

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

WAGNER MONTEIRO PEREIRA

**Seria Manuel um Lazarillo do século XIX?**

Uma análise do romance *La busca*, de Pío Baroja, e um possível paralelo com  
a Picaresca

CURITIBA – PR

2015

WAGNER MONTEIRO PEREIRA

**Seria Manuel um Lazarillo do século XIX?**

Uma análise do romance *La busca*, de Pío Baroja, e um possível paralelo com a Picaresca

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos literários – UFPR, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Professor Orientador: Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado

CURITIBA – PR

MARÇO/ 2015

Catálogo na publicação  
Mariluci Zanela – CRB 9/1233  
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Pereira, Wagner Monteiro

Seria Manuel um Lazarillo do século XIX? Uma análise do romance *La busca*, de Pío Baroja, e um possível paralelo com a Picaresca / Wagner Monteiro Pereira – Curitiba, 2015.

148 f.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

1. Literatura espanhola - História e crítica. 2. Baroja, Pío, 1872-1956. 3.  
Literatura picaresca espanhola. I.Título.

CDD 863



Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de WAGNER MONTEIRO PEREIRA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo-assinados RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, RÔMULO MONTE ALTO e NYLCÉA THEREZA DE S. PEDRA arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: "Seria Manuel um Lazarillo do século XIX? Um paralelo entre *La busca*, de Pío Baroja, e *Lazarillo de Tormes*, anônimo".

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
RODRIGO VASCONCELOS MACHADO		APROVADO
RÔMULO MONTE ALTO		APROVADO
NYLCÉA THEREZA DE S. PEDRA		APROVADO

Curitiba, 11 de março de 2015.

Profª Drª Maria José Foltran  
Vice-Coordenadora



Setor de Ciências Humanas  
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras  
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata seiscentésima septuagésima, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu omestrandowagner MONTEIRO PEREIRA. No dia onze de março de dois mil e quinze, àsquatorze horas, na sala 1020, 10.º andar, no Setor de Ciências Humanasda Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores:RODRIGO VASCONCELOS MACHADO,Presidente,RÔMULO MONTE ALTOeNYLCÉA THEREZA DE S. PEDRAdesignados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada:“**Seria Manuel um Lazarillo do século XIX? Um paralelo entre La busca, de PíoBaroja, e o Lazarillo de Tormes, anônimo**”, apresentada porWAGNER MONTEIRO PEREIRA. A sessão teve início com a apresentação oral domestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após,o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor RODRIGO VASCONCELOS MACHADOretomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADO**o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração Estudos Literários. A versão final da dissertação deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-sea presente ata, que vai assinado pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia onze de março de dois mil e quinze.

Dr. RODRIGO VASCONCELOS MACHADO

Dr.RÔMULO MONTE ALTO

Dr.ªNYLCÉA THEREZA DE S. PEDRA

WAGNER MONTEIRO PEREIRA

À Ana, minha musicista,  
companheira da vida e das lides literárias,  
e aos meus pais,  
alicerce dos meus ideais

## AGRADECIMENTOS

Ao professor doutor Rodrigo Vasconcelos Machado, pela orientação, paciência e por buscar e disponibilizar os mais variados textos de um autor parcamente estudado no Brasil.

Às professoras Isabel e Nylcea, pelas valiosas sugestões na Qualificação.

Ao professor Antonio Nery, que indiretamente me ajudou na escolha do tema deste trabalho.

À professora Terumi (*in memoriam*), por contribuir com minha formação acadêmica e, sobretudo, pessoal.

À professora Regina, pelos conselhos e pela amizade sincera.

Ao Aguinaldo, bibliotecário do Instituto Cervantes, sempre solícito e empenhado em ajudar, nós, hispanistas.

Aos amigos Luiza, Marina, Mateus e Sandro, companheiros desde o início do caminho das Letras.

Ao Cassio, companheiro de trabalho, de viagens e de conversas.

Ao Phelipe, amigo e companheiro de discussões genuinamente latino-americanas.

À família Fernandes Pereira, Adrieni, William, Louise e Arthur, pelas reuniões familiares nesses dois anos.

Aos meus pais, pela paciência e por fazerem com que eu tivesse a estrutura suficiente para poder realizar minha pesquisa.

À CAPES, pelo auxílio financeiro.

E à Ana, minha Annie Hall, que me permitiu ser seu Alvy Singer.

***Al capitán Baroja en otoño***

*El oleaje de hojas secas cruje  
sus espumas contra tu barco.  
Baroja, frente gris, capitán, ¿marchas  
a donde esperan tus esclavos?*

*Nubes te empujan. ¿Oyes cómo gritan,  
prisioneros en su peñasco?  
Nacieron para el vuelo libre. Tú  
los despeñaste de sus astros.*

*Les arrancaste la esperanza. Y ellos  
vivieron desesperanzados.  
Dios suyo, los creaste y le negaste  
a su garganta viva el canto.*

*Quizá no fueron creaciones tuyas,  
sueños de ti, barro en tus manos,  
sino sombras errantes que pasaban  
desvaneciéndose a su paso.*

*Entonces, capitán Baroja, frente  
de nubes, oso solitario,  
¿por qué no los seguiste al puerto, donde  
hallan las almas su descanso?*

\*\*\*

*El oleaje de hojas secas cruje  
sus espumas contra tu barco.  
Velas nubes te empujan, capitán,  
por tu océano castellano.*



## RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo central analisar o romance *La busca*, de Pío Baroja e verificar os pontos de encontro com a Picaresca e, em especial, com o romance *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (edição de Medina del Campo, 1554). Em 1903, a crítica já apontava semelhanças entre *La busca* e o romance picaresco espanhol, contudo, o romance jamais fora densamente analisado levando em conta essa particularidade. Para tanto, pretende-se analisar o contexto histórico de produção tanto do *Lazarillo*, quanto de *La busca*, verificando quais as relações intertextuais entre os dois romances e fazer um breve estudo da narrativa picaresca. Como praticamente não há bibliografia sobre Pío Baroja em português, faremos uma apresentação do autor, visando contribuir de maneira efetiva com a recepção crítica da sua obra no Brasil.

**Palavras-chave:** Literatura Espanhola; Picaresca; *La Busca*; Pío Baroja;

## RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo central analizar la novela *La busca*, de Pío Baroja y verificar los puntos de encuentro con la Picaresca y, especialmente, con la novela *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* (edición de Medina del Campo, 1554). En 1903, la crítica ya señalaba semejanzas entre *La busca* y dicha novela picaresca española. Sin embargo, la novela no fue jamás analizada llevando en cuenta esta particularidad. Para ello, se pretende analizar el contexto histórico de producción tanto del *Lazarillo*, como de *La busca*, verificando cuáles las relaciones intertextuales entre las dos novelas y hacer un breve estudio de la narrativa picaresca. Puesto que prácticamente no hay bibliografía sobre Pío Baroja en portugués, presentaremos al autor, visando contribuir de manera efectiva con la recepción crítica de su obra en Brasil.

**Palabras-clave:** Literatura Española; Picaresca; *La busca*; Pío Baroja

## **LISTA DE ILUSTRAÇÕES**

MAPA 1 – Los barrios populosos del sur de Madrid.....	73
---	----

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução: a literatura como representação da realidade .....</b>	<b>13</b>
<b>2. Pío Baroja: vida e obra entrelaçadas .....</b>	<b>16</b>
2.1 Um turbilhão de ideias e ideais influenciam Baroja.....	31
2.2 Pío Baroja: um notório romancista.....	37
2.3 O lugar de Baroja na historiografia literária espanhola.....	42
2.3.1 <i>La Generación del 98</i> .....	43
2.3.2 Como Baroja se distancia da Geração do 98 .....	47
<b>3. Características formais do romance <i>La busca</i>.....</b>	<b>53</b>
3.1 Narrador e a herança cervantina.....	61
3.2 Estrutura de <i>La busca</i> .....	67
3.3 O espaço .....	70
<b>4. Surgimento e característica do gênero picaresco .....</b>	<b>77</b>
4.1 <i>La busca</i> : romance picaresco? .....	99
4.1.1 Contexto histórico do século XIX.....	99
4.1.2 E a Madri de Manuel? .....	103
4.1.3 <i>A Regeneración</i> e sua influência no romance <i>La busca</i> .....	107
<b>5. Seria Manuel um novo Lazarillo?.....</b>	<b>111</b>
5.1 O caráter aventureiro .....	111
5.2 Episódios soltos e a grande quantidade de personagens secundários ....	116
5.3 Os diálogos ganham destaque .....	119
5.4 <i>Mozo de muchos amos</i> ; obediência e ofício, maus tratos .....	122
5.5 Mendicância.....	130
<b>6. <i>A la busca</i> de uma conclusão .....</b>	<b>134</b>
<b>7. Referências bibliográficas.....</b>	<b>143</b>

## 1. Introdução: a literatura como representação da realidade

É possível fazer uma análise literária dissociando o objeto estético de seu contexto sócio histórico? Possivelmente, sim. Ao longo do século XX, floresceu uma análise imanente do texto. Na década de vinte desse século, a crítica literária americana concentrava-se no texto literário isolado, focando em seus objetos formais. Surgiu o *New criticism* que insistia “no fato de a literatura ser um objeto estético e não uma prática social” (EAGLETON, 1983: 97). Um dos principais representantes do *New criticism*, o teórico canadense Northrop Frye afirmava que a obra literária era uma estrutura verbal autônoma: “totalmente isolada de qualquer referência além de si mesma, um reino fechado e voltado para dentro, que possui vida e realidade em um sistema de relações verbais” (FRYE, 1967: 122 *apud* EAGLETON, 1983: 100).

Toda teoria formalista, como o *New criticism*, visa isolar o objeto literário, porque para ela a obra de ficção é o único lugar onde se pode ser livre, desobedecendo ao determinismo histórico da vida real. Entretanto, também no século XX se desenvolveu outra linha de estudo, chamada de teoria marxista. György Lukács entre 1934 e 1940 publicou vários ensaios que posteriormente seriam compilados em *Marxismo e teoria da Literatura*. Para Lukács, a literatura – e as demais manifestações artísticas – são indissociáveis ao contexto social. A literatura, para o teórico, expõe as contradições sociais, que nos séculos XIX e XX são prioritariamente fruto de uma sociedade burguesa. Já para a crítica marxista, reproduz as lutas de classes, nos moldes definidos por Karl Marx, através da projeção da classe burguesa sobre o proletariado.

Uma das tendências contemporâneas é a de analisar a literatura como uma representação da realidade, nos moldes do teórico alemão, Erich Auerbach, que reflete como o social e o histórico “passam a ser percebidos como elementos interiorizados pelas tensões construtivas do texto artístico” (BARBOSA, 2002: 25).

Essa reflexão inicial faz-se necessária para expor a metodologia de análise dessa dissertação, que levará em conta como o trabalho estético de Pío Baroja não deixou de lado a dimensão social, assimilada pelo autor. O teórico francês, Roger Chartier, ao analisar “A construção estética da realidade – vagabundos, pícaros na idade moderna”, começa sua reflexão com a seguinte

pergunta: “É possível distinguir entre a realidade social e suas representações estéticas e, portanto, considerar o estudo das primeiras como o domínio próprio dos historiadores e reservar a análise das segundas aos que interpretam formas e ficções?” (CHARTIER, 2004: 01). Para o autor, até a década de oitenta do século XX, uma análise separando tais tarefas seria possível, seguindo a tendência formalista, como exposto acima. Entretanto, atualmente tal separação não lhe faz sentido.

Nessa dissertação, ao analisar como surgiu o pícaro, no século XVI, seu florescimento no XVII, e seu desdobramento nos séculos seguintes, levar-se-á em conta o contexto histórico e sua representação através da literatura:

Se é verdadeiro que as obras estéticas não são jamais meros documentos do passado, é verdadeiro também que, a seu modo, entre verdades e deboches, elas organizam as experiências compartilhadas ou singulares que constroem o que podemos considerar como real. (CHARTIER, 2004: 19)

Em *La busca*, levaremos em conta principalmente, como Antonio Candido propôs em *Literatura e sociedade* (1965), **a posição do artista**, ou seja, como Pío Baroja se posiciona ao publicar o romance. Também refletiremos sobre como **a obra se configura**, analisando o trabalho estético do autor e a relação da obra com o contexto social no qual está inserida. A recepção da crítica, frente a uma obra com características extremamente peculiares será analisada no tópico sobre a historiografia literária espanhola.

Igualmente, traçaremos um paralelo entre *La busca* e a picaresca espanhola, que nasceu no século XVI e se desenvolveu no século XVII. Será analisado o contexto social que propiciou o desenvolvimento da picaresca no século XVII e o porquê de Baroja se apropriar desse estilo quase trezentos anos depois. Tal relação ainda não foi estudada no âmbito acadêmico brasileiro<sup>1</sup>. Como se trata de uma dissertação de mestrado, a análise com a picaresca terá como foco o *Lazarillo de Tormes*, obra canônica do estilo e que reúne grande parte das características que a crítica aponta como predominantes na picaresca.

---

<sup>1</sup> Foi realizada uma pesquisa nas teses e dissertações das principais universidades brasileiras, tais quais: USP, UNICAMP, UFMG e UFRJ e no Portal do Hispanismo.

Portanto, esse trabalho objetiva contribuir com a recepção crítica da obra de Baroja no Brasil, um autor parcamente estudado aqui, mas considerado pela crítica especializada como um dos romancistas mais representativos do século XX.

Nos próximos capítulos, apresentaremos o autor Pío Baroja, analisando sua trajetória literária e dialogando com as obras mais representativas do autor e analisaremos o lugar de Baroja na historiografia literária espanhola. O segundo passo será apresentar o romance *La busca*, sua estrutura e sua relação com outras obras representativas de Baroja. No terceiro, apresentaremos as características do gênero picaresco. Enfim, tentar-se-á responder a pergunta: pode-se afirmar que o romance *La busca* é picaresco? Para tal, analisaremos as principais características da picaresca tradicional e se elas se encontram no romance de Baroja.

## 2. Pío Baroja: vida e obra entrelaçadas

Pío Baroja y Nessi (1872-1956) nasceu na cidade de San Sebastián, no País Basco. Filho de um engenheiro, nascido na mesma cidade, e de uma madrilenha de origem italiana. Ainda jovem se mudou para Pamplona, Madri e Valencia. Começou a cursar medicina na capital federal, vindo a terminar em Valencia. Doutorou-se em 1893, com uma tese sobre a dor humana, *El dolor, un estudio psicofísico*. Seu romance, *El árbol de la ciencia*, publicado em 1911, tem caráter autobiográfico e retrata sua experiência como estudante de medicina.

A literatura de Baroja é definida pela crítica como *una literatura del yo*. Sua voz, suas experiências aparecem constantemente ao longo de toda sua obra romanesca, pois como afirmava o autor, embora um pouco irônico: “yo no tengo la costumbre de mentir. Si alguna vez he mentido, cosa que no recuerdo, habrá sido por salir de un mal paso<sup>2</sup>” (BAROJA, 1935: 38 *apud* MAINER, 2012: 21). Não obstante, sabemos que o escritor é um  *fingidor* por excelência, como bem destacou Mario Vargas Llosa, no famoso ensaio *La verdad de las mentiras* (1990). A qualidade literária de Baroja consiste, justamente, em aliar experiência e criatividade. Da mesma forma, não é demérito que muitos de seus personagens e casos contados sejam baseados em histórias que vivenciou:

Por supuesto, Baroja no dijo siempre la verdad, o la dijo a medias, pero procuró ser sincero: por principio, la verdad no es la mercancía propia de un novelista que inventa por oficio (de ahí “la verdad de las mentiras”, de la que hablará Mario Vargas Llosa) pero la sinceridad es lo que cabe esperar de alguien a quien se frecuenta o con quien se dialoga a menudo.<sup>3</sup> (MAINER, 2012: 22)

Em *Aurora roja* (1904), romance que fecha a trilogia *La lucha por la vida*, entre várias cenas baseadas na experiência do autor pelas tabernas madrilenhas, de intensas discussões entre comunistas e anarquistas, um relato chama a atenção. Manuel, protagonista de toda a trilogia, vai à prisão para ter

---

<sup>2</sup> Não tenho o costume de mentir. Se alguma vez menti, coisa que não me lembro, deve ter sido por um deslize.

<sup>3</sup> Obviamente, Baroja não disse sempre a verdade, ou a disse em certa medida, mas procurou ser sincero: por princípio, a verdade não é a mercadoria própria de um romancista que inventa por ofício (vejamos “la verdad de las mentiras”, da que tratará Mario Vargas Llosa) mas a sinceridade é o que cabe esperar de alguém a quem se frequenta ou com quem se dialoga com frequência.



um último encontro com o *Bizco*, personagem de extrema importância em *La busca* (1904), por se envolver com Manuel em alguns delitos. Ao perguntar ao *Bizco* se ele precisava de alguma coisa, este responde: “Si me matan, dile al verdugo que no me hagan mucho daño”<sup>4</sup> (BAROJA, 2011: 296). Manuel chega a ir ao encontro do carrasco para lhe pedir que, se possível, não deixe que seu antigo companheiro sofra muito antes de morrer, e é prontamente atendido. Esse tipo de execução feita por um verdugo, comum à época, foi uma das primeiras cenas que impressionaram o ainda jovem Baroja:

Vi también pasar por delante de mi casa, en la calle Nueva, a un reo de muerte, a quien llevaban a ejecutar en la Vuelta del Castillo, ante un baluarte de la muralla próximo a la puerta de la Taconera. Iba el reo en un carro, vestido con una ropa amarilla con manchas rojas y un gorro redondo en la cabeza. Marchaba abrazado por varios curas, entre largas filas de disciplinantes con sus cirios amarillos en las manos. Cantaban éstos responsos mientras el verdugo caminaba a pie detrás del carro, y tocaban a muerto las campanas de todas las iglesias de la ciudad. Luego, por la calle, lleno de curiosidad, sabiendo que el agarrotado estaba todavía en el patíbulo, fui solo a verle y estuve cerca contemplándolo. Al volver a casa no pude dormir, con la impresión, y el recuerdo me duró mucho tiempo<sup>5</sup> (BAROJA, 1935: 36-37)

Baroja nasceu em um período de intensos combates no século XIX. Em 1872, começava a Terceira Guerra Carlista, que desestabilizou o efêmero reinado de Amadeu I. Em seu discurso de entrada à Real Academia Española, Baroja destacou que “De la infancia recuerdo vagamente el bombardeo de San Sebastián por los carlistas cuando vivía con mi familia en un hotel del paseo de la Concha y nos refugiábamos en el sótano por las granadas”<sup>6</sup> (BAROJA, 1935: 31). Ou seja, ainda que a guerra carlista não tenha deixado uma grande recordação em Baroja, seu legado foi decisivo para sua constituição como indivíduo:

---

<sup>4</sup> Se me matam, diga ao Verdugo que não me machuquem muito.

<sup>5</sup> Vi também passar na frente da minha casa, na rua Nueva, um réu de morte, que levavam para executar na Vuelta del Castillo, ante um baluarte da muralha próximo à porta da Taconera. Ia o réu em uma carroça, vestido com uma roupa amarela com manchas vermelhas e um gorro redondo na cabeça. Marchava abraçado por vários padres, entre longas filas de participantes com seus cirios amarelos nas mãos. Cantavam estas orações enquanto o verdugo caminhava a pé atrás da carroça, e tocavam em ritmo fúnebre os sinos de todas as igrejas da cidade. Depois, pela rua, cheio de curiosidade, sabendo que o agarrotado estava ainda no patíbulo, fui sozinho vê-lo e estive de perto contemplando-o. Ao voltar para casa, não pude dormir, impressionado, e recordei que isso durou muito tempo.

<sup>6</sup> De minha infância recordo vagamente o bombardeio de San Sebastián pelos carlistas quando vivia com minha família em um hotel da alameda da Concha e nos refugiávamos no sótão por causa das granadas.

Pío Baroja, hijo de un liberal descreído, solo supo por sus mayores de la existencia de una guerra civil cuyas bombas también acunaron sus primeros días, pero pudo palpar en sus años de Pamplona y en sus regresos al país natal aquel carlismo popular que sobrevivió a la derrota y luego, la reconversión del sentimiento de frustración colectiva en el nacionalismo vasco de 1895-1920.<sup>7</sup> (MAINER, 2012: 73)

A terceira Guerra Carlista aparece de maneira decisiva em *Zalacaín el aventurero* (1909). A ação principal da narrativa começa com a entrada dos primeiros carlistas a Vera de Bidasoa<sup>8</sup>, na comunidade de Navarra, e a incursão de Martín no conflito:

Cuando llegó Martín a Vera, se encontró la plaza llena de carlistas; Bautista le dijo:  
- La guerra ha empezado.  
Martín se quedó pensativo.  
Volvieron Martín, Capistun y Bautista a Francia por la regata de Sara. Bautista gritaba irónicamente a cada paso: ¡*Abaco el extranquero!* Zalacaín pensaba en el giro que tomaría aquella guerra así iniciada y en lo que podría influir en sus amores con Catalina.<sup>9</sup> (BAROJA, 2003: 74)

O embate principal do romance também possui como pano de fundo o carlismo<sup>10</sup>: quando Martín enfim decide participar da guerra pelo lado de Amadeo I, acaba por provocar o ódio de seu rival, Carlos Ohando, seu futuro cunhado e carlista. Martín é morto ao final do romance ao levar um tiro de seu algoz carlista.

O autor vivenciou, além das Guerras Carlistas, já adulto, a Guerra Hispano-Americana<sup>11</sup>, a Guerra Civil Espanhola<sup>12</sup> e as duas Guerras Mundiais.

<sup>7</sup> Pío Baroja, filho de um liberal desacreditado, só soube por seus parentes mais velhos da existência de uma guerra civil, cujas bombas também embalaram seus primeiros dias, mas pode palpar em seus anos de Pamplona e em seus regressos ao país natal aquele carlismo popular que sobreviveu à derrota e então, a reconversão do sentimento de frustração coletiva no nacionalismo basco de 1895-1920.

<sup>8</sup> Em 1872, quando transcorre parte da ação, Don Carlos de Borbón (líder carlista) proclamou guerra a Amadeo de Saboya em Vera.

<sup>9</sup> Quando chegou Martín a Vera, a praça se encontrava cheia de Carlistas; Bautista lhe disse: - A guerra começou. Martín ficou pensativo. Voltaram Martín, Capistun e Bautista à França pela regata de Sara. Bautista gritava ironicamente a cada passo: *Abaco el extranquero!* Zalacaín pensava no giro que tomaria aquela guerra assim iniciada e em que ponto poderia influenciar em seus amores com Catalina.

<sup>10</sup> Movimento anti-liberal que pretendia entronar a família da Casa de Borbón, através de Carlos María de Isidro.

<sup>11</sup> Conflito armado entre a Espanha e os Estados Unidos, vencido por estes, que culminou, entre outras consequências, com a independência das últimas três colônias espanholas.

<sup>12</sup> Em 1931 a monarquia de Alfonso XIII chegava ao fim. Era instaurada a segunda república espanhola, que recebe esse nome para se diferenciar do primeiro período republicano, de 1873 a 1874. Com a queda da monarquia, começava um tempo de incertezas em solo espanhol.

Tantos conflitos bélicos contribuíram para que sua visão do mundo se tornasse cada vez mais pessimista, maior marca do autor. Em 1935, um ano antes de a Guerra Civil Espanhola começar, o autor já afirmava que estava pouco esperançoso com o futuro espanhol, ainda que, como ressalva, sempre nos resta um resquício de esperança:

Aunque racionalmente tenga uno la sensación un poco pesimista del porvenir próximo, siempre se espera algo, y aunque las experiencias del pasado no hayan sido agradables, la esperanza se levanta, como las alondras al sol, en los campos agostados a la luz clara y penetrante de la mañana.<sup>13</sup> (BAROJA, 1935: 100)

Em 1879, Baroja se traslada a Madri pela primeira vez, cidade que não lhe gerou uma boa impressão a princípio: “No me gustaba nada Madrid. Sobre todo de noche me inquietaba; la calle, el gentío me daban la impresión de algo siniestro y amenazador”<sup>14</sup> (BAROJA, 1935: 32-33). Anos mais tarde, ao se mudar mais uma vez, Baroja passa sua adolescência em Pamplona. Para o romancista, sua adolescência foi marcada pela presença de amigos de escola bárbaros, brutais. “La mayoría de mis compañeros eran hijos o descendientes de voluntarios de la guerra civil, que tenían como norma de la vida la barbarie y la crueldad”<sup>15</sup> (BAROJA, 1935: 34-35). Para o romancista, aliada à barbárie estava a falta de senso social, de solidariedade, entre seus contemporâneos:

Las costumbres de Alcolea eran españolas puras, es decir, de un absurdo completo. El pueblo no tenía el menor sentido social; las familias se metían en sus casas, como los trogloditas en su cueva. No había solidaridad; nadie sabía ni podía utilizar la fuerza de la asociación. Los hombres iban al trabajo y a veces al casino. Las

---

Diversos grupos políticos queriam chegar ao poder. Nenhum político conseguiu unificar o país em busca de um ideal. Frentes de esquerda, centro e direita tentavam mostrar que o pensamento de cada um desses grupos poderia enfim levar a Espanha a um período de plenitude econômica e social. Entretanto, além das divergências políticas, a ameaça de que grupos comunistas chegassem ao poder e os crescentes atentados oriundos dos mais diversos grupos, como os anarquistas, fizeram com que o General Francisco Franco iniciasse um levantamento militar e declarasse guerra ao grupo republicano, em julho de 1936, após a vitória da Frente Popular que, através do voto democrático, havia confirmado a manutenção da República. A Guerra durou três anos e foi vencida pelo bando nacionalista, de Francisco Franco.

<sup>13</sup> Ainda que racionalmente tenha alguém a sensação um pouco pessimista do porvir que se aproxima, sempre se espera algo, e embora as experiências do passado não tenham sido agradáveis, a esperança se levanta, como as calandras ao sol, nos campos secos à luz clara e penetrante da manhã.

<sup>14</sup> Eu não gostava nem um pouco de Madri. Sobretudo de noite a noite me inquietava; a rua, a gentarada me davam a impressão de algo sinistro e ameaçador.

<sup>15</sup> A maioria dos meus companheiros eram filhos ou descendentes de voluntários da guerra civil, que tinham como norma de vida a barbárie e a crueldade.

mujeres no salían más los domingos a misa. Por falta de instinto colectivo, el pueblo se había arruinado<sup>16</sup>. (BAROJA, 2001: 169)

A *Restauración* espanhola fez com que Baroja vivesse um período de mais tranquilidade. No final da década de setenta e início dos oitenta, com o final das guerras carlistas, a Espanha viveu um período com menos incertezas políticas que o período anterior, sangrento e ameaçador. Como o próprio nome já sinaliza, a *Restauración* pretendia recuperar uma época anterior às guerras carlistas, que começaram no início da década de trinta do século XIX. Dessa forma, os autores da época, como Joaquín María Bartrina<sup>17</sup>, tinham um estilo mais reflexivo, analítico, sem pretensões rebeldes ou revolucionárias. Era olhar para trás para olhar adiante.

A nova mudança da família de Baroja, em 1891, agora a Valência, faz Baroja transferir o curso de Medicina, que tinha começado em Madri, e que concluiria em 1893. O romancista não possuía vocação para a medicina, mas a família burguesa objetivava ter filhos doutores:

Por ese tiempo empezaba yo a estudiar medicina. En casi todas las familias de la clase media, a consecuencia del individualismo de la época, existía la idea de que el porvenir de sus hijos estaba en las profesiones liberales, es decir, en las carreras. (...) Yo, por exclusión de profesiones que no me gustaban, decidí estudiar medicina.<sup>18</sup> (BAROJA, 1935: 48-49)

Essas mudanças de Madri a Valência e o posterior retorno à capital estão presentes no romance *El árbol de la ciencia* (1911). O protagonista, Andrés Hurtado, assim como Baroja, não tinha vocação para a medicina e, também como o autor, foi médico em um pequeno povoado, ao sul de Madri. Neste romance, Baroja chega a relatar que os estudantes de Medicina no final do século XIX iam a Madri com pretensões que se distanciavam do objetivo de

---

<sup>16</sup> Os costumes de Alcolea eram espanhóis puros, ou seja, de um absurdo completo. No povoado não havia o menor sentido social; as famílias se enfiavam em suas casas, como os trogloditas em sua cova. Não havia solidariedade; ninguém sabia nem podia utilizar a força da associação. Os homens iam ao trabalho e às vezes ao cassino. As mulheres não saíam mais aos domingos à missa. Por falta de instinto coletivo, o povoado tinha arruinado.

<sup>17</sup> Poeta realista (1850 - 1880) considerado um dos precursores da literatura vanguardista do século XX

<sup>18</sup> Por esse tempo eu começava a estudar medicina. Em quase todas as famílias da classe média, por consequência do individualismo da época, existia a ideia de que o porvir de seus filhos estava nas profissões liberais, ou seja, nos cursos. (...) eu, por exclusão de profissões que eu não gostava, decidi estudar medicina.

tornarem-se grandes médicos. Aproveitar a vida era a meta desses jovens: “(...) los estudiantes de las postrimerías del siglo XIX venían a la corte con el espíritu de un estudiante del siglo XVII, con la ilusión de imitar, dentro de lo posible, a don Juan Tenorio y de vivir *llevando a sangre y fuego amores y desafíos*.”<sup>19</sup> (BAROJA, 2001: 18-19)

Baroja nunca foi um bom médico e sempre considerou sua tese de doutoramento: *El dolor. Estudio de psicofísica*, medíocre: “Recuerdo que hice al acabar la carrera una memoria bastante mala en el doctorado de Medicina sobre el dolor”<sup>20</sup> (BAROJA, 1935: 25). O biógrafo de Baroja também afirma que esse estudo não contribuiu de nenhuma maneira à medicina da época: “Las treinta y pico páginas del texto no valen científicamente gran cosa y son un refrito de manuales franceses que, a su vez, recensionaban investigaciones alemanas”<sup>21</sup> (MAINER, 2012: 82).

Mas o que mais chama a atenção é a escolha do tema: a dor. Tema muito presente na vida do escritor, conforme aponta Mainer (2012). Entretanto, a análise foi feita por Baroja levando em conta como o mundo exterior influencia na consciência, gerando o sentimento de dor: “El dolor – nos recuerda con evidente convicción – da idea clara y distinta de qué somos: si la cinestesia es un conocimiento de que vivimos, el dolor es el conocimiento consciente de la vida”<sup>22</sup> (MAINER, 2012: 83). Sua concepção de dor vai ao encontro das ideias filosóficas de um de seus filósofos preferidos: Schopenhauer. O pessimismo schopenhaueriano, que marcaria sua obra, já estava presente em sua tese.

Ainda adolescente Baroja considerava-se anarquista, tema que discutiria à exaustão em *Aurora roja*. Contudo, segundo o autor, era um anarquismo aos moldes de Schopenhauer:

Pronto dejé el credo republicano y evolucioné hacia el anarquismo. Mi anarquismo era un anarquismo schopenhaueriano y agnóstico, que se hubiese podido resumir en dos frases: no creer, no afirmar.

---

<sup>19</sup> Os estudantes do final do século XIX vinham à corte com o espírito de um estudante do século XVII, com vontade de imitar, dentro do possível, Don Juan Tenorio e de viver *levando a sangue e fogo amores e desafios*.

<sup>20</sup> Recordo que fiz ao acabar o curso uma monografia bastante ruim no doutorado de Medicina sobre a dor.

<sup>21</sup> As trinta e tantas páginas do texto não valem cientificamente grande coisa e são uma miscelânea de manuais franceses que, ao mesmo tempo, aludiam a pesquisas alemãs.

<sup>22</sup> A dor – nos recorda com evidente convicção – dá ideia clara e distinta do que somos: se a cinestesia é um conhecimento de que vivemos, a dor é conhecimento consciente da vida.

Schopenhauer fue el primer autor de obras de filosofía importante que leí. Después leí otros filósofos, pero ya no me hicieron tanta impresión.<sup>23</sup> (BAROJA, 1935: 55)

Jean Lefranc, um dos maiores estudiosos do filósofo disserta: “Schopenhauer descobriu, propriamente falando, o pessimismo. Não somente introduziu a palavra na filosofia, mas fez do pessimismo uma tese de alcance crítico, a contrapartida da doutrina leibniziana do melhor dos mundos possíveis.” (LEFRANC, 2002: 29). Para um autor que viveu em um dos períodos mais conturbados da história da Espanha, vivenciando diversos conflitos bélicos, como expostos acima, e observando como a sociedade espanhola ruía, o pessimismo de Schopenhauer surge como uma linha condizente com o momento histórico ao qual Baroja estava inserido.

Baroja compartilhava do pensamento schopenhaueriano que pode ser sintetizado da seguinte maneira:

Bastaria despertar dos primeiros sonhos da juventude, cuidar de abrir bem os olhos para a vida de todos, para julgar que nosso mundo real é um inferno que supera em horrores o inferno de Dante. Vá então visitar os hospitais, as prisões, os campos de batalha... (...) Se a felicidade não passa de um sonho, a dor é real (LEFRANC, 2002: 29)

Schopenhauer acreditava que o sofrimento deveria ser um objeto de contemplação, sem almejar qualquer postura ativa, Baroja compartilhava desse pensamento, que culminava na renúncia voluntária, na resignação, para chegar a ataraxia, ou seja, uma serenidade negativa em relação à sociedade, que culmina na indiferença. Isso fica claro no romance *El árbol de la ciencia*, obra que melhor expõe o pessimismo barojiano, através da visão do protagonista:

Hurtado imitava a los héroes de las novelas leídas por él, y reflexionaba acerca de la vida y de la muerte; pensaba que si las madres de aquellos desgraciados que iban al *spoliarium* hubiesen vislumbrado el final miserable de sus hijos, hubieran deseado seguramente parirlos muertos. (...) La vida en general, y sobre todo la suya, le parecía una cosa fea, turbia, dolorosa e indomable<sup>24</sup> (BAROJA, 2001: 33 - 37)

---

<sup>23</sup> Logo deixei o credo republicano e evoluí rumo ao anarquismo. Meu anarquismo era um anarquismo schopenhaueriano e agnóstico, que se tivesse podido resumir em duas frases: não acreditar, não afirmar. Schopenhauer foi o primeiro autor de obras de filosofia importante que li. Depois li outros filósofos, mas já não me impressionaram tanto.

<sup>24</sup> Hurtado imitava aos heróis dos romances lidos por ele, e refletia sobre a vida e a morte; pensava que se as mães daqueles desgraçados que iam ao *spoliarium* tivessem deslumbrado o final miserável de seus filhos, teriam desejado possivelmente pari-los mortos. (...) A vida em

Para Baroja, essa postura apática, resignada, era fruto do momento histórico espanhol:

Supongo también que algún interés puede ofrecer la vida mía, no por ser la de un señor con nombre o apellido, sino por ser una de tantas de una época crítica de España, en la cual se da como fenómeno sintomático el fracaso de la juventud. Es este signo de épocas decadentes; en las heroicas sucede lo contrario, los jóvenes triunfan y mandan.<sup>25</sup> (BAROJA, 1935: 14)

Também em *El árbol de la ciencia*, Baroja apresenta personagens absolutamente resignados, que se contrapõem aos rebeldes, como o protagonista Andrés Hurtado, visto pelos outros personagens como um louco que não percebia que tudo deveria seguir como estava, com ricos e pobres no lugar que lhes cambiam:

Algunas veces Andrés trató de convencer a la planchadora de que el dinero de la gente rica procedía del trabajo y del sudor de pobres miserables que labraban el campo, en las dehesas y en los cortijos. Andrés afirmaba que tal estado de injusticia podía cambiar; pero esto para la señora Venancia era una fantasía. – Así hemos encontrado el mundo y así lo dejaremos – decía la vieja, convencida de que su argumento no tenía réplica.<sup>26</sup> (BAROJA, 2001: 90)

Entretanto, o autor negava o rótulo que a crítica, já à época lhe havia atribuído de pessimista convicto<sup>27</sup>: “No creo ser un pesimista sistemático, tampoco un optimista (...) querer hacer un balance de los placeres y de dolores de la vida a estilo de Schopenhauer es una pobre e inútil estadística.” (BAROJA, 1935: 19). Para Baroja, seus romances não possuíam um tom tão pessimista como a crítica gostava de apontar:

---

geral, e, sobretudo a sua, parecia-lhe uma coisa feia, turva, dolorosa e indominável,

<sup>25</sup> Acredito também que algum interesse pode oferecer minha vida, não por ser a de um senhor com nome e sobrenome, mas por ser uma de tantas de uma época crítica da Espanha, na qual se tem como fenômeno sintomático o fracasso da juventude. Neste símbolo de época decadentes; nas heroicas sucede o contrário, os jovens triunfam e mandam.

<sup>26</sup> Algumas vezes Andrés tratou de convencer a passadeira de que o dinheiro dos ricos procedia do trabalho e do suor de pobres miseráveis que lavravam o campo, nos pastos e nas fazendas. Andrés afirmava que tal estado de injustiça podia mudar; mas isto para a senhora Venancia era uma fantasia. – Assim encontramos o mundo e assim o deixaremos – dizia a velha, convencida de que seu argumento não tinha réplica.

<sup>27</sup> Minha posição vai ao encontro da crítica.

A mí me reprochan muchos el ser pesimista. Soy, efectivamente, un pesimista teórico respecto al cosmos. No creo que la vida tenga objeto fuera de sí misma. Es muy difícil imaginar este concepto pensando al mismo tiempo en el universo y en la estrella Sirio. No cabe optimismo posible. (...) Ustedes creen que la vida que yo represento en mis libros es baja y triste... Bien. Pues yo me contentaría con que la vida, en la realidad, fuera como en mis novelas.<sup>28</sup> (BAROJA, 1935: 28)

Como o próprio autor afirma no trecho acima, não havia, para ele, a possibilidade de ser otimista. Ao analisar sua obra, vemos que o pessimismo está presente principalmente em sua melhor fase como escritor, na década de 1910, cuja obra mais representativa, como foi dito anteriormente, é *El árbol de la ciencia*.

Em 1897, o autor se traslada definitivamente a Madri. Percebe pela primeira vez que precisava ganhar dinheiro para se manter. O fracasso como médico de pequenos povoados e a falta de aptidão para alguma profissão lhe fazem refletir sobre o porvir, que não se mostrava otimista: “Algunos amigos y compañeros me preguntaban: ¿para qué leer tanto? ¿Eso para qué sirve? Hay que pensar en lo inmediato, en vivir, en comer (...) No tenía yo condiciones para ganar dinero, y pensaba y temía que no las iba a tener nunca”<sup>29</sup> (BAROJA, 1935: 60). Percebe então que a literatura era o que mais lhe atraía, ainda que soubesse que “Un novelista en España es como un vendedor de cacahuetes”<sup>30</sup> (MAINER, 2012: 218).

O autor começa, então, a contribuir a diversos periódicos – como o *Germinal*, *Juventud* e *El Globo*, com artigos sobre os mais variados temas, incursionando por uma vertente que já havia se arriscado com a publicação, em 1890, ainda em Valência, no periódico *La unión liberal*. Neste periódico valenciano, Baroja escreve sobre literatura russa, demonstrando toda sua admiração por Tolstói e Dostoievski, considerados por ele como dois dos melhores romancistas da literatura universal, cuja obra jamais perderia sua atualidade.

---

<sup>28</sup> Me reprovam muito por ser pessimista. Sou, efetivamente, um pessimista teórico em relação ao cosmos. Não acho que a vida tenha objeto fora de si mesma. É muito difícil imaginar este conceito pensando ao mesmo tempo no universo e na estrela Sirio. Não tem lugar optimismo possível. (...) Os senhores acham que a vida que represento em meus livros é baixa e triste... Bem. Pois eu me contentaria que a vida, na realidade, fosse como em meus romances.

<sup>29</sup> Alguns amigos e companheiros me perguntavam: para quê ler tanto? Isso para que serve? Deve-se pensar no imediato, em viver, em comer (...) Eu não tinha condições para ganhar dinheiro, e pensava e temia que não teria nunca.

