

Dialogismo e Ambivalência no *Lazarillo de Tormes**

Ilka Vale de Carvalho**

RESUMO: Este trabalho busca encarar o *Lazarillo de Tormes* não como um típico exemplar renascentista do gênero epistolar cômico, mas como uma falsa carta, uma "autobiografia" que permite a presença de duas vozes paralelas, a do herói-pícaro e a do narrador culto, subjacente, dialogando sutilmente entre si; em conseqüência, observa-se o desdobramento da narrativa em duas perspectivas distintas, mas entrosadas, além da notável ambivalência do discurso, em seus vários níveis.

As numerosas e tantas vezes divergentes leituras do *Lazarillo de Tormes* realizadas pela crítica através do tempo em geral dão conta não apenas do fascínio que esse pequeno *best-seller* do século XVI tem exercido sobre sucessivas gerações de leitores, mas também da sugestiva pluralidade de significados que encerra. Neste trabalho, rastreando mais uma vez os passos inaugurais da novela picaresca, nos propomos investigar ainda alguns aspectos dessa pluralidade em diferentes níveis do texto — velho raconto que não cessa de irradiar modernidade.

*Recebido para publicação em 1997.

**Professora de Literatura Espanhola da FALE/UFMG atualmente aposentada.

¹A edição utilizada neste trabalho é a de Julio Cejador y Frauca, Madrid: Espasa-Calpe, 1972, que conserva a grafia original.

*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*¹ é uma legítima criação do Renascimento e, no âmbito da ficção literária espanhola e europeia, exemplifica bem o que esse momento da história humana tem de particularmente centrifugador: é o avesso do bom tom e do esteticismo da ficção “séria” (também em franca aceitação na época)², o subversivo contestador do cânone clássico e do “estilo oficial de tonalidade única”, para usar aqui uma expressão de Bakhtin.³

Com respeito a essa negação do “estilo oficial”, talvez seja oportuno recordar o caráter profundamente individualista do Renascimento. Notoriamente, é o tempo da livre interpretação das escrituras, da religião passada por um crivo revisionista, da personalização das relações sociais e econômicas, por oposição à predominância medieval da família e do grupo; é também a era dos primeiros registros civis, de uma acentuada voga do retrato – e da enorme proliferação da literatura epistolar. A carta, depositária de confidências e confissões, já se constitui, por volta de 1554 (ano da publicação do *Lazarillo*), numa modalidade bem difundida de autobiografia – caminho natural para a forma da ficção autobiográfica.

Ora, em princípio, o *Lazarillo* pretende ser uma singela carta dirigida pelo protagonista, Lázaro de Tormes, a um personagem virtual, identificado apenas por um pronome de tratamento, *Vuestra Merced*. Uma carta em que Lázaro, a pedido desse interlocutor sem voz, relata sem meias palavras suas aventuras e desventuras como “moço de muitos amos”.

A obra se encaixaria, portanto, na tradição da literatura epistolar, cuja tipologia geral já havia sido determinada pelo humanista Angelo

¹No momento em que surge o *Lazarillo*, os gêneros ficcionais mais difundidos na Espanha são a novela pastoril, a sentimental e a mourisca, típicos exemplares dessa ficção esteticista de cunho aristocrático (gêneros mais tarde retomados por numerosos autores; Cervantes, por exemplo, os refundiu em várias obras, inclusive nos relatos secundários enxertados no *Quixote*.

²BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. De Yara Frateschi Vieira. S. Paulo: Editora Hucitec, 1987, p. 380.

Poliziano, no século anterior. Poliziano, como aponta Francisco Rico, classifica as cartas em duas espécies: a “*gravis et severa*” e a “*otiosa*”. A primeira, largamente cultivada de Platão a Petrarca e a Francisco López de Villalobos, de tom invariavelmente moralista, busca justificar (e pelo menos implicitamente, louvar) uma situação ou atitude pessoal – a pedido de alguém real ou imaginário. Seu objetivo maior consiste em demonstrar o triunfo da virtude e exaltar a nobreza de espírito, mais meritória que a nobreza hereditária. Quanto à carta “*otiosa*” (também designada nos compêndios da epistolografia humanista como “*iocosa da se*” ou “*lettera faceta*” – “*graciosa*” na Espanha), tende a fixar-se num episódio ou anedota em que o próprio autor se faz objeto de humor ou zombaria. Numa linguagem coloquial e destravada, expande-se usualmente em pequenas intrigas, alusões obscenas, tratamento irônico das miudezas cotidianas – matéria que conduz facilmente ao texto apócrifo ou à mais livre invenção ficcional.⁴

