACIEL, Martha: "Motivaciones psicológicas de los principales personajes de *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* de R.J. Payró" in (Vários autores) *Estudios literarios e interdisciplinarios*. La Plata, Universidad de La Plata, 1968.
- BEST, O. F.: "Para la etimología de pícaro". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XVII, 1963-1964, p. 352-357.
- BEVERLEY, John: "Lazarillo y la acumulación originaria" y "Anatomía del testimonio" in *Del "Lazarillo" al Sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis, Institute for the Studies of Ideologies and Literature/Prisma Institute, 1987.
- BLEIBERG, Germán: "Nuevos datos biográficos de Mateo Alemán". *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas*, p. 9-31.
- BLEIBERG, Germán: "Mateo Alemán y los galeotes". *Revista de Occidente*, 39, jun 1966.
- BLEIBERG, Germán y MARIAS, Julián: *Diccionario de Literatura Española*. 2ª, Madrid, Revista de Occidente, 1953.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo: "Etimología de 'pícaro'". *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, V, 1, 1901, p. 374-378.
- BRANCAFORTE, Benito: "La abyección en el *Lazarillo de Tormes*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 387, 1982, p. 551-556.
- BRAUDEL, Fernand: *El mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México, FCE, 1976.
- BRENES, Dalai: "*Lazarillo de Tormes: Roman à clef*". *Hispania*, 69, 2, mai 1986, p. 234-243.
- CABRERA, Rosa M.: "La feria de Juan Arreola: la picaresca como manifestación colectiva". *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, 1980, p. 136-138.
- CARILLA, Emilio: "El *Lazarillo de Tormes*" in *Estudios de literatura española*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1955.
- CARILLA, Emilio: "Tres escritores hispanoamericanos: Lizardi, Bartolomé Hidalgo y Melgar". *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 28, 107-8, ene-mar 1963, p. 89-120.

- CASALDUERO, Joaquín: "La sensualidad del Renacimiento y la sexualidad del barroco" in (Varios autores) *Edad de oro*, III. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, p. 29-31.
- CASTRO, Américo: *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*. Madrid, *Revista de Occidente*, 1965
- CASTRO ARENAS, Mario: *La novela peruana y la evolución social*. Lima, Cultura y Libertad, 1960.
- CAVILLAC, Michel: "Roman picaresque et origines du roman". *Dix-Septième Siècle*, 1988, 160, p. 302-312.
- CAVILLAC, Michel et Cécile: "A propos du 'Buscón' et 'Guzmán de Alfarache'". *Bulletin Hispanique*, LXXV, 1-2, jan-juin 1973, p. 114-131.
- CEA GUTIÉRREZ, Antonio y ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: *Fuentes etnográficas de la novela picaresca española*. I. Los "Lazarillos". Madrid, CSIC, 1984.
- CELA, Camilo José: "Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias, y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII" in (Varios autores) *Edad de oro*, IV. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1985, p. 33-45.
- CHAMIE, Mario: *Intertexto: a escrita rapsódica - ensaio de leitura produtora*. São Paulo, Praxis, 1970.
- CHEVALIER, Maxime: "Guzmán de Alfarache en 1605: Mateo Alemán frente a su público". *Anuario de Letras*, XI, 1973, p. 125-147.
- CHEVALIER, Maxime: "Cuento folklórico, cuentecillo tradicional y literatura del siglo de oro". *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, 1980, p. 5-11.
- CHIUSANO, Italo Aigliero: "Il trickster brasiliano". *Settenta*, 2, 16-17, sett-ott 1971, p. 71-73.
- CORREA, Gustavo: "El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana". *Thesaurus*, ene-abr 1977, p. 75-94.
- CORTÁZAR, Celina C.S. de: "Notas para el estudio del *Guzmán de Alfarache*". *Filología*, VIII, 1962.
- CRIADO DE VAL, Manuel: *Teoría de Castilla la Nueva*. Madrid, Gredos, 1960.
- CROS, E. et alii: *Picaresque européenne*. Montpellier, Univ. Paul Valéry, 1958.
- CROS, Edmond: "Contexto sociocultural y folklore en el *Lazarillo de Tormes*" in *Literatura, ideología, sociedad*. Madrid, Gredos, 1986, p. 225-240.
- CROS, Edmond: "Formación social y discurso figurativo en el *Guzmán de Alfarache*" in *Literatura, ideología, sociedad*. Madrid, Gredos, 1986, p. 160-179.