<sup>30</sup> Um romancista na Espanha é como um vendedor de amendoim.



Até que publica em 1900 sua primeira obra de ficção: *Vidas sombrías*. Seu primeiro livro de contos já tinha ecos da Guerra Hispano-americana, de 1898, que culminou com a independência de Cuba, Guam, Filipinas e Porto Rico: “*Vidas sombrías: ¿cuentos?, ¿ensayos?, ¿apuntes?...* Son fragmentos y ésta es su más certera estrategia. ¿De qué? De un universo en ruina y de unos valores en decadencia o que no acaban de manifestarse todavía”<sup>31</sup> (MAINER, 2012: 104).

A guerra em Cuba já havia começado em 1867, cinco anos antes do nascimento de Baroja. Entretanto, apenas trinta anos depois os Estados Unidos entraram na guerra, culminando com a derrota da Espanha, que perdeu de maneira vergonhosa, não resistindo às tropas americanas. O fracasso espanhol é o mote da Geração do 98. *Nihil*, um dos principais contos de *Vidas sombrías* faz ecoar o pesadelo da guerra acabada a pouco, começando pela descrição da paisagem, de como o narrador a descreve:

El paisaje es negro, desolado y estéril; un paisaje de pesadilla de noche calenturienta; el aire espeso, lleno de miasmas, vibra como un nervio dolorido. (...) Adentro, en el palacio, hay luz, animación, vida; afuera, tristeza, angustia, sufrimiento, una inmensa fatiga de vivir. Adentro el placer aniquilador, la sensación refinada. Afuera, la noche.<sup>32</sup> (BAROJA, 2001: 38)

Nessa Espanha pós-guerra, o protagonista do conto se chama *Uno*, é alguém que não tem nem nome, ou melhor, é nomeado pelo povo de diferentes maneiras: “Cada cual me llama como quiere; unos, Hambre; otros, Miseria; también hay quien me llame Canalla”<sup>33</sup> (BAROJA, 2001: 38). Esse *Uno* não tem casa, não tem esperança e nem sequer o desejo de protestar. Afirma que sua única atitude é a de resignar-se e que o que mais deseja e precisa é ter um ideal. Baroja, sempre descrente frente à guerra, e extremamente resignado, desenvolveria melhor essas ideias anos mais tarde em *El árbol de la ciencia*.

---

<sup>31</sup> *Vidas Sombrías*: contos? Ensaios? Anotações? ... São trechos e esta é sua mais certa estratégia. De que? De um universo em ruína e de uns valores em decadência ou que ainda não acabam de manifestar-se.

<sup>32</sup> A paisagem é negra, desolada e estéril; uma paisagem de pesadelo de noite abafada; o ar espesso, cheio de miasmas, vibra como um nervo dolorido. (...) Dentro, no palácio, há luz, animação vida; fora, tristeza, angústia, sofrimento, uma imensa fadiga de viver. Dentro o prazer aniquilador, a sensação refinada. Fora, a noite.

<sup>33</sup> Cada qual me chama como quer; alguns, Fome; outros, Miséria; também tem quem me chame Canalha.

Em 1905, a crítica literária espanhola já dava atenção à obra do escritor, que a essa altura tinha publicado romances como *Camino de perfección* (1902) e a trilogia tida pela crítica como a obra máxima do escritor, *La lucha por la vida* (1904). García Sanchiz qualificava *Vidas sombrías* como “bueno y bello, hondo y sincero... Podrá no agradar al lector frívolo y acaso resulte agrio a su paladar, pero yo os aseguro que conmoverá sus nervios y le dominará... Podrá no amarle pero no le será indiferente”<sup>34</sup> (SANCHIZ, 1905: 27 *apud* MAINER, 2012: 147). No prólogo de *Silvestre Paradox*, Inman Fox destacava o compromisso social do autor, que se colocava como um contraponto ao liberalismo burguês vigente no XIX:

Pío Baroja (...) es uno de los primeros novelistas en hacer hincapié en los aspectos irreconciliables – en las contradicciones y ambigüedades – de la sociedad misma. Y tal vez es este sentido de crisis con el cual ve el liberalismo burgués del siglo XIX – hecho posible por su experiencia personal con el peculiar desarrollo del capitalismo español – lo que da al arte de Baroja aquel aspecto de protesta, sensación de urgencia y tono irracional pertenecientes más bien a un existencialismo europeo que solo vendría años después.<sup>35</sup> (FOX, 2006: 16-17 *apud* MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 23)

As primeiras obras de Baroja já demonstravam seu pensamento político e suas crenças – ou falta de – que o acompanhariam em toda sua produção romanesca. O leitor, ao ler suas primeiras publicações, já reconhecia um estilo diferenciado que marcaria a produção do autor:

Ideologización positivista de la crisis finisecular de valores morales, liberalismo radical teñido de un personal anarquismo, desconfianza hacia la democracia, formulación temprana de un nacionalismo crítico, desdén por la burocratización del movimiento obrero, y, sobre todo, individualismo a rajatabla que se identifica con cierta visión favorable de la competencia capitalista.<sup>36</sup> (MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 29)

---

<sup>34</sup> Bom e belo, fundo e sincero... Pode não agradar ao leitor frívolo e talvez pareça azedo a seu paladar, mas eu os afirmo que comoverá seus nervos e lhe dominará. Pode ser que não o ame mas não lhe será indiferente.

<sup>35</sup> Pío Baroja (...) é um dos primeiros romancistas a bater o pé sobre os aspectos irreconciliáveis – nas contradições e ambiguidades – da própria sociedade. E talvez neste sentido de crise com o qual vê o liberalismo burguês do século XIX – feito possível por sua experiência pessoal com o peculiar desenvolvimento do capitalismo espanhol – o que dá à arte de Baroja aquele aspecto de protesto, sensação de urgência e tom irracional pertencentes, no fim das contas a um existencialismo europeu que só viria anos mais tarde.

<sup>36</sup> Ideologização positivista da crise de fim de século de valores morais, liberalismo radical tingido de um pessoal anarquismo, desconfiança pela democracia, formulação precoce de um nacionalismo crítico, desdém pela burocratização do movimento trabalhista e, sobretudo, individualismo ferrenho que se identifica com certa visão favorável da competência capitalista.

Baroja gerou a inimizade de inúmeras pessoas ao longo de sua vida, mas ao mesmo tempo uma legião de fãs, pois a linearidade de seu pensamento seguiu até a publicação de seus últimos romances:

Yo, al menos, no sé variar. Siempre he sido lo mismo. En literatura, realista con algo romántico; en filosofía, agnóstico; en política, individualista y liberal; es decir, apolítico. Así era a los veinte años, así soy pasados los setenta. No he encontrado nada en mi vida que me haya hecho cambiar de opinión.<sup>37</sup> (BAROJA, 1935: 50)

García Sanchiz reconhecia o mérito de Baroja, chegando a comparar seu trabalho artístico ao do pintor Francisco de Goya, mas ressalta que em *La lucha por la vida*, apenas no final Baroja volta a retratar espíritos elevados, sintetizados no aparecimento do irmão do protagonista Manuel, Juan Alcázar. A exposição feita pelo romancista, de como os miseráveis 'lutam pela vida' não agradou ao crítico:

En cambio, el tríptico “La lucha por la vida” le han resultado [a García Sanchiz] unas páginas “tan austeras y sombrías como las aguas fuertes de Goya”, y aunque “escritas en tono familiar y compasivo”, advierte que “si quien lee es lector habitual de Baroja, acostumbrado a la alteza de *El mayorazgo de Labraz*, de *Camino de perfección* y de *La casa de Aizgorri*, sufre a más una impresión extraña primeramente, y luego casi, una decepción”. Cuando aparece Juan Alcázar, algo de esa turbadora aspereza se remedia y “en medio de la negror, el prólogo de *Aurora roja* es una rendija de luz. En él Baroja torna a las andadas, y otra vez atiende al río murmurante entre chopos y a la luna de los campos”. Y es que “para mí, Juan simboliza el proceso literario de Baroja”: el regreso suponemos a “los espíritus elevados y buenos, las almas nobles”, tras el descenso a los infiernos.<sup>38</sup> (GARCÍA SANCHIZ, 1905: 56-57 *apud* MAINER, 2012: 148-149)

---

<sup>37</sup> Eu, ao menos, não sei variar. Sempre fui o mesmo. Na literatura, realista com pitadas românticas; na filosofia, agnóstico; na política, individualista e liberal; ou seja, apolítico. Assim era aos vinte anos, assim sou já depois dos setenta. Não encontrei nada na minha vida que me tenha feito mudar de opinião.

<sup>38</sup> Por outro lado, o tríptico “La lucha por la vida” lhe pareceu [a García Sanchiz] umas páginas “tão austeras e sombrias como as águas fortes de Goya”, e ainda que “escritas em tom familiar e compassivo”, adverte que se quem lê é leitor habitual de Baroja, acostumado à alteza de *El mayorazgo de Labraz*, de *Camino de perfección* e de *La casa de Aizgorri*, sofre além disso primeiramente um estranhamento, e depois quase, uma decepção”. Quando aparece Juan Alcázar, algo dessa turvadora aspereza se remedia e “em meio ao negror, o prólogo de *Aurora roja* é uma fresta de luz. Nele Baroja retoma o caminho, e outra vez atende ao rio murmurante entre choupos e à lua dos campos”. E é que “para mim, Juan simboliza o processo literário de Baroja”: o regresso creditamos a “os espíritos elevados e bons, as almas nobres”, depois do descenso aos infernos.

Após a publicação de *La lucha por la vida*, *El árbol de la ciencia* foi um dos romances do autor mais aclamados. Considerada uma das principais obras de Baroja do ponto de vista estético, foi escrita em um de seus períodos mais produtivos, na virada da primeira para a segunda década do século XX. Para Mainer (2012), *El árbol de la ciencia*, ao lado de *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), exacerbam um período no qual Baroja consolidou sua tendência de escrever romances baseados em sua própria biografia. No primeiro, as aulas de Medicina nas faculdades de Madri e de Valência, servem de mote para o desenrolar do romance, que começa em uma sala de aula da faculdade.

Nessa época Baroja publicava no *Germinal*. No último romance da série *La lucha por la vida*, *Aurora roja*, o narrador, ao apresentar um dos muitos anarquistas amigos de um dos protagonistas, Juan, faz uma possível referência ao periódico *Germinal*: “Este cuchillo tenía un mango de madera pintado de rojo, adornado con los nombres de todos los anarquistas célebres, y en medio de todos ellos se leía: *Germinal*”<sup>39</sup> (BAROJA, 2011: 374)<sup>40</sup>

Baroja nesse momento já fazia parte da elite intelectual espanhola. Seu salário como escritor era usado para custear suas viagens pela Espanha e por outros países europeus, onde se encontrava com outros intelectuais. Anos mais tarde, conhece Ortega y Gasset, tornando-se grandes amigos. A partir dessa amizade e de inúmeras discussões sobre o romance, fez com que Ortega y Gasset publicasse, em 1925, *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, ensaio notório à época.

Ortega y Gasset impressionou-se com a qualidade literária de Baroja desde a leitura de seus primeiros romances. Em 1915, quatro anos após a publicação original de *El árbol de la ciencia*, Ortega y Gasset publicou suas *Observaciones de un lector*, nas quais mostrava seu olhar atento frente a um romance cujas ideias filosóficas de Baroja teriam papel protagonista. Ortega y Gasset via a obra romanesca de Baroja com grandes méritos. Mas o principal demérito apontado pelo ensaísta era o fato de que o romance do escritor basco,

---

<sup>39</sup> Esta faca tinha um cabo de madeira pintado de vermelho, enfeitado com os nomes de todos os anarquistas famosos, e em meio a todos eles líamos: *Germinal*.

<sup>40</sup> Juan Marín Martínez, editor da edição aqui mencionada da trilogia *La lucha por la vida*, destaca que *Germinal* também pode se referir, no romance, ao sétimo mês do calendário republicano francês após a Revolução Francesa; *Germinal* também é o título de um dos romances de Émile Zola. Obra escrita em 1885 e que relata uma greve dos mineiros na metade do século XIX.

assim como de muitos de seus contemporâneos, se distanciava de seu papel principal, o da “arte de narrar”. O romance deixava de narrar, para descrever, apresentar, transformando-se em um gênero hermético. Isso implicava num gênero “moroso, lento, de escasa acción, con pocas figuras. Así como si el novelista no pudiese aspirar a inventar una fábula nueva, siendo su única defensa la perfección y la técnica”<sup>41</sup> (ORTEGA Y GASSET, 1925: 51 *apud* MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 83).

Baroja não só não concordou com as considerações de Ortega y Gasset, como as respondeu no prólogo de *La nave de los locos*, livro de ensaios publicado em 1925. Para ele, o romance é um gênero múltiplo que envolve diversas características, como o livro filosófico, psicológico, o de aventura, o utópico, o épico. Um romance de “arte puro”, para o autor, até seria possível, mas até então nenhum autor havia sequer se aproximado de tal façanha. Se para Ortega y Gasset o romance estava fadado ao desaparecimento, Baroja acreditava que o romance, como gênero aberto e ilimitado, deveria se reinventar, já que não havia – e não há – um modelo a ser seguido.

Segundo Shaw (1997), quando Baroja publica seus primeiros livros, sua conduta já é a de um marginalizado. Repele veemente a integração social, incluindo aqui tanto o casamento, como uma carreira profissional – vale repetir que nesse momento já possuía o título de médico -. Sob a influência do pensamento vigente no final do século XIX, o romancista basco ainda acreditava, em termos biológicos, na “sobrevivência dos melhores”. A sociedade recompensaria, pois, aqueles que aceitassem as regras, ainda que degradantes, da *lucha por la vida*.

A parte final do parágrafo anterior está em espanhol para ressaltar o porquê do título da trilogia, na qual está incluído o romance *La busca*, ser *La lucha por la vida*. Ora, sempre pessimista, Baroja acreditava que a sociedade se caracterizava por uma luta cruel envolvendo indivíduos que não tinham um objetivo comum: “Vivían como hundidos en las sombras de un sueño profundo, sin formarse idea clara de su vida, sin aspiraciones, ni planes, ni proyectos, ni nada.”<sup>42</sup> (BAROJA, 2013: 73).

---

<sup>41</sup> Moroso, lento, de pouca ação, com poucas figuras. Assim como se o romancista não pudesse aspirar a inventar uma nova fábula, sendo sua única defesa a perfeição e a técnica.

<sup>42</sup> Viviam como afundados nas sombras de um sonho profundo, sem formar ideia clara de sua

Nessa luta cruel, o escritor não acreditava que a religião pudesse interferir. Em meio a um país predominantemente católico, Baroja acreditava que se a Igreja interferia de alguma forma na sociedade, essa interferência era mais negativa que positiva. Entretanto, admitia: “Si el cura español es fanático y despótico, es porque el español lo es”<sup>43</sup> (SHAW, 1997: 135). O protagonista Andrés Hurtado, de *El árbol de la ciencia*, tenta se contrapor ao fanatismo religioso do interior da Espanha: “- Usted, Hurtado, quiere demostrar que se puede no tener religión y ser más bueno que los religiosos. / - ¿Más bueno, señora? – replicó Andrés –. Realmente, eso no es difícil.” (BAROJA, 2001: 185)

Se em 1902, a crítica aplaudia Baroja pela publicação de *Camino de perfección*, romance considerado mais bem desenvolvido do ponto de vista estético, sem tantas preocupações filosóficas como as obras de seus contemporâneos Azorín e Unamuno, é em 1903 que o autor se consolidava como um dos grandes romancistas à época. No dia 04 de março, *La busca* começaria a sair em formato de folhetim no periódico *El Globo*. Apenas em 1904 o romance seria impresso como tal, fazendo parte da trilogia *La lucha por la vida*.

Mais adiante será analisado o romance *La busca* e a trilogia da qual faz parte. Por hora deve-se antecipar que grande parte dos romances do autor está agrupada em trilogias ou tetralogias, como *La lucha por la vida*, *Tierra vasca*, *La raza*, etc. Segundo Mainer (2012), esse agrupamento fazia com que o leitor tivesse um itinerário de leitura, seguindo um tema maior. A trilogia *La lucha por la vida* foi, inclusive, a primeira do autor, agradando a si próprio e à crítica da época. Segundo Marín Martínez (2011: 27), com essa primeira trilogia, “Pío Baroja alcanza una forma propia de hacer novela y se disipan las dudas del principio”<sup>44</sup>.

Ao ler os romances *La casa de Aizgorri* (1900) e *Zalacaín, el aventurero* (1909), distantes em nove anos, o leitor ao vê-los agrupados na tetralogia *Tierra Vasca*, sabia que não encontraria a periferia madrilenha de *La lucha por la vida*, mas o País Vasco como pano de fundo. Além disso, cada livro acabava tendo dois títulos na mentalidade do leitor. *La busca* era também *La lucha por la vida*. *El árbol de la ciencia* (1911) era da mesma forma *La raza*. Não se esquecendo

---

vida, sem aspirações, nem planos, nem projetos, nem nada.

<sup>43</sup> Se o padre espanhol é fanático e despótico, é porque o espanhol também é.

<sup>44</sup> Pío Baroja atinge uma forma própria de fazer romance e se dissipam as dúvidas do princípio.

que os títulos possuem uma importância fundamental na obra de Baroja. As outras trilogias ou tetralogias são *La vida fantástica*; *El pasado*; *Las ciudades*; *El mar*; *Agonías de nuestro tiempo*; *La selva oscura* e *La juventud perdida*.

Na próxima seção veremos como a ideologia de Baroja foi pouco a pouco tomando forma até se consolidar.

## 2.1 Um turbilhão de ideias e ideais influenciam Baroja

*La gente es seca, egoísta y dura. Todos los somos.*<sup>45</sup>

Pío Baroja in “Soledad”

Antes que vejamos as influências filosóficas de Baroja, é importante ressaltar que o autor não teve uma formação efetiva em filosofia, conseguindo todo seu aparato através da leitura de alguns autores, principalmente germânicos. Segundo Marín Martínez (2011), o autor buscou uma explicação racional para a vida:

Sabemos, como ya se dijo, que fue lector temprano de Kant (al que parece entendió con dificultad), Nietzsche (no se olvide que suele considerarse a Don Pío como el novelista español que más ampliamente incorpora en sus narraciones aspectos del pensamiento de este filósofo) y, sobre todo, Schopenhauer (del que hereda su hondo pesimismo).<sup>46</sup> (MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 73)

Baroja intensificou suas leituras do filósofo prussiano Immanuel Kant. Segundo o romancista, o filósofo via o mundo de uma forma pessimista, ao contrário de outros teóricos que acreditavam em maravilhas, em fantasias, que em um mundo concreto, real, não levam a lugar nenhum: “Después de Kant el mundo es ciego” (BAROJA, 2001: 130). Kant era, para o autor, ‘o filósofo do mundo real’, que melhor enxergava o mundo:

<sup>45</sup> As pessoas são secas, egoístas e duras. Todos somos.

<sup>46</sup> Sabemos como já se disse que foi leitor precoce de Kant (ao que parece entendeu com dificuldade), Nietzsche (não esqueçamos que se costuma considerar Dom Pío como o romancista espanhol que mais amplamente incorpora em suas narrações aspectos do pensamento deste filósofo) e, sobretudo, Schopenhauer (do qual herda seu fundo pessimista).

¿Hay placer más grande que este? La antigua filosofía nos daba la magnífica fachada de un palacio; detrás de aquella magnificencia no había salas espléndidas, ni lugares de delicias, sino mazmorras oscuras. Ese es el mérito sobresaliente de Kant; él vio que todas las maravillas descritas por los filósofos eran fantasías, espejismos; vio que las galerías magníficas no llevaban a ninguna parte.<sup>47</sup> (BAROJA, 2001: 129)

Ainda jovem, entretanto, com diversos pensamentos filosóficos fervilhando em sua mente, chegou a pensar que uma revolução, nos moldes da francesa, seria benéfica para a Espanha: “llegué a creer que una revolución como la francesa era un espectáculo indispensable en todos los países, y un poco de terror y guillotina me parecían una vacuna necesaria para todos los pueblos”<sup>48</sup> (ARROYUELO, 1973: 5). Baroja ao longo de sua vida foi criticado por sua conduta muitas vezes polêmica. Mais adiante veremos que sua postura favorável à Alemanha, na Primeira Guerra Mundial, gerou indignação entre seus companheiros. Mas não foi acusado apenas de germanófilo:

A lo largo de su vida, confiesa con resignación, le han dicho ya de todo: que era gordo, que había sido comunista, que se vendió a la burguesía para ser académico, que perteneció a la Unión Patriótica de Primo de Rivera, que era un pornográfico y que era antivasco.<sup>49</sup> (MAINER, 2012: 323)

Pessimista por natureza, Baroja, diferentemente de Unamuno e Maetzu, companheiros geracionais, nunca simpatizou com as ideias socialistas. Prevendo o que aconteceria com as nações socialistas do século XX: “creía que sus restringidos intereses no eran menos egoístas que los de la burguesía y que su dogmatismo produciría una sociedad reglamentada y restrictiva”<sup>50</sup> (SHAW, 1997: 137). Crente de que destruindo o aparato estatal espanhol muitos problemas se resolveriam, considerava-se no início de sua carreira um

---

<sup>47</sup> Há prazer maior que este? A antiga filosofia nos dava a magnífica fachada de um palácio; atrás daquela magnificência não havia salas esplêndidas, nem lugares de delícias, mas masmorras escuras. Esse é o mérito sobressalente de Kant; ele viu que todas as maravilhas descritas pelos filósofos eram fantasias, miragens; viu que as galerias magníficas não levavam a nenhuma parte.

<sup>48</sup> Cheguei a acreditar que uma revolução como a francesa era um espetáculo indispensável em todos os países, e um pouco de terror e guilhotina me pareciam uma vacina necessária para todos os povos.

<sup>49</sup> Ao longo de sua vida, confessa com resignação, disseram-lhe de tudo: que era gordo, que tinha sido comunista, que se vendeu à burguesia para ser acadêmico, que pertenceu à União Patriótica de Primo de Rivera, que era um pornográfico e que era um anti-basco.

<sup>50</sup> Acreditava que seus restringidos interesses não eram menos egoístas que os da burguesia e que seu dogmatismo produziria uma sociedade regulamentada e restritiva.



anarquista. Alguns personagens anarquistas aparecem ao longo de seus romances, como em *La lucha por la vida* e em *La casa de Aizgorri*, romance escrito em 1900, cujo embate entre o anarquista Yann e o vilão socialista Díaz é explicitado.

O pensamento de Baroja evoluiu, pois, de um desejo de uma revolução burguesa, como a ocorrida na França em 1789, a um ‘anarquismo schopenhaueriano’ e agnóstico. Em síntese, uma frase que sinaliza a obra do romancista basco é *não acreditar e não afirmar*.

Em *La lucha por la vida*, o tema do anarquismo é o motor de ação do último romance da trilogia: *Aurora roja*. Nesse romance, o protagonismo de Manuel é dividido com seu irmão mais novo, Juan Alcázar, que logo ao princípio percebe que não possui vocação religiosa. A pederastia do padre Pulpón e principalmente a descrença frente a uma Igreja hipócrita fazem com que Juan perceba cada vez mais que não crê em nada e que a única solução é deixar o seminário: “- Aunque me prometieran que había de ser Papa, no volvería al seminario. – Pero ¿por qué? – Porque no creo; porque ya no creo; porque no creeré ya más”<sup>51</sup> (BAROJA, 2011: 133).

Após viver em Paris, Juan, já como um escultor de renome, volta a Madri pretendendo colocar em prática suas ideias anarquistas. Começa então uma série de encontros na taberna chamada pelos anarquistas de *Aurora roja* (que dá o nome ao romance, tamanha sua importância na obra). Se Juan e um rapaz, alcunhado *Libertario*, são os frequentadores mais assíduos e empolgados com a causa, Manuel Alcázar, o irmão mais velho de Juan, também passa a frequentar a taberna, ainda que em alguns momentos se mostre simpatizante da causa anarquista.

Essa citação ao anarquismo apresentado em *Aurora roja* se faz necessária principalmente porque Baroja ao longo de todo o romance insere personagens que debatem com os anarquistas, questionando suas ideias e, em alguns momentos apresentando como outra possível solução o socialismo. No início da segunda parte do romance, Maldonado e Rebolledo discutem o direito à vida, que é violado, segundo este, em atentados provocados pelos anarquistas. Maldonado rebate, afirmando que Rebolledo é um ‘reacionário’. Para Juan Marín

---

<sup>51</sup> Embora me promettessem que seria Papa, não voltaria ao seminário. – Mas por que? – Porque não acredito; porque já não acredito, porque já não acreditarei mais.

Martínez, essa passagem retoma um acontecimento que teve o próprio Baroja como integrante:

Rebolledo aduce las mismas dificultades que Baroja expuso, según cuenta en sus memorias, cuando discutió, en Barcelona, con los anarquistas en una visita que les hizo en una ocasión: “Como los anarquistas han sido siempre amigos de la discusión y de la controversia, plantearon un tema ante nosotros los visitantes, y yo discutí con ellos o, si se quiere, contra ellos, intentando refutar sus utopías, afirmando que era imposible una sociedad sin policía, sin dinero y basada en el libre acuerdo, que esto era una ridiculez, un cuento para chicos. Naturalmente me acusaron de burgués, de reaccionario y de conservador y fui anatematizado”<sup>52</sup> (BAROJA, 2011: 228)

Como fica claro no excerto acima, Baroja insere o tema do anarquista no romance, mas não era um adepto de sua filosofia. O contraponto é constantemente apresentado ao longo da obra, fazendo com que o leitor veja os pontos negativos e positivos de cada ideologia. O autor, na voz do personagem *Madriño*, aponta para a crítica mais frequente que se fazia ao anarquismo: sua falta de objetividade, uma revolução pensada sem objetivos concretos: “Claro – exclamó el *Madriño* impaciente-, como que todas esas fórmulas son mamarrachadas. No hay más que una cosa: la Revolución por la Revolución, pa divertirse”<sup>53</sup> (BAROJA, 2011: 232)

O anarquismo voltaria à tona em *El árbol de la ciencia*. O protagonista Andrés vislumbra com tal tendência e é rechaçado por seu tio, um médico burguês madrileno:

Creo que vuestro intelectualismo no os llevará a nada. ¿Comprender? ¿Explicarse las cosas? ¿Para qué? Se puede ser un gran artista, un gran poeta; se puede ser hasta un matemático y un científico, y no comprender en el fondo nada. El intelectualismo es estéril. La misma Alemania, que ha tenido el cetro del intelectualismo, hoy parece que lo repudia. En la Alemania actual casi no hay filósofos; todo el mundo está ávido de vida práctica. El intelectualismo, el criticismo, el anarquismo, van de baja.<sup>54</sup> (BAROJA, 2001: 143)

<sup>52</sup> Rebolledo aduz as mesmas dificuldades que Baroja expôs, segundo conta em suas memórias, quando discutiu, em Barcelona, com os anarquistas em uma visita que lhes fez em uma ocasião: “Como os anarquistas sempre foram amigos da discussão e da controvérsia, expuseram um tema a nós, o visitantes, e eu discuti com eles ou, se preferir, contra eles, tentando refutar suas utopias, afirmando que era impossível uma sociedade sem polícia, sem dinheiro e baseada no livre acordo, que isto era uma estupidez, um conto para crianças. Naturalmente me acusaram de burguês, de reacionário e de conservador e fui anatematizado”

<sup>53</sup> Claro – exclamou o *Madriño* impaciente -, como que todas essas fórmulas som besteiradas. Não tem mais que uma coisa: a Revolução pela Revolução, pra se divertir.

<sup>54</sup> Acho que seu intelectualismo não os levará a nada. Compreender? Explicar as coisas? Para

Em voga à época, o pensamento socialista também é inserido em *Aurora roja*, para contrapor ao anarquismo. Para levantar a discussão, Baroja insere na terceira parte do romance a figura de Morales, que gerenciará a gráfica de Manuel. Para este, ainda que a anarquia não possuísse um lado objetivo, ainda lhe era mais sedutora: “De las doctrinas que se defendían, la anarquía y el socialismo, la anarquía le parecía más seductora; pero no le veía ningún lado práctico; como religión estaba bien; pero como sistema político-social, lo encontraba imposible de llevarlo a la práctica”<sup>55</sup> (BAROJA, 2011: 309). Morales, socialista, e Juan, anarquista, travam alguns debates, defendendo seus pontos de vistas. Para Manuel, porém, as ideologias se assemelham muito. A única diferença é que para os socialistas, as propriedades devem ser generalizadas pelo Estado, já para os anarquistas essa generalização deveria ser feita livremente, sem qualquer intervenção.

Se Baroja era um contumaz crítico à sociedade espanhola, não há, contudo, em sua obra uma propaganda ao socialismo, ou ao anarquismo. Manuel, em *Aurora roja*, após presenciar diversos debates entre os anarquistas, chega a afirmar que: “Hay algo de loco en todos ellos. Habrá que separarse de esta gente”<sup>56</sup> (BAROJA, 2011: 332). Cabe ao leitor, portanto, posicionar-se.

Anos mais tarde, em 1914, com o início da primeira grande guerra, Baroja se mostrou germanófilo, diferentemente da imensa maioria intelectual à época, que simpatizava com os Aliados. O posicionamento intelectual era simbólico, já que a Espanha se manteve neutra durante todo o conflito, receosa em grande parte de fazer alianças internacionais. Baroja mostrava-se simpatizante com a causa alemã, mas ressaltava: “No quiero ser en nada solidario con los germanófilos españoles que son los legitimistas católicos y los ultraconservadores, los que creen que Lutero era un malvado, Kant un sectario,

---

que? Pode-se ser um grande artista, um grande poeta; pode-se ser até um matemático e um cientista, e não compreender no fundo nada. O intelectualismo é estéril. A mesma Alemanha, que teve o cetro do intelectualismo, hoje parece que o repudia. Na Alemanha atual quase não há filósofos; todo mundo está ávido de vida prática. O intelectualismo, o criticismo, o anarquismo, estão em baixa.

<sup>55</sup> Das doutrinas que se defendiam, a anarquia e o socialismo, a anarquia lhe parecia mais sedutora; mas não lhe parecia haver nenhum lado prático; como religião está bem; mas como sistema político-social, parecia-lhe impossível de colocar em prática.

<sup>56</sup> Tem algo de louco em todos eles. Devemos separar-nos dessa gente.

Schopenhauer un misántropo malintencionado y Nietzsche un loco.”<sup>57</sup> (MAINER, 2012: 230).

Essa posição favorável à Alemanha fez com que diversos intelectuais lhe torcessem o nariz. Baroja não foi convidado a diversos eventos organizados por espanhóis que se posicionaram ao lado dos Aliados. O boicote não era apenas aos simpatizantes da Alemanha. Baroja afirma que inclusive grandes nomes alemães deixaram de ser apreciados, desde Lutero até Nietzsche. Além dos grandes filósofos, a Espanha deveria adotar os procedimentos alemães que faziam com que aquele país fosse mais desenvolvido:

En nuestro país – escribe en esos momentos –, la influencia germánica, la adopción de los procedimientos alemanes científicos, técnicos y mercantiles, sería el único modo de penetrar de lleno en el ciclo industrial, de acabar con todo dogmatismo, de limpiar el pensamiento español de las viejas rutinas, de la elocuencia de leguleyos, de nuestras fórmulas de retórica putrefacta. <sup>58</sup>(MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 45)

Os argumentos de Baroja não diminuíram a desconfiança com que muitos espanhóis passaram a olhar para ele. O autor, que já se mostrara totalmente contrário ao comunismo e incrédulo em relação a um país democrático e justo, foi acusado até mesmo de fascista. Tais acusações ficaram ainda mais contundentes com a publicação, em 1938, de um opúsculo titulado *Comunistas, judíos y demás ralea*. Ainda que o título infeliz tenha sido idealizado pelo editor, Baroja o aceitou. Muitos viam o autor como o precursor do fascismo na Espanha. Essa publicação em meio à Guerra Civil Espanhola agradou a muitos jovens falangistas, que aprovaram as ideias depreciativas do autor em relação a comunistas e aos semitas. O autor, nos artigos que compõem o opúsculo, mostrava-se favorável a uma intervenção militar que, para ele, frearia a ascensão de uma massa socialista.

Baroja, entretanto, não se via, anos mais tarde, como um precursor do fascismo, pois, como afirmara uma intervenção militar não deveria ser

---

<sup>57</sup> Não quero ser em nada solidário com os germanófilos espanhóis que são os legitimistas católicos e os ultraconservadores, os que creem que Lutero era um malvado, Kant um sectário, Schopenhauer um misantropo mal-intencionado e Nietzsche um louco.

<sup>58</sup> No nosso país – escreve nesses momentos –, a influência germânica, a adoção dos procedimentos alemães científicos, técnicos e mercantis, seria o único modo de penetrar em cheio no ciclo industrial, de acabar com todo dogmatismo, de limpar o pensamento espanhol das velhas rotinas, da eloquência de rábulas, de nossas fórmulas de retórica putrefata.

perpetuada, nos moldes do franquismo, que vigorou na Espanha por mais de trinta anos: “Lo que yo había defendido – explica – era que un país, en momentos difíciles, debe llegar, si es preciso, hasta la dictadura. Pero siempre pasajera para salvar el momento de un bache, pero no para vivir años y años con el régimen”<sup>59</sup> (MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 57-58)

Durante a ditadura de Francisco Franco, Baroja apresentou à censura espanhola *Miserias de la guerra*, em 1951. Com a proibição da publicação, o romance só viria a público postumamente, em 2006. Como o próprio título sugere, Baroja retrata o lado sombrio da Guerra Civil Espanhola, embora a sombra da censura o impedisse escrever com liberdade. Para driblar a censura, Baroja diminuiu a contundência do tom crítico. Tentando ser neutro, acabou por construir um retrato republicano pouco simpático, visto que o autor tampouco havia demonstrado simpatia pela causa republicana durante a guerra. Mesmo com o tom diminuto, as passagens que descreviam as ações fascistas, além das inúmeras referências à pobreza extrema, frio e fome que assolavam Madri à época foram censuradas, fazendo com que sua publicação fosse postergada.

Refletimos até aqui sobre a relação entre a biografia de Baroja e sua obra, além de analisarmos a ideologia que transpassa toda sua produção. Na próxima seção veremos como o autor se consolidou como o principal romancista de seu tempo.

## 2.2 Pío Baroja: um notório romancista

Baroja possuía uma visão contraditória da arte de escrever romances. A princípio, o escritor acreditava que deveria prevalecer na tessitura de um romance a espontaneidade em detrimento da técnica consciente. Entretanto, as duas características principais que sintetizam sua produção romanesca são a *espontaneidade* e a *observação*. Como veremos no capítulo sobre a representação da Madri do final do século XIX, Baroja descreve com enorme precisão como eram as periferias da capital espanhola em sua época, mostrando

---

<sup>59</sup> O que eu tinha defendido – explica – era que um país, em momentos difíceis, deve chegar, se necessário, até a ditadura. Mas sempre passageiramente para salvar o momento do buraco, mas não para viver anos e anos com o regime.

uma enorme capacidade de observação. Essa capacidade faz, em alguma medida, que haja técnica em sua obra. Quanto a espontaneidade, repelia veemente as convenções literárias. Para ele, seu talento criativo, idiossincrático, deveria prevalecer: “Ni en la literatura, ni en el arte, ni en la ciencia puede haber ni reglas, ni métodos para una cosa tan íntima y tan subjetiva como la creación”<sup>60</sup> (BAROJA, 1919 *apud* SHAW, 1997: 150). A literatura de Baroja é sintetizada por Azorín como fruto da natureza do escritor, produzida sem qualquer fórmula. Para o grande amigo de Baroja, sua prosa era vital e pouco fictícia, não sendo produto de uma fórmula. Embora exagerada, a opinião de Azorín aponta para a espontaneidade, principal marca da prosa de Baroja.

Para Baroja o romance era um gênero múltiplo, no qual cabia tudo. Dessa forma, não havia para o autor apenas um modelo de romance, mas vários. Ao analisar o romance como uma forma literária artística, o autor afirmava que não se pode considerar arte como um conjunto de regras, pois a essência artística se esvaneceria:

Yo no creo que la novela sea en literatura una forma definitiva. Es muy posible, es hasta probable que varíe, que evolucione y que cambie radicalmente. Ahora, el Arte, no considerado como un conjunto de reglas, sino como una aspiración hacia el ideal, será eterno. Por más que la Humanidad ascienda por la espiral del tiempo cada vez más arriba, eternamente tendrá un más allá más inasequible, al que todas las almas generosas dirigirán sus miradas, y para satisfacer esta ansia del ideal existirá siempre el Arte. El Arte literario se realizará en el periódico o se realizará en el libro. Yo creo que en el libro. El individuo está por encima de la masa. En el periódico, el escritor va al público; en el libro, el público va al escritor.<sup>61</sup> (BAROJA, 1904: 90)

Baroja costumava conversar com Benito Pérez Galdós, seu antecessor e tido até hoje como um dos maiores romancistas espanhóis. No artigo *Sobre la técnica de la novela*, publicado em *El tablado de arlequín* (1904), Baroja relata uma conversa que teve com Galdós sobre literatura. Para o romancista basco

---

<sup>60</sup> Nem na literatura, nem na arte, nem na ciência pode haver nem regras, nem métodos para uma coisa tão íntima e tão subjetiva como a criação.

<sup>61</sup> Não acredito que o romance seja na literatura uma forma definitiva. É bem possível, e até provável que varie, que evolua e que mude radicalmente. Agora, a Arte, sem a considerar como um conjunto de regras, mas como uma aspiração a um ideal, será eterna. Por mais que a Humanidade ascenda pelo espiral do tempo cada vez mais acima, eternamente terá um ponto acima mais inacessível, ao que todas as almas generosas dirigirão suas atenções, e para satisfazer esta ânsia de ideal existirá sempre a Arte. A Arte literária se realizará no jornal ou se realizará no livro. Eu acho que no livro. O indivíduo está sobre a massa. No jornal, o escritor vai ao público; no livro, o público vai ao escritor.

parecia uma ideia absurda que se pudesse fazer literatura através de um sistema praticamente automático, como Zola havia demonstrado a Galdós. Para Galdós, todos os grandes romancistas dispunham de técnica para compor seus romances, desde Shakespeare, até Dickens, Tolstói e Dostoievski. Mas para surpresa de Baroja, Galdós estava convicto de que os romances do escritor basco também possuíam técnica:

Vi que Galdós tenía una idea un tanto mecánica de las invenciones literarias y una gran preocupación por la técnica novelesca. En el curso de nuestra charla yo me permití afirmar que yo escribía los libros sin técnica alguna, y Galdós me dijo:  
 - Yo le probaría a usted con sus últimos libros en la mano (estos últimos libros míos eran *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*) que hay en ellos, no solo técnica, sino mucha técnica.  
 Como Galdós habló largamente de la creación de los tipos, de la invención de los argumentos y de la manera de colocar un asunto en un ambiente, yo le dije:  
 - ¿Por qué no escribe usted algo sobre eso, don Benito?  
 - Ca, hombre – replicó él sonriendo –; al público hay que dejarle en su cándida inocencia.<sup>62</sup> (BAROJA, 1904: 95)

Após a conversa com Galdós, Baroja percebeu que seu antecessor estava em grande parte correto, pois os grandes romancistas modernos, como Tolstói e Dostoievski construíam seus romances com uma técnica muito apurada, denominada pelo autor de *ciência do romancista*.

Baroja é o único autor espanhol do final do século XIX cuja obra está composta majoritariamente de romances. Essa característica o afastava de seus contemporâneos, como Azorín e Unamuno, que preteriam o gênero.