Não há dúvida de que o *Lazarillo* incorpora muitos desses traços da carta “*graciosa*”: já no início do primeiro capítulo (ou “tratado”), intitulado “*Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fue*”, o leitor pode reconhecer o terreno do cômico-sério e se posicionar ante as referências irônicas e paródicas que cercam o nascimento e a infância do herói.

Mas o narrador revela outro intuito em duas passagens do texto: no final do prólogo, expressa o desejo de que “consideren los que heredaron nobles estados quán poco se les debe, pues fortuna fue con ellos parcial, y quánto mas hizieron los que, siendoles contraria, con fuerça y maña remando salieron a buen puerto” (64). E já no corpo do primeiro capítulo, declara:

Huelgo de contar a V. M. estas niñerías, para mostrar quánta virtud sea saber los hombres subir siendo baxos y dejarse baxar siendo altos quánto vicio (78-79).

⁴Cf. RICO, F. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral, 1970.

Ou seja, Lázaro de Tormes se apresenta como um vitorioso que sobe na vida por seus próprios méritos, um paradigma de virtude, digno de registro e memória – identificando-se, pois, com o “bom caráter” que narra seu exemplo na carta “*gravis et severa*”. Aliás, pode-se pensar aqui também no influxo indireto dos livros de *exempla*, velha herança medieval, igualmente impregnados de uma intenção lecionadora e moralista.

Fica a cargo do leitor (diga-se de passagem) cotejar o propósito expresso do narrador com o desenfadado relato de suas aventuras e daí extrair a ironia demolidora do texto.

Entretanto, o narratário *Vuestra Merced* (mencionado pela primeira vez já no fim do prólogo) “soa” quase como um recurso de última hora, porque, na verdade, o narrador visa a um diálogo maior, quer atingir não só aqueles que “heredaron nobles estados” mas um vasto público leitor capaz de saborear seu “caso” e aprender com seu exemplo:

“Yo por bien tengo que cosas tan señaladas y por ventura nunca oydas ni vistas vengan a noticia de muchos, y no se entierren en la sepultura del oluido, pues podria ser que alguno, que las lea, halle algo que le agrade y a los que no ahondaren tanto los deleyte. (...) Y esto, para que ninguna cosa se deuria romper ni echar a mal, si muy detestable no fuesse; sino que a todos se comunicasse, mayormente siendo sin perjuyzio e pudiendo sacar della algun fructo (59-62)”.

Assim, dirigida a todos os possíveis interlocutores, a carta se transforma em algo misto, um texto elaborado que foge das mãos de *Vuestra Merced* para buscar a aprovação geral – “pues no se haze sin trabajo”, diz o prologuista, e a esperança de qualquer autor é que todos “vean y lean sus obras, y si hay de qué, se las alaben” (62).

O gênero epistolar torna-se, desse modo, um pretexto, talvez um disfarce destinado a vincular uma matéria pouco convencional a formas tradicionais e bem estabelecidas entre o público. O autor anôni-

mo do *Lazarillo* começa, portanto, por indefinir a noção de gênero, usando o subsídio de formas cristalizadas pelo tempo mas ainda em sintonia com o gosto da época, e mesclando-as e transformando-as para criar um novo gênero.⁵

Mas o modo narrativo do texto encerra, por sua vez, outras implicações de ordem histórica. De imediato, o leitor se encontra face a face com um universo “democratizado” pela ótica de um marginal, um indivíduo saído dos porões da sociedade, que alegremente conta sua história como exemplo. Como entender, neste caso, a opção pela perspectiva de primeira pessoa, por que essa focalização que dá voz e direito de cidadania a um pícaro?