- CROS, Edmond: "Sobre las marcas textuales de una marginalización ideológica en el *Buscón* de Quevedo"; "Lectura sacrificial de la muerte de Cristo y rivalidad mimética en *El Buscón*" in *Literatura, ideología, sociedad*. Madrid, Gredos, 1986, p. 180-212; 240-248.

- CROS, Edmond: **Literatura, ideología, sociedad**. Madrid, Gredos, 1986.
- CROS, Edmond: **Theorie et pratique sociocritiques**. Montpellier, CERS, s/a.
- CULLEN, Carlos: **Reflexiones desde América**. Rosario, Ed. Librería Ross, 3 vol.
- DA MATTA, Roberto: **Carnaval, malandros e heróis**. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- DAMIANI, Bruno: "La lozana andaluza: tradición literaria y sentido moral". **Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas**. México, El Colegio de México, 1970, p. 241-248.
- DAMIANI, Bruno: "Aspectos barrocos de La pícaro Justina". **Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas**. Toronto, 1980, p. 198-202.
- DEFOURNEAUX, Marcellin: **La vida cotidiana en la España del siglo de oro**. Barcelona, Argos Vergara, 1983.
- DEHENIN, Elsa: "En pro de una explicación literaria de la novela picaresca o la novela picaresca a la luz de la poética". **Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas**. México, El Colegio de México, 1970, p. 249-255.
- DEHENIN, Elsa: "Lazarillo de Tormes comme parole de discours et parole de récit". **Les langues neolatines**, 220, 1977, p. 12-56.
- DEHENIN, Elsa: "Lazarillo de Tormes en la encrucijada de enunciación y enunciado". **Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas**. Toronto, 1980, p. 203-206.
- DELLEPIANE, Ángela B. "Literatura y realidad social en la novela argentina, 1880-1910". **Sin nombre**, Puerto Rico, 14, 2, ene-mar 1984, p. 38-51.
- DEYERMOND, A. D. et alii: **Historia de la literatura española**. Sant Joan Despí, Ariel, 1973-1974.
- DÍAZ BORQUE, José María (Coord.): **Historia de la literatura española**. Madrid, Taurus, 1980.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (Dir.): **Historia general de las literaturas hispánicas**. Barcelona, Barna, 1949-1985 (5 tomos).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: **Guerra económica y comercio extranjero en el reinado de Felipe IV**. Madrid, Instituto Jerónimo Zorita, 1963.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: **Crisis y decadencia de la España de los Austrias**. Esplugas de Llobregat, Ariel, 1971.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: **El antiguo régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias**. Madrid, Alianza, 1973.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: **Instituciones y sociedad en la España de los Austrias**. Barcelona, Ariel, 1985.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: **Las clases privilegiadas en el antiguo régimen**. 3ª, Madrid, Istmo, 1985.
- DUNN, Peter N.: "El individuo y la sociedad en *La vida del Buscón*". **Bulletin Hispanique**, LII, 1950.

- DUNN, Peter N.: **The Spanish Picaresque Novel**. Boston Twayne Publishers, 1979.
- EOFF, Sherman: "The Picaresque Psychology of Guzmán de Alfarache". *Hispanic Review*, XXI, 1953, p. 107-119.
- EPPLE, Juan Armando: "El narrador y los lectores en el *Guzmán de Alfarache*". *Acta Literaria*, 1987, 12, p. 21-43.
- ETCHEBARNE, Miguel Domingo (1915-1974): **Juan Nadie. Vida y muerte de un compadrito**. Buenos Aires, Alpe, 1954.
- EUSTIS, John Christopher: **The Presence of the Picaresque Genre in Modern Spanish Novel**. PMLA, 1978.
- EUSTIS, John Christopher: **La influencia del género picaresco en la novela española contemporánea**. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1986.
- FAGANELLO, Eliana: "El *Periquillo Sarniento* y la transición ideológica en México del siglo XIX". *Dissertação de Mestrado* (inédita), Universidade de São Paulo, 1985.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel: **La sociedad española en el siglo de oro**. Madrid, Nacional, 1983.
- FERNÁNDEZ, Sergio: "El mensaje del *Periquillo* en el momento de la independencia". *Filosofía y Letras*, México, 24, 47-48, jul-dic 1952, p. 275-286.