Embora Baroja privilegiasse o conteúdo de uma obra, aprazia-lhe que um romance fizesse uma observação da vida, daquilo que lhe é exterior, associando-se à tradição realista, como destaca Donald Shaw: “El escritor puede imaginar, naturalmente tipos e intrigas que no ha visto; pero necesita siempre el trampolín de la realidad para dar saltos maravillosos en el aire”<sup>63</sup> (SHAW, 1997: 151). Para

---

<sup>62</sup> Vi que Galdós tinha uma ideia um tanto mecânica das invenções literárias e uma grande preocupação pela técnica romanesca. No decorrer de nossa conversa me permiti afirmar que eu escrevia os livros sem nenhuma técnica, e Galdós me disse: - Eu lhe provaria com seus últimos livros a mão (estes últimos livros meus eram *La busca*, *Mala hierba* e *Aurora roja*) que há neles, não só técnica, mas muita técnica. Como Galdós falou longamente da criação dos personagens, da invenção dos argumentos e da maneira de colocar um assunto em um ambiente, disse-lhe: - Por que o senhor não escreve algo sobre isso, Dom Benito? – Bah, meu amigo – replicou sorrindo –; o público temos que deixar em sua cándida inocência.

<sup>63</sup> O escritor pode imaginar, naturalmente tipos e intrigas que não viu; mas precisa sempre do trampolim da realidade para dar saltos maravilhosos no ar.

Ortega y Gasset o trabalho estético de Baroja era notável. Entretanto, para o crítico, ainda que houvesse uma qualidade literária indiscutível, a ideologia barojiana não lhe atraía.

A força romanesca de Baroja é tamanha, que críticos literários, como Jesús Menendez Pelaez, consideram-no um dos três maiores romancistas espanhóis, atrás apenas de dois baluartes da literatura espanhola: Miguel de Cervantes e Benito Pérez Galdós. Essa opinião é compartilhada por Felipe Aláiz, que considerava Baroja o melhor narrador espanhol de seu tempo:

Baroja rompe con todas estas figuras de cera. Como un barquero del Bidasoa, como un médico inteligente de Cestona, como un modesto coleccionista de grabados, escribe sin pretensiones. Tiene una acometividad permanente contra el histrionismo español, del que es el principal debelador.<sup>64</sup> (ALÁIZ, 1965, 27-28 *apud* MAINER, 2012: 311)

Baroja ganhou a antipatia de alguns críticos e leitores, principalmente por sua visão negativa da sociedade e um olhar ainda mais pessimista que a de seus contemporâneos. Entretanto, grandes nomes da literatura espanhola do século XX – e até mesmo da literatura mundial, já que Ernest Hemingway o admirava – admitem que o romance espanhol contemporâneo deve muito às contribuições de Baroja, como romancista. Um de seus maiores admiradores, o Nobel Camilo José Cela afirmou: “de Baroja sale toda la novela española a él posterior”<sup>65</sup> (CELA, 1958: 75 *apud* SHAW, 1997: 168).

Se Baroja é o grande romancista espanhol pós Cervantes e Galdós, a crítica aponta como o final da primeira década do século XX como o início de sua fase de plenitude artística, com a publicação de *Zalacaín el aventurero*, em 1909. *Zalacaín* era um dos romances mais queridos pelo autor, que afirmou em suas *Páginas escogidas* (1918) que a obra “es una novela de aventuras, de las más bonitas y perfiladas que yo he escrito”<sup>66</sup> (BAROJA, 1918: 292). Não só Baroja, mas a crítica considera o romance como uma das obras mais acabadas de Baroja, que consegue reunir em *Zalacaín* uma história bem amarrada com uma linguagem lírica, como fica claro no trecho a seguir, no qual o narrador

---

<sup>64</sup> Baroja rompe com todas estas figuras de cera. Como um barqueiro de Bidasoa, como um médico inteligente de Cestona, como um modesto colecionador de gravuras, escreve sem pretensões. Tem uma agressividade permanente contra o histrionismo espanhol, do qual é o principal debelador.

<sup>65</sup> De Baroja arranca toda o romance posterior a ele.

<sup>66</sup> É um romance de aventuras, dos mais bonitos e perfilados que escrevi.



descreve a paisagem campestre do cemitério, no qual foi enterrado Martín Zalacaín, no povoado de Zaro:

Tras de estas campanadas fatídicas, el silencio que viene después parece un tierno halago.

Como protesta de la eterna vida, en el mismo camposanto las malas hierbas crecen vigorosas, extienden sus vástagos robustos por el suelo y dan un olor acre en el crepúsculo, tras de las horas del sol; pían los pájaros con algarabía estrepitosa, y los gallos lanzan al aire su cacareo valiente, como un desafío.

La vista alcanza desde allí un extenso panorama de líneas suaves, de intenso verdor, sin rocas adustas, sin matorrales sombríos, sin nada duro y salvaje. Los pueblecillos blancos duermen sobre las heredades; las carretas rechinan en los caminos; los labradores trabajan con sus bueyes en los campos, y la tierra, fértil y húmeda, reposa bajo la gran sonrisa del cielo y la inmensa piedad del sol...<sup>67</sup> (BAROJA, 2003: 218-219)

Nos anos seguintes escreveria outros romances bem avaliados tanto pela crítica quanto pelo público: *César o nada* (1910), *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911) e *El árbol de la ciencia* (1911). Ao longo de sua prolífica obra narrativa Baroja criou inúmeros personagens. Uma característica preponderante de seus romances é, inclusive, a enorme quantidade de personagens que os povoam. Muitos deles são descritos como *alter ego* do autor, como o protagonista Andrés Hurtado, médico de aldeia – assim como Baroja foi – em *El árbol de la ciencia*. Para o teórico Luis Granjel, pode-se classificar os personagens barojianos em quatro grandes grupos. O primeiro é composto pelo **personagem espectador**, aquele que não deseja lutar por uma causa, preferindo a contemplação, como o doutor Iturrioz, tio do protagonista Andrés Hurtado, em *El árbol de la ciencia*. O segundo grupo possui o **personagem abúlico**, que manifesta um constante desejo de fuga, pois a vida lhe parece sofrível. A sociedade lhe causa repulsa. O personagem que melhor exemplifica essa característica é Silvestre Paradox, de *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. O terceiro é o **personagem nietscheano**, composto por

---

<sup>67</sup> Depois destas badaladas fatídicas, o silêncio que vem depois parece um meigo afeto. Como protesto da eterna vida, no mesmo cemitério as ervas daninhas crescem vigorosa, estendem seus brotos robustos pelo chão e dão um perfume acre no crepúsculo, depois das folhas do sol; piam os pássaros com algaravia estrepitosa, e os galos lançam ao ar seu cacaréu valente, como um desafio. A vista alcança daquele ponto um extenso panorama de linha suaves, de intenso verdor, sem rochas adustas, sem matagais sombrios, sem nada duro e selvagem. Os vilarejos brancos dormem sobre as fazendas; as carretas cham pelos caminhos; os lavradores trabalham com seus bois nos campos, e a terra, fértil e úmida, repousa sob o grande sorriso do céu e a imensa piedade do sol.

aqueles que desejam dominar o mundo, através de sua força e capacidade intelectual, como é o caso de Roberto Hasting, amigo de Manuel em *La busca*. Por fim, há o **personagem aventureiro**, que destacaremos no capítulo sobre *La busca* e sua relação com a picaresca. Além de Manuel, Zalacaín e Shanti Andía são exemplos clássicos desse tipo de personagem, em *Zalacaín el aventureiro* e *Las inquietudes de Shanti Andía*.

Com essa classificação que ilustra os variados tipos de personagem presentes nos romances de Pío Baroja, visa-se não cair no argumento redutório de que os heróis barojianos são sempre abúlicos ou sempre aventureiros, com o lema “hay que luchar”, como os classificou Ignacio Elizalde em *Personajes y temas barojianos* (1986: 39).

### **2.3 O lugar de Baroja na historiografia literária espanhola**

Embora Pío Baroja rechace o rótulo de que pertenceu a uma Geração, a crítica literária espanhola o insere como pertencente a esse grupo de escritores marcados pelo desastre de 1898. Mas antes que vejamos a postura de Baroja frente a esse grande acontecimento histórico, detalharemos em que consiste o desastre, o que vem a ser a Geração do 98 e, enfim, o lugar – ou entre-lugar – de Baroja na Geração.

### 2.3.1 La Generación del 98

*Puede que esa época necesitara a un Baroja, una nueva forma de novelar, más cercana, más personal, menos calculada, menos académica, más próxima al habla que a muchos textos escritos.*<sup>68</sup>

Soledad Puértolas (Introdução a *La busca*, na edição comemorativa, editada pela Real Academia)

Em 1898, o ambiente em Madri era de expectativa. As guerras coloniais reascendiam o orgulho patriótico no povo espanhol. Com a Guerra Hispano-americana, não havia outro assunto nos jornais: se o exército espanhol triunfaria. A maioria da população acreditava que a vitória seria fácil. Acreditavam que: “yanquis, que eran todos vendedores de tocino, al encontrarse con los primeros soldados españoles, dejarían las armas y echarían a correr”<sup>69</sup> (BAROJA, 2001: 197). Com as derrotas, os jornais davam notícias falsas, fazendo com que o clima em Madri fosse de absoluta tranquilidade. Não foi em 98 que os espanhóis perceberam que a situação político-econômica do país estava complicada, mas nos anos seguintes. Nenhum espanhol vislumbrava a possibilidade de uma vitória estadunidense. Nesse fragmento de *El árbol de la ciencia* vemos como Baroja retrata o período:

Los periódicos no decían más que necedades y bravuconadas: los yanquis no estaban preparados para la guerra; no tenían ni uniformes para sus soldados. En el país de las máquinas de coser, el hacer unos cuantos uniformes era un conflicto enorme, según se decía en Madrid.<sup>70</sup>(BAROJA, 2001: 198)

Os intelectuais que tiveram suas ideias influenciadas pelo desastre de 1898 podem ser definidos através de três grandes características:

---

<sup>68</sup> Pode ser que essa época precisasse de um Baroja, uma nova forma de romancear, mais próxima, mais pessoal, menos calculada, menos acadêmica, mais próxima à fala que a muitos textos escritos.

<sup>69</sup> Yanquis, que eram todos vendedores de toucinho, ao se encontrarem com os primeiros soldados espanhóis, deixariam as armas e sairiam correndo.

<sup>70</sup> Os jornais não diziam mais que bobagens e fanfarronadas: os yanquis não estavam preparados para a guerra; não tinham nem uniformes para seus soldados. No país das máquinas de costurar, o fato de fazer uma quantidade de uniformes era um conflito enorme, segundo se dizia em Madri.

(...) participación en una indagación personal destinada a renovar ideales y creencias; interpretación del problema de España en términos afines, esto es, como un problema de mentalidad, más que político, económico o social, y aceptación de que la literatura es un instrumento para el examen de esos problemas<sup>71</sup> (SHAW, 1997: 29)

No final do século XIX, houve uma tomada de consciência entre os intelectuais espanhóis que fez com que se questionasse o porquê da situação cada vez mais caótica em todo o país, culminada com a perda da guerra contra os Estados Unidos e a consequente perda das últimas três colônias. Mas conforme disserta Donald Shaw no trecho acima, percebeu-se que o maior problema espanhol estava na mentalidade atrasada de seu povo – se comparada principalmente com as já grandes potências Alemanha, França e Inglaterra -. A literatura foi usada para questionar e indagar o caminho histórico traçado pela Espanha e projetar aquilo que estava por vir.

Foi Azorín quem denominou o grupo de escritores influenciados pelo desastre, em 1913, de *Generación del 1898*. Gabriel Maura e Andrés González-Blanco, alguns anos antes, em 1908 a haviam alcunhado de *Generación del desastre*, denominação preterida pela já canonizada *del 1898*. Para o próprio Azorín, essa Geração surgia como um novo renascimento nas letras espanholas, cujas ideias estrangeiras voltavam com força: “renacimiento no es otra cosa sino la fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero”<sup>72</sup> (MENENDEZ PELAEZ, 1995: 481). Quando Azorín cita a influência estrangeira, está se referindo principalmente a Nietzsche, Gautier e Verlaine. O poeta simbolista francês é a principal referência principalmente para os modernistas, como Ruben Darío. Deve-se acrescentar ainda Schopenhauer, cujo pensamento influenciou principalmente Baroja.

Ainda que houvesse uma renovação estética, que rompia com o modelo clássico de romance – A *novela* de Miguel de Unamuno, com *Niebla*, é um exemplo marcante -, não se pode afirmar que a Geração de 98 é absolutamente modernista. Se escritores como o nicaraguense Rubén Darío, exemplo maior do

---

<sup>71</sup> (...) participaram em uma investigação pessoal destinada a renovar ideais e crenças; interpretação do problema da Espanha em termos afins, isso é, como um problema de mentalidade, mais que político, econômico ou social, e aceitação de que a literatura é um instrumento para o exame desses problemas.

<sup>72</sup> Renascimento não é outra coisa senão a fecundação do pensamento nacional pelo pensamento estrangeiro.

Modernismo nas letras hispânicas, possuía uma visão de arte como soberana ao contexto histórico-social, Pío Baroja e seus contemporâneos estavam mais preocupados com o problema nacional espanhol.

Os irmãos Machado, Antonio e Manuel, foram os escritores que mais sofreram influências modernistas, ainda que não possuíssem a representatividade de Rubén Darío. Alinhar os escritores espanhóis do final do século XIX e início do XX ao Modernismo, não os separando em um grupo genuinamente espanhol nos parece um equívoco. Shaw (1997) assinala que é possível estabelecer uma separação clara entre os dois grupos:

En las que para lo político, la social, lo estético y lo ético se propugnan soluciones radicalmente distintas. Es algo más que una disensión estilística, que una diversa forma literaria; es una radicalmente opuesta actitud ante la vida y ante el arte.”<sup>73</sup> (SHAW, 1997: 19)

Ao contrário do Modernismo hispano-americano, que buscava o refinamento estético, “el estilo de Baroja ilustra el ideal de brevedad, nitidez y precisión que toda la Generación del 98 persiguió en su prosa”<sup>74</sup> (SHAW, 1997: 155). Isso fica claro no seguinte trecho de *La busca*, no qual Baroja ainda ironiza a Real Academia Española, famosa justamente pelo apreço à literatura mais refinada, de linguagem obscura, que teve seu auge no *Siglo de Oro español*, com a literatura barroca de Calderón de la Barca:

En este y otros párrafos de la misma calaña tenía yo alguna esperanza, porque daban a mi novela cierto aspecto fantasmagórico y misterioso; pero mis amigos me han sugerido de que suprima tales párrafos, porque dicen que en una novela parisiense estarán bien, pero en una madrileña, no; y añaden, además, que aquí nadie extravía, ni aun queriendo; ni hay observadores, ni casas de sospechoso aspecto, ni nada. Yo, resignado, he suprimido esos párrafos, por los cuales esperaba llegar algún día a la Academia Española, y sigo con mi cuento en un lenguaje más chabacano.”<sup>75</sup> (BAROJA, 2013: 51)

---

<sup>73</sup> Nas que para o político, a social, o estético e o ético se propugnam soluções radicalmente distintas. É algo mais que uma dissensão estilística, que uma diversa forma literária; é uma radicalmente oposta atitude frente a vida e frente à arte.

<sup>74</sup> O estilo de Baroja ilustra o ideal de brevidade, nitidez e precisão que toda a Geração de 98 perseguiu em sua prosa.

<sup>75</sup> Neste e em outros parágrafos da mesma índole, eu tinha alguma esperança, porque davam ao meu romance certo aspecto fantasmagórico e misterioso: mas meus amigos me sugeriram que eu suprima tais parágrafos, porque dizem que em um roance parisiense estarão bem, mas

Se Miguel de Unamuno, principal representante da Geração de 98, ficou famoso pela inovação, a obra de Pío Baroja demonstra em geral seu lado sombrio e descrente. Isso fica claro desde a publicação de seu primeiro livro de contos, *Vidas sombrias* (1900), até a publicação de seus últimos romances, que já sofriam censura pela ditadura de Francisco Franco.

Azorín, considerado por Baroja um mestre entre os intelectuais de seu tempo, sintetiza a Geração do 98 como um grupo que se unia através do “grito de pasión de Echegaray, al sentimentalismo subversivo de Campoamor y a la visión de realidade de Galdós”. (MAINER, 2012: 213)

Vale destacar que Baroja acreditava que, ainda que seus contemporâneos fossem frutos de um desastre, não fazia sentido para ele alcunhá-los de Geração, dada a disparidade de estilos: “no somos una generación, y un manojito de todos nosotros es como hacer un ramillete con un cardo, un espinillo, una ortiga y otras plantas por el estilo”<sup>76</sup> (MAINER, 2012: 152). Essas múltiplas visões ficam claras no trecho abaixo pronunciado por Ramiro de Maeztu:

¿Se acuerdan ustedes? Buscábamos una palabra en que comprendieran todas esas cosas que echábamos de menos. “No hay un hombre”, dijo Costa; “No hay voluntad”, dijo Azorín; “No hay valor”, Burguete; “No hay bondad”, Benavente; “No hay ideal”, Baroja; “No hay religión”, Unamuno; “No hay heroísmo”, exclamaba yo, pero al día siguiente decía “No hay dinero”, y al otro, “No hay colaboración” [...]. Al cabo ha surgido la pregunta. Al cabo España no se nos aparece como una afirmación ni como una negación sino como un problema. ¿El problema de España? [...]. El problema de España era el no preguntar.<sup>77</sup> (MAEZTU, 1962: 84 *apud* MAINER, 2012: 214)

---

em um madrilenho, não: e acrescentam, além disso, que aqui ninguém extravia, ainda quisesse: nem tem observadores, nem casas de aspecto suspeito, nem nada. Eu, resignado, suprimi esses parágrafos, pelos quais esperava chegar algum dia à Academia Espanhola, e sigo com meu conto em uma linguagem mais popular.

<sup>76</sup> Não somos uma geração, e um conjunto de todos nós é como fazer um ramalhete com um cardo, um espinho, uma ortiga e outras plantas pelo estilo.

<sup>77</sup> Vocês se lembram? Buscávamos uma palavra com a qual compreendessem todas essas coisas que sentíamos falta. “Não há um nome”, disse Costa; “Não há vontade”, disse Azorín; “Não há valor”, Burguete; “Não há bondade”, Benavente; “Não há ideal”, Baroja; “Não há religião”, Unamuno; “Não há heroísmo”, eu exclamava, mas no dia seguinte dizia “Não há dinheiro”, e no outro, “Não há colaboração” [...] Finalmente surgiu a pergunta. Finalmente a Espanha não nos aparece como uma afirmação nem como uma negação, mas como um problema. O problema da Espanha? [...]. O problema da Espanha era o fato de não perguntar.

A crítica classifica Baroja ao lado de seus contemporâneos, mas como veremos na próxima seção, o autor possui particularidades que, em diversos aspectos, o distanciam da Geração do 98.

### **2.3.2 Como Baroja se distancia da Geração do 98**

Pío Baroja dizia que se ele pertencia a uma geração de escritores, a um grupo, este seria o de 1870 – inexistente para a historiografia literária –. Para o autor houve no século XIX três grandes tendências, agrupadas em três anos: 1840, 1870 e a de 1900. A primeira estava marcada pela retórica petulante, típica da primeira metade do século XIX, a qual Baroja tentou modificar; a de 1900 era a geração de jovens marcados pela primeira Guerra Mundial, em 1914, mas que possuem uma visão mais otimista que seus pais e avôs, que vivenciaram e, muitas vezes, participaram ativamente dos diversos conflitos espanhóis do século XIX; por fim, a geração de 1870, da qual Baroja dizia participar, era, para o autor: “lánguida y triste, pero más consciente que la anterior y más digna. Sus rasgos fueron el individualismo, la preocupación ética y la preocupación por la justicia social, el hamletismo, el anarquismo y el misticismo”<sup>78</sup> (MAINER, 2012: 216). Não obstante, como foi ressaltado, tal Geração nunca teve lugar na historiografia literária.

Para Shaw (1997), Baroja sintetizava a sociedade espanhola numa luta cruel para conseguir benefícios pessoais. O individual se sobrepuja ao coletivo, o que fazia com que o povo não se unisse em prol de um bem maior: o Estado nacional. Para o romancista, eram recompensados aqueles que aceitavam as regras ‘moralmente degradantes’ de *La lucha por la vida*.

A obra de Baroja é realista por excelência. Para o autor, o romance social, interessado nos problemas contemporâneos, deveria se sobrepor ao romance histórico, interessado em grandes heróis do passado:

---

<sup>78</sup> Lánguida e triste, mas mais consciente que a anterior e mais digna. Suas características foram o individualismo, a preocupação ética e a preocupação pela justiça social, o hamletismo, o anarquismo e o misticismo.

Para Baroja el libro histórico siempre está en segundo plano respecto al libro de ficción realista en cuanto a testimonio de época, ya que “por mucho que se quiera, la Historia es una rama de la literatura que está sometida a la inseguridad de los datos, la ignorancia de las causas de los hechos y a las tendencias políticas y filosóficas que corren por el mundo”<sup>79</sup> (ARROYUELO, 1973, 92)

Baroja era um apaixonado por retratar a realidade. Tanto que alguns de seus romances são tidos por muitos leitores como verdadeiros documentos históricos, que relatam casos reais, como aconteceu com *Zalacaín el aventurero*, no País Basco:

*Zalacaín* es una novela que ha sido tomada en algunos pueblos de la frontera vasconavarra como verdadera historia. Al llegar a Vea, hace doce o catorce años, el médico, el doctor Larumbe, me dijo:  
- El maestro de música Irazoqui y yo hemos estado pensando qué cocina puede ser la del barrio de Alzate que usted describe en *Zalacaín*. En Elizondo me hicieron una observación parecida. En Cestona me dijeron, señalándome una revuelta de la carretera: “Aquí es donde echaría el fardo el coche contrabandista al que siguió Zalacaín”. Unos jóvenes de Estella discutieron delante de mí si podía o no podía ser el que Zalacaín hubiese huido de la cárcel de aquella ciudad.<sup>80</sup> (BAROJA, 1904: 102)

Essa característica não é uma constante entre os escritores da Geração de 98. Seu sucesso literário, ainda que com um estilo mais direto, sem rodeios e com problemas de sintaxe – que a crítica gostava de apontar – foi conseguido já com as primeiras publicações, algo que como aponta a crítica literária Soledad Puértolas não deixa de ser uma excentricidade:

---

<sup>79</sup> Para Baroja o livro histórico sempre está em segundo plano em relação ao livro de ficção realista, quanto ao testemunho de época, já que “por muito que se queira, a História é uma rama da literatura que está submetido à insegurança dos dados, à ignorância das causas dos feitos e às tendências políticas e filosóficas que correm pelo mundo ”

<sup>80</sup> *Zalacaín* é um romance que foi tomado em alguns povoados da fronteira entre Navarra e o País Basco como verdadeira história. Ao chegar a Vera, há doze ou catorze anos, o médico, o doutor Larumbe, disse-me: - O professor de música, Irazoqui e eu temos pensado qual cozinha pode ser a do bairro de Alzate que o senhor descreve em *Zalacaín*. Em Elizondo me fizeram uma observação parecida. Em Cestona me disseram, apontando para uma curva da estrada: “Aqui é onde atiraria o fardo o carro contrabandista seguido por Zalacaín” Uns jovens de Estella discutiam diante de mim se podia ou não ser o que Zalacaín tivesse fugido do cárcere daquela cidade.



En un país como España, tan dado a valorar la solemnidad, la pedantería, la palabrería, todo lo que tiene cierto aspecto (o pretensión) de superioridad, el éxito de Baroja casi resulta una excentricidad, no acaba de encajar. Pero de estas excepciones, de estas rarezas, está hecha la historia, por fortuna.<sup>81</sup> (PUÉRTOLAS, 2013: 16)

Baroja buscou ao longo de toda sua obra em prosa romper com a tradição 'castiça', que se preocupava mais em enfeitar, rebuscar o texto, que em contar uma boa história. Para o romancista, seu objetivo principal era ser claro:

En nuestro tiempo, en España, las metas del estilo en prosa se han considerado el casticismo, el adorno y la elocuencia. Para los tradicionalistas, el casticismo es lo esencial de la buena literatura. Un escritor que tenga cierto sabor a siglo XVII es un estilista; para los modernistas, la gracia en el adorno, la prosa recargada de metáforas y de adjetivos con colorines, es lo que significa el estilo. Para los unos y para los otros, el ideal es semejante; no es llegar a la exactitud y a la claridad de la expresión, sino conseguir un embellecimiento.<sup>82</sup> (BAROJA, 1918: 247)

Manuel Bandeira considerava-se um poeta menor, mais franco e direto, que um poeta como Carlos Drummond de Andrade, o poeta maior em língua portuguesa para ele, por ser um poeta altamente reflexivo. Baroja fazia uma analogia semelhante com a retórica, dividida por ele em *tom maior* e *tom menor*. Para ele, os escritores que possuíam uma retórica de tom maior eram aqueles que enchiam o texto com frases artificiosas e períodos extremamente extensos, como os textos de Salvador Ruedas. Em outras palavras:

Es la retórica heredada de los romanos que intenta dar solemnidad a todo, a lo que ya lo tiene de por sí y a lo que no lo tiene. Esta retórica en tono mayor marcha con un paso ceremonioso y académico. (...) En cambio, la retórica del tono menor, que a primera vista parece pobre, luego resulta más atractiva, tiene un ritmo más vivo, más vital, menos ampuloso. (...) Yo huyo siempre, todo lo que puedo, de la retórica en

---

<sup>81</sup> Em um país como a Espanha, tão voltado a valorizar a solenidade, o pedantismo, a falação, tudo o que tem certo aspecto (ou pretensão) de superioridade, o sucesso de Baroja quase soa uma excentricidade, não se encaixa. Mas é destas exceções, destes casos raros, que está feita a história, por sorte.

<sup>82</sup> No nosso tempo, na Espanha, as metas do estilo em prosa foram consideradas o casticismo, o enfeite e a eloquência. Para os tradicionalistas, o casticismo é o essencial da boa literatura. Um escritor que tenha certo sabor a século XVII é um estilista; para os modernistas, a graça no enfeite, a prosa repleta de metáforas e os adjetivos com cores vivas, é o que significa o estilo. Para uns e para outros, o ideal é semelhante; não é chegar à exatidão e a clareza da expressão, mas conseguir um embelezamento.

tono mayor, que se le aparece a uno como indispensable y única desde el momento que se empieza a escribir en castellano.<sup>83</sup> (BAROJA, 1918: 174-175)

Segundo o teórico Juan Uribe Echevarría, a Baroja: “se debe la derrota (...) del barroquismo inferior, de la palabra inútil y pomposa que infectaba la novela española a fines del siglo pasado y comienzos del actual”<sup>84</sup> (URIBE ECHEVARRÍA, 1969: 63 *apud* MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 104). Ainda que Baroja não possuísse um modo de escrever pomposo, o escritor foi eleito, em 1935, para a Real Academia de la Lengua Española. Ortega y Gasset fez questão de relativizar as críticas que Baroja sofria e assinalava que o leitor deveria, antes de tudo, analisar qual a real intenção do autor que, pare ele, não estava preocupado em escrever segundo as normas sintáticas estabelecidas pela Academia.

Os problemas de sintaxe – em relação à norma padrão – fazem parte do estilo de Pío Baroja e contribuem para a representação da realidade, conforme destaca Juan Marín Martínez:

(...) no podemos dejar de aludir a la presencia en *La busca*, como en el resto de sus obras de ciertos rasgos del estilo de Baroja que constituyen errores gramaticales tales como leísmos y laísmos, algunos complementos directos de persona sin la preposición *a* (“puso [*a*] sus hijas”), el uso de la perífrasis modal de probabilidad o suposición sin la preposición *de*, y con menor frecuencia, ciertos solecismos en la construcción del régimen (unas preposiciones se emplean en donde deberían aparecer otras), algunas faltas de concordancia y cierto desorden sintáctico a veces... Tampoco falla algún caso de doble complemento del tipo de “Y cómo *le* vamos a conocer *a ese hombre?*”, construcción en la que claramente sobra el primero de valor anticipador o catafórico.<sup>85</sup> (MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 197)

<sup>83</sup> É a retórica herdada dos romanos que tenta dar solenidade a tudo, ao que já tem por si e ao que não tem. Esta retórica em tom maior caminha com um passo cerimonioso e acadêmico. (...) Por outro lado, a retórica do tom menor, que à primeira vista parece pobre, depois resulta mais atrativa, tem um ritmo mais vivo, mais vital, menos pomposo. (...) Eu fujo sempre, o máximo que posso, da retórica em tom maior, que a alguém aparece como indispensável e única a partir do momento que se começa a escrever em castelhano.

<sup>84</sup> Se deve a derrota (...) do barroquismo inferior, da palavra inútil e pomposa que infectava o romance espanhol no final do século passado e começo do atual.

<sup>85</sup> (...) não podemos deixar de aludir à presença em *La busca*, como no resto de suas obras de certas características do estilo de Baroja, que constituem erros gramaticais, tais como leísmo e laísmo, alguns objetos diretos de pessoa sem a preposição *a* (“colocou [*a*] suas filhas”), o uso da perífrase modal de probabilidade ou suposição sem a preposição *de*, e com menor frequência, certos solecismos na construção do regime (umas preposições se empregam onde deveriam estar outras), algumas falta de concordância e certa desordem sintática em alguns momentos... Também não falha algum caso de duplo objeto do tipo “E como *lhe* vamos conhecer a esse homem?”, construção na qual claramente sobre o primeiro de valor antecipador ou catafórico.

Menendez Pelaez (1995) também destaca que Baroja estava mais preocupado com o que estava sendo contado, não com a forma como contaria sua história, por isso os problemas sintáticos:

Más de una vez se ha reprochado a Baroja que no sabía escribir, pues su expresión estaba llena de muchas y graves incorrecciones gramaticales; cierto es que pueden encontrarse ejemplos que abonan tal censura, pero no es así de defectuosa toda la escritura de quien nunca actuó en estilista y a quien siempre interesó más lo que había de contar que la forma de contarlo.<sup>86</sup> (MENENDEZ PELAEZ, 1995: 505)

Outro crítico importante no início do século XX, Juan Mas y Pi, destacou que a obra de Baroja era tão fiel ao contexto histórico na qual estava inserida que um futuro leitor, que quisesse conhecer a Espanha do início do século XX, poderia fazê-lo através da leitura dos romances barojianos, frutos de um autor tão sincero como havia sido Galdós:

La obra de Baroja se va españolizando hasta convertirse en la más genuina de la raza y del momento, en la obra española que después de la de Galdós habrán de leer los hombres futuros que quieran comprender el ambiente de España al comenzar el siglo XX. [...] sólo queda Pío Baroja para presentar, ante las gentes venideras, el alma extraña de nuestros días, donde una agitación sin fruto, infecunda y estéril, teje la red de una loca aventura, en lucha por la miseria, por el ideal.<sup>87</sup> (MAS Y PI, 1911: 203 *apud* MAINER, 2012: 209)

Críticos literários e até mesmo historiadores destacam a fidedignidade da narrativa de Baroja ao momento histórico no qual viveu. Juan Marín Martínez

---

<sup>86</sup> Mais de uma vez repreendeu-se que Baroja não sabia escrever, pois sua expressão estava cheia de muitas e graves incorreções gramaticais; certo é que se pode encontrar exemplos que abonam tal censura, mas não é assim defeituosa toda a escrita de quem nunca atuou em estilista e a quem sempre interessou mais o que havia de contar que a forma de contar.

<sup>87</sup> A obra de Baroja vai se espanholizando até se transformar na mais genuína da raça e do momento, na obra espanhola que depois da de Galdós deverão ler os homens futuros que queiram compreender o ambiente da Espanha no início do século XX. [...] solo resta Baroja para apresentar, frente às gerações vindouras, a alma estranha de nossos dias, onde uma agitação sem fruto, infecunda e estéril, tece a rede de uma louca aventura, em luta pela miséria, pelo ideal.

(2011) afirma inclusive que nenhum autor retratou uma cidade com tamanha veracidade como Baroja na trilogia *La lucha por la vida*.

Juan Marín Martínez (2011, 88-89) acrescenta que, diferentemente de seus contemporâneos, Baroja bebeu na fonte dos velhos narradores do século XIX – em especial de Pérez Galdós – para criar uma narrativa mais testemunhal, baseada em suas próprias experiências, sem renunciar, porém, à imaginação. Até mesmo Juan Ramón Jiménez, Nobel de literatura e um dos maiores nomes da poesia espanhola do século XX, que não tinha simpatia pela figura de Baroja, afirmava, em 1954, que “Pío Baroja será más leído en lo porvenir que otros compañeros de lugar y vida”<sup>88</sup> (MAINER, 2012: 369). A profecia de Juan Ramón Jiménez se confirmaria anos mais tarde com o reconhecimento pela crítica do caráter renovador que a obra de Baroja possui. Se o escritor vem de uma escola realista, que atingiu o ápice com Galdós e a obra prima *Fortunata y Jacinta* (1887), e que tem o excesso de descrições do espaço como uma das principais marcas, Baroja dá apenas algumas pinceladas impressionistas, para localizar o personagem. A descrição dava lugar a apreensão do objeto e estruturação do texto de maneira fragmentada.

---

<sup>88</sup> Pío Baroja será mais lido no porvir que outros companheiros de lugar e vida.

### 3. Características formais do romance *La busca*

A publicação de *La busca* primeiramente em folhetim, em 1903, causou furor entre os intelectuais da época e entre os leitores do jornal *O globo*. Já se notava a qualidade literária de Pío Baroja, que fez com que a história de um personagem, advindo das camadas mais baixas da sociedade, incitasse a leitura dos madrilenhos.

Quando o romance saiu em folhetim, Baroja começou a publicação através de um prólogo narrado pelo filho de Silvestre Paradox, personagem fictício e protagonista de *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901). O filho de Paradox assinala ao leitor que narrará como se formou sua família, os Fuamaradas, e sua gradual ascensão social. Para isso, destaca, passará por todas as camadas sociais das quais sua família fez parte, começando pelas esferas mais baixas. A inserção do prólogo narrado pelo filho de Silvestre Paradox justificava, em certa medida, o tom irônico e burlesco do narrador barojiano. Entretanto, com a publicação do romance em formato de livro, em 1904, assim como com a publicação da trilogia *La lucha por la vida*, o prólogo foi retirado, pois o autor percebeu que a história de Manuel não precisava de uma justificativa dada por outro personagem. A filiação com Silvestre Paradox era, pois, desnecessária, não contribuindo com a unidade da trama.

Dessa forma, o propósito firmado no prólogo da edição de *La busca* em folhetim dava lugar à exploração e descrição da periferia madrilenha. Porém, não só o espaço seria descrito, mas a população que ali habitava:

Las afueras de Madrid no han tenido ningún escritor que las haya explorado y descrito (...) Las afueras me preocupaban mucho. Había por allí gente rara, miserable, desharrapada; casuchas de lata y chozas de tierra; merenderos, ventorros, casillas de consumos; tipos degenerados (...) <sup>89</sup> (BAROJA, 1935: 124)

Os propósitos de Baroja com a publicação de *La busca* e de toda a trilogia que o compõe são claros: primeiramente entreter o público leitor, que já

---

<sup>89</sup> As aforas de Madri não tiveram nenhum escritor que as tenha explorado e descrito (...) As aforas me preocupavam muito. Tinha por ali gente estranha, miserável, esfarrapada; casinhas de lata e cabanas de terra; espaços para merendar, pequenas hospedarias, pequenas lanchonetes; caras degenerados (...)

conhecia seu trabalho e sabia de suas qualidades literárias; da mesma forma, fazer com que seu romance servisse como um claro testemunho da miséria que imperava no subúrbio madrileno.

As referências extratextuais do título da trilogia *La lucha por la vida* são evidentes. Baroja havia lido *A origem das espécies* (1859) e lhe agradavam as ideias do 'evolucionismo biológico'. O autor se apropriou da ideia de Darwin e a transferiu para as classes sociais. As classes mais pobres da população perseguiam, a seu ver, um mesmo objeto: deixar de ser pobre, ou não sucumbir na miséria, dentro da sociedade. Baroja afirmou em *Las horas solitarias*, que o darwinismo se tratava da doutrina mais complexa e bem desenvolvida que a Biologia lançou mão em todo o século XIX. Manuel, protagonista de toda a trilogia, é quem está lutando pela vida, saindo da mais absoluta miséria, até conseguir ser dono de uma gráfica no final de *Aurora roja*.

O protagonista também vive a *la busca*, expressão espanhola que significa viver sempre em busca de algo: de trabalho, de melhores condições de vida. A postura de Manuel ao longo de *La busca* é a de uma pessoa desconhecida, que está em busca de uma melhor condição de vida ou de uma direção a seguir. Na última parte do romance, Baroja denomina o sexto capítulo de "El señor Custodio y su hacienda. A la busca". É nesse capítulo, um dos mais importantes da narrativa, que Manuel enfim vislumbra um encaminhamento, enquanto trabalha para o trapeiro. O leitor tem a impressão, ao final, que o protagonista enfim se estabilizará na fazenda, que a busca chegou ao fim. Com o final do romance vemos, não obstante, que a busca do protagonista não chega a um final e que ele teria que se envolver com uma *mala hierba* no romance seguinte até abandonar o 'viver picaresco'.

Não se pode deixar de lado o fato de que quando Baroja começou a escrever, na virada do século XIX para o XX, ainda vigoravam as ideias naturalistas em grande parte da Europa, que influenciaram na composição da trilogia e iam ao encontro do título marcadamente darwiniano:

El naturalismo de Baroja tendría fundamento en la idea darwiniana del "struggle for life" que sería el tema de su famosa trilogía *La lucha por la vida* (1904); en ella el "leitmotiv" de *La busca* respalda las acciones

de los personajes, cuyo *hallazgo* depende de su fortaleza y su fortuna para imponerse en el mundo. En *La lucha por la vida* las técnicas creativas se encaminan a poner de relieve la realidad exterior como espacio donde se entabla la batalla por la subsistencia; esa batalla al fin y al cabo universal, es protagonizada por la especie del hombre y, para representarla, Baroja creó un héroe colectivo.<sup>90</sup> (MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 115)

O escritor Juan Valera, em 1901, após a leitura de *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* afirmou que a obra de Baroja exacerbava a “luta pela vida”, com as ideias vigentes naquele momento. Valera se referia a influência do naturalismo no discurso de Baroja, e explicou que esse era o único ponto que diferenciava o personagem barojiano do pícaro do *Siglo de Oro* espanhol. Ou seja, para o autor de *Pepita Jiménez*, a obra de Baroja era uma recriação moderna do pícaro do século XVII. (MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 116)

O crítico Fernando Varela destaca que com *La lucha por la vida* e, especialmente, em *La busca*, Baroja bebe na concepção naturalista e realista para compor o romance. Se for naturalista pelo papel protagonista que o ambiente possui e sua força determinante na ação dos personagens, é realista por três aspectos:

El autor enfoca solamente los aspectos negativos de la miseria del suburbio; la insistencia en la acentuación caricaturesca (...) de unos personajes que recuerdan ligeramente los esperpentos goyescos; Baroja hace que sus personajes se rebelen contra la injusticia.<sup>91</sup> (VARELA, 2007: 41-43 *apud* MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 119-120)

Quando se diz que o autor dialoga com o realismo do XIX, não se pretende afirmar que Baroja é um escritor realista, até porque como expusemos acima, o autor rompe com o excesso de descrições da paisagem, prática realista por excelência, e tem um espírito romântico, como seus contemporâneos. A

---

<sup>90</sup> O naturalismo de Baroja teria fundamento na ideia darwiniana do “struggle for life” que seria o tema de sua famosa trilogia *La lucha por la vida* (1904); nela o “leitmotiv” de *La busca* respalda as ações dos personagens, cuja descoberta depende de sua fortaleza e sua fortuna para se impor no mundo. Em *La lucha por la vida* as técnicas criativas se encaminham a destacar a realidade exterior como espaço onde se entrava batalha pela subsistência; essa batalha, no fim das contas universal, é protagonizada pela espécie do homem e, para representá-la, Baroja criou um herói coletivo.