Lembremos de passagem que o Renascimento redescobre as leis da perspectiva pictórica (conhecida na pintura grega da época sofista e inteiramente perdida durante toda a Idade Média), isto é, recria a ilusão de um espaço tridimensional, projeta o mundo através de um foco particular, de uma visão individual, ou seja, circunscreve-o à percepção de determinada consciência. O mundo, posto na mira dessa consciência, a partir dela, surge relativizado, de certo modo, subjetivizado. Mas a revolucionária retomada da perspectiva na pintura é evidentemente apenas um reflexo artístico das numerosas rachas abertas pelo Renascimento na cosmovisão unívoca, teocentrista e hierárquica da Idade Média (cuja pintura bidimensional e plana, por exemplo, de motivos predominantemente religiosos, busca expressar um mundo fixamente ordenado, invariável, não personalizado, tal como a doutrina que o informa). Para abreviar, o homem-medida-de-todas-as-coisas acaba por se tornar uma inquietante consequência da teoria astronômica de Copérnico, que retira a Terra do centro do Universo para colocá-la na periferia – um ponto entre vá-

⁵Penetrando algo mais na questão dos gêneros, é possível entroncar o *Lazarillo* na descendência da antiga sátira menipéia (v. BAKHTIN, ob. cit.). Também Mário de Andrade, em sua Introdução às *Memórias de um sargento de milícias*, S. Paulo: Martins, 1941, já havia observado os laços da novela picaresca com obras satíricas da Antiguidade.

rios na esteira do Sol – e assim abolir o conceito de espaços privilegiados e a noção de hierarquia absoluta. Nessa ordem de coisas, qualquer ente pode situar-se no centro do Universo – e aí se encontra a raiz da corajosa visão heterodoxa de Giordano Bruno, o irredutível filósofo sacrificado pela Inquisição e intérprete de Copérnico no plano do pensamento.⁶

Essa desnorteante possibilidade de múltiplas perspectivas (que, por exemplo, dá a Erasmo a liberdade de conceder a palavra à própria Loucura), permite situar melhor uma obra como o *Lazarillo*. O mundo, assim destituído de referências estáveis, pode ser encarado inclusive pela ótica de um mendigo vagabundo, excluído das relações sociais.

Por outro lado, a complexa rede de fenômenos histórico-culturais que corroem o dogmatismo da cultura dominante na Idade Média e que dão ao Renascimento sua face moderna parece intimamente relacionada com aquela “profunda carnavalização” que Bakhtin observa na vida e na arte – e na literatura de ficção mais representativa dessa prodigiosa época. A novela picaresca, em particular (apenas mencionada pelo crítico russo), pode ser considerada um gênero especificamente carnavalesco. Sem dúvida, o mundo em cujo centro se coloca Lázaro de Tormes é o espaço ambivalente da mudança-renovação, da alegre relatividade, onde por um momento se coroa “o antípoda do verdadeiro rei – o escravo ou o bobo”, numa celebração popular em que se suspendem os valores do mundo oficial e se consagram os do mundo às avessas.⁷

Evidentemente, são inúmeras e abrangentes as repercussões do aspecto carnavalesco ligado à perspectiva do *Lazarillo*, mas limitemo-nos, por agora, a examinar essa mesma perspectiva dentro da pro-

⁶Cf. ROSENFELD, A. “Shakespeare e o pensamento renascentista”, in *Texto / Contexto*. S. Paulo: Perspectiva, 1969.

⁷BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. De Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. 107.

posta propriamente técnica do modo narrativo. Como todo relato de forma autobiográfico-memorialista, o *Lazarillo* apresenta, sob a marca gramatical da primeira pessoa, dois “personagens”: um “eu narrante” e um “eu narrado”, o narrador e o herói, como indica Gérard Genette; a natureza retrospectiva do relato determina, entre esses dois “eus”, uma distância variável que vai diminuindo progressivamente com o andamento da história, até um “encontro” final em que narrador e herói se confundem no momento da enunciação. Paralelamente, a perspectiva ou focalização na forma autobiográfica dá margem a um jogo aberto entre a visão do narrador como tal e a visão do herói. O narrador “autobiográfico” dispõe de um conhecimento dos fatos que é ou pode ser escamoteado ao herói em dado momento da ação: ou seja, pela extensão da experiência que os separa, o narrador “sabe” quase sempre mais do que o herói (mesmo sendo o herói ele próprio) – e por esse motivo a única perspectiva que obrigatoriamente lhe cabe se refere a sua informação “presente” de narrador e não a sua informação passada de herói. Contudo, a informação passada (e em geral limitada) pode levar, por exemplo, a uma “focalização externa” sobre o herói, destinada a expressar precisamente essa limitação de conhecimento. O narrador se imporia, portanto, algo como uma voluntária amnésia, uma “restrição de campo” para se ater a certa perspectiva momentânea e parcial do outro “eu”.⁸