- FERNÁNDEZ, Ángel Raimundo: "Tradición literaria y coyuntura histórica en el *Guzmán de Alfarache*". *Mayurqa*, V, 1971.
- FERREIRA, João-Francisco (Coord.): **Crítica Literária em nossos Dias e Literatura Marginal**. Porto Alegre, Editora da UFRGS, 1981.
- FERRER-CHIVITE, Manuel: "Lázaro de Tormes: personaje anónimo (una interpretación psico-sociológica)". *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, 1980, p. 235-238
- FITZMAURICE-KELLY, James: "La vida del *Buscón*". *Revue Hispanique*, XLIII, 103, 1918, p. 1-9.
- FLEISNER, Emilio F.: **La narrativa urbana rioplatense a partir de 1955**. Buenos Aires, FFL/UBA, 1971 (Mimeogr.).
- FRIEDMAN, Edward H.: "The Picaresque as Autobiography. Story and History" in SPADACCINI, Nicholas and TALÉNS, J. (Ed.): **Autobiography in Early Modern Spanish**. Minneapolis, Prisma Inst., 1988.
- GARCIA CALDERÓN, Ventura: "Sobre el *Buscón*". *Revue Hispanique*, XLIII, 103, 1918, p. 26-42.
- GARCIA DE DIEGO, Vicente: "Picardía". *Revista de Filología Española*, XVIII, 1931, p. 13-14.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Francisco: "La novela argentina de costumbres". *Revista de Educación*, La Plata, I, 11, nov 1956, p. 283-291.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Francisco: "Vida y sobrevida de la novela argentina de costumbres; la política: nacional, ciudadana y casera". *Revista de Educación*, La Plata, II, 2, feb 1957, p. 238-252.

- GATTI, José F.: *Introducción al 'Lazarillo de Tormes'*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- GÁVEZ AVERO, Marina: *La novela hispanoamericana contemporánea*. Madrid, Taurus, 1987.
- GHIANO, Juan Carlos: "Quevedo y su presencia en las letras argentinas". *Logos*, V, 8, 1946, p. 119-126.
- GHIANO, Juan Carlos: "El protagonista de la novela argentina". *Cursos y conferencias*, XXIII, 45, 266, set 1954, p. 150-169.
- GHIANO, Juan Carlos: "Payró y el nieto de Juan Moreira" in *Testimonio de la novela argentina*. Buenos Aires, 1956, p. 137-151.
- GIORDANO, Jaime: "Roberto Arlt o la metafísica del siervo". *Atenea*, 45, 166, 419, ene-mar 1968, p. 73-104.
- GLASER, Edward; Resenha de TRULLEMANS, Ulla: *Huellas de la picaresca en Portugal*. Madrid, Insula, 1968. *Hispanic Review*, 40, 1972, p. 323-325.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario: "Macedonio Fernández: autobiografía de un hombre que fingía vivir". *Colloque International de la Baume-lés-Aix: l'autobiographie dans le monde hispanique*. Aix-en-Provence, 1980, p. 297-308.
- GÓMEZ LANCE, Betty Rita: *La actitud picaresca en la novela española del siglo XX*. Kalamazoo, Kalamazoo College, 1968.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio: "Sobre la función del 'yo' narrante en el *Lazarillo de Tormes*". *Boletín de Filología Española*, 42-45, 1972.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio: "La subversión del discurso ritual: una lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VI, 2, invierno 1980, p. 133-154.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio: "Procédés de véridiction dans le roman picaresque espagnol" in GURTTLER, U.R. (Ed.): *Le vraisemblable et la fiction*, Montréal, Université de Montréal, 1980.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio: "Pour une sémanalyse du roman picaresque". *Sémiotiques sur le roman / Semiotics on the Novel*. *The Canadian Journal of Research in Semiotics*, VIII, 1980-1981.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio: "Intertextualidad, interdiscursividad y parodia. Sobre los orígenes de la forma narrativa en la novela picaresca". *Dispositivo*, VIII, 22-23, p. 123-144.
- GÓMEZ-MORIANA, A. (ROMANO, James V., tr): "Narration and Argumentation in Autobiographical Discourse" in SPADACCINI, Nicholas and TALÉNS, J. (Ed.): *Autobiography in Earl Modern Spanish*. Minneapolis, Prisma Inst., 1988.