<sup>91</sup> O autor enfoca somente os aspectos negativos da miséria do subúrbio; a insistência na acentuação caricaturesca (...) de uns personagens que nos fazem recordar ligeiramente dos desatinos goyescos; Baroja faz com que seus personagens se rebelem contra a injustiça.

forma romanesca de Baroja, e isso fica claro com o romance *La busca*, é bastante idiossincrática:

En conclusión, a través de los años 1900-1904, Baroja va acercándose a una forma novelística propia. A medida que avanza en la carrera se siente más seguro de su vocación y de las aspiraciones novelísticas. La desorientación estética de las primeras obras desaparece, se libra de las influencias ajenas y va elaborando una estética original. Tras el experimento modernista inicial, acude al impresionismo que luego abandona por el realismo, entendido de una forma ya muy distinta del realismo decimonónico y más compatible con las estéticas del siglo actual.<sup>92</sup> (MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 122-123)

Sobre o título do segundo romance da trilogia, *Mala hierba*, o autor fez uma reflexão prévia sobre essa erva daninha que estava invadindo Madri com o aumento da delinquência. O artigo denominado “Mala hierba” saiu na compilação de ensaios do autor *El tablado de Arlequín*, em 1904:

La mala hierba crece en nuestra sociedad por todas partes; arriba, abajo y en medio; aniquila e imposibilita la vida de los que quieren trabajar. (...) Estamos dominados por la plutocracia más absoluta. El dinero nos ha hecho perder una porción de ideas, quizás falsas, pero que nos sostenían. Nos industrializamos para todo lo malo, quedamos tan arcaicos como antes para todo lo bueno.<sup>93</sup> (BAROJA, 1904: 92)

Baroja critica nesse artigo as quadrilhas que assolavam Madri, vivendo de fraudes. A burguesia decadente, muitas vezes fruto de uma antiga aristocracia, funcionava como uma erva daninha na sociedade. Também em *El tablado de Arlequín*, no artigo titulado *Familias trepadoras*, o autor desenvolveria melhor o tema dos delinquentes. E a delinquência pior de todas, para Baroja era a praticada pela classe média:

---

<sup>92</sup> Portanto, através dos anos 1900 – 1904, Baroja vai se aproximando de uma forma de romance própria. A medida que avança na carreira se sente mais seguro de sua vocação e das aspirações ficcionistas. A desorientação estética das primeiras obras desaparece, livra-se das influências alheias e vai elaborando uma estética original. Depois do experimento modernista inicial, recorre ao impressionismo que depois abandona pelo realismo, entendido como uma forma já muito diferente do realismo do XIX e mais compatível com as estéticas do século atual.

<sup>93</sup> A erva daninha cresce em nossa sociedade por todas as partes; encima, embaixo, no meio; aniquila e impossibilita a vida dos que querem trabalhar. (...) Estamos dominados pela plutocracia mais absoluta. O dinheiro nos fez perder uma porção de ideias, talvez falsas, mas que nos sustentavam. Industrializamo-nos para tudo aquilo que é mau, ficamos tão arcaicos como antes para tudo aquilo que é bom.



Esto depende en parte de la cobardía de la clase media española, que no tiene el valor de afirmarse. Entre nosotros no puede haber definido estable más que pueblo y aristocracia, miseria y opulencia. Un individuo de la clase media no es más que una especie de asteroide que camina por la nebulosa de la burguesía a buscar la aristocracia, que aquí no es noble ni hidalga, sino únicamente adinerada.<sup>94</sup> (BAROJA, 1904: 35)

Em *Mala hierba*, Manuel segue suas andanças por Madri, até que aceita participar de uma armação com a Baronesa de Aynant e sua filha Kate, que havia conhecido anos antes na pensão de Doña Casiana. O imbróglio consistia em fazer com que Manuel se fizesse passar por filho da Baronesa com Don Sergio Redondo, um rico comerciante com quem ela havia tido um caso no passado. Don Sergio acaba descobrindo a armação e interrompe a mesada que dava periodicamente a sua casa. A Baronesa foi ajudada na armação por Don Bonifacio Mingote, um agente de colocações, apontado em toda a narrativa como um tipo mau-caráter.

Mesmo com a ajuda de Mingote, o protagonismo na armação é dado à Baronesa. O destaque lhe é dado para confirmar aquilo que o autor havia destacado no artigo *Familias trepadoras*: “En estas familias trepadoras, los hombres suelen ser generalmente insignificantes; en cambio, las mujeres ¡qué energía, que tesón para defender las prerrogativas más o menos ilusorias que se asignan!”<sup>95</sup> (BAROJA, 1904: 37)

Durante toda a primeira parte do romance, Baroja descreve essa *mala hierba*. Como fica claro no excerto abaixo, que descreve Don Bonifacio Mingote, o agente é uma erva daninha que pratica os crimes por puro desvio de caráter:

Manuel pudo ir conociéndolo a fondo. Era maestro en todas las artes del engaño, ingrato, incapaz, procaz, cobarde con los valientes, valiente con los cobardes, petulante y vanidoso como pocos, amigo de

---

<sup>94</sup> Isto depende em parte da covardia da classe média espanhola, que não tem o valor e se afirmar. Entre nós não pode ter definido estável mais que o povo e aristocracia, miséria e opulência. Um indivíduo da classe média não é mais que uma especiaria de asteroide que caminha pela nebulosa da burguesia a buscar a aristocracia, que aqui não é nobre nem fidalga, mas unicamente adinheirada.

<sup>95</sup> Nestas famílias trepadeiras, os homens costumam ser geralmente insignificantes; por outro lado, as mulheres: que energia! Que afinca para defender as prerrogativas mais ou menos ilusórias que se designam.

atribuirse las heroicidades y los méritos ajenos y de repartir entre los demás los defectos propios.<sup>96</sup> (BAROJA, 2011: 194)

A própria Baronesa de Aynant, também mostrava antipatia por Mingote, mas desfrutava os momentos em que este lhe contava seus planos, suas tramoias. Vejamos como isso se revela no fragmento abaixo, no qual o narrador denomina Mingote como uma espécie de malandro e escancara o seu cinismo, que não tem pudor e apresenta-o como mau caráter:

Manuel notó que la Baronesa solía hablar siempre mal de Mingote, cuando se hallaba ausente, y, sin embargo, cuando le escuchaba lo hacía con gusto; sin duda, al oírle, admiraba la sutileza y la finura de las malas artes de aquel pícaro. Al cabo de algún tiempo de oírle su charla desvergonzada, repugnaba.

La preocupación de Mingote era ocultar su natural cínico; pero el cinismo suyo, por su fuerza de expansión, le salía fuera del alma, apuntaba en sus ojos y en sus labios y fluía libremente en sus palabras. - Pierden el tiempo los que me insultan – decía tranquilamente –; a sinvergüenza no me gana nadie.<sup>97</sup> (BAROJA, 2011: 194)

Baroja em *Mala hierba* enfoca em uma burguesia decadente, personificada na figura da Baronesa, mas a desenvolve contrapondo-a com a ascensão gradual de Manuel, que muda de posição pouco a pouco, terminando esse processo, como veremos, em *Aurora roja*. A trilogia desenvolve a regeneração de Manuel através do trabalho. Entretanto, ironicamente, o personagem de Jesus, um vagabundo convicto, leva Manuel de volta à vagabundagem. Acompanhamos, nesses altos e baixos do protagonista, a Madri periférica. As camadas mais baixas não perdem seu papel protagonista. Como fica claro ao analisar a trilogia, a picaresca se desenvolve apenas no primeiro

---

<sup>96</sup> Manuel pode ir conhecendo-o a fundo. Era mestre em todas as artes do engano, ingrato, incapaz, insolente, covarde com os valentes, valente com os covardes, petulante e vaidoso como poucos, amigo de se atribuir as heroicidades e os méritos alheios e de repartir entre os demais os defeitos próprios.

<sup>97</sup> Manuel notou que a Baronesa costumava sempre falar mal de Mingote, quando estava ausente, e, entretanto, quando o escutava não o fazia com prazer; sem dúvida, ao ouvi-lo, admirava a sutileza e a delicadeza das más artes daquele malandro. Depois de um tempo ouvindo sua fala desavergonhada, repugnava. A preocupação de Mingote era ocultar sua natureza cínica; mas seu cinismo, por sua força de expansão, saltava-lhe da da alma, apontava em seus olhos e em seus lábios e fluía livremente em suas palavras. – Perdem o tempo os que me insultam – dizia tranquilamente –; a sem-vergonha não ganha ninguém.

romance, *La busca*, pois Manuel passa por um processo de aburguesamento ao longo dos outros romances da série.

Para Baroja o fato de escrever sobre as camadas mais pobres não era nenhum mérito, pois, como afirma em *Desde la última vuelta del camino*, “Si en vez de ver gente pobre de Madrid hubiese vivido entre gente rica, hubiese hablado de ella. Yo no creo que esto sea un mérito ni un demérito”<sup>98</sup> (BAROJA, 1945: 200 *apud* MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 125). Se Baroja não quer os louros da crítica como um autor denunciativo, é inegável que o autor produz um testemunho bastante fidedigno da Espanha da virada do século. Por outro lado, a crítica destaca que Baroja também tinha a intenção de divertir e entreter o leitor. O mérito está justamente nesse trabalho bem sucedido de aliar uma narração irônica, por vezes divertida com uma história bastante realista e verossímil:

La intención de la trilogía está patente en su propio título: los conflictos eternos entre individuo y sociedad, entre los dulces ensueños y la cruda realidad, con las múltiples resultantes de sus opuestas y variadas fuerzas en presencia. La función del relato novelístico no es exponer y analizar objetivamente una determinada realidad, ni estudiar los condicionamiento y los procesos psicológicos de los seres incluidos en ella, sino con estos y aquellos materiales, convenientemente filtrados, conseguir una apariencia fuerte y auténtica de vida.<sup>99</sup> (MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 126)

Quanto ao título do último romance da trilogia, vejamos como *Aurora Roja* é extremamente representativo. Conforme detalha Marín Martínez (2011: 15), havia em Madri uma taberna com o nome de “La Aurora”, como a do romance, na região da rua Alberto Aguilera, onde estudantes e interessados em política se encontravam. Ou seja, primeiramente Baroja se apropria do nome de uma taberna já existente. Contudo, não é um nome qualquer. ‘Aurora’ segundo a aceção da Real Academia é uma luz rosada que precede imediatamente a

---

<sup>98</sup> Se em vez de ver gente pobre de Madri tivesse vivido entre pessoas ricas, tivesse falado dela. Acho que isto não é um mérito nem demérito.

<sup>99</sup> A intenção da trilogia está patente em seu próprio título: os conflitos eternos entre indivíduo e sociedade, entre os doces delírios e a crua realidade, com os múltiplos resultados de suas opostas e variadas forças presentes. A função do relato romanescos não é expor e analisar objetivamente uma determinada realidade, nem estudar o condicionamento e os processos psicológicos dos seres incluídos nela, mas com estes e aqueles materiais, convenientemente filtrados, conseguir uma aparência forte e autêntica de vida.

saída do Sol. Esse bar é na narrativa o ponto de encontro entre os anarquistas. Para estes revolucionários, a luz que precede o Sol seria a revolução anárquica e o Sol, uma Espanha anarquista:

- Voy a ver el número de esta casa para decírselo a los amigos – dijo el *Libertario*.  
 - Pues no tiene número – replicó Juan –; pero tiene nombre: “La Aurora”.  
 - Buen nombre para una reunión de los nuestros.  
 Se despidieron. Juan marchó a casa de Manuel. En el cerebro del escultor comenzaba a germinar la idea de que había una misión social que cumplir, y que esta misión era él el encargo de llevarla al cabo.<sup>100</sup> (BAROJA, 2011: 216)

Já quanto ao adjetivo ‘roja’, ou seja, ‘vermelha’, tem relação com a simbologia que essa cor sempre carregou para os anarquistas, bem como para os comunistas. O vermelho desde o século XIX marca um caráter subversivo. Durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), os revolucionários, contrários ao nacionalismo, eram denominados *rojos*. No romance, os anarquistas resolvem alcunhar a taberna de *Aurora roja* para criar uma identidade revolucionária: “(...) Casi todos conocemos este sitio por el nombre de “Aurora”; como nuestro grupo debe tener un nombre, por si hay que relacionarlo con otras sociedades, propongo que desde hoy se llame “Aurora roja”<sup>101</sup> (BAROJA, 2011: 218).

Em um romance marcado pelas reflexões, pelos debates entre socialistas, anarquistas e capitalistas, a *Aurora roja* adquire um papel primordial no enredo. Manuel participa dos debates de maneira ativa e percebe que o anarquismo efetivo – não o intelectual – seria impossível de ser levado adiante. Portanto, a taberna dá o título ao romance por ser o centro de reunião entre os anarquistas e por ser o lugar em que Manuel vislumbra uma nova maneira de

---

<sup>100</sup> - Vou ver o número desta casa para contar pros amigos – disse o *Libertario*. - Pois não tem número – replicou Juan –; mas tem nome: “La Aurora”. – Bom nome para uma reunião dos nossos. Se despediram. Juan caminhou para a casa de Manuel. No cérebro do escultor começava a germinar a ideia de que havia uma missão social para cumprir, e que esta missão era ele o encargo de levá-la a cabo.

<sup>101</sup> (...) Quase todos conhecemos este lugar pelo nome de “Aurora”; como nosso grupo deve ter um nome, por poder ter que o relacionar com outras sociedades, proponho que desde hoje se chame “Aurora roja”.

olhar para o mundo, decidindo, ao final, continuar como dono de uma gráfica, sem participar de qualquer atentado.

### 3.1 Narrador e a herança cervantina

Antes que analisemos o narrador de *La busca* é importante destacar que em relação à linguagem utilizada por Baroja, como ressaltamos no capítulo sobre as particularidades da obra romanesca de Pío Baroja, o autor era conhecido por um estilo direto, nada rebuscado e com orações breves.

Em *La busca* isso não é diferente. O narrador é sempre claro e direto, sem rodeios. Vejamos no exemplo a seguir como o ele inicia um capítulo descrevendo a situação em que se encontravam Leandro e Milagros, que viviam em pé de guerra, já que a moça não queria se casar com o rapaz. Notemos como a narrativa é construída através de adjetivos, que servem para caracterizar os personagens, e de períodos curtos, que corroboram aquilo que Azorín afirmara em *Alma española*: “no hay hoy en España ningún escritor más sencillo. (...) Tales son las condiciones supremas del escritor: la claridad y la precisión. (...) Baroja ha traído a la novela esta simplicidad, que es preciso traer a todos los géneros”<sup>102</sup> (AZORÍN, 1903: 28 *apud* MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 105):

Las disputas frecuentes entre Leandro y su novia, la hija del *Corretor*, servían muy a menudo de comidilla a los inquilinos de la Corrala. Leandro era malhumorado y camorrista; se le despertaban los instintos brutales rápidamente; a pesar de que casi todos los sábados, por la noche, iba a las tabernas y cafetines dispuesto a armar broncas con matones y gente cruda, no le había sucedido hasta entonces ningún accidente desagradable. A su novia, en parte, le gustaba este valor; pero a la madre de la Milagros le producía verdadera indignación, y recomendaba a todas horas a su hija que diera a Leandro una despedida terminante.<sup>103</sup> (BAROJA, 2013: 95)

---

<sup>102</sup> Não há hoje na Espanha nenhum escritor mais singelo. (...) Tais são as condições supremas do escritor: a claridade e a precisão. (...) Baroja trouxe ao romance esta simplicidade, que é preciso trazer a todos os gêneros.

<sup>103</sup> As disputas frequentes entre Leandro e sua namorada, a filha do *Corretor*, serviam muito frequentemente de motivo de fofoca para os inquilinos da Corrala. Leandro era mal-humorado e truculento; seus instintos brutais se despertavam rapidamente; a pesar de que quase todos os sábados, pela noite, ia às tabernas e botecos disposto a armar confusões com valentões e gente complicada, não tinha sucedido até aquele momento nenhum acidente desagradável. Sua namorada, em parte, gostava deste valor, mas a mãe de Milagros se indignava verdadeiramente,

Não há dúvida que Baroja lança mão do narrador onisciente, uma constante em suas narrativas. O narrador de *La busca*, e de toda *La lucha por la vida*, conhece todas as motivações de seus personagens. A presença do narrador onisciente é uma constante na literatura do século XIX e começo do XX.

O perfil de Manuel, e as emoções que o protagonista sente, é traçado muitas vezes através das descrições feitas pelo narrador, não apenas por suas atitudes, ou diálogos, como podemos verificar no trecho a seguir:

Aquel flirteo, que fue para la Justa como un simulacro de amor, constituyó para Manuel un doloroso despertar de la pubertad. Sentía vértigos de lujuria, que terminaban en atonía y en aplanamiento mortales. Y entonces echaba a andar deprisa con el paso irregular de un atáxico; muchas veces, al atravesar el canal, le entraban deseos de dejarse ahogar en el río; pero el agua sucia y negra no invitaba a sumergirse en ella.<sup>104</sup> (BAROJA, 2013: 235)

Mas as principais características do narrador de *La busca* são a ironia e o diálogo que mantém com o leitor, o que o inserem na tradição iniciada no romance moderno por Miguel de Cervantes: “aparentemente objetiva mas con los correctivos irónicos que insertan la intención fictiva”<sup>105</sup> (MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 182-183). Marín Martínez (2011) assinala que o narrador que se autodenomina *autor* vem de uma tradição cervantina e era uma prática muito comum entre os folhetinistas. Tal prática se repete no trecho a seguir:

El autor no llegó a conocer los inquilinos que habitaban los pisos altos; tiene una idea vaga de que había dos o tres patronas, alguna familia que alquilaba cuartos a caballeros estables, pero nada más. Por esta causa el autor no se remonta a las alturas y se detiene en el piso principal.<sup>106</sup> (BAROJA, 2013: 14)

---

e recomendava o tempo todo a sua filha que desse a Leandro uma despedida derradeira.

<sup>104</sup> Aquele flerte, que foi para a Justa como um simulacro de amor, constituiu para Manuel um doloroso despertar da puberdade. Sentia vertigem de luxúria, que terminavam em atonia e em aplanamento mortais. E então começava a andar depressa com o passo irregular de um atáxico; muitas vezes, ao atravessar o canal, entravam-lhe desejos de se deixar afogar no rio; mas a água suja e preta não convidava a submergir-se nela.

<sup>105</sup> Aparentemente objetivo mas com os correctivos irónicos que inserem a intenção ficcional.

<sup>106</sup> O autor não chegou a conhecer os inquilinos que viviam nos andares altos; tem uma ideia vaga de que havia dois ou três donas de pensão, alguma família que alugava quartos a cavalheiros estáveis, mas nada mais. Por esta razão o autor não se remonta às alturas e se

Esse autor-narrador em *La busca* não perde seu leitor de vista, que ganha uma posição de destaque no romance. O narrador, para dialogar com o leitor, acaba muitas vezes saindo do gênero romanesco para entrar em gêneros distintos, como o relato, ou o ensaio (muito praticado por Baroja ao longo de sua extensa produção artística). A professora Maria Augusta da Costa Vieira ao analisar esse tipo de narrador tipicamente quixotesco faz uma relação com o romance português *Viagens na minha terra* que, como veremos, adequa-se também a *La busca*:

En algunos momentos nos encontramos con relatos de viaje que se asemejan a las crónicas: en otros, aparecen comentarios y reflexiones del narrador acerca de temas variados; en otros, nos encontramos con una novela – la historia de Carlos y Joaninha – que relata un episodio de amor. El lenguaje escrito no evita al oral y, dentro de esta mezcla de estilos, lo que más se preserva es la espontaneidad en la expresión. Se trata de una *escritura desatada* o, si se prefiere, como dice el propio Autor en el “Prólogo” de la edición de 1846, una escritura que se escribe “descuidadamente”. El lector, a su vez, acompaña las reflexiones del narrador quien, a veces más y a veces menos, lo introduce en su discurso.<sup>107</sup> (VIEIRA, 1997:67)

Se em *La busca* não há relatos de viagem, há, por outro lado, esse gênero híbrido, fruto de um romance que, como destacamos anteriormente, não foi previamente elaborado por Baroja. Segundo o autor, seu romance, aberto por essência, foi construído durante o processo de escrita, fazendo com que as digressões do narrador, e as conversas com o leitor, fossem constantes:

Sería el autor demasiado audaz si tratase de demostrar la necesidad matemática en que se encontraba la casa de doña Casiana de hallarse colocada en la calle de Mesonero Romanos, antes del Olivo, porque, indudablemente, con la misma razón podía haber estado emplazada en la del Desengaño, en la de Tudescos, o en otra cualquiera; pero los

---

detém no andar principal.

<sup>107</sup> Em alguns momentos nos deparamos com relatos de viagem que se assemelham às crônicas: em outros, aparecem comentários e reflexões do narrador sobre temas variados; em outros, deparamo-nos com um romance – a história de Carlos e Joaninha – que relata um episódio de amor. A linguagem escrita não evita a oralidade e, dentro dessa mistura de estilos, o que mais se preserva é a espontaneidade na expressão. Trata-se de uma *escrita desatada* ou, se preferir, como diz o próprio Autor no “Prólogo” da edição de 1846, uma escrita que se escreve “descuidadamente”. O leitor, por sua vez, acompanha as reflexões do narrador que, as vezes mais e as vezes menos, o introduz em seu discurso.

deberes del autor, sus deberes de cronista imparcial y verídico, le obligan a decir la verdad, y la verdad es que la casa estaba en la calle Mesonero Romanos, antes del Olivo.<sup>108</sup> (BAROJA, 2013: 13)

O mérito do romancista é fazer com que as digressões, o discurso fragmentado e ensaístico – em alguns momentos – não atrapalhe o ato que Vieira (1997) chama de *novelar*. Em *La busca*, as andanças de Manuel não são prejudicadas pelas digressões do narrador, localizadas em geral ao princípio ou ao final de cada capítulo. O enfrentamento entre narrador e leitor, entretanto, configuram a base do romance moderno, iniciado por Cervantes, que diluiu a fragilidade da ilusão de realidade, de verídico:

Por lo que parece, está en la raíz del género de la novela el enfrentamiento con sus propios procedimientos, de modo que la autoridad del autor, la tensión alrededor del poder y el diálogo entre narrador y lector ponen al descubierto algunas vertientes del proceso de la creación novelística, lo que pasa a ser elemento configurador de la ficción literaria.<sup>109</sup> (VIEIRA, 1997: 68)

O narrador onisciente empregado em *La busca* ao descrever os personagens do romance o faz de maneira arbitrária, como é comum na narrativa barojiana. Ou seja, há personagens que merecem a simpatia do narrador e são descritos de maneira positiva, outros, por outro lado, são apresentados de uma forma que não deixa margem para que o leitor crie empatia pelo personagem. Para Carlos Blanco Aguinaga, Baroja:

Es, seguramente, el escritor más dictatorial de nuestras letras modernas, la *autoridad* suprema e indiscutible de todas sus ficciones. Todo personaje de Baroja lleva su calificativo que nos dice cómo es y cómo, por lo tanto, debemos verlo, sin discusión; toda escena lleva su comentario autoral que pretende obligarnos a darle la interpretación que le da Baroja. En estos comentarios, en su adjetivación insistente,

---

<sup>108</sup> Seria o autor demasiadamente audaz se tratasse de demonstrar a necessidade matemática na qual se encontrava a casa de dona Casiana por estar localizada na rua de Mesonero Romanos, antes do Olivo, porque, indubitavelmente, com a mesma razão podia haver estado localizada na do Desengaño, na de Tudescos, ou em outra qualquer; mas os deveres do autor, seus deveres de cronista imparcial e verídico, obrigam-lhe a dizer a verdade, e a verdade é que a casa estava na rua Mesonero Romanos, antes do Olivo.

<sup>109</sup> Pelo que parece, está na origem do gênero do romance o enfrentamento com seus próprios procedimentos, de modo que a autoridade do autor, a tensão ao redor do poder e o diálogo entre narrador e leitor fazem vir à tona algumas vertentes do processo da criação romanesca, o que passa a ser elemento configurador da ficção literária.



se encuentra la ideología que, una y otra vez, destruye la posibilidad de toda objetividad.<sup>110</sup> (BLANCO AGUINAGA *et al*, 1989: 162 *apud* MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 184)

Se personagens como *El Bizco* são classificados com os piores adjetivos, o senhor Custodio é qualificado positivamente. Ou seja, o narrador não dá margem para que o leitor desconfie da conduta do trapeiro, conforme fica claro nesses dois excertos: “El traperero, el señor Custodio, así dijo él que se llamaba, tenía fecha de buena persona. (...) El señor Custodio era hombre inteligente, de luces naturales, muy observador y aprovechado.”<sup>111</sup> (BAROJA, 2013: 217-227)

Com a utilização de um narrador em terceira pessoa, onisciente, Baroja pode expandir sua narrativa e explorar diversos acontecimentos que não conseguiria se desse voz a Manuel. Na trágica história de Milagros e Leandro, que termina com a morte de ambos, o narrador constrói sua narrativa com diversos fatos que, muitas vezes, Manuel desconhece:

Mientras que Leandro trabajaba en la zapatería, el Lechuguino solía visitar a la familia del corrector, y hablaba con la Milagros ya con el consentimiento de los padres. Leandro era, o aparentaba ser, el único no enterado de las nuevas relaciones de la Milagros. Algunas mañanas, al pasar el mozo por delante de la casa del señor Zurro, para bajar al patio, solía encontrar a la Encarna, y esta, al verle, le preguntaba con sorna por la Milagros, cuando no solía cantarle un tango, que empezaba diciendo: *De las grandes locuras que el hombre hace, no comete ninguna como casarse.*<sup>112</sup> (BAROJA, 2013: 128)

---

<sup>110</sup> É, possivelmente, o escritor mais ditatorial de nossas letras modernas, a *autoridade* suprema e indiscutível de todas suas ficções. Todo personagem de Baroja leva sua definição que nos diz como é e como, portanto, devemos vê-lo, sem discussão; toda cena leva seu comentário autoral que pretende nos obrigar a dar-lhe a interpretação que é dada por Baroja. Nesses comentários, em sua adjetivação insistente, encontra a ideologia que, uma e outra vez, destrói a possibilidade de toda objetividade.

<sup>111</sup> O trapeiro, o senhor Custodio, assim disse ele que se chamava, tinha cara de boa pessoa.

(...) O senhor Custodio era homem inteligente, de luz naturais, muito observador e trabalhador.

<sup>112</sup> Enquanto Leandro trabalhava na sapataria, o Lechuguino costumava visitar a família do corretor, e falava com Milagros já com o consentimento dos pais. Leandro era, ou aparentava ser, o único informado dos novos relacionamentos de Milagros. Algumas manhãs, ao passar o rapaz enfrente a casa do senhor Zurro, para descer ao pátio, costumava se encontrar com a Encarna, e esta, ao vê-lo, perguntava-lhe com sarcasmo de Milagros, quando não costumava cantar para ele um tango, que começava dizendo: *Das grandes loucuras que o homem faz, não comete nenhuma como se casar.*

A narração em terceira pessoa é uma constante na obra de Baroja, admirador de romancistas que utilizaram essa técnica à exaustão, como Dickens e Dostoievsky. Essa característica se distancia da técnica utilizada pelos romancistas da picaresca clássica, nos séculos XVI e XVII. Todas as obras citadas no capítulo sobre a picaresca, como o *Lazarillo* e o *Buscón*, são narradas em primeira pessoa, o que fazia com que se transmitisse ao leitor uma falsa impressão de confissão.

Acima foi dito que o narrador tem um discurso ensaístico em alguns momentos da narrativa. Tal característica é perceptível principalmente em romances como *El árbol de la ciencia* e *Las inquietudes de Shanti Andía*, romances nos quais as referências filosóficas de Baroja são explicitadas ao ponto de a crítica alcunhá-los romances filosóficos. Porém, em *La busca* também são frequentes os momentos na narrativa nos quais o narrador faz pequenas reflexões filosóficas que analisam a atitude dos personagens, o momento histórico, ou até mesmo a sociedade. Se como afirmamos nesta dissertação, a literatura de Baroja é marcadamente de confissão, nesses momentos ensaísticos, a crítica assinala que a voz do autor se sobressai a do narrador, fazendo com que o leitor se depare com as ideias conhecidamente barojianas:

¿Cuál de los tres relojes estaba en lo fijo? ¿Cuál de aquellas tres máquinas para medir el tiempo tenía más exactitud en sus indicaciones? El autor no puede decirlo, y lo siente. Lo siente, porque el tiempo es, según algunos graves filósofos, el cañamazo en donde bordamos las tonterías de nuestra vida; y es verdaderamente poco científico el no poder precisar con seguridad en qué momento empieza el cañamazo de este libro.<sup>113</sup>(BAROJA, 2013: 07-08)

Em outro momento, o narrador destaca o tema da *Regeneración*, importantíssimo à época, mas que não é nem sequer notado por Manuel, que não estava a par de questões políticas. Novamente, o narrador, ao inserir o

---

<sup>113</sup> Qual dos três relógios estava pontual? Qual daquelas três máquinas para medir o tempo tinha mais exatidão em suas indicações? O autor não pode dizer, e sente por isso. Sente, porque o tempo é, segundo alguns graves filósofos, a tela onde bordamos as bobagens de nossa vida; e é verdadeiramente pouco científico o fato de não poder precisar com certeza em que momento começa a tela deste livro.

espaço da narrativa, faz uma pequena reflexão ensaística, que não tem influência no enredo e insere o leitor ao utilizar um plural de modéstia:

Nosotros no negaremos la influencia de esa teoría regeneradora en el dueño del establecimiento A LA REGENERACIÓN DEL CALZADO; pero tenemos que señalar que este rótulo presuntuoso fue puesto en señal de desafío a la zapatería de enfrente, y también tenemos que dar fe de que había sido contestado con otro aún más presuntuoso.<sup>114</sup> (BAROJA, 2013: 53)

### 3.2 Estrutura de *La busca*

A estrutura de *La busca* é bastante clara. Baroja dividiu o romance em três partes, com quatro, nove e oito capítulos, respectivamente. A primeira narra a saída de Manuel de um povoado de Soria, ao norte de Madri e focaliza a pensão de Doña Casiana, onde trabalha como criada Petra, a mãe de Manuel, e que será sua primeira residência em Madri. As segunda e terceira partes são de extrema importância para esta dissertação, pois narram as andanças de Manuel por Madri, desde que este se envolve em um entrevero com o ‘Comisionista’ até uma noite na *Puerta del Sol*, quando decide reorientar sua vida.

Segundo a crítica literária espanhola, a ação, ainda que o narrador não explicita ao longo da narrativa nenhuma data, passa-se entre o verão de 1888 até o outono de 1891. (MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 142). A narração de *Mala hierba* transcorre entre 1892 e 1896 e, por fim, *Aurora roja*, passa entre 1900 e 1902. As alusões temporais são extremamente vagas, o que faz com que a crítica não tenha um consenso quanto à exatidão das datas. Essa inexatidão exacerba o desejo de Baroja de focar sua história na rotina das camadas mais pobres, diferentemente de um romance histórico, que relata os acontecimentos de uma época: “Evidentemente a Baroja le importa solo poner a las novelas un

---

<sup>114</sup> Nós não negaremos a influência dessa teoria regeneradora no dono do estabelecimento. À REGENERAÇÃO DO CALÇADO; mas temos que assinalar que este rótulo presunçoso foi posto em sinal de desafio à sapataria da frente, e também temos que dar fé de que tinha sido contestado com outro ainda mais presunçoso.

marco histórico, pero no es su principal objetivo contar los sucesos de una época, sino la vida intrahistórica (la del pueblo madrileño más pobre) de ese periodo.”<sup>115</sup> (MARÍN MARTÍNEZ, 2011: 179).

Esmiuçando a primeira parte, observamos que Manuel divide o protagonismo com outros personagens e que o viver picaresco, de caráter aventureiro, ainda não se manifesta. É uma constante na obra romanesca de Baroja o uso de pequenos resumos, muitas vezes irônicos da ação que se desenvolverá em cada capítulo. Na primeira parte, verificamos que esses resumos e, conseqüentemente, os capítulos fazem uma introdução de todo o entorno ao qual Manuel estará exposto durante seus primeiros meses em Madri. Os hóspedes de Doña Casiana, o mistério que ronda a figura de Don Telmo e a própria mãe de Manuel, a Petra, possui um destaque maior que o pequeno Manuel, como se observa através desses resumos: *La casa de Doña Casiana*; *Los huéspedes*; *¿Qué hace Don Telmo?*; *¿Quién es Don Telmo?*; *En el cual el estudiante y Don Telmo toman ciertas proporciones novelescas*.

É na segunda parte, a mais extensa do romance, com nove capítulos, que Manuel enfim se torna o protagonista do romance, ainda que alguns episódios cujo centro da ação é Roberto Hasting ou Leandro povoem a narrativa. Durante essa parte, Manuel ainda não está órfão de mãe, mas já percebe que não lhe resta alternativa, senão ganhar seu próprio sustento. O viver picaresco nasce, pois durante esses nove capítulos, principalmente após Manuel conhecer Vidal e o *Bizco*, companheiros de andanças pelos subúrbios de Madri e que, na terceira parte, inserem Manuel no mundo do crime. Na segunda parte, notamos também uma história bem entrelaçada, com diversos momentos de clímax e de reviravoltas no enredo, o que faria com que Baroja fosse considerado um dos maiores ‘contadores de história’ da literatura espanhola.

O autor faz um interessante contraponto entre a iniciação de Manuel nas aventuras pela periferia de Madri e, nesse mesmo espaço, insere um triângulo amoroso que termina da maneira mais trágica possível. Quando Leandro mata Milagros e se suicida, Manuel conhece o lado mais passional de uma relação

---

<sup>115</sup> Evidentemente a Baroja importa só por nos romances um marco histórico, mas não é seu principal objetivo contar os acontecimentos de uma época, mas a vida intra-histórica (a do povo madrilenho mais pobre) desse período.

amorosa e observa, como antecipado pelo narrador, *lo incomprensible de la vida*. Deve-se destacar que a descrição minuciosa do espaço, bastante realista, como aponta toda a crítica, e a contextualização histórica, fazem com que as cem páginas da segunda parte do romance *La busca* sejam das mais belas e representativas de toda a carreira de Baroja.

Por fim, na terceira parte, como destacaremos no capítulo sobre os ofícios e ‘amos’ aos quais Manuel tem de se submeter, é que Manuel se aproxima cada vez mais do pícaro tradicional. Já no primeiro capítulo, Manuel começa a trabalhar como forneiro em uma padaria sem quaisquer condições dignas de trabalho. Sem aguentar o trabalhar desgastante, o protagonista aceita participar de uma sociedade com Vidal e o *Bizco*, realizando pequenos crimes numa espécie de quadrilha. Se Manuel já se encontra sem rumo, tudo piora com a morte da Petra. A orfandade faz com que Manuel, sem trabalho e perspectiva, comece a vagar pelas ruas, vivendo como mendigo e passando fome e frio.

Ao longo da terceira parte, o narrador faz uma quebra de expectativa que produz um efeito interessante na narrativa. Quando Manuel se encontra em um raro momento de tranquilidade, vivendo na fazenda do senhor Custodio e trabalhando com dignidade, o jovem se apaixona pela Justa e sofre com o amor não correspondido. Sem conseguir sustentar a situação, Manuel se vê obrigado a abandonar a fazenda. Sem ter aonde ir, o protagonista volta às ruas de Madri e o romance termina de forma melancólica.

Além da quebra de expectativa, que possui um efeito importante na narrativa, Baroja termina o romance sem dar um final para o Manuel. Vejamos as últimas linhas de *La busca*:

Aquella transición del bullicio febril de la noche a la actividad serena y tranquila de la mañana hizo pensar a Manuel largamente. Comprendía que eran las de los noctámbulos y las de los trabajadores vidas paralelas que no llegaban ni un momento a encontrarse. Para los unos, el placer, el vicio, y la noche; para los otros, el trabajo, la fatiga, el sol. Y pensaba también que él debía ser de estos, de los que trabajan al sol, no de los que buscan el placer en la sombra.<sup>116</sup> (BAROJA, 2013: 251)

---

<sup>116</sup> Aquela transição do bulício febril da noite à atividade serena e tranquila da manhã fez com que Manuel pensasse longamente. Compreendia que eram as dos noctâmbulos e as dos trabalhadores vidas paralelas que não chegavam nem um momento a se encontrar. Para alguns, o prazer, o vício, e a noite; para outros, o trabalho, a fadiga, o sol. E pensava também que ele

Essa falta de um destino claramente traçado a Manuel faz com que seja perceptível a intenção de Baroja em produzir uma trilogia. Não em vão, todos os romances de *La lucha por la vida* foram publicados no mesmo ano, em 1904. Ou seja, ao terminar *La busca*, o leitor era tentado a seguir as aventuras de Manuel nos dois romances seguintes do autor: *Mala hierba* e *Aurora roja*. O elo entre eles é inegável. *Mala hierba* começa justamente com Manuel buscando uma solução para sair de sua situação de miséria, indo ao encontro de Roberto Hasting.

Portanto, ao analisarmos a estrutura de *La busca* e seu final aberto, fica claro que Baroja idealizou previamente a trilogia, não apenas o primeiro romance que a compõe. Pode-se afirmar que o final de Manuel e o desenrolar do enredo principal se dá ao final de *Aurora roja*, com a estabilização de Manuel.

### 3.3 O espaço

A representação dos espaços urbanos nos romances do final do século XIX e início do século XX vem sendo constantemente analisada e apontada como uma *estética da verdade*. *La desheredada* (1881) e *Fortunata y Jacinta* (1886), dois dos maiores romances de Pérez Galdós, são considerados precursores de um estilo marcado pela representação de uma Madri pobre e fétida, sem qualquer resquício de idealização. Pérez Galdós foi pioneiro ao apresentar a pobreza sem idealização:

Es la miseria real, la que puede ver y oler quien de verdad a ella se asoma, trasladándose a visitarla y a estudiarla, y la que puede pintar, con pluma o con pincel, el que se atreve a romper los cánones de la tradicional estética de la belleza, según la cual lo feo, lo maloliente, las cloacas y la basura y aun el dolor echado en espacio sucio no son dignos de atención.<sup>117</sup> (LISSORGUES, 2012: 84-85)

---

devia ser destes, dos que trabalham ao sol, não dos que buscam o prazer na sombra.

<sup>117</sup> É a miséria real, a que pode ver e cheirar quem de verdade a ela se debruça, trasladando-se para a visitar e para estudá-la, e a que pode pintar, com pluma ou com pincel, o que se atreve a romper os cânones da tradicional estética da beleza, segundo a qual as coisas feias, fétidas, as cloacas e o lixo e ainda a dor jogados no espaço sujo não são dignos de atenção.

Essa miséria real representada por Pérez Galdós esteve diretamente relacionada aos espaços urbanos que, segundo o crítico Luis Alberto Brandão (2013: 59) formam a vertente mais estudada pelas teorias contemporâneas do espaço e sobre a qual nos deteremos nesse capítulo.