No *Lazarillo*, o final do “tratado segundo” exemplifica exatamente essa mudança da perspectiva interna e totalizadora do narrador para uma focalização externa, cuidadosamente matizada, quando Lázaro adormecido em suas palhas é apanhado pelo clérigo de Maqueda com a chave da arca dos pães na boca, e impiedosamente espancado. Todos os fatos que ocorrem à sua volta, enquanto permanece desacordado, escapam obviamente ao seu controle direto, e o discurso registra sua “ausência”:

⁸Cf. GENETTE, G. “4 – Le Mode”, in *Figures III*. Paris: Ed. du Seuil, 1972. As expressões em destaque pertencem ao crítico.

“Como sintió que me auia dado, segun yo deuia hazer gran sentimiento con el fiero golpe, contaua él que se auia llegado a mi y dandome grandes voces llamandome, procuró recordarme. (...) Y con mucha priessa fué a buscar lumbre y, llegando con ella, hallome quexando, todavia con mi llave en la boca, que nunca la desamparé, la mitad fuera, bien de aquella manera, que deuia estar al tiempo que siluaua con ella. (...)”

Deuió de dezir el cruel caçador:

“El ratón y culebra que me dauan guerra y me comian mi hazienda, he hallado.”

De lo que sucedió en aquellos tres días siguientes ninguna fe daré, porque los tuve en el vientre de la vallena, más de cómo esto, que he contado, oy, después que en mi torné, dezir a mi amo, el qual a quantos allí venian lo contaua por extenso (142-143; grifos meus).

Mas mesmo conservando a focalização interna inerente à forma autobiográfica, o narrador pode reconstruir o processo de percepção ou conhecimento do herói, recuperando, pela precisão com que revê o passado, o ritmo original desse processo. O encontro de Lázaro com o Escudeiro (“tratado segundo”) marca o início de uma lentíssima seqüência de impressões e deduções que o herói vai acumulando sobre o novo amo, até a revelação decisiva. A aparência favorável do outro, “con razonable vestido, bien peynado, su passo y compás en orden” (148), se afigura ao herói como o primeiro sinal de uma virada da sorte. A julgar pelo que via, aquele era justamente o amo de que necessitava. Mas os acontecimentos revividos pouco a pouco – as infundáveis andanças de amo e criado pelas ruas da cidade, com a missa de permeio, retardando a chegada final à casa escura e deserta – restauram pausadamente a experiência do herói e a constatação do seu engano, levando o leitor a se espantar e se enganar com ele.

Do mesmo modo, no caso do “buldero” do quinto capítulo, o narrador cerceia até certo ponto a percepção do herói: no espetáculo armado no interior da igreja pelo malandro vendedor de bulas pa-

pais, em cumplicidade com um meirinho do lugar, Lázaro é apenas mais um espectador ingênuo do “milagre”, tão surpreso e ludibriado como a multidão de fiéis presentes. Num comentário retrospectivo, ordenando cronologicamente os fatos seguintes, é que o narrador trata de desmascarar a fraude:

“Quando él [o “buldero”] hizo el ensayo, confieso mi pecado que también fuy dello espantado y crey que así era, como otros muchos, mas con ver la risa y burla, que mi amo y el alguacil lleuauan y hazian del negocio, conosco cómo auia sido industriado por industrioso e inuentiuo de mi amo (218-219)”.

Sem dúvida, esse jogo de focalizações que velam e revelam convida o leitor à participação ativa e funciona como um eficaz instrumento do dialogismo do *Lazarillo*, mas não o único. Na forma autobiográfica, a outra categoria do modo narrativo – a voz – coloca de imediato uma interrogação ante o leitor. A coincidência narrador-personagem relativiza, por exemplo, os eventuais comentários à margem da ação, as opiniões, os juízos de valor emitidos. Relativiza, de modo mais abrangente, a visão do mundo explícita ou implícita na narrativa. Esta aparece, à primeira vista, como um todo indiferenciado e problemático, de que a entidade “autor” pode-se ausentar, eximindo-se de qualquer interferência aparente.