- GÓMEZ-MORIANA, Antonio et HART POUPENEY, Catherine (Éds.): *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive (Marginalisation et marginalité dans les pratiques discursives)*. Longueuil (Québec), Les Éditions du Préambule Inc., 1990.

- GÓMEZ YEBRA, Antonio A.: *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*. Barcelona, Anthrops, 1988.
- GONÇALVES, Adolto Rodrigues: "Um prodígio de audácia: o romance neopicaresco de Eduardo Mendoza". *Dissertação de Mestrado* (inédita), Universidade de São Paulo, 1992.
- GONZÁLEZ, Mario M.: "Picaresca ¿Historia o discurso? (Para una aproximación al pícaro en la literatura brasileña)". *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Brown University, 22-27/8/83). Madrid, Istmo, 1986, p. 637-643.
- GONZÁLEZ, Mario M.: "El pícaro que nació en la selva: Macunaíma". *Las relaciones literarias entre España e Iberoamérica* (Actas del XXV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 25 - 29/6/84). Madrid, Ed. Univ. Complutense, 1987.
- GONZÁLEZ, Mario M.: "Por los nuevos caminos de la picaresca: el caso de *Mi tío Atahualpa*". *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, PPU, 1992, tomo III, p. 669-673.
- GOSTAUTAS, Stassys: "La picaresca portena". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 339, set 1978, p. 437-452.
- GOTO, Roberto: *Malandragem revisitada*. Campinas, Pontes, 1988.
- GUILLÉN, Claudio: "Los silencios de Lázaro de Tormes" in *El primer siglo de oro*. Barcelona, Crítica, 1988, p. 66-108.
- GUILLÉN, Claudio: *El primer siglo de oro*. Barcelona, Crítica, 1988.
- GUILLÉN, Claudio: "Introduction" in *Lazarillo de Tormes and El Abencerraje*. New York, Laurel, 1966, p. 10-35.
- HEISE, Eloá: "O tambor na trilha do 'romance de formação'" *Cadernos da Semana de Literatura Alemã Contemporânea*, 2, 1989, p. 9-14.
- HANRAHAN, Thomas: *La mujer en la novela picaresca española*. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1967.
- HERNÁNDEZ, Jesús Heli: *Antecedentes italianos de la novela picaresca española*. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1982.
- HESSE, Reinhard et alii: *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre, UFRGS, 1981.
- HOOGSTRATEN, Rudolf van Huguer: *Estructura mítica de la picaresca*. Madrid, Fundamentos, 1986.
- HUERTA CALVO, Javier (Ed.): *Formas carnalescas en el arte y la literatura*. Barcelona, Serbal, 1989.
- JANSEN, André: *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*. Barcelona, Labor, 1973.
- JONES, R. O.: "Introduction" in *La vida de Lazarillo de Tormes*. Manchester University Press, 1971, p. ix-xliii.

- JONES, Willis Kn: pp: "Estevanillo González". *Revue Hispanique*, LXXVII, 171, oct. 1929, p. 201-245.
- LARRAZ, José: *La época del mercantilismo en Castilla (1500-1700)*. Madrid, Atlas, 1943.
- LAURENTI, Joseph L.: *Los prólogos en las novelas picarescas españolas*. Valencia, Artes Gráficas Solier, 1971,
- LEIVA, Raúl: "A propósito de la literatura perseguida en México". *Cuadernos Americanos*, XVIII, 104, 3, may-jun 1959, p. 152-164.
- LERNER, Isaías: "La oficialización de la novela picaresca": *Alonso mozo de muchos amos*. *Filología*, XX, 2, 1985, p. 127-145.
- LOPEZ, Telê Porto Ancona: "A bagagem poética do turista aprendiz" *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 26, 1986, p. 83-101.
- LOVETT, A.N.: *La España de los primeros Habsburgos (1517-1598)*. Barcelona, Labor, 1989.
- LYNCH, John: *España bajo los Austrias/1*. Barcelona, Península, 1987.
- MALKIEL, María Rosa Lida de: "Función del cuento popular en el *Lazarillo de Tormes*". *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*. Oxford, The Dolphin Book, 1964, p. 349-359.
- MANCING, Howard: "El Diálogo del capón y la tradición picaresca". *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, 1980, p. 494-496.
- MANRIQUE DE ARAGÓN, Jorge: *Peligrosidad social y picaresca*. Barcelona, Hijos de José Bosch, 1977.