A representação do espaço na obra de Baroja e, especialmente, no romance *La busca* tem relação com a perseguição do autor por se aproximar da realidade em seus romances. Vários estudos ao longo do século XX comprovaram como as descrições do espaço em seus romances são bastante fidedignas com a realidade. Soledad Puértolas, a maior estudiosa da obra de Baroja, comprovou, através de um exame cuidadoso de jornais e revistas da época, que todas as referências de *La busca*, desde instituições de caridade, comportamento dos mendigos, elementos sociais e ambientes físicos estão comentados em jornais madrilenhos do final do século XIX. (PUÉRTOLAS, 1971: 50). Entretanto, o mérito de Baroja está no fato de o autor conseguir estruturar sua ficção através de um pano de fundo que representava as camadas sociais da época:

Lo más importante no es que las descripciones de Baroja coincidan rigurosamente con la realidad del tiempo, sino que el autor ha creado un mundo novelesco cuya estructura refleja las verdaderas acciones e interacciones sociológicas de los años tratados.<sup>118</sup> (FOX, 1988: 194)

Madri, assim como as grandes cidades de seu tempo, é o espaço encontrado por Baroja para representar a decadência pela qual passava a Espanha do final do século XIX. A cidade sintetizava todas as desigualdades sociais e as diferentes ideologias da época. Vale ressaltar que o século XIX propiciou a propagação do romance urbano, posto que as cidades cresceram consideravelmente durante esse período. Além de Baroja e de Pérez Galdós, outros escritores escolheram esse *locus* em seus romances, com destaque para Leopoldo Alas e Emilia Pardo Bazán. Esses escritores, ao representarem as

---

<sup>118</sup> O mais importante não é que as descrições de Baroja coincidam rigorosamente com a realidade do tempo, mas que o autor criou um mundo romanesco cuja estrutura reflete as verdadeiras ações e interações sociológicas dos anos tratados.

ciudades, não o fizeram somente por um desejo realista, mas com o intuito de explorar as manifestações de uma modernidade que era melhor observada nos centros urbanos: “La ciudad lleva en sí las huellas de una decrepitud irreversible que refleja la sombría atmósfera de fin de siglo”<sup>119</sup> (HIBBS, 2012: 291)

Ao longo de *La lucha por la vida* e especialmente em *La busca* e *Mala hierba* o espaço é preponderantemente suburbano, ainda que em vários momentos Manuel transite pelo centro de Madri. É o centro o ponto de partida do périplo pelo qual o protagonista passará. Conforme Manuel se distancia da região central, onde está localizada a pensão de Doña Casiana, vemos como sua condição vai pouco a pouco se deteriorando. Para melhor explorarmos esse deslocamento, vejamos o mapa catalogado pelo hispanista francês Yvan Lissorgues que representa a parte central da cidade, com a Puerta del Sol como principal símbolo, e os bairros periféricos ao sul da cidade, pelos quais Manuel transitará:

---

<sup>119</sup> A cidade carrega em si os rastros de uma decrepitude irreversível que reflete a sombria atmosfera de final de século.





em uma região próxima ao rio Manzanares. Como o narrador destaca no início da segunda parte, as regiões próximas ao principal rio madrilenho eram as mais pobres no final do século XIX.

A condição de Manuel piora ao longo da narrativa, desembocando em sua última moradia: a casa do senhor Custodio, trapeiro que vivia na região mais afastada do centro de Madri, em uma espécie de subúrbio do subúrbio. A descrição do narrador mostra que sua chácara também se localizava próxima ao rio Manzanares e entre as pontes de Segovia e de Toledo, a sudoeste no mapa:

Entre el puente de Segovia y de Toledo, no muy lejos del comienzo del paseo Imperial, se abre una hondonada con dos o tres chozas sórdidas y miserables. Es un hoyo cuadrangular, lleno de humo y de carbón, limitado por murallas de cascote y montones de escombros.<sup>121</sup> (BAROJA, 2013: 217)

Segundo Solange Hibbs (2012), Baroja retrata o subúrbio como uma síntese de um país degradante, cuja população padecia de uma imoralidade cada vez mais latente. Madri, assim como outras grandes cidades, como Paris e Londres, era vista pelo autor como um centro incapaz de enfrentar os desafios que a modernidade trazia.

Se críticos como Soledad Puértolas destacam o trabalho investigativo de Baroja e a dimensão realista de sua representação do espaço, outros, como Solange Hibbs, apontam para o fato de a representação de Baroja ser melhor compreendida como a pintura de uma das paisagens madrilenhas: o subúrbio. O autor escolheu um dos estratos sociais para representar, apontando para a sordidez que rondava esses espaços. Para tal, há várias referências as *cuevas*, nas quais diversos mendigos se amontoavam para espantar o frio durante o inverno:

Delante de los golfos, a bastante distancia, corrían dos mujeres y dos hombres. – Son la Rubia y la Chata, que van con dos paletos – dijo uno. – Van a la cueva – añadió otro. Llegaron los muchachos a la parte alta del cerrillo; en la entrada de la cueva, un agujero hecho en la arena;

---

<sup>121</sup> Entre a ponte de Segovia e de Toledo, não muito longe do começo do caminho Imperial, abre-se uma profundidade com dois ou três choças sórdidas e miseráveis. É um buraco quadrangular, cheio de fumaça e de carvão, limitado por muralhas de entulho e montes de escombros.

sentado en el suelo, un hombre, a quien le faltaba una pierna, fumaba en pipa. (...) De noche, como hacía frío, se tendieron muy juntos en el suelo y siguieron hablando. A Manuel le chocaba la mala intención de todos.<sup>122</sup> (BAROJA, 2013: 176-177)

Nos episódios em que aparecem as *cuevas*, vemos que há regras estabelecidas pelos *golfos* e que não podem ser descumpridas. O *Cojo* funciona como uma espécie de líder nesse espaço, que barra a entrada de alguns mendigos e que aluga as *cuevas* para algumas prostitutas. Esse espaço de degradação e poder é amplamente trabalhado por Baroja para descrever o primitivismo que impera nessas regiões. Lugares onde a lei do mais forte ainda prevalecia. Manuel, como fica claro no final do excerto acima, se choca com essas atitudes retrógradas e se sente totalmente deslocado dentro desse espaço.

Manuel, ao se sentir deslocado ao longo de toda a narrativa, aponta para uma preocupação compartilhada por Pío Baroja e pela burguesia do final do século XIX: com a modernidade, qual o lugar da burguesia nos centros urbanos. E a população mais carente teria lugar nessa urbe? Os problemas ocasionados por essa modernidade afligiam Baroja e o motivaram a descrever as zonas meridionais da capital espanhola:

Yo no conozco pueblo cuyas afueras me den una sensación tan aguda, tan trágica, tan angustiosa, como esas rondas que se divisan de algunas rondas meridionales madrileñas (...) Las afueras de Madrid no han tenido escritor que las haya explotado y descrito. Únicamente yo he intentado hacerlo en las novelas *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*, novelas un tanto deshilvanadas, pero que tienen cierta autenticidad sentimental.<sup>123</sup> (BAROJA, 1980: 752-753 *apud* HIBBS, 2012: 295)

<sup>122</sup> Diantes dos vagabundos, a muita distância, corriam dois mulheres e dois homens. – São a Rubia e a Chata, que vão com dois broncos – disse um deles. – Vão à caverna – acrescentou outro. Chegaram dois rapazes à parte alta do montinho; na entrada da caverna, um buraco feito na área; sentado no chão, um homem, a quem faltava uma perna, fumava em cachimbo. (...) De noite, como fazia frio, estenderam-se muito juntos no chão e continuaram falando. Manuel se chocava com a má intenção de todos.

<sup>123</sup> Eu não conheço povo cujos arredores me deem uma sensação tão aguda, tão trágica, tão angustiante, como esses contornos que se divisam de alguns contornos meridionais madrilenhos (...) O subúrbio de Madri não teve escritor que as tenha explorado e descrito. Unicamente eu tentei fazê-lo nos romances *La busca*, *Mala hierba* e *Aurora roja*, romances um tanto confusos, mas que tem certa autenticidade sentimental.

Baroja, assim como os outros escritores realistas da virada do século, teve, portanto, o difícil e complexo papel de recriar estruturas sociais, traçando a precariedade do destino no indivíduo nascido em plena modernidade. Para tal, o escritor exacerbou a realidade da época - pintando quadros muitas vezes grotescos – para representar a angústia do espanhol que viveu o final do século XIX.

#### 4. Surgimento e características do gênero picaresco

*Si quieres de tu sueño hacer provecho,  
procura hacer de pícaro, que al punto  
dormirás sosegado y satisfecho...*

*¿Qué gusto hay como andar desabrochado  
con anchos y pardillos zaragüelles,  
y no con veinte cintas atacado?*  
Poema anónimo, publicado en 1601

Para que possamos analisar a conduta de Manuel e do Lazarillo ao longo de *La busca* e do *Lazarillo de Tormes*, é necessário que reflitamos sobre o entorno no qual estão inserido, pois conforme disserta José Antonio Maravall, indivíduo e sociedade são indissociáveis:

En definitiva, la desviación no procede de una determinación psicológica, ni tampoco se reduce a una herencia biológica – aunque de una y otra cosa participe –. Es un producto social. Responde al modo y medida en que la sociedad pesa sobre un individuo. La desviación no hay que verla “como producto de factores biológicos o psicológicos individuales y de complejos psiquiátricos”; por el contrario, hay que considerarla como una manifestación del individuo en tanto que producto social, enfocándola, por consiguiente, como fenómeno dado en el complejo global de la sociedad.<sup>124</sup> (MARAVALL, 1987: 423)

Essa concepção de Maravall vai ao encontro da metodologia usada nessa dissertação, que é prioritariamente sociológica. Conforme se explicitará adiante, a picaresca nasce a partir de um contexto que faz com que seja a possível o aparecimento do pícaro.

Como veremos adiante, foi no século XVI que o romance picaresco começou a engatinhar, desenvolvendo-se no século XVII. Entretanto, Camilo José Cela cataloga que o vocábulo ‘pícaro’ já existia antes de o gênero picaresco florescer:

---

<sup>124</sup> Definitivamente, o desvio não procede de uma determinação psicológica, nem tampouco se reduz a uma herança biológica – embora participe de uma ou outra coisa -. É um produto social. Responde ao modo e medida em que a sociedade pesa sobre um indivíduo. O desvio não deve ser visto “como produto de fatores biológicos ou psicológicos individuais e de complexos psiquiátricos”; pelo contrário, deve-se considerá-lo como uma manifestação do indivíduo como produto social, enfocando-o, conseqüentemente, como fenômeno dado no complexo global da sociedade.

Pícaro (en la acepción que conviene, que pícaro de cocina es oficio diferente y de documentación algo anterior) es voz que aparece en la literatura española quizá entre 1541 y 1547, en la farsa *Custodia del hombre*, del aragonés Bartolomé Palau, y sin duda en 1548, en la 'Carta de Bachiller de Arcadia', de Eugenio de Salazar.<sup>125</sup> (CELA, 1976: 10)

Muito se tem discutido sobre a origem do vocábulo pícaro. O dicionário da Real Academia Española apresenta a etimologia da palavra como *discutível*, tal é a polêmica instaurada. Para o teórico espanhol, Rafael Salillas, pícaro deriva de 'picar': "En mi opinión, pícaro deriva de *picar*, y literalmente lo demuestra el haber llamado *pícaro de cocina* al *pinche* (de *pinchar*)<sup>126</sup>" (SALILLAS, 1896 *apud* VALBUENA PRAT, 1978: 16) Segundo a Real Academia, picar é "Acudir a un engaño o caer en él."<sup>127</sup> (REAL ACADEMIA, 2001). Uma segunda aceção disserta que os vocábulos 'pícaro' e 'picardia' derivam da região da Picardia, hoje localizada no norte da França: "Sobre los famosos legionarios de la Picardía surgió, acaso, la expresión "vivir como un picardo o pícaro" para designar la vida de un soldado de fortuna semejante a la expresión francesa, después generalizada en España también, de *vivir como un bohemio*."<sup>128</sup> (VALBUENA PRAT, 1978: 16). Fica claro, pois, que não há um consenso entre a crítica especializada sobre a sua origem etimológica. Nessa dissertação, o termo será usado conforme a aceção da Real Academia, que relaciona o pícaro ao engano, ao acaso.

Narrativas com personagens semelhantes ao pícaro já haviam aparecido ao longo da história universal. Segundo o catedrático Ángel Valbuena Prat, as aventuras narradas em *El caballero Cifar* (1300), considerado comumente como um precursor dos romances de cavalaria medievais, "parece precursor de los héroes de la novela picaresca todavía más que del honrado escudero de Don Quijote"<sup>129</sup> (VALBUENA PRAT, 1978: 09). Posteriormente, *La Celestina* (1498),

<sup>125</sup> Pícaro (na aceção que convém, que pícaro de cozinha é ofício diferente e de documentação um pouco anterior) é voz que aparece na literatura espanhola talvez entre 1541 e 1547, na farsa *Custodia del hombre*, do aragonês Bartolomé Palau, e sem dúvida em 1548, na *Carta de Bachiller de Arcadia*, de Eugenio de Salazar.

<sup>126</sup> Na minha opinião, pícaro deriva de *picar*, e literalmente isso é demonstrado pelo fato de ter chamado *pícaro de cozinha* ao *ajudante de cozinha*.

<sup>127</sup> Acudir frente a um engano, ou cair nele.

<sup>128</sup> Sobre os famosos legionários da Picardía surgiu, ao acaso, a expressão "viver como um picardo ou pícaro" para designar a vida de um soldado de fortuna semelhante à expressão francesa, depois generalizada na Espanha também, de *viver como um boêmio*.

<sup>129</sup> Parece precursor dos heróis do romance picaresco ainda mais que do honrado escudeiro do

publicado durante o reinado dos Reis Católicos, às portas do Renascimento, também apresentava o trunfo do realismo, que seria desenvolvido anos mais tarde pela narrativa picaresca espanhola. O teórico também cita o *Satyricon*, de Petronio, romance escrito durante a Antiguidade, provavelmente próximo do ano 60 d.C:

Se ha hablado mucho sobre las causas que han influido en la formación del género picaresco en la España del siglo XVI. (...) *El Satiricón*, de Petronio, tiene un cierto ambiente que hace pensar en remoto precedente picaresco, aparte del degradado fondo de las costumbres romanas que reproduce. Es, desde luego, el cuadro de la Roma degenerada que más se acerca al concepto moderno de la novela, y aparte de lo repulsivo moralmente, hay en la habilidad del relato una amenidad y un interés completamente diversos de los géneros literarios contemporáneos.<sup>130</sup> (VALBUENA PRAT, 1978: 11)

Contudo, é apenas no final do século XVI e durante o século XVII que o gênero se desenvolve, pois foi durante o reinado de Felipe III que a consciência de “crise social” surgiu na Espanha e fez com que uma narrativa mais realista que os romances de cavalaria ganhasse lugar de destaque. Entretanto, ao apontar para uma narrativa mais realista, não se pretende afirmar que a picaresca é precursora do romance realista burguês do século XIX.<sup>131</sup>

Podemos afirmar que si bien la representación de la realidad baja constituye el carácter dominante de las primeras novelas picarescas y justifica su marcada novedad en el sistema de los géneros narrativos contemporáneos, de ninguna de las dos puede decirse, sin embargo, que prefigure *la novela clásica de la edad realista*, dado que el *Lazarillo* resulta todavía fuertemente deudor de la teoría clásica de los niveles y, en consecuencia, castiga y rescata el defecto de dignidad del

---

Dom Quixote.

<sup>130</sup> Falou-se muito sobre as causas que influenciaram na formação do gênero picaresco na Espanha do século XVI. (...) *O Satiricón*, de Petronio, tem um certo ambiente que faz pensar em remoto precedente picaresco, aparte do degradado fundo dos costumes romanos que reproduz. É, sem dúvida, o quadro da Roma degenerada que mais se aproxima ao conceito moderno do romance, e aparte do repulsivo moralmente, há na habilidade do relato uma amenidade e um interesse completamente diversos dos gêneros literários contemporâneos.

<sup>131</sup> Em *A ascensão do romance*, Ian Watt descreve como o romance realista do século XIX rompeu com as narrativas anteriores. Se o compararmos a narrativas renascentistas, como o *Lazarillo de Tormes*, vemos como o papel do tempo difere consideravelmente. A dimensão temporal na vida humana é mais bem trabalhada no romance do XIX. Também foi o romance realista burguês o primeiro gênero a sofrer uma grande influência do público leitor – e consumidor –, advindo principalmente através do surgimento e popularização da imprensa. O próprio romance *La busca* foi publicado primeiramente em um periódico, em formato de folhetim. O individualismo é outra característica sobressaliente do romance burguês.

protagonista, junto a “todos los atributos cotidianos, prácticos, feos y vulgares” de su vida, con una toma de distancia cómica.<sup>132</sup> (GARGANO, 2006: 127)

Em 1554, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* surge como o primeiro romance picaresco espanhol. Além de ser aclamado pela crítica como tal, o *Lazarillo* será amplamente discutido ao longo dessa dissertação por ser o romance picaresco prototípico: “*Lazarillo de Tormes*, con su realismo preciso, natural y sobrio, con la encantadora forma autobiográfica, con sus puntos de sátira y su perfecto cuadro de costumbres, marca un género esencialmente castellano, del que sería el arquetipo.”<sup>133</sup> (VALBUENA PRAT, 1978: 43)

Entretanto, é no século XVII que o gênero se desenvolve, com a publicação de pouco mais de vinte romances, segundo a catalogação de um dos maiores pesquisadores sobre o período, Pablo Jauralde. Para agrupar as narrativas publicadas no *Siglo de oro* espanhol como picarescas, Jauralde sintetiza o gênero da seguinte maneira:

Solemos denominar de esa manera a un relato autobiográfico, cuyo protagonista es un pícaro, es decir, un personaje de ínfima condición social y de conducta dudosa, que sufre todo tipo de lances, normalmente provocados por sus deseos de ascensión social, en escenarios costumbristas urbanos, al servicio de distintos amos. El humor, la agudeza verbal y el manierismo formal caracterizan su estilo.<sup>134</sup> (JAURALDE, 2001: 11)

---

<sup>132</sup> Podemos afirmar que ainda que a representação da realidade baixa constitua o caráter dominante dos primeiros romances picarescos e justifique sua marcada novidade no sistema dos gêneros narrativos contemporâneos, de nenhuma dos dois pode se dizer, entretanto, que prefigure o romance clássico da idade realista, dado que o *Lazarillo* resulta ainda fortemente devedor d teoria clássica dos níveis e, em consequência, castiga e resgata o defeito de dignidade do protagonista, junto a “todos os atributos cotidianos, práticos, feios e vulgares” de sua vida, com uma tomada de distância cômica.

<sup>133</sup> *Lazarillo de Tormes*, com seu realismo preciso, natural e sóbrio, com a encantadora forma autobiográfica, com seus pontos de sátira e seu perfeito quadro de costumes, marca um gênero essencialmente castelhano, do que seria o arquetipo.

<sup>134</sup> Costumamos denominar dessa maneira a um relato autobiográfico, cujo protagonismo é um pícaro, ou seja, um personagem de ínfima condição social e de conduta duvidosa, que sofre todo tipo de lances, normalmente provocados por seus desejos de ascensão social, em cenários costumbristas urbanos, ao serviço de distintos amos. O humor, a agudeza verbal e o maneirismo formal caracterizam seu estilo.



Jauralde (2001) salienta, não obstante, que em poucas narrativas se encontrarão todas essas características em estado puro. Enumerá-las serve como ponto de partida. Esse esquema não funciona como uma norma que exclua romances que não a respeitem em sua totalidade. Outro estudioso da picaresca espanhola, Jesús Cañedo, publicou em 2007 um artigo no qual enumerou termos que são constantemente utilizados ao falar sobre a picaresca, presentes nas três obras clássicas do período<sup>135</sup>. As principais características serão minuciosamente analisadas, posteriormente, no romance *La busca* e no *Lazarillo*:

**Casualidad:** designa lo que ocurre al pícaro, sin intervención de su voluntad; se corresponde con su 'fortuna' (englobando en él lo que el pícaro atribuye otras veces a 'pecados', 'Dios', etc.);

**Hambre:** designa lo derivado de la necesidad de satisfacer las exigencias elementales del vivir;

**Ingenio:** designa el ejercicio del ingenio del pícaro y sus efectos y resultados;

**malos tratos:** designa los padecimientos del pícaro por la acción de otros personajes, sean sufrimientos corporales o palabras, gestos o actitudes humillantes;

**Mejoría:** designa una variación del estado del pícaro, favorable a sus designios;

**Mendicante:** designa las etapas del vivir del pícaro bajo la forma de mendigo;

**Mixta:** designa las etapas o modos del vivir del pícaro en que concurren varias notas sin predominio de una de ellas;

**Mozo de amos:** designa las etapas en que el pícaro sirve como criado;

**Obediencia:** designa los actos del pícaro siguiendo mandatos de quienes poseen autoridad sobre él;

**Oficio:** designa los modos del vivir del pícaro en los que desempeña o ejerce una actividad como medio de vida; incluye las actividades delictivas: robar, engañar, etc.

**Satisfactoria:** designa las etapas del vivir del pícaro en las que este considera hallarse en situación favorable o gozosa;

**Vagabundeo:** designa las etapas trashumantes del vivir picaresco;

**Voluntad:** designa los actos del pícaro cuando son producto de un acto libre y voluntario.<sup>136</sup> (CAÑEDO, 2007: 350-351)

<sup>135</sup> Há diversos romances picarescos, mas os mais estudados e apresentados pela crítica como protótipos do gênero são o *Lazarillo de Tormes* (1554), *Guzmán de Alfarache* (1599 y 1604) e *El buscón* (1626 [acredita-se que tenha sido escrito em 1603])

<sup>136</sup> Casualidade: designa o que ocorre com o pícaro, sem intervenção de sua vontade; corresponde-se com sua 'fortuna' (englobando nele o que o pícaro atribui outras vezes a 'pecados', 'Deus', etc.); Fome: designa o derivado da necessidade de satisfazer as exigências elementares de viver; Engenho: designa o exercício do engenho do pícaro e seus efeitos e resultados; maus tratos: designa os padecimentos do pícaro pela ação de outros personagens, sejam sofrimentos corporais ou palavras, gestos ou atitudes humilhantes; Melhora: designa uma variação do estado do pícaro, favorável a seus designios; Mendicante: designa as etapas do viver do pícaro sob a forma de mendigo; Mista: designa as etapas ou modos de viver do pícaro em que concorrem várias notas sem predomínio de nenhuma delas; criado de muitos amos: designa as etapas em que o pícaro serve como criado; Obediência: designa os atos do pícaro

Tais propriedades enumeradas esmiúçam a acepção mais sintética dada pela *Real Academia Española*: “Persona de baja condición, astuta, ingeniosa y de mal vivir, protagonista de un género literario surgido en España”<sup>137</sup>. Tal acepção ignora as narrativas vistas como precursoras de um gênero que atingiria o apogeu em solo espanhol. Da mesma forma, Camilo José Cela acredita que a definição da RAE é um pouco redutora e acrescenta características que, a seu ver, são fundamentais:

(...) tipo humano descarado, apaleado y resignado que vivió en la España de los siglos XVI y XVII rodeado de un ambiente convenientemente hostil y zarandeado por gobernantes tenidos por ecuanimes en su obediente ceguera, clérigos vapuleadores en su falta de caridad y caballeros soberbios en su fanfarria que pronto habría de trocarse en derrota.<sup>138</sup> (CELA, 1976: 12)

Entre as características assinaladas por Cañedo, algumas apontam para o momento histórico espanhol: Fome; maus tratos e mendicância. O século XV e, principalmente o século XVI, são sempre citados como a época de apogeu espanhol, tanto político quanto artisticamente. Não em vão, o século XVII é alcunhado de *Siglo de Oro*. É nesse período que Miguel de Cervantes publica a obra prima da literatura espanhola, *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, em 1605, e que o barroco floresce na poesia e no drama, com nomes como Calderón de la Barca, Luís de Góngora e Francisco de Quevedo entre tantos outros. Também é durante o final do século XVI e ao longo do XVII que a monarquia espanhola se expande a passos largos. Ou seja, há uma enorme contradição histórica. Como em uma época de apogeu político e intelectual

---

seguindo mandatos de quem possui autoridade sobre ele; Ofício: designa os modos do viver do pícaro nos que desempenha ou exerce uma atividade como meio de vida; inclui as atividades delitivas: roubar, enganar, etc; Satisfatória: designa as etapas do viver do pícaro nas quais este considera encontrar-se em situação favorável ou gozosa; Vagabundeio: designa as etapas transumantes do viver picaresco; Vontade: designa os atos do pícaro quando são produto de um ato livre e voluntário.

<sup>137</sup> Pessoa de baixa condição, astuta, engenhosa e de mal viver, protagonista de um gênero literário surgido na Espanha.

<sup>138</sup> (...) tipo humano descarado, golpeado e resignado que viveu na Espanha dos séculos XVI e XVII rodeado de um ambiente combinadamente hostil e sacudido por governantes tidos por equânimes em sua obediente cegueira, clérigos vapulados em sua falta de caridade e cavalheiros soberbos em sua fanfarrice que logo seria trocada por derrota.

floresceu um gênero que tinha como protagonista um personagem que passava fome e mendigava?

O *Siglo de Oro* espanhol transmite uma primeira impressão de que foi uma época em que o otimismo vigorou, se o analisamos superficialmente. Após o início do século XVI, quando a visão de um homem triunfante começava a vigorar, surgiu uma real consciência de crise: “De la exaltación del valor del hombre, la estimación de la vida terrenal, la visión placentera del vivir, se pasa a una consideración correlativa de la desfavorable condición del hombre en tanto que ser natural y de los tiempos en que vive”<sup>139</sup> (MARAVALL, 1987: 593). Os séculos XVI e XVII são alcunhados por Cela (1976: 09) como “aquele revuelto y bullidor proceso histórico”.<sup>140</sup> O pessimismo frequentemente relacionado a Pío Baroja, expoente do não menos turbulento início do século XX, também está presente na literatura picaresca. Não nos esqueçamos que a picaresca é contemporânea ao barroco espanhol, fortemente marcado pela visão descrente e pessimista, que o Renascimento não conseguiu modificar.

O momento político-social espanhol, inquisidor e com grandes desigualdades sociais, fez surgir um desejo de tentar ganhar a vida no novo continente. A América era vislumbrada por muitos como a única solução para tentar escapar da pobreza:

El empobrecimiento de España en el siglo XVI, al producirse, de un lado, emigración hacia América de nuestros conquistadores y colonos, y la desatención a las faenas del campo, como consecuencia de las guerras de la época, creaban una tendencia al parasitismo y la holgazanería, propias para la picaresca, de la que es un eco el testimonio literario.<sup>141</sup>(VALBUENA PRAT, 1978: 13)

Don Pablos, protagonista de *El Buscón*, de Quevedo, expressa esse desejo de ir a América, após se envolver em diversas confusões. Mas adianta

---

<sup>139</sup> Da exaltação do valor do homem, a estimação da vida terrenal, a visão prazerosa do viver, passa-se a uma consideração correlativa da desfavorável condição do homem como ser natural e dos tempos em que vive.

<sup>140</sup> Aquele agitado e efervescido processo histórico.

<sup>141</sup> O empobrecimento da Espanha no século XVI, ao produzir-se, de um lado, emigração em direção a América dos nossos conquistadores e colonos, e a desatenção às labutas do campo, como consequência das guerras da época, criavam uma tendência ao parasitismo e à folgança, próprias para a picaresca, da que é um eco o testemunho literário.

que trocar de região não resolve a vida de alguém que não pretende mudar seus costumes: “Y fueme peor, como vuestra merced verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres”<sup>142</sup> (QUEVEDO, 2001: 991).

O *Lazarillo* também desconstrói a falsa visão de um Império vitorioso e extremamente benéfico ao povo espanhol. As palavras finais do romance ainda que apontem para uma boa fortuna, são em sua essência irônicas, se analisamos o contexto de todo o romance. O ‘auge da boa fortuna’ é para o Lazarillo estar empregado como pregoeiro – profissão considerada à época infamante, pois apenas ela e a profissão de carrasco eram acessíveis aos conversos, conforme aponta González (2012) – e casado com uma mulher que mantém relações com um arcebispo, que lhes auxilia:

Esto fue el mesmo año que nuestro victorioso Emperador en esta insigne ciudad de Toledo entró y tuvo en ella Cortes, y se hicieron grandes regocijos y fiestas, como Vuestra Merced habrá oído. Pues en este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna.<sup>143144</sup> (ANÓNIMO, 2012: 182)

Francisco Rico assinala que a singularidade do Lazarillo é justamente essa simplicidade, a falta de vínculos nobres:

Notable vida, vaya que sí. Lázaro de Tormes no es ‘hijo del rey Perión de Gaula y de la reina Helisena’, como Amadís, sino del molinero Tomé González y de la lavandera Antona Pérez. Ni llega, como Teágenes, a casarse con una princesa etíope y verse coronado gran sacerdote.<sup>145</sup> (RICO, 1973: 04)

---

<sup>142</sup> E foi-me pior, como vossa mercê verá na segunda parte, pois nunca melhora seu estado quem muda somente de lugar e não de vida e de costumes.

<sup>143</sup> Foi usada nesta dissertação a edição bilingue do *Lazarillo de Tormes*, cujo texto original foi traduzido pelo hispanista Mario González. Portanto, todas as traduções desse romance são de sua responsabilidade.

<sup>144</sup> Isso ocorreu no mesmo ano em que nosso vitorioso Imperador entrou nesta insigne cidade de Toledo e nela reuniu as Cortes, e houve muitas festas e muito júbilo, como Vossa Mercê terá ouvido dizer. Pois nesse tempo estava eu em minha prosperidade e no auge de toda boa fortuna.

<sup>145</sup> Notável vida, pode que sim. Lázaro de Tormes não é ‘filho do rei Perión de Gaula e da rainha Helisena’, como Amadís, mas do moleiro Tome González e da lavadeira Antona Péres. Nem chega, como Teágenes, a se casar com uma princesa etíope e a se ver coroado grande sacerdote.

*El buscón*, principalmente por ser escrito por um dos maiores expoentes barrocos, Francisco de Quevedo, é uma obra que expõe essa visão pessimista, explorando a violência e a crueldade no século XVII. E o faz de maneira exagerada, contando casos que explicitam o caráter cruel de muitos personagens. O exagero e a deformação da realidade são características barrocas usadas por Quevedo para escrever seu romance picaresco.

No trecho a seguir, vejamos como é narrada a cena na qual Pablos recebe o trote na escola de Alcalá. Fica clara a característica assinalada acima por Cañedo (2007) em relação aos maus tratos que o pícaro recebe:

-¡Baste, no le *deís con el palo!* –; que yo según me trataban, creí dellos que lo harían. Destapeme por ver lo que era y, al mismo tiempo, el que daba las voces me enclavó un gargajo en los dos ojos. ¡Aquí se han de considerar mis angustias! Levantó la infernal gente una grita que me aturdieron y yo, según lo que echaron sobre mí de sus estómagos, pensé que, por ahorrar de médicos y boticas, aguardan nuevos para purgarse. Quisieron tras esto darme de pescozones, pero no había dónde sin llevarse en las manos la mitad del afeite de mi negra capa, ya blanca por mis pecados. Dejaronme, y iba hecho zufaina de viejo a pura saliva.<sup>146</sup> (QUEVEDO, 2001: 860)

Quevedo é, portanto, o autor que conseguiu melhor aliar Picaresca e Barroco. Por isso, a narração não é tão realista como obras canônicas da época, como o *Lazarillo* e *Guzmán de Alfarache*, mas é considerado o romance picaresco mais bem escrito, apresentando o trabalho com a linguagem típico de sua obra poética:

Quevedo, autor de las originales fantasías de los *Sueños*, al entrar en la estricta picaresca con el *Buscón*, se aproxima a la narración sin digresiones que había marcado en el siglo anterior el autor del *Lazarillo*, pero sustituye el realismo del escritor de la época de Carlos V por el desmesurado diseño caricatural de las figuras y el chiste retorcido y conceptuoso del autor del barroco de los contrastes.<sup>147</sup> (VALBUENA PRAT, 1978: 35)

<sup>146</sup> Basta! Não lhe batam com o pau! -; que eu, como me tratavam, acreditei que fariam. Destapei-me para ver o que era e, ao mesmo tempo, o que gritava escarrou nos meus dois olhos. Aqui serão levadas em conta as minhas angústias! Levantou a gente infernal uma gritaria que aturdiu e eu, da forma como se jogaram sobre mim de seus estômagos, pensei que, para economizar médicos e remédios, aguardam novos para se purgarem. Quiseram depois disso me bater com pescoçadas, mas não havia onde sem levar nas mãos a metade da compostura de minha negra capa, já branca pelos meus pecados. Deixaram-me, e eu ia acabado e humilhado.

<sup>147</sup> Quevedo, autor das originais fantasias dos *Sueños*, ao entrar na estrita picaresca com o

Essa visão pessimista e que expõe o momento crítico aponta para uma excentricidade: a coroa se enriquecia, mas tais riquezas não chegavam à grande parte da população. Aliado a isso, a Igreja Católica, que enriquecia seu patrimônio, não possuía como meta a caridade. Em contrapartida, a prática da Inquisição ganhava força em solo espanhol, atingindo seu apogeu no século XVII. Portanto, ainda que houvesse uma monarquia consolidada, a quantidade de miseráveis no reino era preocupante, aliado ao medo que a população mantinha de ser coagida pela Inquisição, por alguma razão banal, como o simples fato de não possuir uma ascendência cristã de diversas gerações.

Além de inquisidora, a Igreja propagava a ideia de que o pobre não deveria se rebelar contra a situação miserável na qual vivia. A separação em *ricos e pobres* não deveria ser rompida. A figura do Cristo pobre e sofredor era o modelo a ser seguido para quem almejava chegar ao reino dos céus: “Por todo ello, el pobre resignado y sumiso era una figura importante y necesaria en la sociedad medieval: en principio era ejemplo de grandes virtudes cristianas y ocasión de que los pudientes cumpliesen con las suyas”<sup>148</sup> (MARAVALL, 1987: 23). Ao rico, restava-lhe “a difícil” tarefa de dar esmolas, para garantir, assim, seu merecido lugar à direita do Pai.

O ato de dar esmolas era – e ainda é na sociedade cristã – um ato que representava a piedade, o amor ao próximo. Não em vão até hoje se escuta o ditado ‘Quem dá aos pobres empresta a Deus’. Dando esmolas, os ricos se sentiam generosos, cumprindo um dever social, cristão, pois como afirma o protagonista de *El guitón Honofre* (1604): “no hay ganancia mayor que prestar dinero a Dios por persona de los pobres”<sup>149</sup> (MARAVALL, 1987: 30). Cela (1976) destaca que sempre houve em solo espanhol a máxima de que os pobres são necessários para os nobres e que o mendigo era fundamental para o exercício

---

*Buscón*, aproxima-se à narração sem digressões que tinha marcado no século anterior o autor do *Lazarillo*, mas substitui o realismo do escritor da época de Carlos V pelo desmesurado desenho caricatural das figuras e a anedota retorcida e conceituosa do autor do barroco dos contrastes.

<sup>148</sup> Por tudo isso, o pobre resignado e submisso era uma figura importante e necessária na sociedade medieval: a princípio era exemplo de grandes virtudes cristãs e ocasião de que abastados cumprissem com as suas.

<sup>149</sup> Não há lucro maior que emprestar dinheiro a Deus pela pessoa dos pobres,

do cristianismo: “El mendigo sirve para permitirnos ejercitar la caridad con él”<sup>150</sup> (CELA, 1976: 15). Para o cristão, o mendigo não estava à margem da sociedade, mas fazia parte de uma sociedade cristã, na qual a prática de dar esmola devia existir:

A condição de mendigo o vagabundo não conduz necessariamente à exclusão social. Até o começo do século XVI e das novas políticas de assistência, as práticas tradicionais da esmola individual e da caridade eclesiástica faziam com que os pobres fossem considerados imagens de Cristo e, portanto, os integravam plenamente na sagrada ordem da sociedade. (CHARTIER, 2004: 18)

Carlos V tentou, entretanto, em 1540, acabar com a mendicidade, obrigando que a população trabalhasse para se manter, desde que suas condições de saúde permitissem. Como o monarca espanhol proibiu tal prática, mas não melhorou as condições de vida das camadas mais baixas da população, Felipe II teve de acabar com a proibição em 1565, para que o caos não fosse ainda maior, com inúmeras pessoas morrendo de fome. A monarquia dos Austrias tinha uma política de ação repressiva, que não conseguiu inserir os mais pobres nas esferas do trabalho agrícola, contribuindo para que estes não vissem outra alternativa, senão mendigar. A quantidade de mendigos, contudo, era grande em toda a Europa:

As razões socioeconômicas do aumento da população pauperizada e, com frequência, marginalizada durante os anos 1570-1650 são bem conhecidas: o empobrecimento de uma parte importante dos camponeses, causado pelo crescimento demográfico; a repetição das crises cíclicas, que conduzem os que buscam pão e trabalho em direção às cidades; a pauperização presente nas cidades, causada pela diminuição dos salários reais, devido ao aumento dos preços, e pela impossibilidade da incorporação dos novos imigrantes às estruturas artesanais e gremiais. Em toda a Europa, as consequências são similares: por um lado, o aumento do número de vagabundos e mendigos, além do limite de tolerância aceitável pelas autoridades estatais ou das cidades, e, por outro, a multiplicação das áreas perigosas, dentro ou fora das muralhas das cidades. (CHARTIER, 2004: 05)

---

<sup>150</sup> O mendigo serve para nos permitir exercitar a caridade com ele.

O pícaro, ainda que atue como mendigo em grande parte das narrativas picarescas, tenta romper essa dicotomia rico-pobre, mesmo que para alcançar tal objetivo, tenha que trapacear, não aceitando sua condição de maneira passiva. Deve ficar claro, contudo, que o pícaro – para que se constitua como tal – não procura sair de sua situação de pobreza buscando trabalho. Prefere, ao início, mendigar, pois acredita que essa situação é passageira. Essa condição muitas vezes não é efêmera e o pícaro acaba por aceitá-la. Mais uma vez, o repúdio pelo trabalho manual fala mais alto.

Tal repúdio fazia com que o pícaro se acomodasse na mais completa ociosidade, o que para a época era uma forma de ostentação, não condizente com sua condição miserável. O ócio, segundo Maravall (1987), era uma prática comum à monarquia: “Vivir, pues en la ociosidad era uno de los primeros signos de calidad alta. En Holanda, en Inglaterra, en Francia y hasta más tarde en España la exigencia de abstención en el trabajo siguió muy rígida para el noble.”<sup>151</sup> (MARAVALL, 1987: 544). Os nobres, para manter a aparência, não podiam trabalhar. Até porque, a riqueza em grande parte era tão grande, que o trabalho era desnecessário. Já o pícaro, ao estar em constante ociosidade, acaba por se deixar levar pelos vícios, pelo engano, pelo ‘viver picaresco’. Seu grande anseio é poder ‘viver como os nobres’, ou seja, sem nenhuma ocupação, não tendo que recorrer ao trabalho, que lhe parece tão desgastante.

Obviamente, nem todo pobre nos séculos XVI e XVII se constituía como pícaro, mas a condição de pobre é uma característica primordial para que apareça o pícaro. Para que haja a característica citada acima por Cañedo (2007), a fome, é necessário, obviamente, que o protagonista seja pobre. Segundo Maravall (1987), a fome foi um dos males espanhóis principalmente no século XVII, sendo uma constante em toda a narrativa picaresca. Porém, deve-se salientar mais uma vez, que o pícaro prefere passar fome momentaneamente, enquanto planeja uma forma de sair dessa situação incômoda, a ter de trabalhar e conseguir ganhar o mínimo para seu sustento:

---

<sup>151</sup> Viver, pois no ócio era um dos primeiros símbolos de qualidade alta. Na Holanda, na Inglaterra, na França e até mais tarde na Espanha a exigência de abstenção no trabalho seguiu muito rígida para o nobre.



(...) el pícaro es el hambriento por insumisión, que no quiere aplicarse a seguir el camino trillado de los que con sus medios ganan de comer trabajando, justamente porque cree que el trabajo no es remunerador en la forma y medida que él pretende y porque él posee un medio excepcional: su saber hacer “industrioso”. Y piensa que, utilizando este con un poco de buena fortuna, va a poder comer y vestir, más y mejor, que de cualquier otra manera.<sup>152</sup> (MARAVALL, 1987: 80)

A fome, diferentemente do senso comum, funciona na narrativa picaresca como algo que ativa a picardia. É ela que “despierta la capacidad intelectual”<sup>153</sup> (MARAVALL, 1987: 81). O Lazarillo de Tormes chega a citar que “me era luz la hambre, pues dicen que el ingenio con ella se avisa y al contrario con la hartura, y así era por cierto en mí.”<sup>154</sup> (ANÓNIMO, 2012: 82). Além da população demasiadamente pobre, que passava fome não por escolha, havia fidalgos e membros do clero que guardavam todos os bens, suas riquezas, com medo de no final da vida não disporem de nada e, conseqüentemente, passarem fome. Para estes, racionar a comida era extremamente necessário. Os padres avarentos da picaresca vem daí. Todavia, a sociedade do XVI e do XVII não possuía uma produção de alimento organizada e suficiente para toda a população.