No *Lazarillo*, em particular, a problematização aderida à forma autobiográfica é ainda mais acentuada: por um lado, o autor se refugiou no anonimato (sonegando, portanto, ao leitor esse recurso à informação suplementar, extra- ou possivelmente intertextual); por outro, a voz narradora resulta de uma focalização perturbadora, “anormal”: o mundo visto pelos olhos suspeitos de um mal-nascido. Ocorre que a problematização é a razão de ser do relato: o exemplo narrado leva a uma “moralaja” irônica, a uma falsa resposta que continua a interrogar.

Na função de narrador, Lázaro de Tormes seleciona e hierarquiza os episódios de sua “formação” picaresca com vistas ao ponto de chegada, o ingresso de Lázaro herói na ordem social, mediante a

conquista do “ofício real” de pregoeiro em Toledo e o duvidoso casamento com a criada do Arcipreste de São Salvador. Em seu trajeto espacio-temporal, o personagem “evolui”: começa por ser uma tábua rasa, o menino “simples” que vai aprendendo pelo contato bruto e direto com o mundo seus princípios de conduta. A experiência na escola da vida, e só ela – não qualquer doutrina ou código abstrato – ensina-lhe uma única lição essencial: garantir, a golpes de esperança, o que lhe é negado por outros meios: a mera sobrevivência.

Essa condição (ou concepção) do herói-narrador dá uma grande liberdade ao seu discurso: a voz que se escuta, aparentemente descomprometida com qualquer ponto de vista apriorístico sobre a vida, intelectualmente e moralmente “ingênua”, é a de um bôbo-da-corte, espontânea e matreira, um disfarce burlesco-irônico que não se presta apenas a provocar o riso mas a comunicar verdades polêmicas, às vezes ferinas e perigosas.⁹

Na verdade, furtivamente, o discurso narrativo de Lázaro de Tormes sofre infiltrações de outro discurso – uma fala menor portadora de informações que verossimilmente escapam à capacidade cognitiva do narrador. Essas manifestações (ocasionais) do discurso autorial podem emergir de vários modos: desde o indício mais evidente, mais grosseiro, por assim dizer, das citações eruditas de nomes das letras e ciências antigas e medievais (Túlio, Galeno, Macias, Ovídio, São Tomás, etc.), às observações mordazmente críticas – de fundo erasmista, em alguns casos – sobre bem visados segmentos sociais, como o clero e a nobreza, contidas, por exemplo, em trechos do segundo, quarto e sexto capítulos, ou no monólogo maquiavélico do Escudeiro (parte final de terceiro capítulo).

⁹As francas investidas contra o clero, por exemplo, esparsas por toda a novela, se acomodam melhor à atmosfera de liberdade intelectual e artística que caracteriza a primeira metade do século XVI. Por isso (e por outras razões) levantou-se a hipótese de que o *Lazarillo* teria sido escrito bem antes de sua publicação (1554). O quadro se modifica bastante logo no início da segunda metade do século, quando a Espanha vivia os últimos anos do reinado de Carlos V e a Contra-reforma já impunha freios rigorosos ao pensamento e à arte.

O que o leitor absorve, portanto, é um discurso bivocal, dialógico, uma fala “inquieta, internamente não solucionada e ambivalente”, segundo a definição de Bakhtin.¹⁰ Essa não-solução e essa ambivalência que regem o discurso narrativo em seus níveis mais gerais e aparentes vão atingir também suas camadas mais profundas.

Consideremos os três capítulos iniciais, precisamente os mais extensos e elaborados, e os que contêm as bases mais sólidas da “aprendizagem” de Lázaro.

No primeiro, depois de contar sua origem e as circunstâncias capitais de sua infância (a prisão do pai por roubo de farinha, o açoitamento público da mãe, etc.), o narrador passa ao ponto substancial: o encontro do serviço com que inaugura sua “carreira” (guia de cego) e sua “adoção” pelo primeiro amo. O episódio se enquadra entre os dois simétricos golpes de cabeça na pedra (a “calabazada” do herói, induzido pelo amo, no maciço touro de Salamanca, e a do cego no poste), isto é, o princípio e o fim da lição de astúcia aprendida com o primeiro mestre.