- MARAVALL, José Antonio: *El mundo social de la Celestina*. 3ª, rev., Madrid, Gredos, 1973.
- MARAVALL, José Antonio: *La oposición política bajo los Austrias*. 2ª, Esplugues de Llobregat, Ariel, 1974.
- MARAVALL, José Antonio: *Utopía y reformismo en la España de los Austrias*. Madrid, Siglo XXI, 1982.
- MARAVALL, José Antonio: *Las comunidades de Castilla: una primera revolución moderna*. 4ª, Madrid, Alianza, 1984.
- MARAVALL, José Antonio: *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. 4ª, Barcelona, Ariel, 1986.
- MARAVALL, José Antonio: *Poder, honor y élites en el siglo XVII*. Madrid, Siglo XXI, 1989.
- MARÍAS, Julián: "Prólogo" in *La picaresca española*. Barcelona, Nauta, 1968.
- MARÍAS, Julián: *España inteligible. Razón histórica de las Españas*. Madrid, Alianza, 1985.
- MAY, T. E.: "A narrative conceit in 'La vida del Buscón'". *The Modern Language Review*, 64, 2, apr 1969, p. 327-333.

- MAZZEI, Norma: **La novela latinoamericana: estudios críticos**. Buenos Aires, Filosofía, 1988.
- McGRADY, Donald: "Tesis, réplica y contrarréplica en el *Lazarillo*, el *Guzmán* y el *Buscón*". *Filología*, XIII 1968-1969, p. 237-249.
- MERLO, Juan Carlos: "Manuel Gálvez o la literatura como testimonio". *Revista de la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, 2ª época, 1-2, 1982, p. 85-120.
- MESA, Carlos E.: **Divagaciones sobre la literatura picaresca**. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1971.
- MILIANI, Domingo: **La realidad mexicana en su novela de hoy**. Caracas, Monte Avila, 1968.
- MITTON, Maag M.L.: **Lo picaresco en tres relatos de Roberto Payró**. Ann Arbor, Mi, Univ. Microfilms International, 1985.
- MOLHO, Maurice: "Cinco lecciones sobre el *Buscón*" in *Semántica y poética*. Barcelona, Crítica, 1977, p. 89-131.
- MOLINO, Jean: 'Lazarillo de Tormes' et les 'Métamorphoses' d'Apulée". *Bulletin Hispanique*, LXVII, 3-4, jui-déc 1965, p. 322-333.
- NAGY, Edward: **El pródigo y el pícaro. La escuela de la vida en el siglo de oro español**. Valladolid, Sever-Cuesta, 1974.
- NANCY, Kimberly Ann: "Folklore and Social Protest in Paulo de Carvalho Neto's 'Mi Tío Atahualpa'". *Dissertation Abstracts International*, 1988 dec.; 49(6):1469A.
- NAVARRO DURÁN, Rosa: **Francisco de Quevedo: La vida del Buscón**. Barcelona, Laia, 1983.
- NEPAULSINGH, C.L.: "Lazaro's fortune". *Romance Notes*, XX, 1979-1980, p. 417-423.
- NYKL, A.R.: "Pícaro". *Revue Hispanique*, LXXVII, 171, oct. 1929, p. 172-186.
- ORICO, Osvaldo: "A novela picaresca e seus reflexos no romance brasileiro" in (Vários Autores) **Curso de romance**. Rio de Janeiro, Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1952.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio: "Tradición e innovación en la picaresca: matices de *El casamiento de Laucha*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 224-225, ago-set 1968, p. 649-674.
- PALMA-FERREIRA, João: **Do pícaro na literatura portuguesa**. Lisboa, Ministério da Educação e Ciência, 1981.
- PELLETIERI, Osvaldo: "La narrativa picaresca de Payró" in PAYRÓ, R. J.: **El casamiento de Laucha**. Buenos Aires, 1986, p. 5-39.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso: **La novela picaresca y el pícaro en España y América**. Montevideo, Medina, 1950.
- PERES, Ramón D.: "Divagaciones de un moderno acerca de un clásico". *Revue Hispanique*, XLIII, 103, 1918, p. 10-25.

- PESEUX-RICHARD, H.: "Une traduction italienne du **Buscón**". *Revue Hispanique*, XLIII, 103, 1918, p. 59-78.
- PESEUX-RICHARD, H.: "A propos du mot "pícaro" *Revue Hispanique*, LXXXI, 1933, p. 247-249.