Veremos mais adiante que no século XIX a burguesia já havia se consolidado na Espanha e a polarização Ricos-Pobres já não era a mesma do XVII. Entretanto, durante o reinado dos Austrias, havia um distanciamento cada vez maior entre os extremos: ou se era rico, ou se era pobre. Uma das formas com que o pícaro tentava escapar da miséria era através do roubo, do furto, enganando. Segundo Maravall (1987), para o pícaro, essa conduta não era reprovável, pois para ele, todos roubavam, mentiam, enganavam. Don Pablos, em *El Buscón*, por exemplo, realiza diversos furtos em Madri, sendo inclusive detido.

---

<sup>152</sup> (...) o pícaro é o faminto por insumissão, que não quer se aplicar a seguir o caminho trilhado dos que com seus meios ganham de comer trabalhando, justamente porque crê que o trabalho não é remunerador na forma e medida que ele pretende e porque ele possui um meio excepcional: seu saber fazer “industrioso”. E pensa que, utilizando este com um pouco de boa fortuna, vai poder comer e vestir, mais ou melhor, que de qualquer outra maneira.

<sup>153</sup> Desperta a capacidade intelectual.

<sup>154</sup> A fome me iluminava, pois dizem que o engenho com ela se aviva, ao contrário do que ocorre quando há fartura. Era decerto o que acontecia comigo.

Com a situação miserável na zona rural espanhola, houve uma crescente migração à cidade. O espaço da picaresca é necessariamente a cidade:

La ciudad, tal como se ofrece en los primeros siglos modernos, es el ámbito en el que se desenvuelven las relaciones de convivencia humana adecuadas y aun necesarias para que aparezca el modo de vida picaresco. No se trata tan solo de que sobre el fondo urbano como telón haya de proyectarse y en efecto se mueva la figura del pícaro, sino de algo mucho más amplio y complejo. Lo observamos en las calles y plazas por donde circulan gentes que se desconocen unos a otros; los figones que ofrecen comidas dispuestas para el consumo de aquellos que no disponen de medios de autoabastecimiento o son meros pasajeros en la ciudad; las tiendas de variadas mercancías o de objetos caprichosos o suntuarios; las casas de conversación y entretenimiento; los paseos públicos, corrales de comedias, amplios templos de concurrentes cuya mayor parte son desconocidos entre sí; gentes de muy diversa condición que acompañan, incitan, enseñan y pueden convertirse en víctimas o perseguidores del pícaro.<sup>155</sup> (MARAVALL, 1987: 698)

Como exposto no trecho acima, para que haja engano, humor, picardia, é necessário que haja vários transeuntes, pessoas desconhecidas, casas de entretenimento. Tais características são típicas das cidades mais populosas, como Madri, já grande centro espanhol no século XVII. A cidade facilitava a prática de comportamentos irregulares, já que propiciava o anonimato do pícaro.<sup>156</sup> Ou seja, para haver liberdade, característica primordial do pícaro genuíno, faz-se necessário que o espaço seja cheio de possibilidades, como o é a cidade. Diferentemente dos pequenos povoados, onde era muito mais fácil para delatar os enganadores. A literatura picaresca acompanhou, portanto, a forte tendência emigratória de seu tempo.

---

<sup>155</sup> A cidade, tal como se oferece nos primeiros séculos modernos, é o âmbito no qual se desenvolvem as relações de convivência humana adequadas e ainda necessárias para que apareça o modo de vida picaresco. Não se trata somente de que sobre o fundo urbano como telão tenha de se projetar e efetivamente se mova a figura do pícaro, mas de algo muito mais amplo e complexo. Observamo-lo nas ruas e praças por onde circulam pessoas que se desconhecem uns aos outros; as bodegas que oferecem comidas dispostas para o consumo daqueles que não dispõem de meios de auto abastecimento ou são meros passageiros na cidade; as lojas de variadas mercadorias ou de objetos caprichosos ou suntuários; as casas de conversa e entretenimento; os passeios públicos, currais de comédia, amplos tempos de concurrentes cuja maior parte são desconhecidos entre si; pessoas das mais diversas condições que acompanham, incitam, ensinam e podem se transformar em vítimas ou perseguidores do pícaro.

<sup>156</sup> Ainda que o pícaro carregue o nome de sua cidade de origem, muitas vezes essa localidade é irrelevante para os habitantes das cidades que o recebem.

Se a cidade é o *locus* da literatura picaresca, ela, por outra parte, não é receptiva ao pícaro, fazendo com que este esteja sempre fora da integração social. Para sobreviver, resta-lhe lançar mão de sua picardia, senão a cidade o encarcera, o reduz e, finalmente, o expulsa, como está sintetizado nesse ditado espanhol: “Los que pobres habitan las ciudades ¿qué afrenta no padecen?”<sup>157</sup> (MARAVALL, 1987: 757).

Outra característica fundamental da picaresca, que se relaciona ao êxodo à cidade, é a juventude do pícaro:

Lanzarse a la vida picaresca suponía una arriesgada decisión y un desafío de muy dudosos resultados. Necesariamente, en medio de las demás condiciones de la vida y de las duras medidas de represión, lanzarse a tal aventura entrañaba una joven voluntad; en cierta medida, una innegable actitud irreflexiva.<sup>158</sup> (MARAVALL, 1987: 457)

O pícaro, como exposto anteriormente, é extremamente livre. A juventude faz com que seja ainda mais fácil arriscar-se, aventurar-se. Até mesmo o êxodo do campo à cidade é mais fácil quando não se tem nada a perder. Aos olhos do pícaro, a cidade é o espaço das oportunidades que um jovem tanto precisa.

Mesmo descobrindo que a urbe não é generosa, o pícaro não perde outra característica constante na literatura picaresca: o humor, influenciado em grande parte pela literatura de cunho humorístico do teatro de Lope de Vega, contemporâneo barroco à picaresca. Os casos ‘engraçados’ faziam com que o pícaro se integrasse à sociedade e encarasse sua situação marginada de maneira bem humorada. Para tal, o uso da ironia era um bom aliado aos causos humorados. Ainda que houvesse humor, a crítica social não era, pois, deixada de lado. No excerto abaixo de *El buscón*, de Quevedo, vemos como o autor alia humor e crítica:

---

<sup>157</sup> Os pobres que habitam as cidades: que afrontas não padecem?

<sup>158</sup> Lançar-se à vida picaresca supunha uma arriscada decisão e um desafio com muito duvidosos resultados. Necesariamente, em meio às demais condições da vida e às duras medidas de repressão, lançar-se a tal aventura entranhava uma jovem vontade; em certa medida, uma inegável atitude reflexiva.

Señor, ¿sabéis de cierto si estamos vivos?”, porque yo imagino que en la pendencia de las berceras nos mataron, y que somos ánimas que estamos en el purgatorio. Y así es por demás decir que nos saque vuestro padre, si alguno no nos reza en alguna cuenta de perdones y nos saca de penas con alguna misa en altar privilegiado.”<sup>159</sup> (QUEVEDO, 2001: 847)

No excerto a seguir vejamos como Don Pablos é bastante irônico, ao comentar sobre seus pais, que além de não terem cuidado pelo filho, ainda são citados na narrativa, o pai como ladrão e a mãe como feiticeira: “Yo me quedé solo, dando gracias a Dios porque me hizo hijo de padres tan celosos de mi bien”<sup>160</sup> (QUEVEDO, 2001: 836). Os conselhos dados pelo padre a Pablos tampouco são politicamente corretos: “Hijo, esto de ser ladrón no es arte mecánica, sino liberal. (...) quien no hurta en el mundo, no vive”<sup>161</sup> (QUEVEDO, 2001: 835).

A ironia era uma arma usada pelos autores da picaresca direcionada principalmente ao clero espanhol. A picaresca foi o primeiro gênero espanhol a questionar a postura hipócrita dos religiosos católicos. Grande mérito principalmente por se inserir em um contexto no qual a inquisição perseguia cada vez com mais afinco. O *Lazarillo* é apresentado como uma obra transgressora e inovadora também pela enorme crítica destinada ao clero espanhol. A moral social – ou melhor, a falta de - é posta em cheque, trazendo à luz um assunto tabu, que grande parte da população conhecia, mas não tinha coragem de mencionar, por conta da inquisição.

A depravação eclesiástica (há padres com amantes, outros avarentos, etc.) não é apresentada fora da sociedade. Muito pelo contrário, o anticlericalismo é posto como produto de uma sociedade também depravada e corrompida: “[...] el anticlericalismo del *Lazarillo* trasciende con mucho el alcance normal del término, pues no se limita a señalar la depravación de los eclesiásticos, sino que los presenta como puntuales y producto del mal en la

---

<sup>159</sup> Senhor, vós sabeis com certeza se estamos vivos? Porque eu imagino que na briga das verdureiras nos mataram, e que somos almas penadas que estão no purgatório. E assim é demasiado dizer que nos tire vosso pai, se algum não nos reza em alguma conta de perdões e tira nossas penas com alguma missa em altar privilegiado.

<sup>160</sup> Eu fiquei só, dando graças a Deus porque me fez filho de pais tão cuidadosos do meu bem.

<sup>161</sup> Filho, isso de ser ladrão não é arte mecânica, mas liberal (...) quem não furta no mundo, não vive.

sociedad.”<sup>162</sup> (RICO, 1980: 376). Para Rico (1980), esse olhar desolador de Lázaro para a falta de caridade presente em uma sociedade que se julgava cristã e um pessimismo em relação a tudo que é religioso fazem do *Lazarillo* uma obra moderna, que se contrapôs à corrente idealista, que possuía o romance de cavalaria como principal expoente, vigente no século XVI. Vejamos no trecho a seguir como Lázaro qualifica o padre que ao invés de lhe dar de comer, mente e esconde comida, não diminuindo sua fome:

Mas el lacerado mentía falsamente, porque en cofradías y mortuorios que rezamos, a costa ajena comía como lobo y bebía más que un saludador. Y porque dije de mortuorios, Dios me perdone, que jamás fui enemigo de la naturaleza humana sino entonces; y esto era porque comíamos bien y me hartaban: deseaba y aún rogaba a Dios que cada día matase el suyo. (...) Pensé muchas vecesirme de aquel mezquino amo (...)<sup>163</sup>  
(ANÓNIMO, 2012: 70)

No trecho acima se explicitam duas características que a picaresca denuncia da Igreja católica: a avareza e o engano. Esse anticlericalismo que possui um fundo social não tem, contudo, motivação protestante. O pícaro assinala aquilo que é hipócrita. Quevedo, cuja obra não tem como característica sobressaliente a crítica social, também não escapou dela ao embarcar em um romance picaresco:

En *El Buscón*, Quevedo, tan defensor de la religión, con su indudable tono ascético en otras ocasiones, llevado de la fidelidad al género y aprovechándolo para poner de relieve los males que el tipo de vida en él reflejada llevaba inexorablemente, acentúa los trazos irreverentes, agresivos, del pícaro contra la Iglesia, sus ministros e instituciones. Destacan las envenenadas alusiones a la Inquisición, denunciando el régimen de terror que tiene impuesto sobre las pobres gentes – pasaje que nos obliga a pensar que ha de estar conforme con convicciones del autor.<sup>164</sup> (MARAVALL, 1987: 280).

<sup>162</sup> [...] o anticlericalismo do *Lazarillo* transcende muito o alcance normal do termo, pois não se limita a assinalar a depravação dos eclesiásticos, ao contrário os apresenta como pontuais e produto do mal na sociedade.

<sup>163</sup> Mas o miserável mentia descaradamente, porque, em confrarias e velórios em que rezamos, à custa alheia ele comia como um lobo e bebia mais que um pau-d'água. E, já que falei de velórios, Deus me perdoe, pois jamais fui inimigo da natureza humana a não ser nessa época; pois como nos velórios comíamos bem e eu me fartava, desejava e até rogava ao Senhor que todo dia matasse um. (...) Pensei muitas vezes em abandonar aquele amo tão mesquinho.

<sup>164</sup> Em *El Buscón*, Quevedo, tão defensor da religião, com seu indubitável tom ascético em outras ocasiões, levado da fidelidade ao gênero e o aproveitando para destacar os males que o tipo de vida nele refletida levava inexoravelmente, acentua os traços irreverentes, agressivos, do pícaro

O primeiro padre que aparece em *El buscón*, ao fazer com que Pablos passe fome, justifica de maneira irônica: “Es cosa saludable – decía – cenar poco, para tener el estómago desocupado”<sup>165</sup> (QUEVEDO, 2001: 847). Pablos, já órfão e sem poder contar com a Igreja percebe, assim como Lázaro de Tormes e os pícaros em geral, que a sociedade é hostil, e que ainda que se consiga sobreviver através da picardia, o produto final será sempre a mais amarga solidão.

A censura oferecida pela Igreja inquisitória era tão grande que o *Lazarillo* teve de ser publicado anonimamente. Tal prática já não era comum. Basta verificar outros títulos picarescos publicados à época para perceber que o anonimato foge à regra. Entretanto, nenhuma outra obra contemporânea ao *Lazarillo* revelou a hipocrisia católica de maneira tão ostensiva:

¿Qué autor se atrevería a ofrecer como crónica propiamente dicha – en tiempos en que Luis Vives consideraba trivialidad indigna de un historiador consignar el precio del trigo en época de sequía – semejante rosario de menudencias? (...) Es inútil especular sobre las soluciones posibles, pero sí parece importante reconocer la del anónimo autor del *Lazarillo*.<sup>166</sup> (RICO, 1973: 05)

Em 1559, a obra foi incluída no *Índice inquisitorial*, proibindo sua leitura (BLANCO AGUINAGA, 2000: 265). Ademais do clima inquisitorial, que provavelmente faria com que o autor sofresse duras punições, podendo inclusive ser morto, também há a questão da verossimilhança, pois por não haver um autor grafado na capa, aumenta-se a impressão de veracidade no relato autobiográfico do *Lazarillo* de Tormes:

Como carta autobiográfica, en cambio, el libro no sólo satisfacía la discreta exigencia de historicidad que se estilaba en la época para la

---

contra a Igreja, seus ministros e instituições. Destacam as envenenadas alusões à Inquisição, denunciando o regime de terror que tem imposto sobre as pobres pessoas – passagem que nos obriga a pensar que há de estar conforme com as convicções do autor.

<sup>165</sup> É coisa saudável – dizia – jantar pouco, para ter o estômago desocupado.

<sup>166</sup> Que autor se atreveria a oferecer como crônica propiamente dita – nos tempos em que Luis Vives considerava trivialidade indigna de um historiador consignar o preço do trigo em época de seca – semelhante sucessão de miudezas? (...) É inútil especular sobre as soluções possíveis, mas sim parece importante reconhecer a do anônimo autor do *Lazarillo*.

ficción, sino que la reforzaba con una decisiva inyección de realismo, de verosimilitud. Porque Lázaro cuenta, con adecuada lógica, lo que sólo él puede saber.<sup>167</sup> (RICO, 1973: 09)

Portanto, o romance passa a ideia de uma autobiografia, escrita pelo narrador-protagonista, no caso o Lazarillo. A incursão de um *yo* fez com que se refletisse sobre a autoconsciência do homem. Esse narrador-protagonista tem um pensamento que se assemelha ao humanismo e que o distancia do idealismo, do renascimento estrito, praticado anos antes por Garcilaso de la Vega em seus sonetos:

La realidad es así únicamente comprensible a través del yo, visión que nos permite enmarcar el *Lazarillo* dentro de un esquema de pensamiento humanista y erasmista. Gracias a la existencia del yo, los valores de la sociedad y del sistema dominante son sometidos a una crítica corrosivamente irónica. Asistimos a la destrucción de los mitos, y terminaremos por ver, en un rasgo de genialidad perversa, cómo Lázaro acaba por aceptarlos e integrarse en ellos.<sup>168</sup> (BLANCO AGUINAGA, 2000: 268)

Segundo Rico (1973), o *eu* como narrador faz com que o mundo adquira uma “verdadeira realidade”, mais instável, real, que o relato feito em terceira pessoa, com o narrador-onipresente, ao estilo de Flaubert. A primeira pessoa, segundo o crítico espanhol, problematiza a realidade, fazendo com que ganhem destaque as incertezas que o homem tem em relação à sociedade. Merece destaque também o fato de no século XVI haver entre os intelectuais uma crescente busca pela *verdade*:

Vientos de verdad agitaban la fronda intelectual de Europa, a mediados del siglo XVI. Una nueva sed de autenticidad desasosegaba los estudios clásicos, la historiografía, la creencia... En el dominio de la literatura de imaginación, la gran empresa de los humanistas y de los beneficiarios del humanismo consistió en forjar una realidad “fingida –

---

<sup>167</sup> Como carta autobiográfica, por outro lado, o livro não somente satisfazia a discreta exigência de historicidade que se usava na época para a ficção, mas também a reforçava com uma decisiva injeção de realismo, de verossimilhança. Porque Lázaro conta, com adequada lógica, o que só ele pode saber.

<sup>168</sup> A realidade é assim unicamente compreensível através do eu, visão que nos permite moldurar o *Lazarillo* dentro de um esquema de pensamento humanista e erasmista. Graças a existência do eu, os valores da sociedade e do sistema dominante são submetidos a uma crítica corrosivamente irônica. Assistimos à destruição dos mitos, e terminaremos por ver, em um traço de genialidade perversa, como Lázaro acaba por aceitá-los e se integrar neles.

propone Torres Navarro –, que tenga color de verdad aunque no lo sea”; la gran meta se fijó en la verosimilitud (...) Sin duda el autor del *Lazarillo* participaba de semejante ideal. Quizá fue el deseo de realismo el que lo movió a adoptar la autobiografía.<sup>169</sup> (RICO, 1973: 27)

O Renascimento é a era da ascensão da individualidade. Francisco Rico disserta que tal período está totalmente relacionado ao florescimento do gênero epistolar entre os séculos XIV e XVI. Logo, a autobiografia se desenvolveria com a carta como pano de fundo, como no *Lazarillo*. Isso se dá porque a carta conseguia reunir em um só gênero confiança e confissão. É com o Renascimento que a observação direta e pessoal consegue se sobrepor à análise a partir da tradição:

El artista medieval llega a la realidad a través de la tradición. La tradición le proporciona los esquemas fundamentales – los tipos iconográficos, digamos – para representar un asunto y relega a los detalles la observación directa, personal (...). El Renacimiento – contrasta Erwin Panofsky – afirma la *bona sperienza* como raíz de la tarea artística.<sup>170</sup> (RICO, 1973: 25)

Outro grande mérito do *Lazarillo* foi o de romper com as narrativas fantásticas de cavalaria e inserir na literatura espanhola um relato da vida cotidiana. *Lazarillo de Tormes* não se configura como herói em nenhum momento da narrativa. Sua história não tem nenhum grande feito, como os narrados no *Mio Cid*. O cidadão comum, pobre, ganhava status de protagonista. Esse narrador-protagonista ainda relata sua história de maneira humorada e irônica. Um dos objetivos do relato é mostrar como após passar fome e servir a vários amos, o *Lazarillo* chega ao bem-estar, ainda que com desonra:

---

<sup>169</sup> Ventos da verdade agitavam a selva intelectual da Europa, em meados do século XVI. Uma nova sede de autenticidade desassossegava os estudos clássicos, a historiografia, a crença... No domínio da literatura de imaginação, a grande empresa dos humanistas e dos beneficiários do humanismo consistiu em forjar uma realidade “fingida – propõe Torres Navarro –, que tenha cor de verdade ainda que não seja”; a grande meta se fixou na verossimilhança (...) Sem dúvida, o autor do *Lazarillo* participava de semelhante ideal. Talvez foi o desejo de realismo que o moveu a adotar a autobiografia,

<sup>170</sup> O artista medieval chega a realidade através da tradição. A tradição lhe proporciona os esquemas fundamentais – os tipos iconográficos, digamos – para representar um assunto e relega aos detalhes a observação direta, pessoal (...) O Renascimento – contrasta Erwin Panofsky – afirma a *bona sperienza* como raiz da tarefa artística.



Y así me casé con ella y hasta agora no estoy arrepentido, porque aliende de ser buena hija y diligente servicial, tengo en mi señor el Arcipreste todo favor y ayuda. Y siempre en el año le da, en veces, al pie de una carga de trigo; por las Pascuas su carne; y cuando el par de los bodigos, las calzas viejas que deja. E hízonos alquilar una casilla apr de la suya. Los domingos y fiestas casi todas las comíamos en su casa. Mas malas lenguas que nunca faltaron ni faltarán, no nos dejan vivir, diciendo no sé qué y sí se qué, de que veen a mi mujer irle a hacer la cama, y guisalle de comer. Y mejor les ayude Dios que ellos dicen la verdad.<sup>171</sup> (ANÓNIMO, 2012: 178)

Vemos como o Lazarillo caminha ao longo da narrativa da extrema ingenuidade ao mais profundo cinismo, fazendo-o aceitar a traição e a irônica justificativa do padre:

- Lázaro de Tormes, quien ha de mirar a dichos de malas lenguas nunca medrará. Digo esto porque no me maravillaría alguno, viendo entrar en mi casa a tu mujer y salir de ella. Ella entra muy a tu honra y suya; y esto te lo prometo. Por tanto, no mires a lo que pueden decir, sino a lo que te toca, digo, a tu provecho.<sup>172</sup> (ANÓNIMO, 2012: 178)

Diferentemente do *Guzmán de Alfarache*, Lazarillo não escreve seu relato arrependido de sua picardia. O Lazarillo narrador de sua biografia já está acomodado e adaptado à sociedade de seu tempo. Outras narrativas picarescas no século subsequente, como o já citado *Guzmán de Alfarache* e *El buscón*, de Quevedo, tem pícaros mais reflexivos, que em vários momentos da narrativa analisam suas atitudes, de acordo com a moral à época: “Iba yo entre mí pensando en las muchas dificultades que tenía para profesar honra y virtud.”<sup>173</sup> (QUEVEDO, 2001: 886)

---

<sup>171</sup> Assim, casei-me com ela e até hoje não estou arrependido, porque além de ser boa filha e diligente serviçal, tenho em meu senhor, o arcipreste, todo favor e ajuda. Durante o ano ele sempre lhe dá, várias vezes, quase uma carga de trigo; na Páscoa, uma boa peça de carne e, no tempo da oferenda dos pães, as calças velhas que deixa de usar. E fez-nos alugar uma casinha junto à sua. Quase todos os domingos e dias de festa comíamos em sua casa. As más línguas, entretanto, que nunca falaram nem falarão, não nos deixam viver em paz, dizendo isto e aquilo, porque veem a minha mulher ir arrumar-lhe a cama ou fazer sua comida. Tomara que recebam de Deus ajuda maior do que a verdade do que dizem.

<sup>172</sup> - Lázaro de Tormes, quem der ouvidos para as más línguas nunca progredirá. Digo isto porque não me admiraria nada ouvir algum falatório dessa gente que vê a sua mulher entrar e sair de minha casa. Ela entra honrando a você e a si própria. Isto eu asseguro. Portanto, não dê ouvidos ao que possa falar por aí, mas ao que lhe interessa, quero dizer, ao seu benefício.

<sup>173</sup> Ia eu, dentro de mim, pensando nas muitas dificuldades que tinha para professar honra e virtude.

Já Quevedo, um dos maiores expoentes do Barroco – como já destacamos –, insere em sua narrativa picaresca o exagero, que em vários momentos beira o grotesco, característica tão comum à literatura barroca. Além do estilo barroco, Quevedo tem o mérito de ter feito um romance com unidade, com continuidade, menos fragmentado que os romances anteriores. O relato autobiográfico em episódios soltos dá lugar a uma história mais coesa e bem escrita.

Finalmente, deve ficar claro que o pícaro em momento algum tem consciência de classe. Ou seja, o personagem quer sair da sua situação miserável, mas não reflete sobre o momento social e suas atitudes para com os outros indivíduos:

A mi modo de ver, esta es la forma de la agresión en el mundo insolidario de la picaresca, del pícaro con los demás individuos que pueden pertenecer, y de hecho vemos que pertenecen, a muy diferentes niveles de la estratificación social, sin que en ellos se haya suscitado sentimiento o consciencia de clase.<sup>174</sup> (MARAVALL, 1987: 622)

Para Maravall (1987), a relação que a crítica faz da “Luta pela vida” de Darwin à atitude picaresca não é válida, pois para o crítico, o estudo darwiniano parece apontar para uma luta entre diferentes espécies, que sofreram a seleção natural. A luta contra o meio, outra interpretação do estudo darwiniano, também desagrada a Maravall, pois tem um aspecto mais biológico que social. O pícaro, segundo o crítico, participa de um enfrentamento não contra o meio, mas de indivíduo contra indivíduo, no egoísmo típico da literatura picaresca. Portanto, na literatura picaresca, cada um está contra o outro, impossibilitando da mesma forma, uma leitura através da luta de classes, de Marx. Na verdade: “El pícaro es un estoico que sabe que el mundo en torno es malo e injusto, pero que ni prueba siquiera a modificarlo porque teme que con el arreglo pueda resultar peor. *Más vale no meneallo*”<sup>175</sup> (CELA, 1976: 12).

---

<sup>174</sup> Do meu ponto de vista, está é a forma da agressão no mundo sem solidariedade da picaresca, do pícaro com os demais indivíduos que podem pertencer, e de fato vemos que pertencem, a muitos diferentes níveis da estratificação social, sem que neles se tenha suscitado sentimento ou consciência de classe.

<sup>175</sup> O pícaro é um estoico que sabe que o mundo ao redor é mau e injusto, mas que não almeja sequer o modificar porque teme que o consertando possa acabar pior. *Melhor não mexer nele.*

O *Quijote* de Cervantes, publicado em 1605, portanto contemporâneo às publicações picarescas, é marcadamente sonhador, utopista. Um personagem pícaro, como o Lazarillo, é mais imediatista, contenta-se com pouco, desde que para adquiri-lo não precise se esforçar muito: “Don Quijote sueña con imponer un orden que estima justo, mientras que Lazarillo se conforma con comer, cuando puede y le dejan, e ir tirando, sin llamar demasiado la atención, que no fuera norma prudente – sino delatora – el hacer lo contrario.”<sup>176</sup> (CELA, 1976: 12).

Ao citar Cervantes, aproveitamos para destacar que aqui se está fazendo uma análise do romance picaresco, para comparar com o romance *La busca*, de Pío Baroja. Entretanto, a picaresca não se restringiu à narrativa romanesca. Cervantes, por exemplo, escreveu a comédia picaresca *Pedro de Urdemalas* (1615). Tirso de Molina, apenas para citar mais um exemplo, escreveu a comédia *Don Gil de las calzas verdes* (1635<sup>177</sup>).

#### **4.1 *La busca*: romance picaresco?**

##### **4.1.1 Contexto histórico do século XIX**

Se voltarmos alguns anos na história da Espanha, veremos que a realidade espanhola nas últimas décadas do século XIX nem de longe lembrava as épocas de esplendor, como no século XV, no qual os Reis Católicos – Fernando e Isabel - expandiram o reinado espanhol.

O período no qual Baroja localiza a ação de toda a trilogia *La lucha por la vida* é o da Restauração. Os historiadores estão de acordo com a data inicial do período: o pronunciamento do General Martínez Campos, em 30 de dezembro de 1874, proclamando Alfonso XII como rei da Espanha, após o *sexênio democrático*. Alfonso XII foi rei até sua morte em 25 de novembro de 1885. Como

---

<sup>176</sup> Dom Quixote sonha em impor uma ordem que lhe parece justa, enquanto que o *Lazarillo* se conforma em comer, quando pode e lhe deixam, e ir derrubando, sem chamar muito a atenção, que não fosse norma prudente – mas delatora – fazer o contrário.

<sup>177</sup> Publicada em 1635, mas encenada pela primeira vez em 1615.

Alfonso XII era menor de idade, o reinado ficou sob a regência da rainha viúva: María Cristina de Habsburgo.

Durante o reinado de Alfonso XII, os espanhóis viveram um período de estabilidade, ajudado em grande medida pelas alianças políticas formadas por Antonio Cánovas del Castillo, presidente do Conselho de Ministros da Espanha. Com a morte do rei, muitas das alianças formadas não se mantiveram. Conservadores e Liberais já não viam o *Pacto de el Pardo*<sup>178</sup> como benéfico para ambos os lados. Os liberais achavam que não possuíam o mesmo espaço político que os conservadores. Cánovas era um centralizador e como acreditava que a Espanha estava atravessando o período mais miserável de sua longa história, a missão de colocar o país no eixo teria de ser concretizada por ele.

Aliada aos problemas políticos surgiu uma crescente organização de movimentos sociais, citados à exaustão em *Aurora roja*. A fissura entre Madri e Barcelona, já importantes polos políticos e culturais, também era um problema com o qual Maria Cristina teve de lidar:

Esa etapa de estabilidad política y de actividad legislativa no estuvo exenta de problemas – los más graves que vivió el régimen de la Restauración hasta entonces – entre los que es preciso destacar el auge de los movimientos nacionalistas, la incidencia del anarquismo en su faceta de terrorismo urbano – muy ligado al ámbito industrial y burgués de Barcelona –, el capítulo colonial dramáticamente agravado con la tercera guerra cubana y, en 1898, con el conflicto con los Estados Unidos (...) <sup>179</sup> (BURGOS *et al*, 1990: 117)

A Espanha *decimonónica* era um país agrícola e analfabeto em meio a um continente já industrial e rico. A população rural trabalhava em jornadas desgastantes, em geral de dezesseis horas, mas muitas vezes o que ganhavam mal dava para sua sobrevivência. Eslava Galán e Rojano Ortega (1997) destacam a situação de atraso nos métodos agrícolas espanhóis o que fazia com que a situação do país fosse ruim não só nas grandes cidades, mas – e principalmente – no campo:

---

<sup>178</sup> Pacto firmado entre conservadores e liberais, formulado por Cánovas, que previa uma alternância de poder entre conservadores e liberais.

<sup>179</sup> Essa etapa de estabilidade política e de atividade legislativa não esteve isenta de problemas – os mais graves que viveu o regime da Restauração até então – entre os que é preciso destacar o auge dos movimentos nacionalistas, a incidência do anarquismo em seu aspecto de terrorismo urbano – muito ligado ao âmbito industrial e burguês de Barcelona –, o capítulo colonial dramaticamente agravado com a terceira guerra cubana e, em 1898, com o conflito com os Estados Unidos.

La tragedia del campo era que el trabajo no garantizaba el bienestar. Los métodos de cultivo eran tan arcaicos, las malas cosechas tan frecuentes y la productividad tan baja que los pequeños agricultores arrastraban una existencia casi tan dura como la de los jornaleros. El campo tenía muchos riesgos, y al propietario de una mediana hacienda le era más fácil arruinarse que prosperar.<sup>180</sup> (ESLAVA GALÁN; ROJANO ORTEGA, 1997: 92)

Eslava Galán e Rojano Ortega ainda citam ao ensaísta catalão Valentín Almirall, que descreveu, no século XIX, os camponeses espanhóis a partir de sua visão jornalística:

Viven tan pobre, tan miserablemente (...) que no les permite desear ni esperar nada, que el visitante no puede dejar de apiadarse de ellos. Muchas veces al atravesar las estepas de Castilla hemos sentido una extraña impresión al contacto con este interesante pueblo. En sus pobres moradas, que a veces son casas, pero que casi siempre son chozas – e incluso cuevas excavadas en la tierra – estas buenas gentes nos recibían con toda dignidad (...) a pesar de que no les era dado ofrecernos nada, ni siquiera una silla porque no la tenían (...), solamente buenas y amables palabras.<sup>181</sup> (ALMIRALL, 1972 *apud* ESLAVA GALÁN; ROJANO ORTEGA, 1997: 95)

Com a situação caótica nos pequenos povoados, no interior campestre espanhol, a emigração interior era inevitável. Os principais destinos eram as grandes cidades à época: Cádiz, Córdoba e, obviamente, Madri. Com essa mobilidade regional, surgiram os já há tempo conhecidos estereótipos: o catalão trabalhador; o aragonês obstinado, o castelhano austero. O crescente fluxo migratório fez com que a distribuição da população se concentrasse cada vez mais nas grandes cidades:

Junto a la nueva distribución geográfica hay que señalar la aceleración del proceso de concentración urbana en las capitales de provincia, hecho propiciado por el aporte migratorio del campo circundante, cuyos

---

<sup>180</sup> A tragédia do campo era pelo fato de o trabalho não garantir o bem estar. Os métodos de cultivo eram tão arcaicos, as más colheitas tão frequentes e a produtividade tão baixa que os pequenos agricultores arrastavam uma existência quase tão dura como a dos jornaleiros. O campo tinha muitos riscos, e ao proprietário de uma fazenda mediana era mais fácil se arruinar que prosperar.

<sup>181</sup> Vivem tão pobres, tão miseravelmente (...) que não podem desejar nem esperar nada, que o visitante não pode deixar de se apiedar deles, Muitas vezes ao atravessar as estepes de Castela sentimos uma estanha impressão no contato com esse povo interessante. Em suas pobres moradas, que às vezes são casas, mas que quase sempre são choupanas – e inclusive cavernas escavadas na terra – estas boas pessoas nos recebiam com toda dignidade (...) a pesar de que não tinha condição de nos oferecer nada, nem sequer uma cadeira porque não dispunham (...), somente boas e gentis palavras.

habitantes acudían a las capitales en busca de trabajo. Este incremento demográfico, al principio, fue asumido de forma natural aumentando la densidad en las ciudades. En la segunda mitad del siglo, se produjo una ampliación de espacio urbano mediante la destrucción de las murallas. El primer episodio es el de Barcelona en 1855, después le siguieron casi todas las capitales de provincia.<sup>182</sup> (BURGOS *et al*, 1990: 130)

Manuel é mais um migrante que sai do povoado em que vivia para buscar novas oportunidades em Madri, ainda que a contragosto de sua mãe:

Su cuñado le escribía que a Manuel, el mayor de los hijos de la Petra, lo enviaban a Madrid; no le daba explicaciones claras del porqué de aquella determinación; decía únicamente la carta que allí, en el pueblo, el chico perdía el tiempo, y que lo mejor era que fuese a Madrid a aprender un oficio.<sup>183</sup> (BAROJA, 2013: 18)

A satisfação de Manuel por sair do povoado é notória, conforme destaca o narrador: “Manuel llevaba dos años con sus parientes; dejaba la casa con más satisfacción que pena”<sup>184</sup> (BAROJA, 2013: 22), ou conforme as palavras do próprio protagonista ao ser recebido pela mãe na estação de trem: “- Y entonces, ¿por qué vienes? / - Me han preguntado si quería estar allá o venir a Madrid, y yo he dicho que prefería venir a Madrid”<sup>185</sup> (BAROJA, 2013: 24). Manuel não imaginava que sua mãe vivia em situação precária na *Villa y Corte* e que para poder fazer as refeições na pensão em que ela trabalhava, teria de trabalhar como um escravo.

A ida de Manuel a Madri contraria o projeto que sua mãe havia arquitetado: a de fazer seu filho padre: “su ideal era que sus hijos pudiesen estudiar en un seminario y que llegasen a ser curas. Aquella vuelta de Manuel,

---

<sup>182</sup> Junto com a nova distribuição geográfica se deve assinalar a aceleração do processo de concentração urbana nas capitais de província, fato propiciado pela contribuição migratória do campo circundante, cujos habitantes recorriam às capitais em busca de trabalho. Este incremento demográfico, a princípio, foi assumido de forma natural aumentando a densidade nas cidades. Na segunda metade do século, produziu-se uma ampliação de espaço urbano mediante a destruição das murallas. O primeiro episódio é o de Barcelona em 1855, depois lhe seguiram quase todas as capitais de província.

<sup>183</sup> Seu cunhado lhe escrevia que Manuel, o mais velho dos filhos da Petra, estava sendo enviado a Madri; não lhe dava explicações claras do porquê daquela determinação; dizia unicamente a carta que ali, no povoado, o menino perdia o tempo, e que o melhor era que fosse a Madri para aprender um ofício.

<sup>184</sup> Manuel estava a dois anos com seus parentes; deixava a casa com mais satisfação que pena.

<sup>185</sup> - E então, por que veio? / - Me perguntaram se eu queria ficar lá ou vir pra Madri, e eu disse que preferia vir pra Madri.

el hijo mayor, desbarataba sus planes. ¿Qué habría pasado?”<sup>186</sup> (BAROJA, 2013: 20). Fazer com que os filhos adentrassem à vida eclesiástica era o objetivo de muitos pais pobres. Conforme apontam os historiadores, não era levada em conta qualquer vocação dos jovens rapazes, mas o desejo destes de fugir da miséria que assolava o interior espanhol:

El mozo rural bien parecido y despabilado podía escapar de la miseria familiar ingresando en el seminario y haciéndose cura. La Iglesia mantenía un proletariado eclesiástico que reclutaba entre los mismos campesinos. Estos curas de misa y olla, que atendían a las comunidades rurales, redondeaban su escaso salario de ganapán con los estipendios de misas y oficios de difuntos que obtenían de su ministerio. En Galicia casi se admitía que tuvieran barragana e hijos; en el resto, sobrinos.<sup>187</sup> (ESLAVA GALÁN; ROJANO ORTEGA, 1997: 104)

Os mosteiros e as igrejas serviam como ‘oásis’ em meio a um campo que em nada lembra o da poesia greco-latina de Horácio e Virgílio. As condições higiênicas, que já eram precárias nas cidades, eram ainda piores no campo. Muitos agricultores aproveitavam a presença dos rebanhos para desfrutar seu calor durante os frios invernos. Ser aceite em um seminário era, pois, uma das poucas válvulas de escape ao alcance de jovens que, entre dez e doze anos, já eram incorporados ao trabalho no campo.

#### 4.1.2 E a Madri de Manuel?

Vejamos como se encontrava Madri na virada do século, período em que *La busca* está inserido.

No final do século XIX, Madri já figurava há muito tempo como principal cidade espanhola, representando uma Espanha em miniatura. Ou seja, toda a desigualdade social espanhola estava sintetizada na *Villa y Corte*. Os desequilíbrios sociais se acentuavam na capital espanhola. As classes sociais

---

<sup>186</sup> Seu ideal era que seus filhos pudessem estudar um seminário e que conseguissem ser padres. Aquela volta de M, o filho mais velho, desbarataba seus planos. Que tinha acontecido?

<sup>187</sup> O rapaz do campo bem apessoado e esperto podia escapar da miséria familiar ingressando no seminário e virando padre. A Igreja mantinha um proletariado eclesiástico que recrutava entre os mesmos campesinos. Estes padres sem perfil genuinamente eclesiástico, que atendiam às comunidades rurais, redondeavam seu escasso salário de ganha-pão com os estipêndios de missas e ofícios de defuntos que obtinham de seu ministério. Na Galícia quase se admitia que tivessem concubina e filhos; no resto, sobrinhos.

estavam fortemente separadas: de um lado aqueles que se dedicavam ao trabalho duro, com jornadas de mais de dez horas diárias em péssimas condições de trabalho, do outro uma burguesia ociosa.

Baroja, em *La busca*, descreve com maestria a Madri da virada do século XIX para o XX: “Soledad Puértolas ha documentado ampliamente la precisión de las descripciones de Baroja sobre un área que Galdós sólo trató muy por encima: el mundo de los golfos, criminales, prostitutas, alcohólicos”<sup>188</sup> (SHAW, 1997: 144-145). Assim como Baroja escreve sobre a vida de um médico de aldeia porque ele mesmo exerceu essa função – em *El árbol de la ciencia* –, retratar o subúrbio madrilenho foi uma maneira encontrada de retratar uma outra esfera que o romancista acompanhou de perto:

El convivir durante algunos años con obreros y panaderos, repartidores y gente pobre; el tener que acudir a veces a las tabernas para llamar a un trabajador, con frecuencia intoxicado, me impulsó a curiosear en los barrios bajos de Madrid, a pasear por las afueras y a escribir sobre la gente que está al margen de la sociedad. (...) He visto mujeres amontonadas en las cuevas del Gobierno Civil y hombres echados desnudos al calabozo. He visto golfos andrajosos salir gateando de las cuevas del cerrillo de San Blas y los he contemplado cómo devoraban animales muertos. He visto asilos que son la parodia más terrible de la caridad...<sup>189</sup> (BAROJA, 1972: 294 *apud* LECUONA, 1991: 58)

Retratar o ambiente com fidelidade sempre foi uma obsessão na obra de Baroja, como vimos na seção sobre o espaço. Descrever o espaço madrilenho da forma mais precisa possível era, pois, um de seus objetivos. A Madri do período da Regência de María Cristina (1885-1902) é exacerbada através de um recorte. Em *El árbol de la ciencia*, por exemplo, ao retornar a Madri, o protagonista Andrés Hurtado entristece-se ao perceber que a capital segue a mesma, em uma clara descrição do espaço madrilenho:

---

<sup>188</sup> Soledad Puértolas documentou amplamente a precisão das descrições de Baroja sobre uma área que Galdós só tratou muito por cima: o mundo dos vagabundos, criminosos, prostitutas, alcoólatras.