Ora, enquanto calouro inocente na escola da vida, Lázaro se define como adormecido, mas a literalmente dura aula lecionada pelo cego acorda-o de súbito: “Paresciome que en aquel instante desperté de la simpleza en que como niño dormido estaua” (77). Em contrapartida, o cego se encontra inteiramente desperto: Pela sagacidade e conhecimento do mundo, “era un águila” (79), ou seja, dono de agudíssima visão interior – e a primeira lição que ministra ao aprendiz não cai no vazio: “Verdad dice éste – medita o recém-escarmentado Lázaro – que me cumple abiuar el ojo e auisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer” (78).

Na visão retrospectiva do narrador, o cego tem uma dupla função: “Y fué ansi que, despues de Dios, este me dio la vida y, siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera de viuir” (78; grifos meus).

¹⁰BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*, p. 172.

Por um lado, é o pai doador da vida (e presumivelmente, do sustento), por outro, é aquele que “alumbra” e “adestra”. O verbo *adestrar* (= guiar, dirigir, tornar destro, e também instruir, ensinar) supõe, no caso, uma inversão de funções: Lázaro, como guia, é quem de verdade *adestra* – materialmente – o cego (enquanto este o *adestra* “espiritualmente” no conhecimento do mundo). Mas *alumbrar* vai mais além da duplicidade de significados: em espanhol, define-se como “dar vista al ciego; parir la mujer; enseñar, dar a conocer lo que se ignoraba; herir, maltratar con golpes a una persona.”

O leque dessa polissemia envolve, é claro, todas as atribuições do cego – que poderiam ser condensadas na de “despertar”, ou antes, “fazer despertar”. E despertar, que para Lázaro é “avivar el ojo”, ser “águila”, isto é, livrar-se de uma cegueira interior, equivale, em última análise, à conscientização da necessidade de lutar pela sobrevivência, ou mais radicalmente, pela comida. Ao mesmo tempo que cruelmente o inicia e desperta, o cego lhe nega o sustento – de tal modo que as “burlas endiabladas”, os enganos e trapaças do menino Lazarillo (as moedas surripiadas, o caso do jarro de vinho, o da lingüiça, etc.) têm sempre o mesmo fim: matar a fome – e acarretam sempre as mesmas conseqüências, os castigos violentos do cego. Cria-se, pois, uma relação hierarquizada, vertical, entre os dois personagens, uma paternidade / filiação irônica que se rompe no final do episódio com a vingança do herói. Ao explicar como consegue enganar o amo, levando-o a se chocar contra o pilar de pedra (e provando com esse paralelismo sua suficiência como aluno e “filho” do cego), o narrador comenta: “Dios le cegó aquella hora el entendimiento (fué por darme dél vengança) ...” (105) – ou seja, em sua derrota final, o professor de astúcia fica privado da única “visão” de que dispunha.

Em suma, um breve corte paradigmático nessa unidade do texto (que de nenhum modo esgota seus recursos polissêmicos) envolve os personagens e sua relação num entrecruzar de signos ambivalentes.

No segundo capítulo, em que Lázaro entra no serviço do clérigo de Maqueda, o leitor se situa desde as primeiras linhas: “Escapé del trueno y di en el relámpago. Porque era el ciego para con este un Alexandre Magno, con ser la mesma avaricia, como he contado” (110) – informa o narrador, resumindo de antemão sua experiência com o segundo amo.

A fome – o verdadeiro eixo temático da maior parte da novela – vem a fixar-se neste episódio como o “atributo” mais específico do herói. O estômago vazio de Lazarillo se contrapõe à arca proibida do clérigo, repleta de pães e “bodigos” e trancada à chave. Os signos fome – morte ligam-se indissolúvelmente (reiteram-se, neste episódio, quase de página a página) e a vida em companhia do clérigo se define, de forma ambivalente, pelo seu oposto: “No era yo señor de asirle una blanca [moeda de pouco valor] todo el tiempo que con el biui o, por mejor dezir, mori” (118). A única maneira de quebrar o perene jejum é aproveitar os repastos servidos em confrarias e nos raros velórios, em que o criado “vive” temporariamente, enquanto o amo abandona com entusiasmo sua máxima doméstica de que “los sacerdotes han de ser muy templados en su comer y beuer” (118), uma vez que “a costa ajena comia como lobo y beuia mas que un saludador” (119). Assim, a morte (alheia) torna-se uma bênção sempre desejada e invocada, passa a constituir vida para o herói:

“Porque, viendo el Señor mi rauiosa y continua muerte, pienso que holgaua de matarlos [os “outros”] por darme a mi vida. Que si el día que enterrauamos yo viuia, los dias que no hauia muerto, por quedar bien vezado de la hartura, mas lo sentia (121)”.