- PEZZONI, Enrique: "Transgresión y normalización en la narrativa argentina contemporánea". *Revista de Occidente*, 100, jul 1971, p. 172-191.
- PINERO RAMÍREZ, Pedro M.: "Estudio introductorio" in *Lazarillo de Tormes y Segunda Parte de la Vida de Lazarillo de Tormes*, por Juan de Luna. Madrid, Nacional, 1977, p. 9-45.
- PINERO R., M. y REYES C., R.: *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro - Homenaje a Marcel Bataillon*.
- PINHEIRO, Sueli Reis: "Garabombo: um pícaro politizado". Dissertação de Mestrado (inérita). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1986.
- PINTO CRESPO, Virgilio: *Inquisición y control ideológico en la España del siglo XVI*. Madrid, Taurus, 1983.
- PRIETO, Antonio: "De un símbolo, un signo y un síntoma" in *Ensayo semiológico de sistemas literarios*. Barcelona, Planeta. 1972.
- PROENÇA, M. Cavalcanti: *Roteiro de Macunaíma*. São Paulo, Anhembi, 1955; ou (6ª ed.) Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1987.
- RAFFI-BEROUD, Catherine: "La sociedad mexicana en el 'Periquillo Sarniento' de José Joaquín Fernández de Lizardi, el Pensador Mexicano". *Khípu*, 16, 1985, p. 54-63.
- RAUHUT, Franz: "Influencia de la picaresca española en la literatura alemana". *Revista de Filología Hispánica*, I, 1939, p. 237-256.
- REDONDO, A.: "Pauperismo y mendicidad en Toledo en época del *Lazarillo*" in BONNEVILLE, H. (Ed.): *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*. 1979, p. 703-724.
- REED, Helen H.: *The Reader in the Picaresque Novel*. London, Tamesis Book Ltd., 1984.
- REXACH, Rosario: "El hombre nuevo en la novela picaresca española". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 275, may 1973, p. 367-377.
- RICAPITO, Joseph V. et alii: *Picaresque espagnole*. Montpellier, Univ. Paul Valéry, 1976.
- RICO, Francisco: "Problemas del 'Lazarillo'". *Boletín de la Real Academia Española*, XLVI, 1966, p. 277-296.
- RICO, Francisco: "Estructuras y reflejos de estructuras en el *Guzmán de Alfarache*". *Modern Language Notes*, LXXXII, 1967, p. 171-184.
- RICO, Francisco (Dir.): *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona, Crítica, 1980 (8 vol.).

- RINCÓN F. César David: "La primera novela escrita en Hispanoamérica". *Revista de la Universidad del Zulia*, Maracaibo, 2ª época, 4, 16, ene-mar 1962, p. 107-117.
- RONQUILLO, Pablo J.: *Retrato de la pícaro: la protagonista de la picaresca española del XVII*. Madrid, Playor, 1980.
- RUFFINATTO, Aldo: *Struttura e significazione del "Lazarillo de Tormes"*. Torino, Giappichelli, 1975 (2 vol.).
- RUMEAU, A.: *Le "Lazarillo de Tormes". Essai d'interprétation, essai d'attribution*. Paris, 1964.
- RUMEAU, A.: "Notes sur les 'Lazarillo'. L'édition d'Anvers, 1553, in-16". *Bulletin Hispanique*, LXVI, 1-2, jan-juin 1964, p. 57-64.
- SALAS, Miguel: *Claves de El Lazarillo Anónimo*. Madrid, Ciclo, 1989.
- SCHWARZ, Roberto (Coord.): "Os pobres na literatura brasileira". *Novos estudos*, 1, 2, abr 1982, p. 27-47.
- SCHWARZ, Roberto: "Pressupostos, salvo engano, de 'Dialética da malandragem" in ARINOS, Afonso et alii: *Esboço de figura. Homenagem a Antonio Candido*. São Paulo, Duas Cidades, 1979.
- SERRANO PONCELA, Segundo: "Ambitos picarescos" in *Del Romancero a Machado*. Caracas, Ediciones de la Biblioteca, 1962, p. 73-85.
- SERRANO PONCELA, Segundo: "El Buscón, ¿Parodia picaresca?" in *Del Romancero a Machado*. Caracas, Ediciones de la Biblioteca, 1962, p. 87-101.