<sup>189</sup> O fato de conviver durante alguns anos com operários e padeiros, entregadores e pessoas pobres; o fato de ter que ir às vezes às tabernas para chamar um trabalhador, com frequência intoxicado, impulsionou-me a andar com curiosidade nos bairros pobres de Madri, a passear pelas aforas e a escrever sobre as pessoas que estão à margem da sociedade (...) Vi muitas mulheres amontoadas nas cavernas do Governo Civil e homens jogados nus ao calabouço. Vi vagabundos maltrapilhos saírem engatinhando das cavernas do monte de San Blas e contemplei como devoravam animais mortos. Vi asilos que são a paródia mais terrível da caridade.



- Es triste todo eso. Siempre en este Madrid la misma interinidad, la misma angustia hecha crónica, la misma vida sin vida, todo igual.
- Sí; esto es un pantano – murmuró Montaner.
- Más que un pantano es un campo de ceniza.<sup>190</sup> (BAROJA, 2001: 204)

Eslava Galán e Rojano Ortega (1997) comparam Madri a uma ‘panela padre’, onde se cozinhava o futuro do país. Nesse *cocido español*, estavam presentes os vendedores de peixe maragatos, os carroceiros leoneses, os seguranças noturnos galegos, as babás, as empregadas domésticas e as prostitutas. Os oriundos de outras províncias buscavam uma oportunidade em Madri, mas mal sabiam que a capital já não era uma terra de oportunidades:

Del meneo de plumas en oficinas y covachuelas, o de modestas granjerías que apenas dan para el cocido. “Tú no sabes, María, cómo era el Madrid que hemos conocido nosotros – pondera un personaje de Baroja – (...). Madrid era entonces uno de los pocos pueblos románticos de Europa, un pueblo en donde un hombre, sólo por ser gracioso, podía vivir”<sup>191</sup> (ESLAVA GALÁN; ROJANO ORTEGA, 1997: 129)

A Europa desde o final do século XVIII e início do XIX vinha em uma crescente modernização, fruto da Revolução Industrial. Entretanto, Madri – e a Espanha de uma forma geral – não acompanhavam essa transformação, que conforme aponta Hobsbawm (2014), já era percebida em grande parte dos países europeus. Para o historiador britânico: “Itália, Portugal, Espanha, Rússia e os países balcânicos estavam, na melhor das hipóteses, à margem do desenvolvimento” (HOBSBAWM, 2014: 46). O atraso espanhol era nítido aos olhos de turistas de países mais desenvolvidos:

Parecía una ciudad lanzada hacia del futuro pero, por lo demás, no nos engañemos, Madrid era poco más que Corte y oficina y asilo de ociosos. Los adelantos para el lujo y el confort no llevaban aparejado avance social alguno. A un viajero francés le resultaba admirable “la gran cantidad de gente sin profesión”. Producir, se producía poco, y

---

<sup>190</sup> - É triste tudo isso. Sempre nesta Madri a mesma interinidade, a mesma angústia crônica, a mesma vida sem vida, tudo igual. – Sim, isso é um pântano – murmurou Montaner. – Mais que um pântano é um campo de cinza.

<sup>191</sup> Do meneio de canetas em escritórios e ministérios, ou de modestos negócios que mal dão para o *cocido*. “Você não sabe, Maria, como era a Madri que nós conhecemos – pondera um personagem de Baroja – (...) Madri era então um dos poucos povoados românticos da Europa, um povoado onde um homem, só por ser engraçado, podia viver”

esto de espaldas a la revolución industrial. “Su industria es casi nula, y el comercio se limita a cubrir las necesidades del consumo local”, fulmina el inmisericorde Almirall.<sup>192</sup> (ESLAVA GALÁN; ROJANO ORTEGA, 1997: 130)

Para criar o pano de fundo do romance, Baroja fez inúmeras visitas às chamadas *corralas* madrilenhas, uma espécie de cortiço muito comum nas periferias da *Villa y Corte* até a primeira metade do século XX. Nas *corralas* havia um pátio central e um banheiro compartilhado. As condições de higiene eram, como se pode imaginar, extremamente precárias. Os habitantes viviam em verdadeiros formigueiros humanos. Manuel vive uma grande parte do romance em uma *corrala*. A casa de seu parente Ignacio segue o padrão descrito acima. O assassinato que Leandro, filho primogênito do senhor Ignacio, comete a sua ex-namorada Milagros ocorre em meio a esse ambiente, que segundo o narrador barojiano era um lugar onde imperava a miséria:

Cada trozo de galería era manifestación de una vida distinta dentro del comunismo del hambre; había en aquella casa todos los grados y matices de la miseria: desde la heroica, vestida con el harapo limpio y decente, hasta la más nauseabunda y repulsiva. En la mayor parte de los cuartos y chiribitiles de la Corrala, saltaba a los ojos la miseria resignada y perezosa, unida al empobrecimiento orgánico y al empobrecimiento moral.<sup>193</sup> (BAROJA, 2013: 71)

Esse “comunismo da fome” é bem retratado no romance. As descrições, bastante realistas, fazem com que o leitor descubra como a vida no subúrbio madrilenho era repleta de miséria, uma miséria que veremos na próxima seção levou muitos espanhóis a desejarem que o país se regenerasse.

---

<sup>192</sup> Parecia uma cidade lançada para o futuro mas, pelo resto, não nos deixemos enganar, Madri era pouco mais que Corte e escritório e asilo de ociosos. O progresso para o luxo e o conforto não traziam junto avanço social algum. A um viajante francês parecia admirável “a grande quantidade de pessoas sem profissão”. Produzir produzia-se pouco, e isso de costas à revolução industrial. “Sua indústria é quase nula, e o comércio se limita a cobrir as necessidades do consumo local”, fulmina o inclemente Almirall.

<sup>193</sup> Cada parte da área era manifestação de uma vida diferente dentro do comunismo da fome; havia naquela casa todos os graus e matizes da miséria: da heroica, vestida com o farrapo limpo e decente, até a mais nauseabunda e repulsiva. Na maior parte dos quartos e edículas da *Corrala*, saltava aos olhos a miséria resignada e preguiçosa, unida ao empobrecimento orgânico e ao empobrecimento moral.

### 4.1.3 A *Regeneración* e sua influência no romance *La busca*

Quando Petra leva o filho Manuel para viver e trabalhar com seu primo, o sapateiro Ignacio, vê-se sobre a porta de entrada da sapataria a seguinte frase: “A la regeneración del calzado” e em seguida o narrador barojiano disserta – de forma irônica – sobre o fato:

El historiador del porvenir seguramente encontrará en este letrero una prueba de lo extendida que estuvo en algunas épocas cierta idea de regeneración nacional, y no le asombrará que esa idea, que comenzó por querer reformar y regenerar la Constitución y la raza española, concluyera en la muestra de una tienda de un rincón de los barrios bajos, en donde lo único que se hacía era reformar y regenerar el calzado.<sup>194</sup> (BAROJA, 2013: 53)

As ideias *regeneracionistas* surgiram na Espanha no final do século XIX e são, portanto, contemporâneas à Geração de 98. A perda das últimas quatro colônias espanholas – Cuba, Filipinas, Guam e Porto Rico -, com a derrota para os Estados Unidos na Guerra Hispano-Americana e a profunda crise econômica que abateu a Espanha, agrícola e atrasada em relação a outros países europeus já completamente industrializados, como o Reino Unido, fizeram com que surgissem novos ideais especialmente entre a elite intelectual espanhola da segunda metade do século XIX:

La necesidad de indagar sobre la causa histórica del atraso español condujo a los intelectuales a buscar la clave diferenciadora del carácter nacional. Muchos sospechaban la existencia de una especie de tara genética que nos hacía ser diferentes a los otros países europeos, los prósperos, los que después de muchos siglos de trayectoria común estaban progresando ininterrumpidamente mientras nosotros nos hallábamos cada vez más hundidos en la miseria.<sup>195</sup> (BAROJA, 2013: 53)

---

<sup>194</sup> O historiador do porvir possivelmente encontrará neste letrero uma prova de quão estendida que em algumas épocas esteve certa ideia de regeneração nacional, e não lhe assombrará que essa ideia, que começou por querer reformar e regenerar a Constituição e a raça espanhola, concluiu na mostra de uma loja de uma esquina dos bairros pobres, onde o único que se fazia era reformar e regenerar o calçado.

<sup>195</sup> A necessidade de indagar sobre a causa histórica do atraso espanhol conduziu os intelectuais a buscar a chave diferenciadora do caráter nacional. Muitos suspeitavam da existência de uma

Para esses intelectuais, a Espanha só conseguiria se livrar da crise se incorporando ao estilo de vida dos demais países europeus mais desenvolvidos, através do positivismo e cientificismo. 'Europeizar-se' seria a solução. Baroja ainda que afirmasse não ser um regeneracionista, contribuiu em 1899 ao periódico francês, *Chronique espagnole*, no qual afirmava que:

La France a fait de Paris un grand piédestal où tout ce qu'il y a de plus remarquable dans la nation est montré á l'admiration des autres pays. Toute idée bonne ou mauvaise, logique ou absurde, y trouve des sectaires. Paris c'est la tête énorme d'un organisme macrocéphale ; Madrid n'est que la moelle souffrante d'un corps atteint de paralysie.<sup>196</sup>  
(BAROJA, 1899: 861 *apud* MAINER, 2012 : 100)

Ricardo Macías Picavea<sup>197</sup>, um dos pensadores espanhóis mais empenhados em difundir a ideologia *regeneracionista* destaca em *El problema nacional* (1899) que o *caciquismo*, o *teocratismo*, o *militarismo*, a *desocupação* e a *pobreza* eram males que assolavam o solo espanhol já desde meados do século XIX. Por outro lado, Picavea acreditava que o povo espanhol estava atrofiado, ou seja, não se podia contar com ele. Fechar o parlamento seria, pois, uma solução drástica, mas necessária.

As ideias de Picavea, como a de seus contemporâneos *regeneracionistas*, estavam baseadas na filosofia do pensador alemão Friedrich Krause (1781-1832). O krausismo apareceu na Espanha como um contraponto ao nacionalismo exacerbado que a maioria intelectual acreditava ser o problema central da Espanha. Pode-se sintetizar o krausismo espanhol da seguinte forma:

Los krausistas preconizaban la redención moral del país a través de una renovación educativa que formase con criterios modernos y éticos a la minoría dirigente que había de sembrar la semilla de la nueva fe

---

especiaria de tara genética que nos fazia ser diferentes dos outros países europeus, os prósperos, os que depois de muitos séculos de trajetória comum estavam progredindo ininterruptamente enquanto nós nos encontrávamos cada vez mais afundados na miséria.

<sup>196</sup> A França fez de Paris um grande pedestal onde tudo que há de mais notável no país refletiu na admiração dos outros países. Toda má ou boa ideia, lógica ou absurda, encontrou lá seus sectários. Paris é a cabeça enorme de um organismo macrocefálico. Madri não é mais que a medula sofredora de um corpo afetado por paralisia.

<sup>197</sup> Pensador citado na obra de Eslava Galán e Rojano Ortega (1997)

en sectores cada vez más amplios de la sociedad.<sup>198</sup> (BAROJA, 2013: 53)

Os *regeneracionistas* não enxergavam em solo espanhol como renovar educativamente o país com critérios espanhóis. Os critérios modernos estavam em um espaço europeu, do qual a Espanha ainda não havia bebido na fonte.

Essa Espanha agrícola e analfabeta da virada do século, que deveria ser restaurada e regenerada, é então alvo da ironia do narrador barojiano em *La busca*. A ironia se dá principalmente pela não concretização dos ideais *regeneracionistas*. No trecho acima vemos que as ideias filosóficas que pensavam no país como um todo e que desejava sua europeização, acabaram não mudando nada efetivamente e o único que se conseguia regenerar era o calçado, como o fazia o senhor Ignacio e seus filhos Leandro e Vidal.

Para alguns intelectuais do século XIX, como Rafael Salillas, o *Regeneracionismo* faria com que duas características genuinamente espanholas se dissolvessem: o autoritarismo e a picardia, ou seja, a picaresca. (ESLAVA GALÁN; ROJANO ORTEGA, 1997). O individualismo que assolava o país, a ideia de que cada um deveria se dar bem, ainda que para isso os conterrâneos tivessem de pagar por isso fazia, segundo Rafael Sillas, que a Espanha seguisse na contramão do desenvolvimento de países como Alemanha, França e Inglaterra.

Não obstante, nem toda a Espanha era *regeneracionista*. No final da década de oitenta do século XIX, ainda vigorava a tendência de acreditar que tudo que era espanhol era melhor. O *Regeneracionismo* surgiu, portanto, como um contraponto a essa tendência ufanista:

Si en Francia o en Alemania no hablaban de las cosas de España, o hablaban de ellas en broma, era porque nos odiaban; teníamos aquí grandes hombres que producían la envidia de otros países: Castelar, Cánovas, Echegaray... España entera, y Madrid sobre todo, vivía en un ambiente de optimismo absurdo: todo lo español era lo mejor. Esa tendencia natural a la mentira, a la ilusión del país pobre que se aísla,

---

<sup>198</sup> Os krausistas preconizavam a redenção moral do país através de uma renovação educativa que formasse com critérios modernos e éticos à minoria dirigente que semearia a semente da nova fé em setores cada vez mais amplos da sociedade.

contribuía al estancamiento, a la fosilización de las ideas.<sup>199</sup> (BAROJA, 2001: 19)

Segundo Eslava Galán e Rojano Ortega (1997), os ideais *regeneracionistas* seguem latentes em solo espanhol, ainda propagados por aqueles que acreditam que a assimilação dos países europeus mais ‘avançados’ seria a solução para os problemas nacionais.

Não se deve, contudo, classificar automaticamente os membros da Geração de 98 como *regeneracionistas*. Azorín, um dos principais membros da Geração, frisava que não possuía qualquer compromisso social com sua literatura, não pretendia regenerar seu país. Sua preocupação era sobretudo metafísica, assim como a de grande parte de seus contemporâneos. Baroja, com a trilogia de *La lucha por la vida*, é uma exceção, já que insere características da picaresca em seu romance, diferentemente do pensamento *regeneracionista*.

---

<sup>199</sup> Se na França ou na Alemanha não falavam das coisas da Espanha, ou falavam delas de brincadeira, era porque nos odiavam; tínhamos aqui grandes homens que produziam a inveja de outros países: Castelar, Cánovas, Echegaray... A Espanha inteira, e Madri sobretudo, vivia em um ambiente de otimismo absurdo: todo o espanhol era o melhor. Essa tendência natural à mentira, à ilusão do país pobre que se isola, contribuía para o estancamento, à fossilização das ideias.

## 5. Seria Manuel um novo pícaro?

Não há dúvidas de que *La busca* se aproxima em diversos pontos do tradicional romance picaresco. A partir desse capítulo veremos como isso se concretiza. O crítico literário Gonzalo Sobejano afirma que Baroja dá o ponta pé inicial no romance picaresco contemporâneo. Isso já se notava com *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* e se realizaria de maneira mais plena com *La busca* poucos anos depois. Para Sobejano, ao introduzir o *golfo*, Baroja fez com que o pícaro tradicional se incorporasse à modernidade. O próprio narrador em terceira pessoa não faz, segundo Sobejano, com que *La busca* se afaste da picaresca tradicional, pois: “El escritor moderno ha aprendido a ocultarse tan por entero detrás de lo que narra, que sabe ciarnos en tercera persona la sensación de relieve absorbente que pueda tener la autobiografía.”<sup>200</sup> (SOBEJANO, 1964: 227)

Para Sobejano, Baroja era um contumaz observador da realidade e fez com que o *golfo*, o vagabundo tão comum no século XIX, tornasse-se protagonista de um romance, como na picaresca tradicional, do século XVI.

Nas próximas seções, veremos as caracterizações de Manuel que o aproximam da picaresca.

### 5.1 O caráter aventureiro

O **caráter aventureiro** é uma das principais – e primordiais – características do pícaro. Tanto Lazarillo, como Pablos, protagonista de *El Buscón*, os dois pícaros mais bem analisados no capítulo sobre a picaresca, são exemplos claros de personagens que buscam aventuras ao longo de suas narrativas. O desejo de aventurar-se, como já foi dito, fazia com que muitos tivessem vontade de ir à América, de conhecer o Novo Mundo, como *Pablos* expressou no final de *El Buscón*. Lazarillo não almeja conquistar a América, mas

---

<sup>200</sup> O escritor moderno aprendeu a se ocultar inteiramente atrás daquilo que narra, que sabe retroceder na terceira pessoa a sensação de relevo absorbente que possa a ter a autobiografia.

não hesita em trocar de amo e enveredar-se por caminhos diferentes sempre que percebe que não pode mais tirar vantagem do meio em que vive.

Manuel também possui esse caráter, como o narrador expressa em dois momentos em *La busca*. O primeiro quando Manuel ainda vive na casa de Vidal, seu primo: “Manuel deseaba el dinero para correr el mundo y ver pueblos, y más pueblos, y andar en barco. Vidal soñaba con llevar la buena vida en Madrid.”<sup>201</sup> (BAROJA, 2013: 88-89). No segundo, o narrador destaca que as ideias sensatas do senhor Custodio, que acreditava que o trabalho era a única forma de edificar um homem, influenciaram Manuel. Todavia, seu espírito aventureiro não se dissipava: “Las ideas del señor Custodio habían influido en Manuel fuertemente; pero como, a pesar de esto, sus instintos aventureros le persistían, pensaba marcharse a América, en hacerse marinero, en alguna cosa por el estilo.”<sup>202</sup> (BAROJA, 2013: 238)

Esse caráter aventureiro, aliado a sua fácil e rápida adaptação a meios dos mais hostis - fazia com que Manuel não se estabilizasse e seguisse sua andança por Madri. Em um dos muitos momentos em que é obrigado a se alimentar no “Cuartel de María Cristina”, uma espécie de instituição de auxílio a mendigos, o narrador destaca que ainda que Manuel percebesse que deveria dar um rumo a sua vida, faltava-lhe uma direção, um encaminhamento. Nesse momento da narrativa, o protagonista já está órfão: “Manuel comprendía que aquello no era definitivo, ni llevaba a ninguna parte; pero no sabía qué hacer ni qué camino seguir”<sup>203</sup> (BAROJA, 2013: 181).

Manuel faz florescer seu espírito de aventura principalmente na segunda parte do romance, quando é levado pela mãe para morar e trabalhar com o tio. Nessa parte, Baroja ao longo de nove capítulos trata desde o tema da *Regeneración*, como já mencionamos, os amores de Milagros e Leandro, o primo mais velho de Manuel e, principalmente, as andanças do protagonista. Manuel

---

<sup>201</sup> Manuel desejava o dinheiro para correr o mundo e ver povos, e mais povos, e andar de barco. Vidal sonhava em levar a boa vida em Madri.

<sup>202</sup> As ideias do seu Custódio tinham influenciado Manuel fortemente; mas como, a pesar disto, seus instintos aventureiros lhe persistiam, pensava em ir embora para a América, em tornar-se marinheiro, em alguma coisa desse estilo.

<sup>203</sup> Manuel compreendia que aquilo não era definitivo, nem levava a parte alguma; mas não sabia que fazer nem que caminho seguir.



não hesita, ao princípio, em fazer parte daquilo que o narrador denomina *cuadrilla del Bizco*, o melhor amigo de Vidal, seu primo.

Em toda a narrativa o *Bizco* - vesgo, estrábico, em livre tradução – representa o personagem destemido e desregrado, que se orgulha de roubar e estuprar. Personagem desprovido de qualquer moral serve para Manuel como o lado escuro da periferia madrilenha, o da criminalidade, que o protagonista desconhecia. O *Bizco* exerce uma chefia simbólica da quadrilha dos ‘Piratas’, da qual Vidal faz parte e da qual Manuel participa por um tempo, influenciado por Vidal.

Manuel participa de pequenos furtos com os ‘Piratas’ do *Bizco*, mas logo percebe que não deve compactuar com a ilegalidade da quadrilha. Se o faz, é por pura inércia ou por medo de perder uma das poucas amizades que dispõe. Manuel quer se aventurar, mas não lhe agrada que essas aventuras tenham de ser ilícitas:

A Manuel no le gustaba la compañía del Bizco; este no quería reunirse más que con ladrones. A Manuel y a Vidal constantemente los llevaba a sitios donde pululaban bandidos y tipos de mala traza, pero Manuel no se decidía a oponerse a lo que pensaba Vidal. El lazo de unión entre Manuel y el Bizco era Vidal. El Bizco odiaba a Manuel y este sentía odio y repugnancia por el Bizco y no le ocultaba su repulsión. Era un bruto, una alimaña digna de exterminio. Lujurioso como un mono, había forzado a algunas chiquillas de la Casa de Cabrero a puñetazos; solía robar a su padre, miserable tejedor de caña, dinero para ir a algún bajo prostíbulo de las Peñuelas o de la calle de la Chopa, en donde encontraba mujeres pintarrajeadas, con la colilla en los labios, que a él le parecían princesas.<sup>204</sup> (BAROJA, 2013: 89)

Manuel fica meses sem ter notícia do *Bizco* e de Vidal, voltando a vê-los ao final da narrativa, quando estes lhe propõem que faça parte de uma nova quadrilha: ‘La cuadrilla de los Tres’. Esse é um momento crucial da narrativa,

---

<sup>204</sup> Manuel não gostava da companhia do Bizco; este queria se reunir apenas com ladrões. Levava Manuel e Vidal constantemente a lugares onde pululavam bandidos e tipos de aparência má, mas Manuel não se decidia a se opor àquilo que pensava Vidal. O laço de união entre Manuel e o Bizco era Vidal. O Bizco odiava Manuel e este sentia ódio e repugnância pela Bizco e não lhe ocultava sua repulsão. Era um bruto, uma alimária digna de extermínio. Luxurioso como um macaco, tinha forçado algumas mocinhas da Casa de Cabrero a socos; costumava roubar o pai dele, miserável tecedor, dinheiro para ir a algum prostíbulo vulgar das Pañuelas ou da rua da Chopa, onde encontrava mulheres mal pintadas, com a bituca nos lábios, que para ele pareciam princesas.

pois o narrador insere a figura dos dois amigos de Manuel em um momento no qual o protagonista está sem trabalho, após exercer diversas funções, e passando fome. Enquanto os três caminham por Madri, veem passar pela estrada uma família pobre, que segundo Vidal é o modelo de uma família pobre trabalhadora:

Solo los miserables podían obedecer la ley del trabajo; así decía él: El trabajo *pa* los primos; el miedo *pa* los blancos. Mientras hablaban los tres, pasaron por la carretera un hombre y una mujer con un niño en brazos. Tenían aspecto entristecido, de gente perseguida y famélica, la mirada tímida y huraña.  
- Esos son los que trabajan – exclamó Vidal –. Así están ellos.<sup>205</sup> (BAROJA, 2013: 165)

Manuel, então, faz um contraponto: tentar encontrar uma nova ocupação, que mal lhe dava de comer, ou aventurar-se com os dois comparsas: “La vida del Bizco y de Vidal le daba miedo. Tenía que resolverse a dar a su existencia un nuevo giro; pero ¿cuál? Eso es lo que no sabía.”<sup>206</sup> (BAROJA, 2013: 168)

Para contrapor ao espírito aventureiro, há ao longo de toda a trilogia a presença de Roberto, personagem focado, que dá aulas de inglês, enquanto espera por uma herança que tenta comprovar em *La busca* que tem direito. Vemos nos dois romances subsequentes que Roberto tinha razão e consegue receber a herança. Em *Mala hierba*, Roberto alerta que Manuel deveria mudar de atitude e procurar um trabalho digno: “- ¡Y otra vez a empezar! – le dijo Roberto –. ¿Por qué no te decides de una vez a trabajar?”<sup>207</sup> (BAROJA, 2011: 235). Manuel, após muita insistência, e com a ajuda de Roberto, decide começar a trabalhar como aprendiz em uma imprensa.

---

<sup>205</sup> Só os miseráveis podiam obedecer a lei do trabalho; assim dizia ele: O trabalho pros primos; o medo pros brancos. Enquanto falavam os três, passaram pela estrada um homem e uma mulher com uma criança nos braços. Tinham aspecto entristecido, de gente perseguida e faminta, a mirada tímida e esquiva. – Esses são os que trabalham – exclamou Vidal –. Assim estão eles.

<sup>206</sup> A vida do Bizco e de Vidal lhe davam medo. Tinha que se resolver a dar a sua existência um novo giro. Mas qual? Isso é o que não sabia.

<sup>207</sup> E a começar mais uma vez! – disse-lhe Roberto –. Por que não se decide a trabalhar de uma vez?

Baroja voltaria a tratar o desejo aventureiro em outro herói, ao publicar, em 1909, *Zalacaín el aventurero*. Martín Zalacaín, órfão como Manuel, não se contém em ir à escola, como os meninos da mesma idade. Seu desejo é, como o de Manuel e de Pablos, de ir à América:

- ¡Más te valiera ir a la escuela! – le decía Catalina.
- ¿Yo a la escuela? – exclamaba Martín –. Yo me iré a América o me iré a la guerra. (...)
- ¿No se te van a ocurrir más que tonterías siempre? ¿Por qué no eres como los demás chicos?
- Yo les pego a todos – contestaba Martín, como si esto fuera una razón.<sup>208</sup> (BAROJA, 2003: 35)

*Zalacaín* se transforma em um livro de aventuras principalmente na segunda parte, denominada “Andanzas y correrías”. Nessa parte, Martín participa ativamente da terceira Guerra Carlista, primeiramente do lado carlista, depois pelo lado rival. Como havia explicitado no excerto acima, o desejo de aventurar-se do protagonista era tão grande que a solução encontrada era ir à América ou participar da guerra. Não conseguindo concretizar a primeira, restou-lhe combater na guerra, ainda que sem defender nenhuma causa com afinco. Portanto, mais que um idealista, Martín Zalacaín é um aventureiro: “- ¡Hola, Bautista! – dijo Martín burlonamente –. ¿Qué te ha parecido nuestra primera aventura de guerra, eh?”<sup>209</sup> (BAROJA, 2003: 112).

Não obstante, Martín é um tipo de aventureiro que não se aproxima do pícaro. Ainda que seja órfão, sua sina, conforme destaca o narrador, não passa pelos percalços típicos da literatura picaresca e que são compartilhados por Manuel. A vida de Martín, conforme destaca o narrador, transcorre sem grandes problemas:

Hay hombres para quienes la vida es de una facilidad extraordinaria. Son algo así como una esfera que rueda por un plano inclinado, sin

---

<sup>208</sup> Valeria mais a pena ir à escola! – dizia-lhe Catalina. – Eu à escola? – exclamava Martín –. Eu irei embora para a América ou irei à guerra (...) – Você vai continuar pensando bobagens sempre? Por que não é como os demais rapazes? – Eu bato em todos eles – respondia Martín, como se isso fosse uma razão.

<sup>209</sup> Olá, Bautista! – disse Martín zombando –. O que você achou de nossa primeira aventura de guerra, ein?

tropiezo, sin dificultad alguna. (...) Zalacaín era afortunado; todo lo que intentaba lo llevaba bien. Negocios, contrabando, amores, juego...<sup>210</sup> (BAROJA, 2003: 69)

Portanto, o caráter aventureiro não é o motor da narrativa, como em *Zalacaín*, estando presente em *La busca* como um dos componentes, principalmente na segunda parte, através das aventuras de Manuel com Vidal e o *Bizco*.

## 5.2 Episódios soltos e grande quantidade de personagens secundários

Uma característica sobressaliente de *La busca* é a presença de episódios soltos, que fazem com que o romance de Baroja se aproxime ainda mais da picaresca, embora no *Lazarillo de Tormes* os episódios são selecionados pelo narrador-protagonista sem que haja uma estreita relação entre eles. No romance de Baroja, há relação entre os episódios é mais clara e o tempo mais linear, mas há a inserção de diversas histórias paralelas que fazem com que o foco narrativo em muitos momentos se afaste de Manuel, como veremos a seguir.

Em diversos episódios o protagonismo é passado a personagens secundários da narrativa. Roberto Hasting, por exemplo, que não aparecera na primeira publicação de *La busca*, em folhetim, é um personagem secundário em *La busca* que cresce ao longo da trilogia, influenciando diversas decisões de Manuel e o ajudando a se estabilizar – ou aburguesar – como dono de uma gráfica. O personagem se destaca por conseguir a herança, como já foi dito, em *Aurora roja* e, principalmente pelos conselhos ao longo da narrativa direcionados a Manuel, que segundo Marín Martínez (2011), explicitam o pensamento do próprio autor, ainda muito influenciado por Nietzsche nessa época:

- Hazme caso, porque es verdad. Si quieres hacer algo en la vida, no creas en la palabra imposible. Nada hay imposible para una voluntad

---

<sup>210</sup> Tem homens para os quais a vida é de uma facilidade extraordinária. São algo assim como uma esfera que roda por um plano inclinado, sem tropeço, sem dificuldade alguma. (...) Zalacaín era afortunado; tudo o que tentava saía bem. Negócios, contrabando, amores, jogo...

enérgica. Si tratas de disparar una flecha, apunta muy alto, lo más alto que puedas; cuanto más alto apuntes más lejos irá.  
Manuel miró a Roberto con extrañeza, y se encogió de hombros.<sup>211</sup>  
(BAROJA, 2013: 86)

Segundo Marín Martínez (2011), Roberto Hasting é o exemplo clássico de personagem Super-homem<sup>212</sup>, nos moldes de Nietzsche. O personagem que enriquece através da herança abunda na narrativa de Dickens, como já foi dito, uma das principais referências de Baroja. Em *El tablado de arlequín*, Baroja expõe o sucesso que Nietzsche havia alcançado em solo europeu na virada do século:

La explicación que me da un anarquista de sus simpatías por Nietzsche, hela aquí: Nietzsche es de los nuestros. Su martillo ha roto en mil pedazos esta losa pesada e imbécil de las preocupaciones burguesas. Él ha opuesto al ideal ñoño del hombre mediocre, cantado y ensalzado por el socialismo, el ideal del *superhombre*, el carnívoro voluptuoso errante por la vida.<sup>213</sup> (BAROJA, 1904: 30)

Veremos mais adiante a importância da Justa, que aparece em *La busca* como o primeiro amor de Manuel, em poucas páginas, mas que voltaria a ganhar destaque em *Mala hierba* e em *Aurora roja*. Vidal, primo mais novo de Manuel, e *El Bizco*, que se destacam principalmente na segunda parte de *La busca*, voltam a aparecer em *Mala hierba* em momentos marcantes da narrativa. Ou seja, se a quantidade de personagens que povoam *La busca* e os outros romances da trilogia é grande, mas o romancista não os insere em vão, como fica claro com ao longo da narrativa, quando um personagem que parecia desnecessário, ressurgiu de maneira primordial para o enredo.

---

<sup>211</sup> Preste atenção, porque é verdade. Se você quer fazer algo na vida, não acredite na palavra impossível. Não há nada impossível para uma vontade enérgica. Se trata de disparar uma flecha, aponta muito alto, o mais alto que conseguir; quanto mais alto apontar mais longe irá. Manuel observou Roberto com estranhamento, e encolheu os ombros.

<sup>212</sup> O Super-homem, desenvolvido por Nietzsche em vários ensaios, é o protótipo de um ser humano superior aos demais, que conseguiria, através de suas qualidades, desenvolver e, logo, melhorar a humanidade. Ou seja, para o filósofo, a sociedade deveria focar em poucos indivíduos, os mais dotados, que seriam capazes de desenvolvê-la. Roberto, em *La busca*, é um exemplo dessa teoria.

<sup>213</sup> A explicação que me dá um anarquista de suas simpatias por Nietzsche, pasma aqui: Nietzsche é um dos nossos. Seu martelo quebrou em mil pedaços esta losa pesada e imbecil das preocupações burguesas. Ele opôs ao ideal tonto do homem medíocre, cantado e exaltado pelo socialismo, o ideal do *super-homem*, o carnívoro voluptuoso errante pela vida.

Baroja sofreu críticas, no início da carreira, porque acreditavam que ele não conseguia dar coesão ao romance. Os episódios não estariam bem costurados. Entretanto, críticos como Ricardo Senabre destacaram que essa era uma das características primordiais da obra de Baroja e que fazia com que um romance como *La busca* fosse moderno, sem prejudicar o ritmo narrativo. Para Baroja, seu estilo não era proposital. As ideias surgiam e a narrativa se construía pouco a pouco, sem um plano definido.

Camilo José Cela baseou-se no modelo barojiano<sup>214</sup> ao construir *La colmena* (1951). Neste romance, a técnica da fragmentação é exacerbada, sem a presença de apenas um protagonista. Em *La busca*, entretanto, ainda que haja uma enorme quantidade de histórias secundárias, Manuel é inegavelmente o protagonista da obra. Não se pode afirmar que o narrador deixa de lado o protagonista, pois Manuel participa desses episódios, algumas vezes acompanhando o desenrolar dessas ações.

Embora haja episódios cujo papel de Manuel é secundário, Baroja constrói a narrativa de maneira linear, o que faz com que os episódios estejam sempre interligados, bem costurados. Com a utilização do narrador em terceira pessoa, Manuel não narra a história desde o seu ponto de vista, conseqüentemente não há saltos na narrativa, com o uso de *flashbacks* ou *flashforwards* conforme o capricho do típico narrador em primeira pessoa. Ou seja, a segunda parte de *La busca* é a continuação imediata da primeira, assim como terceira começa com a continuação da cena narrada na segunda.

Uma das críticas ao *Lazarillo* foi justamente a falta de unidade entre os diversos episódios, mas isso se explica pelo fato de o narrador, o próprio Lázaro ordenar sua narrativa conforme seu desejo de contar, através de uma carta, a um interlocutor – não nominado, apresentado apenas como “Vuestra Merced” – como chegou a sua atual situação e as adversidades pelas quais teve de passar. Já em *La busca*, o narrador narra linearmente na primeira parte toda a trajetória de Manuel, ao chegar a Madri, na pensão de Doña Casiana até ser expulso da casa, após brigar com um hóspede. A segunda parte, por sua vez, relata desde

---

<sup>214</sup> Modelo também exaustivamente praticado, entre outros, por William Faulkner em obras como *The sound and the fury*, de 1929, e por Mario Vargas Llosa em *La ciudad y los perros*, de 1962.

a chegada de Manuel à sapataria do primo de sua mãe até a saída dessa segunda morada, após a trágica morte de Leandro e a consequente depressão do sapateiro Ignacio. A terceira começa com Manuel buscando uma nova função, como forneiro em uma padaria, segue com seu vagueio por Madri sem grandes objetivos, até ser acolhido pelo trapeiro Custodio em sua fazenda. Toda essa narração leva aproximadamente três anos, contada pelo narrador sem grandes saltos temporais.

### 5.3 Os diálogos ganham destaque

Se no capítulo sobre o romance barojiano destacou-se que suas descrições são em geral breves e servem apenas para localizar a ação, no excerto abaixo, que termina um capítulo e inicia o seguinte, vemos como a descrição é curta, dando lugar ao diálogo, à ação:

Dejó de llover; a la mañana salió el sol; en un agujero abierto en la pendiente del terraplén, Manuel se guareció. El sol comenzaba a calentar de manera deliciosa. Manuel soñó con una mujer muy blanca y muy hermosa, con cabellos de oro. Se acercó a la dama, muerto de frío, y ella le envolvió con sus hebras doradas y él se fue quedando en su regazo agazapado dulcemente, muy dulcemente... Y dormía con el más dulce de los sueños, cuando una voz áspera le trajo a las amargas e impuras realidades de la existencia.

- Qué haces ahí, golfo? – le dijeron<sup>215</sup> (BAROJA, 2013: 216)

No primeiro capítulo de *La busca* predomina a descrição da pensão de Doña Casiana, mas Baroja o constrói relacionando-o com os hóspedes que o habitam e com a incursão do diálogo já ao princípio. A narrativa do romancista se constrói através da presença constante dos diálogos. Se o narrador quer demonstrar o caráter – ou a falta de – das filhas da Doña Violante, põe na boca de Doña Casiana suas impressões sobre elas: “- Mañana voy a echar el toro al

---

<sup>215</sup> Parou de chover; pela manhã saiu o sol; em um buraco aberto na inclinação da terraplanagem, Manuel se protegeu. O sol começava a esquentar de maneira deliciosa. Manuel sonhou com uma mulher muito branca e muito bonita, com cabelos de ouro. Aproximou-se da dama, morto de frio, e ela o envolveu com seus fios dourados e ele foi ficando em seu colo agachado docemente, muito docemente... E dormia com o mais doce dos sonhos, quando uma voz áspera lhe trouxe às amargas e impuras realidades da existência. – O que você faz aí, vagabundo? – disseram-lhe.

curita y a esas golfas de las hijas de doña Violante, y a todo el que no me pague. ¡Que tenga una que luchar con esta granujería! No; pues de mí no se ríen más...”<sup>216</sup> (BAROJA, 2013: 10).

A força do diálogo é tão grande durante o romance, que o capítulo V da terceira parte, por exemplo, começa sem nenhuma introdução do narrador. O leitor, ao virar a página, depara-se com a conversa entre Vidal e Manuel. Observemos como a primeira interferência do narrador tarda a aparecer

- Nada. Tenemos que separarnos de ese bruto de Bizco. Cada vez le tengo más odio y más asco.
- ¿Por qué?
- Porque es un bestia. Que se vaya con esa vieja zorra de la Dolores. Nosotros, tú y yo, vamos a ir al teatro todas las noches.
- ¿Cómo?
- Con la *clac*. No tenemos que pagar; lo único que hay que hacer es aplaudir cuando nos den la señal. La condición le pareció a Manuel tan fácil de cumplir, que le preguntó a su primo:
- Pero oye, ¿cómo no va todo el mundo así?<sup>217</sup> (BAROJA, 2013: 208)

Não é de se estranhar que um romance cujo foco é um menino pobre e que pretendia retratar as camadas mais pobres madrilinhas dê voz aos personagens. Dessa forma, o relato fica ainda mais verossímil, pois o leitor é exposto à linguagem popular, por vezes chula, dos personagens:

- El Bizco contó que había forzado algunas de aquellas muchachitas.
- Son todas puchereras, como las de la calle de Ceres – dijo uno de los Piratas.
- ¿Hacen pucheros? – preguntó Manuel.
- Sí; buenos pucheros.
- Pues, ¿Por qué son puchereras?
- Pu... lo demás – añadió el chico haciendo un corte de mangas.
- Que son zorras – tartamudeó el Bizco –. Pareces tonto.<sup>218</sup> (BAROJA, 2013: 65)

<sup>216</sup> Amanhã vou soltar os cachorros com o padrezinho e com essas vagabundas das filhas da dona Violante, e com todo mundo que não me pagar. Que alguém lute com esses vagabundos! Não; pois de mim não riem mais...

<sup>217</sup> - Nada, Temos que nos separar desse bruto do Bizco. Cada vez tenho mais ódio e mais nojo dele. – Por que? – Porque é uma besta. Que vá com essa velha puta da Dolores. Nós, você e eu, vamos ao teatro todas as noites. – Como? – Com a *clac*. Não temos que pagar; o único que temos que fazer é aplaudir quando nos deem o sinal. A condição pareceu a Manuel tão fácil de cumprir, que perguntou ao primo: - Mas escute, como não vai todo mundo assim?