Por outra parte, a narração dos sucessivos assaltos à arca dos pães (que exigem cada vez mais inventiva e renovadas estratégias do herói) se caracteriza pelo uso de um evocativo vocabulário litúrgico-religioso. O ferreiro que inocentemente fornece a Lázaro a chave salvadora da arca é um “angel enbiado a mi por la mano de Dios” (123), a quem o herói, “alumbrado por el Spiritu Sancto” (id.), recorre em sua aflição:

“Començó a prouar el angélico calderero una y otra [chave] de vn gran sartal, que dellas traya, y yo ayudalle con mis flacas oraciones.

Quando no me cato, veo en figura de panes, la cara de Dios dentro del arca (124; grifos meus)".

A arca converte-se em "parayso panal", verdadeira arca da aliança, e o primeiro bodigo furtado é engolido em "dos credos". Mais tarde, impossibilitado de atacar livremente os pães, porque o desconfiado clérigo passara a contá-los, o faminto Lazarillo assume ante o alimento uma atitude reverente de adoração ao sagrado: "Yo por consolarme abro el arca y, como vi el pan, comencelo de adorar, no osando recibillo" (127). O pão, assim identificado à hóstia consagrada na comunhão (e repetidamente nomeado "la cara de Dios"), torna-se símbolo não só de vida mas, em sentido amplo, de salvação.

Nesse clima do cômico-sério, a profanação carnavalesca do sagrado se ajusta adequadamente à condição clerical do amo que ironicamente subtrai ao criado o pão-vida-salvação. De peripécia em peripécia, o clérigo – que na disputa final com Lázaro vai identificar-se com o oposto do divino, pois, em sua obsessão, andava pela casa à noite "hecho trasgo" (fantasma ou demônio caseiro) – acaba por estabelecer com o herói uma nova relação vertical de paternidade (espiritual) profundamente irônica.

No episódio seguinte, o do Escudeiro, a fome já não é prerrogativa exclusiva de Lázaro: o terceiro amo, sob a promissora aparência, é "frio de bolsa", tão desvalido como o criado – e este, obrigado a inverter os papéis, volta ao velho ofício aprendido com o cego, passa a mendigar para sustentar a ambos. Aqui a relação amo-criado já não é vertical, como nos episódios anteriores, mas desierarquizada e horizontal, nivelada pela igualdade de condições entre os dois personagens. Entretanto, prevalecem os respectivos padrões de classe social: enquanto o herói busca abertamente um escasso remédio contra a fome no pão de "los de por Dios", o Escudeiro aceita sua intermediação (e a divisão das migalhas), escondendo-se sob a máscara da honra, privilégio moral de nobres cavalheiros.

O contraste irônico aparência / realidade forma realmente o núcleo semântico do episódio e se reflete em todos os seus detalhes. A casa vazia, "obscura y lóbrega", por exemplo, cujo único mobiliário

é um estrado semelhante a “entrecuesto de flaquísimo puerco”, mal coberto por um “hambriento colchón” (157), torna-se um espaço metafórico cujo significado se desdobra na passagem em que Lázaro, de posse de uma casual moeda, vai comprar comida na praça e dá com um cortejo fúnebre subindo a rua:

Arrimeme a la pared, por darles lugar y, desde el cuerpo passó, venia luego a par del lecho una que deuia ser muger del difunto, cargada de luto, y con ella otras muchas mugeres; la cual yua llorando a grandes bozes y diciendo:

“Marido y señor mio, adonde os me llevan? A la casa lóbrega y obscura, a la casa donde nunca comen ni beuen!”

“Yo que aquello oy, juntoseme el cielo con la tierra, y dixé:

O desdichado de mi! Para mi casa lleuan este muerto (184-185)”.