- SIEBER, Harry: "Apostrophes in the Buscón: An Approach to Quevedo's Narrative Technique". *Modern Language Notes*, 83, 1968, p. 178-211.
- SIEBER, Harry: *The Picaresque*. London, Methuen and Co. Ltd., 1977.
- SIEBER, Harry: *Language and Society in "La vida de Lazarillo de Tormes"*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- SIMARD, Jean Claude: "Los títulos de los tratados en el Lazarillo de Tormes". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, III, 1, otoño 1978.
- SMART, Ian I.: "The Trickster Pícaro in Three Contemporary Afro-Hispanic Novels". *Afro-Hispanic Review*, jan-sept 1988, 7, 1-3, p. 49-52.
- SOBEJANO, Gonzalo: "De la intención y valor del Guzmán de Alfarache" in *Forma literaria y sensibilidad social*. Madrid, Gredos, 1967.
- SOBEJANO, Gonzalo: *Resenha de McGRADY, Donald: Mateo Alemán*. New York, Twayne Publishers, 1986. *Hispanic Review*, 40, 1972, p. 325-328.
- SOBEJANO, Gonzalo: "El coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes". *Hispanic Review*, 43, 1975, p.25-41.
- SOUILLER, Didier: *Le roman picaresque*. Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- SPELL, Jefferson Rea: "City Life in the Argentine as seen by Manuel Gálvez" in *Contemporary Spanish-American Fiction*. New York, 1968, p. 15-63.

- STEFANO, Luciana de: *La sociedad estamentaria en la baja Edad Media española*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1966.
- STEIMBERG DE KAPLAN, Olga: "La novela argentina posterior a 1950" in *Manuel Puig*, Tucumán, 1989, p. 167-194.
- TALÉNS, Jenaro: "Para una lectura del *Buscón* de Quevedo, I". *Cuadernos de Filología*, Valencia, 1971, p. 83-97.
- TESTA, Daniel P.: "El Guzmán de Alfarache como modelo y antimodelo del Quijote" in SURTZ, R. et alii (Ed.): *Américo Castro: The Impact of his Thought*. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1988, p. 231-238.
- TRULLEMANS, Ulla: *Huellas de la picaresca en Portugal*. Gottenburg, Instituto Iberoamericano de Gottenburgo, 1968.
- TRULLEMANS, Ulla: "A propósito do picaresco na literatura portuguesa". *Colóquio - Letras*, 71, jan 1983, p. 69-71.
- VALBUENA PRAT, Ángel: "Prólogos" in *La novela picaresca española*. Madrid, Aguilar, 1943 (2 tomos).
- VEAS MERCADO, Luis Fernando: "La forma narrativa 'novela autobiográfica' en *Hijo de Iadrón* de Manuel Rojas". *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, 1980, p. 757-760.
- VERA OCAMPO, Raúl: "Realidad y escritura" in *El desierto de las ideas*. Buenos Aires, 1987, p. 137-143.
- VERDEVOYE, Paul: "La novela picaresca en Francia". *Clavileno*, VI, 35, sep-oct 1955, p. 30-37.
- VERGARA DE BIETTI, Noemí (Ed.): *Payró: humorista de la tristeza*. Buenos Aires, Agón, 1980.
- VILAR, Pierre: *Historia de España*. Barcelona, Crítica, 1978.
- VILAR, Pierre: *Oro y moneda en la historia (1450-1920)*. Barcelona, Ariel, 1972.
- VILAR, Pierre: "El tiempo del Quijote" in *Crecimiento y desarrollo*, 4^a. Barcelona, Ariel, 1980, p. 332-346.
- VOGELEY, Nancy: "The Picaresque Tradition Updated: Alfonso Sastre's *Lumpen, Marginación y Jerigonça*". *Ideologies and Literature*, II, 2, Fall 1987, p. 25-57.
- WALDMAN, Berta: *Do vampiro ao cafejeste. Uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo, Hucitec/Unicamp, 1989.
- WALTER, Monika: "¿Existe un realismo picaresco?". *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*. Toronto, 1980, p. 773-775.
- WALTY, Ivete Lara Camargos: "Implicações sociais do elemento picaresco nas *Memórias de um sargento de milícias*". *Dissertação de Mestrado (inédita)*, Universidade Federal de Minas Gerais, 1980.
- WALTY, Ivete Lara Camargos: "O pícaro: um títere do retábulo social". *Ensaio de semiótica*, 4, p. 19-26.