Em sua interpretação literal e “ingênua” das palavras da viúva, o herói opera uma desmetaforização irônica (tumba-casa) que conduz o leitor à operação inversa, ou seja, à inevitável metáfora casa-tumba, carregada de conotações. Essa morada enganosa, encerrada na treva, é também uma máscara, um disfarce carnavalesco. E o precário equilíbrio entre aparência e realidade se desfaz no fecho do episódio, com a fuga do Escudeiro – um desmascaramento iluminador que vai colocar no mesmo plano a inexistência da honra e do pão.

À imagem do espaço físico percorrido pelo herói, o *Lazarillo* se abre, pois, em múltiplas trilhas: nada é unívoco ou definitivo no universo cômico-sério dessa pequena saga plebéia. Entretanto, arrisquemos, neste ponto, uma rápida sondagem do que se poderia encarar como um substrato axiológico da novela.

O tema da fome, como se viu, é um forte traço de união dos três episódios realmente fundamentais. Através dessa redução do herói à necessidade mais primitiva, mais elementar, o autor anônimo do *Lazarillo* promove tacitamente uma descida às raízes da vida e da conduta humana; de certo modo, descobre ironicamente os ossos da

moral. A crua experiência do menino indigente constrói o adulto Lázaro de Tormes, que se vê afinal na culminância da boa sorte ao apregoar pelas ruas de Toledo as sentenças dos condenados e os vinhos do patrão Arcipreste, ignorando os mexericos dos vizinhos e fazendo vista grossa aos embustes da mulher – em troca do pouso certo e da mesa garantida.

Algo subjaz na essencial ironia do exemplo narrado, nesse contexto aparentemente risonho e inconseqüente de relatividade moral, que pode induzir o leitor a uma atitude de indagação: o *Lazarillo* não será uma parábola instigadora que nos convida a especular um pouco sobre a origem da noção de valor? Alargando a questão, não nos estará secretamente perguntando de que maneira se corporificou na consciência humana uma idéia ou um sentido de ética, desde as remotas eras em que as sociedades caçadoras-coletoras viviam ainda sua desprotegida infância?

Parece não haver dúvida. Essa narrativa sem precedentes sugere em suas entrelinhas a resposta mais imediata: como já pretendia em termos mais nobres e com evidente realismo o medieval Tomás de Aquino, qualquer espaço destinado pela humanidade aos valores morais deve ser, no mínimo, posterior a um simples estômago saciado. À parte essa sugestão que enlaça estreitamente a matéria trivial do dia-a-dia às maiores abstrações da consciência ou da mente humana, o leitor, curiosamente (segredo das obras-primas), não percebe nenhum conflito sério entre o implacável submundo do *Lazarillo* e a enorme graça e vivacidade do relato, nunca igualadas no gênero picaresco por ele modelado.

Em conclusão, o diálogo interno da novela propõe, por um lado, o questionamento (inseparável do momento histórico) dos arquétipos ideais fixados pela Idade Média, ou de modo mais amplo, dos padrões consagrados pelo imobilismo da “literatura oficial” vigente em todos os tempos, inclusive no próprio Renascimento. Por outro lado, reserva um horizonte sem medida aberto à comunicação com o leitor.

RESUMEN: Este trabajo no trata de estudiar al *Lazarillo de Tormes* como un típico ejemplar renacentista del género epistolar cómico, sino como una falsa carta, una “autobiografía” que permite la presencia de dos voces paralelas, la del héroe-pícaro y la del narrador culto, subyacente, en un diálogo sutil; por consecuencia, se observa el despliegue de la narrativa en dos perspectivas distintas, pero conectadas, además de la notable ambivalencia del discurso, en sus varios niveles.

BIBLIOGRAFIA

- ANÔNIMO. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Edição Julio Cejador y Frauca. Madrid: Espasa-Calpe, 1972. (Coleção “Clásicos Castellanos”).
- ANDRADE, Mário de. *Memórias de um sargento de milícias*. Introdução. São Paulo: Martins, 1941.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento..* São Paulo. Ed. Hucitec [Brasília], 1987, p. 380.
- . *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981, p. 107.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Ed. du Seuil, 1972. Capítulo 4: “Le Mode”.
- RICO, Francisco. *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral., 1970.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto / Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. Artigo: “Shakespeare e o pensamento renascentista”.