<sup>218</sup> O Bizco contou que tinha forçado algumas daquelas mocinhas. – São todas prostitutas, como as da rua de Ceres – disse um dos Piratas. – Fazem programa? – perguntou Manuel. – Sim;



No trecho a seguir, destacam-se as falas repletas de gírias, os tabuísmos, e a tentativa de transcrição da fala de um senhor estrangeiro, que não domina o castelhano:

El marido de la señora del coche, un viejo con un ranglán muy largo, que en el grupo de los oyentes escuchaba con el mayor respeto lo que decía su costilla, se indignó y, hablando medio en castellano, dijo:  
 - Ahora sí que os van a *dolert de veres*. (...) *Sinvergüenses*, os voy a *dart una quantade*, que *entonses* sí que os van a *dolert de vertat* (...)  
 - ¡Golfolaire! ¡Franchute! ¡Méndigo! – le gritó el Expósito.<sup>219</sup> (BAROJA, 2013: 175)

Fica claro, pois, que a grande quantidade de diálogos no romance é essencial para que o autor consiga concretizar seu principal objetivo, o de retratar uma camada da população cujo discurso não é pomposo e não segue a norma padrão. Para atingir esse fim, o autor diminui, em alguma medida, as impressões subjetivas do narrador, lançando mão das impressões objetivas dos personagens. No trecho a seguir, vejamos como o narrador para descrever a Corrala, apresenta o diálogo de dois jogadores que vivem nesse espaço pobre madrileno, o Pastiri e o Besuguito. As impressões radicais dos personagens se distanciam de uma descrição mais subjetiva feita pelo narrador onisciente:

- *Pa mí* – añadió – que se debía terraplenar toda esta hondonada; en parte yo lo sentiría, porque tengo buenas amistades en este barrio. (...)  
 - Sí, lo sentiría – siguió diciendo el Besuguito, sin hacer caso de la interrupción -; pero la verdad es que poco se iba a perder, porque, como dice Angelillo, el sereno del barrio, aquí no viven más que los de la busca, randas y prostitutas.<sup>220</sup> (BAROJA, 2013: 133)

---

bons programas. – Pois, porque são prostitutas? Po... o resto – acrescentou o menino fazendo uma banana. – Que são putas – gaguejou o Bizco – você parece tonto.

<sup>219</sup> O marido da senhora do carro, um velho com uma blusa muito longa, que no grupo dos ouvintes escutava com o maior respeito o que dizia sua esposa, indignou-se e, falando meio em castelhano, disse: - Agora sim que vai doer de verdade. (...) Sem-vergonhas, vou dar em vocês uns tapas, que daí sim que vai doer de verdade (...) – Vagabundo! Francesinho! Mendigo! – gritou-lhe o Expósito.

<sup>220</sup> - Para mim – acrescentou – tinha que terraplanar todo esse descampado; eu sentiria em partes, porque tenho boas amizades neste bairro. (...) – Sim, sentiria – seguiu dizendo o Besuguito, sem dar bola para a interrupção –; mas a verdade é que se perderia pouco, porque, como diz Angelillo, o guardião do bairro, aqui não vivem mais que os que estão buscando algo, ladrões e prostitutas.

No *Lazarillo de Tormes*, ainda que o romance seja narrado em primeira pessoa, o narrador lança mão dos diálogos ao longo de toda a narrativa. Lázaro mostra predileção pelo discurso direto. Ao recordar das diversas aventuras em que se envolveu, o narrador-protagonista reproduz suas falas e até mesmo o que havia pensado em meio a cada caso, explicitando as falas: “Con mejor salsa lo comes tú” – respondí yo paso. - Por Dios, que me ha sabido como si no hubiera hoy comido bocado. “¡Ansí me vengan los buenos años como es ello” dije yo entre mí.<sup>221</sup> (ANÓNIMO, 2012: 122)

Portanto, a forte presença do discurso direto aproxima *La busca* do *Lazarillo* e das narrativas picarescas canônicas em grande medida por retratar camadas mais pobres, que são mais bem representadas quando o discurso típico desses espaços é inserido na narrativa, estando o narrador em primeira ou terceira pessoa.

#### **5.4 Mozo de muchos amos; obediência e ofício; maus tratos**

Uma das características mais importantes dos romances picarescos é a de que o pícaro costuma ser ‘mozo de amos’, como afirma Cañedo (2007: 350). Ou seja, ele não vê outra alternativa senão servir de criado para um senhor. O pícaro não deve ser visto como um empregado que exerce uma função para um patrão. Diferentemente, o trabalho é mal remunerado, as condições às quais se submete são em geral desumanas, e o patrão exerce seu poder de maneira ríspida, muitas vezes através da força.

O *Lazarillo de Tormes* é, como já foi dito, o exemplo clássico de *mozo de amos*. Entre os muitos senhores aos quais tem de servir, o mais emblemático é o cego, responsável por acabar com a ingenuidade do pícaro. Lázaro percebe com seu primeiro amo que terá de usar a astúcia para sobreviver. Nascia ali seu viver picaresco: “Pareciome que en aquel instante desperté de la simpleza en

---

<sup>221</sup> “O melhor molho é o que você tem” – respondi para mim mesmo. - Por Deus, comi como se hoje não tivesse posto nada na boca. “Que a minha sorte seja tão grande como isso é verdade!” – disse eu comigo.

que, como niño, dormido estaba. Dije entre mí: Verdad dice este, que me cumple avivar el ojo y avisar, pues solo soy, y pensar cómo me sepa valer”<sup>222</sup> (ANÓNIMO, 2012: 37)

Lázaro ainda se submete às ordens de alguns religiosos e de um escudeiro, terminando a narrativa, ainda que não de maneira tão explícita, servindo a um clérigo. Lázaro, como fica claro no próximo excerto, busca a servidão como a melhor solução para fugir da fome:

Andando así discurriendo de puerta en puerta, con harto poco remedio, porque ya la caridad se subió al cielo, topome Dios con un escudero que iba por la calle, con razonable vestido, bien peinado, su paso y compás en orden. Mirome, y yo a él, y díjome:  
 - Mochacho, ¿buscas amo?  
 - Yo le dije:  
 - Sí, señor.  
 - Pues vente tras mí – me respondió –, que Dios te ha hecho merced en topar conmigo. Alguna buena oración rezaste hoy.<sup>223</sup> (ANÓNIMO, 2012: 96)

Manuel, em *La busca*, também serve a muitos senhores. Numa atitude que o aproxima da picaresca tradicional. Desde o momento em que sai de Soria, no interior espanhol, indo viver em Madri, não lhe resta outra alternativa, para não passar fome, que a de servir diversas pessoas.

A primeira ‘ama’ é Casiana, a dona da pensão em que sua mãe trabalha. Mulher autoritária faz com que sua vida seja extremamente penosa, piorada com os maus tratos, a zombaria a que Manuel é obrigado a aguentar. Vale destacar que no *Lazarillo* e na picaresca como um todo não é uma constante a presença de mulheres como amas. A posição da mulher na sociedade, não obstante, no século XIX já era bastante diferente da no século XVII.

---

<sup>222</sup> Pareceu-me que naquele instante despertei da inocência em que, como criança, estava adormecido. Pensei lá no fundo: “O que ele diz é verdade. Devo abrir bem os olhos e ficar esperto, pois sou sozinho e tenho que aprender a cuidar de mim”.

<sup>223</sup> E assim pensando ia eu, batendo de porta em porta, com escassos resultados, pois a caridade já subiu aos céus, quando o bom Deus me fez topar com um escudeiro que ia pela rua, razoavelmente bem-vestido, bem penteado, com andar ordenado e compassado. Olhou-me, e eu a ele, e perguntou-me: - Meu rapaz, está procurando amo? Eu lhe disse: - Sim, senhor. – Pois então me acompanhe – respondeu-me –, que Deus lhe fez o favor de topar comigo. Alguma boa oração você rezou hoje.

Vejamos nessa cena como os hóspedes de Cassiana tratam Manuel, quando este não consegue realizar de maneira satisfatória suas tarefas na pensão:

Por la noche, Manuel sirvió la cena sin tirar nada ni equivocarse una vez; pero a los cinco o seis días ya no daba pie con bola. No se sabe hasta qué punto impresionaron al muchacho los usos y costumbres de la casa de huéspedes y la clase de pájaros que en ella vivían; pero no debieron impresionarle mucho. Manuel tuvo que aguantar mientras sirvió la mesa en los días posteriores una serie interminable de advertencias, bromas y cuchufletas.<sup>224</sup> (BAROJA, 2013: 28)

Enquanto analisamos as diversas funções que Manuel exerce durante o romance, vamos ao mesmo tempo refletindo sobre outras características que estão intrinsecamente relacionadas: a obediência, o ofício e os maus tratos. No trecho acima, por exemplo, vemos que Manuel, ao servir a casa, ouve uma série de impropérios, proferidos não só por Casiana, mas pelos hóspedes, a alguém considerado de uma escala social inferior.

Vejamos no trecho abaixo como Manuel é injuriado em dois momentos por um dos hóspedes, denominado pelo narrador apenas por sua função de comissionista. Manuel não suporta os insultos calado e acaba posteriormente sendo expulso da pensão por Doña Casiana:

Uno de los comisionistas, el enfermo del estómago, exasperado por el aburrimiento, el calor y las malas digestiones, no encontró otra distracción más que insultar y reñir a Manuel mientras este servía la mesa, viniera o no a cuento.

- ¡Anda, ganguero! – le decía –. ¡Lástima de la comida que te dan! ¡Calamidad!

Esta cantinela, unida a otras del mismo género, comenzaba a fastidiar a Manuel. Un día el comisionista cargó la mano de insultos y de improperios sobre Manuel. Le habían enviado al chico por dos cafés, y tardaba mucho en venir con el servicio; precisamente aquel día no era suya la culpa de la tardanza, pues le hicieron esperar mucho.

- Te debían poner una albarda, ¡imbécil! – gritó el comisionista al verle entrar.

- No será usted el que me la ponga – le contestó de mala manera Manuel, colocando las tazas en la mesa.

---

<sup>224</sup> Pela noite, Manuel serviu o jantar sem derrubar nada nem se equivocar uma só vez; mas aos cinco ou seis dias já não dava uma dentro. Não se sabe até que ponto impressionaram o rapaz os usos e costumes da casa de hóspedes e a classe de pássaros que nela viviam; mas não devem tê-lo impressionado muito. Manuel teve que aguentar enquanto serviu a mesa nos dias posteriores uma série interminável de advertências, brincadeiras e gozações.

- ¿Que no? ¿Quieres verlo?

- Sí.

El comisionista se levantó y pegó un puntapié a Manuel en una canilla, que le hizo ver las estrellas. Dio el muchacho un grito de dolor, y, furioso, agarrando un plato, se lo tiró a la cabeza del comisionista. (...) <sup>225</sup> (BAROJA, 2013: 46)

Após ser expulso da pensão, Manuel é levado pela mãe à sapataria de Ignacio, primo da Petra. Lá, aprende o ofício de sapateiro e trabalha exaustivamente, da mesma forma que Vidal e Leandro. Entretanto, ainda que muitas vezes esteja extenuado e entediado, pelo trabalho repetitivo de arrumar sapatos, Manuel não é exposto a maus tratos nem pelo senhor Ignacio, nem por seus primos mais jovens. Com Ignacio não há maus tratos, mas o fato de estar constantemente calado é o que mais incomoda a Manuel: “La primera mañana de trabajo fue pesadísima para Manuel; el estar tanto tiempo quieto le resultó insoportable.” <sup>226</sup> (BAROJA, 2013: 56). Durante a estada na sapataria, o protagonista sofre a princípio com a monotonia, mas logo se acostuma à nova rotina:

Ya acostado, pesó el pro y el contra de su nueva posición social y, calculando si el fiel de la balanza se inclinaría a uno u otro lado, se quedó dormido. Al principio la monotonía en el trabajo y la sujeción atormentaban a Manuel; pero pronto se acostumbró a una cosa y a otra, y los días le parecieron más cortos y la labor menos penosa. <sup>227</sup> (BAROJA, 2013: 60)

---

<sup>225</sup> Um dos comissionistas, o doente do estômago, exasperado pelo tédio, o calor e as más digestões, não encontrou outra distração senão a de insultar e censurar a Manuel enquanto este servia a mesa, vindo ou não ao caso. – Anda, espertinho! – dizia-lhe – Nojo da comida que te dão! Que absurdo! Esta ladainha, unida a outras do mesmo gênero, começava a incomodar Manuel. Um dia o comissionista encheu a boca de insultos e de impropérios a Manuel. Tinham enviado o rapaz pra buscar dois cafés, e demorava muito pra vir com o serviço; justamente naquele dia não era sua a culpa da demora, pois fizeram com que esperasse muito. – Deviam colocar uma albarda em você, imbecil! – gritou o comissionista ao vê-lo entrar. – Pois não vai ser você quem vai colocar – respondeu-lhe com maus modos Manuel, colocando as xícaras na mesa. – Você acha que não, quer ver? – Sim. O comissionista se levantou e deu um pontapé em Manuel em uma panturrilha, que fez com que vesse as estrelas. Deu o rapaz um grito de dor, e, furioso, agarrando um prato, o jogou na cabeça do comissionista.

<sup>226</sup> A primeira manhã de trabalho foi pesadíssima para Manuel; o fato de estar tanto tempo quieto lhe pareceu insuportável.

<sup>227</sup> Já deitado, pesou o pró e o contra de sua nova posição social e, calculando se o fiel da balança se inclinaria a um ou outro lado, adormeceu. A princípio a monotonia no trabalho e a obediência atormentavam Manuel, mas logo se acostumou a uma coisa e a outra, e os dias lhe pareceram mais curtos e o trabalho menos penoso.

Já na terceira parte do romance, Manuel é exposto a maus tratos e tem de se submeter a chefes tirânicos para conseguir ao menos se alimentar. A primeira função é a de atendente de um armazém do tio Patas. Manuel tem de realizar as mais diversas funções durante todo o dia:

Allá, Manuel tuvo que sujetarse más que en la casa del señor Ignacio. El tío Patas, el dueño del puesto, un gallegazo pesadote como un buey, puso al corriente a Manuel de sus obligaciones. Tenía que levantarse el muchacho al amanecer, abrir el puesto, soltar los fardos de verdura que subía un mozo de la plaza de la Cebada, e ir tomando el pan que traían los repartidores. Después, barrer la tienda y esperar a que se levantara el tío Patas, su mujer o su cuñada. Al llegar alguno de ellos, Manuel abandonaba el mostrador, y con una cesta pequeña a la cabeza iba con el pan a las casas de los parroquianos de la vecindad. En ir y venir se pasaba toda la mañana. Por la tarde era más pesado el trabajo: Manuel tenía que estarse quieto detrás del mostrador, aburriéndose, vigilado por el ama y su cuñada.<sup>228</sup>(BAROJA, 2013: 151-152)

Além do serviço desgastante para um adolescente, Manuel não recebia nem ao menos um salário. Quando a Petra pede ao tio Patas que o protagonista receba por seu trabalho, o empregador vê tal atitude como absolutamente pretensiosa:

A los tres meses de entrar Manuel allá, la Petra fue a ver al tío Patas, y le dijo que diera al chico algún jornal. El tío Patas se echó a reír: le parecía la pretensión el colmo del absurdo, y dijo que no, que era imposible: que el muchacho no ganaba el pan que comía.<sup>229</sup> (BAROJA, 2013: 154)

Manuel é levado, então, pela mãe a outro lugar. Como um Lazarillo, o protagonista vai ao longo da narrativa trocando de amos. A próxima função que

---

<sup>228</sup> Lá, Manuel teve que se submeter mais que na casa do senhor Ignacio. O tio Patas, o dono do posto, um galegão rechonchudo como um boi, deixou Manuel a par de suas obrigações. Tinha que levantar o rapaz ao amanhecer, abrir o posto, soltar os fardos de verdura que subia um moço da praça da Cebada, e ir tomando o pão que traziam os repartidores. Depois, varrer a loja e esperar que se levantasse o tio Patas, sua mulher ou sua cunhada. Ao chegar algum deles, Manuel abandonava o balcão, e com uma cesta pequena na cabeça ia com o pão para as casas dos clientes da vizinhança. Indo e vindo passava toda a manhã. Pela tarde era mais pesado o trabalho: Manuel tinha que estar quieto atrás do balcão, entediando-se, vigilado pela patroa e sua cunhada.

<sup>229</sup> Passados três meses que Manuel estava lá, a Petra foi ver o tio Patas, e disse-lhe que desse ao menino alguma diária. O tio Patas começou a rir: parecia-lhe a pretensão o cúmulo do absurdo, e disse que não, que era impossível: que o rapaz não ganhava nem o pão que comia.

exerce na narrativa é a de auxiliar de forneiro, em uma padaria. Antes que a esmiuçemos, vale destacar que Baroja já havia demonstrado o desejo de mostrar a rotina e a postura de padeiros em 1900, na compilação de contos *Vidas sombrias*. No conto *Los panaderos*, o autor desenvolve o ambiente hostil madrilenho que condiz com a rotina desgastante desses profissionais. No conto, um dos padeiros faz uma reflexão que o narrador destaca como filosófica: “La verdad es que para la vida que uno lleva, más valiera morirse”<sup>230</sup> (BAROJA, 2001: 11).

É nessa padaria que Manuel passa os piores dias como *mozo de amos*. Com um trabalho que o narrador destaca como superior a suas forças, Manuel é exposto a uma rotina de trabalho escaldante. A jornada de mais de mais de doze horas, aliado ao forte calor que sai do forno, faz com que o protagonista, depois de algum tempo, acabe adoecendo. Antes, porém, a rotina é destacada pelo narrador:

La vida allí era horriblemente penosa. La tahona ocupaba un sótano oscuro, triste y sucio. Estaba el piso del sótano por debajo del nivel de la calle, a la cual tenía unas ventanas con cristales tan oscurecidos por el polvo y las telarañas, que no dejaban pasar más que luz turbia y amarillenta. A todas horas se trabajaba con gas. (...) La vida en la tahona era antipática y molesta; el trabajo, abrumador, y el jornal, pequeño: siete reales al día. Manuel, no acostumbrado a sufrir el calor del horno, se mareaba; además, al mojar los panes recién cocidos se le quemaban los dedos y sentía repugnancia al verse con las manos infiltradas de grasa y de hollín.<sup>231</sup> (BAROJA, 2013: 155-156)

Aliado às péssimas condições de trabalho estavam as ofensas e os maus tratos aos quais Manuel tinha de se submeter. As injúrias que recebera na pensão de Doña Casiana voltavam ainda mais fortes:

Luego nadie le hacía caso; los demás panaderos, una colección de gallegos bastante brutos, le trataban como a una mula; ni siquiera se

---

<sup>230</sup> A verdade é que para a vida que alguns levam, valeria mais morrer.

<sup>231</sup> A vida ali era horrivelmente penosa. A padaria ocupava um sótão escuro, triste e sujo. Estava o piso do sótão debaixo do nível da rua, que tinha umas janelas com cristais tão escurecidos pelo pó e as teias de aranha, que não deixavam passar que luz turva e amarelada. Todo tempo se trabalhava com gás. (...) A vida na padaria era antipática e incômoda; o trabalho, esgotador, e a diária, pequena: sete reais por dia. Manuel, não acostumado a sofrer o calor do forno, enjoava; além disso, ao molhar os pães cozidos há pouco queimava os dedos e sentia repugnância ao se ver com as mãos infiltradas de gordura e fuligem.

ocupó alguno de ellos en saber el nombre de Manuel, y unos le llamaban: “¡Eh, tú, Choto!”; otros le gritaban: “¡Hala, Barriga!”; cuando hablaban de él, decían “O golfo de Madrid”, o solamente “O golfo”. Él contestaba a los nombres y motes que le daban. Al principio, de todos, el más odioso para Manuel fue el hornero: le mandaba de manera despótica; se incomodaba si no lo encontraba todo hecho enseguida.<sup>232</sup> (BAROJA, 2013: 157)

Por fim, a última ocupação de Manuel, quando já se encontra órfão, após a morte da Petra<sup>233</sup>, é a de assistente de trapeiro. Assunto também previamente abordado na coletânea *Vidas sombrias*. No conto *La trapera*, Baroja ironiza o trabalho de uma trapeira, que sai pelas ruas da mesma Madri de *Los panaderos*, recolhendo lixo com uma criança. O narrador, então, se convalesce da situação das duas:

Se detenían a cada passo removiendo y escarbando los montones de basura. ¡Qué deporte el de trapero! ¿Eh? Cada montón de basura es un enigma. Dentro de él ¡cuántas cosas no hay!, cartas de amor, letras de comerciantes, rizos de mujeres hermosas, periódicos revolucionarios, periódicos neos, artículos sensaciones, restos, sobre todo, de la tontería humana. La vieja y la niña recorrieron todas las calles de los alrededores, cazando el papel, la bota vieja, el pedazo de trapo. Luego atravesaron la plaza Mayor, y siguieron por la calle de Toledo, que estaba triste y oscura.<sup>234</sup> (BAROJA, 2001: 51)

Em *La busca* os trapeiros possuem uma função importantíssima na narrativa. É em uma fazenda na periferia de Madri que Manuel, acolhido por um trapeiro, passa por dias felizes, com um trabalho já não tão desgastante e podendo fazer todas as refeições com o senhor Custodio e sua esposa: “Manuel pensó que si con el tiempo llegaba a tener una casucha igual a la del señor

---

<sup>232</sup> Depois ninguém lhe dava bola; os demais padeiros, uma coleção de galegos bastante brutos, tratavam-lhe como a uma mula, nem sequer se ocupou algum deles em saber o nome de Manuel, e uns lhe chamavam: “Eh, você, Filhote”; outros gritavam-lhe: “Vamos, Barriga!”, quando falavam dele, diziam “O vagabundo de Madri”, ou somente “O vagabundo”. Ele respondia aos nomes e motes que lhe davam. A princípio, entre todos, o mais odiável para Manuel foi o forneiro: mandava nele de maneira despótica; se incomodava se não encontrava tudo feito imediatamente.

<sup>233</sup> Manuel começa a narrativa já órfão de pai, morando com os tios em Soria, enquanto a mãe, que não conseguia mantê-lo, trabalha na pensão de Doña Casiana, em Madri.

<sup>234</sup> Detinham-se a cada passo removendo e escarvando os montes de lixo. Que esporte o de trapeiro! Eh? Cada monte de lixo é um enigma. Dentro dele, quantas coisas não tem! cartas de amor, letras de comerciantes, risos de mulheres lindas, jornais revolucionários, jornais novos, artigos sensações, restos, sobretudo, da bobagem humana. A velha e a menina recorreram todas as ruas dos arredores, caçando o papel, a bota velha, o pedaço de trapo. Depois atravessaram a praça Mayor, e seguiram pela rua de Toledo, que estava triste e escura.



Custodio, y su carro, y sus borricos, y sus gallinas, y su perro, y además una mujer que le quisiera, sería uno de los hombres casi felices de este mundo.”<sup>235</sup> (BAROJA, 2013: 226). É também na fazenda do senhor Custodio que Manuel se apaixona pela primeira vez. La Justa, filha de Custodio, não mora com os pais, mas os visita com frequência. Manuel cai de amores por ela. Entretanto, não é correspondido. La Justa prefere envolver-se com o Carnicerín<sup>236</sup>. Nos outros dois romances de *La lucha por la vida*, La Justa também tem papel importante no enredo. Em *Mala hierba*, Manuel a reencontra como prostituta – após ser expulsa de casa<sup>237</sup> - e mora por um tempo com ela, até ser abandonado. Em *Aurora roja*, novamente La Justa aparece, trabalhando como prostituta, mas já sem provocar o menor encanto em Manuel.

Ou seja, Manuel é tão respeitado na casa do senhor Custodio, que acaba se integrando à família, participando de eventos, como uma tourada, à qual o senhor Ignacio e sua esposa fazem questão que Manuel os acompanhe. O casal, analfabeto, também pedia que Manuel lhes lesse alguns livros, num momento em que os três podiam conversar sobre os mais variados temas:

Por las tardes, concluido el trabajo, solía decir a Manuel que leyese los periódicos y revistas ilustradas que recogía por la calle, y el traperero y su mujer prestaban gran atención a la lectura. Guardaba también el señor Custodio unos cuantos tomos de novelas por entregas que había dejado su hija, y Manuel comenzó a leerlos en voz alta. Las observaciones del traperero, el cual tomaba por historia la ficción novelesca, eran siempre atinadas y justas, reveladoras de un instinto de sensatez y de buen sentido. El criterio sensato del traperero a Manuel no siempre le agradaba, y a veces se atrevía a defender una tesis romántica e inmoral; pero el señor Custodio le atajaba enseguida, sin permitirle que siguiera adelante.<sup>238</sup> (BAROJA, 2013: 227)

---

<sup>235</sup> Manuel pensou que se com o tempo chegava a ter uma casinha igual à do senhor Custodio, e sua carroça, e seus burricos, e suas galinhas, e seu cachorro, e além disso uma mulher que lhe quisesse, seria um dos homens quase felizes deste mundo.

<sup>236</sup> O Carnicerín tem esse nome por ser filho de um grande açogueiro, cuja tradução em espanhol é carnicero.

<sup>237</sup> La Justa foi abandonada pelo noivo, *Carnicerín*, e contraiu dele uma doença sexualmente transmissível. Os pais, horrorizados, expulsaram-na de casa.

<sup>238</sup> Pelas tardes, com o trabalho concluído, costumava dizer a Manuel que lesse os jornais e revistas ilustradas que recolhia pela rua, e o trapeiro e sua mulher prestavam grande atenção à leitura. Guardava também o senhor Custodio uns quantos tomos de romances por entregas que tinha deixado sua filha, e Manuel começou a lê-los em voz alta. As observações do trapeiro, quem tomava por história a ficção romanesca, eram sempre atinadas e justas, reveladoras de um instinto de sensatez e de bom senso. O critério sensato do trapeiro não agradava sempre Manuel, e as vezes se atrevia a defender uma tese romântica e imoral; mas o senhor Custodio lhe atalhava imediatamente, sem lhe permitir que seguisse adiante.

O senhor Custodio é o último *amo* de Manuel em *La busca*. Não obstante, em *Mala hierba*, Manuel segue servindo a diferentes senhores até, enfim, encontrar um trabalho como aprendiz e conseguir sua autonomia. Fica claro, pois, que durante *La busca*, ainda que haja momentos de trégua, os maus tratos povoam a narrativa.

## 5.5 Mendicância

Trataremos nesse capítulo duas características que estão diretamente relacionadas e que são primordiais para que uma obra seja considerada picaresca: a fome e a mendicância. O pícaro tradicional passa por um período de fome e como mendigo até conseguir, muitas vezes através da picardia, ou do acaso, uma situação mais favorável.

Essas duas características são uma constante em *La busca*. Se em *Mala hierba* e *Aurora roja*, Manuel já não atua como mendigo, o mesmo não se pode dizer do primeiro romance da trilogia, sendo uma constante principalmente na terceira parte do romance, quando Manuel é obrigado a sair da casa do senhor Ignacio e começa a exercer as mais diversas funções em Madri e a passar dificuldade, como foi exposto no capítulo sobre *mozo de muchos amos*.

Com a morte da mãe, Petra, Manuel perde o último ponto de apoio que tinha não conseguindo nem ao menos realizar alguns serviços, sempre conseguidos com o auxílio de Petra. É representativo na narrativa o fato de a mendicância começar justamente no momento em que Manuel fica órfão, como Lázaro de Tormes. Não em vão a primeira pessoa com quem Manuel dialoga tem o apelido de Expósito, ou seja, um órfão abandonado. Sem trabalho e, conseqüentemente, sem ter o que comer, Manuel recorre a um quartel, que fornecia sopa aos mendigos todos os dias:

Manuel comprendía que aquello no era definitivo, ni llevaba a ninguna parte; pero no sabía qué hacer, ni qué camino seguir. Cuando se quedó sin jornal, mientras no le faltó para comer en un figón, fue viviendo; llegó un día en que se quedó sin un céntimo y recurrió al cuartel de

Maria Cristina. Dos o tres días aguardaba entre la fila de mendigos a que sacasen el rancho, cuando vio a Roberto que entraba en el cuartel. Por no perder la vez no se acercó; pero, después de comer, le esperó hasta que le vio salir.<sup>239</sup> (BAROJA, 2013: 181)

Combinado à fome, veio o frio. Conforme o inverno se aproxima, vemos a situação de Manuel se agravar, restando-lhe como solução dormir em cavernas de uma montanha nas aforas de Madri:

Manuel durmió durante algunos días en los bancos de la plaza de Oriente y en las sillas de la Castellana y Recoletos. Era el final del verano y todavía se podía dormir al raso. Algunos céntimos que ganó subiendo maletas de las estaciones le permitieron ir viviendo, aunque malamente, hasta octubre. Hubo días en que no comió más que tronchos de berza cogidos en el suelo de los mercados; otros, en cambio, se regaló con banquetes de setenta y ochenta céntimos en los figones. Llegó octubre, y Manuel empezó a helarse por las noches; su hermana mayor le proporcionó un gabán raído y una bufanda; pero, a pesar de esto, cuando no encontraba sitio donde dormir bajo techado, se moría de frío en la calle. Una noche, a principios de noviembre, Manuel se encontró a las puertas de un cafetín de la cabecera del Rastro con el Bizco, que iba encorvado, casi desnudo, con los brazos cruzados por delante del pecho, y descalzo; tenía un aspecto imponente de miseria y frío.<sup>240</sup> (BAROJA, 2013: 213)

A segunda parte do romance termina com Manuel tremendo de frio. A narração fica cada vez mais angustiante, pois a morte parece iminente: “Era de noche aún cuando se despertó tiritando de frío, temblando de la cabeza a los pies. Echó a correr para entrar en reacción; llegó al paseo de Rosales y dio varias vueltas arriba y abajo.”<sup>241</sup> (BAROJA, 2013: 215)

---

<sup>239</sup> Manuel compreendia que aquilo não era definitivo, nem chegava a nenhuma parte; mas não sabia o que fazer, nem que caminho seguir. Quando ficou sem salário, enquanto não lhe faltou para comer em uma bodega, foi vivendo; chegou um dia em que ficou sem um centavo e recorreu ao quartel de Maria Cristina. Dois ou três dias aguardava entre a fila de mendigos para que pegassem os restos, quando viu Roberto que entrava no quartel. Para não perder a vez não se aproximou, mas de pois de comer o esperou até que o visse sair.

<sup>240</sup> Manuel dormiu durante alguns dias nos bancos da praça de Oriente e nas cadeiras da Castellana e Recoletos. Era o final do verão e ainda se podia dormir ao relento. Alguns centavos que ganhou subindo malas das estações permitiram com que fosse vivendo, embora capengando, até outubro. Houve dias nos quais não comeu mais que talos de couve pegados no chão dos mercados; outros, por outro lado, presenteou-se com banquetes de setenta e oitenta centavos nas tabernas. Chegou outubro, e Manuel começou a sentir muito frio pelas noites; sua irmã mais velha lhe proporcionou um gabão surrado e um cachecol; mas, a pesar disso, quando não encontrava lugar onde dormir coberto, morria de frio na rua. Uma noite, em princípio de novembro, Manuel se encontrou às portas de um botequim da cabeceira do Rastro com o Bizco, que ia encurvado, quase nu, com os braços cruzados em frente do peito, e descalço; tinha um aspecto imponente de miséria e frio.

<sup>241</sup> Era de noite ainda quando acordou tremendo de frio, tremendo da cabeça aos pés. Começou

Na terceira parte, após deixar a fazenda do senhor Custodio, Manuel volta à mendicância. Poucas páginas antes do final do romance, o protagonista escuta um diálogo que o faz refletir sobre sua condição miserável:

El señor se lamentaba del abandono en que se les dejaba a los chicos, y decía que en otros países se creaban escuelas y asilos y mil cosas. El municipal movía la cabeza en señal de duda. Al último resumió la conversación, diciendo con tono tranquilo en gallego:

- Créame usted a mí: estos ya no son buenos.

Manuel, al oírle aquello, se estremeció; se levantó del suelo en donde estaba, salió de la Puerta del Sol y se puso a andar sin dirección ni rumbo.

“¡Estos ya no son buenos!”. La frase le había producido impresión profunda. ¿Por qué no era bueno él? ¿Por qué? Examinó su vida. Él no era malo, no había hecho daño a nadie. Odiaba al Carnicerín porque le arrebatava su dicha, le imposibilitaba vivir en el rincón donde únicamente encontró algún cariño y alguna protección. Después, contradiciéndose, pensó que quizá era malo y, en ese caso, no tenía más remedio que corregirse y hacerse mejor.<sup>242</sup> (BAROJA, 2013: 249)

Baroja faz uma crítica explícita no final do romance à maneira como o Estado não acolhia a população mais carente, como está explicitado no trecho acima. Diferentemente dos séculos XVI e XVII, nos quais o mendigo era visto pelos nobres como uma parte essencial da sociedade cristã, que precisava deles para poder praticar a caridade, no século XIX, a burguesia começa a ver nos mendigos uma praga social que deve ser eliminada. Quando o senhor diz que *estes já não são bons*, deixa claro que os mendigos não tem salvação. Não adiantaria, portanto, criar oportunidades para essa parcela perdida da população. Baroja conclui o romance citando a indiferença como uma característica cada vez mais presente na classe média madrilenha:

---

a correr para entrar em reação; chegou à alameda de Rosales e deu várias voltas para cima e para baixo.

<sup>242</sup> O senhor se lamentava do abandono em que se deixavam os meninos, e dizia que em outros países criavam escolas e asilos e mil coisas. O municipal movia a cabeça em sinal de dúvida. Ao último resumiu a conversa, dizendo com tom tranquilo em galego: - Acredite em mim: estes já não são bons. Manuel ao ouvir aquilo, estremeceu-se; levantou-se do chão onde estava, saiu da Puerta del Sol e começou a andar sem rumo nem direção. “Estes já não são bons!”. A frase tinha produzido nele uma impressão profunda. Por que ele não era bom? Por quê? Examinou sua vida. Ele não era mau, não tinha feito mal a ninguém. Odiava o Carnicerín porque arrebatava sua felicidade, impossibilitava com que vivesse no único cantinho onde encontrou algum carinho e alguma proteção. Depois, contradizendo-se, pensou que talvez era mau, nesse caso, não tinha mais solução que se corrigir e tornar-se uma pessoa melhor.

Luego fueron desfilando busconas, chulos y celestinas. Todo el Madrid parásito, holgazán, alegre, abandonaba en aquellas horas las tabernas, los garitos, las casas de juego, las madrigueras y los refugios del vicio, y por en medio de la miseria que palpitaba en las calles, pasaban los trasnochadores con el cigarro encendido, hablando, riendo, bromeando con las busconas, indiferentes a las agonías de tanto miserable desharrapado, sin pan y sin techo, que se refugiaba temblando de frío en los quicios de la puerta.<sup>243</sup> (BAROJA, 2013: 250)

---

<sup>243</sup> Depois foram desfilando prostitutas, cafetões e aliciadores. Toda Madri parasita, folgada e alegre, abandonava naquelas horas as tabernas, as casas de jogos, os covis e os refúgios do vício, e dentro da miséria que palpitava nas ruas, passavam os noturnos com o cigarro aceso, falando, rindo, tirando sarro com as prostitutas, indiferentes às agonias de tanto miserável esfarrapado, sem pão e sem teto, que se refugiava tremendo de frio nos caixilhos da porta.

## 6. A la busca de uma conclusão

A obra de Pío Baroja, autor canônico na Espanha, não é amplamente conhecida no Brasil. Seus contemporâneos, como os irmãos Antonio e Manuel Machado, e Miguel de Unamuno são constantemente lembrados em trabalhos acadêmicos pelos hispanistas, que ainda colocam Baroja como um integrante da Geração de 98, sem grande destaque, algo que ao longo dessa dissertação mostramos como uma enorme falácia.

Para contradizer esse equívoco, optamos por apresentar um estudo prévio sobre Pío Baroja, autor que deixou diversas marcas biográficas em sua obra literária. Já com a publicação da compilação de contos, *Vidas sombrías*, notava-se o pessimismo que marcaria toda a obra literária do autor, cujas principais influências filosóficas foram Kant, Nietzsche e Schopenhauer. Essa visão pouco simpática do autor frente ao futuro espanhol seria mais bem desenvolvido em *El árbol de la ciencia*, romance bem acabado, profundamente autobiográfico e símbolo da fase mais filosófica do autor. Se Baroja era famoso por ser polêmico, não se pode afirmar, no entanto, que a visão de mundo do autor no início do século XX diferiu radicalmente com o passar do tempo. A linearidade de pensamento é uma marca em sua obra. O *locus* de seus romances muda, desde o País Basco, passando por Madri, ou até mesmo em Valência. Por outro lado, o projeto de representação da realidade através da literatura e, principalmente, o desejo de retratar as mais diversas camadas sociais e suas contradições seguiu até 1951, ano em que deixou os trabalhos de *Miserias de la guerra*, seu último romance.

O ano de 1879 foi primordial na carreira de Baroja, quando o autor se mudou pela primeira vez a Madri e pode ver de perto a desigualdade social que assolava a cidade. Em uma espécie de amor à primeira vista às avessas, o autor coletava nesse momento as primeiras impressões que serviriam de base para a chegada de outro migrante à *Villa y Corte*: Manuel Alcázar. O estranhamento de Manuel ao chegar a Madri carrega a surpresa que a cidade produziu em Baroja, que não esperava encontrar um ambiente tão inóspito. A diferença, contudo, entre a chegada do menino Baroja e a de Manuel está, de saída, na condição social de ambos. Baroja, de família burguesa, vai à cidade junto com sua família. Manuel, por outro lado, vivia com os tios, pequenos e pobres campesinos, e é

enviado para morar com a mãe, já que estava insatisfeito com a vida no campo. Portanto, o protagonista de *La busca* é fruto muito mais da experiência de Baroja como *Voyeur* das camadas mais pobres de Madri que de sua experiência pessoal como migrante na cidade.

Baroja não se via como pertencente a um grupo, como o da Geração de 98, mas compartilhou algumas ideias de seus contemporâneos. Frente a um país em ruínas, não era apenas Madri que assustava o autor. A capital funcionava, na verdade, como uma síntese dos problemas que assolavam a Espanha. *La busca* possui Madri como espaço, mas abarca problemas nacionais da virada do século: fome, desemprego, violência e um olhar desatento das autoridades para as periferias. Para o escritor, tais problemas dificilmente se resolveriam, posto que a juventude era apática e resignada. Postura que Manuel apresenta ao longo de *La busca* e que mudaria apenas no último romance da trilogia, *Aurora roja*, numa espécie de ‘aburguesamento’ que o protagonista sofre e que o faz começar a trabalhar e a administrar uma pequena gráfica.

Se a posição de Baroja frente aos problemas sociais é importante, vimos também que sua capacidade artística é indiscutível e que sua obra é composta primordialmente de romances, tendo *La busca* como um de seus grandes baluartes. Tal característica diferia Baroja de seus contemporâneos, que não utilizaram o romance com predileção. Os projetos literários do escritor vislumbravam sempre histórias mais complexas, que precisavam de um número maior de páginas para serem mais bem desenvolvidas. Isso justifica, em certa medida, a adoção de trilogias, marca de sua obra. A trilogia *La lucha por la vida*, por exemplo, é um projeto complexo, com marcas que o aproximam do *Bildungsroman*.

Esse projeto literário também fez de Baroja um caso à parte entre seus contemporâneos e confirma seu entre lugar na geração de 98. Aliado a ele, soma-se o realismo contundente e a falta de preocupação em fazer parte de uma renovação estética, como vários escritores fizeram ao alinharem-se ao Modernismo hispânico. O caráter pioneiro na obra de Baroja é justamente o de romper com a prosa rebuscada que predominava na Espanha. *La busca* foi, portanto, uma obra inovadora que alçou Baroja ao lugar de principal romancista espanhol do século XX.

Após discutirmos sobre o papel de Baroja na historiografia literária espanhola, podemos analisar o lugar de *La busca* em sua imensa carreira literária. Não se sabe se o autor, ao publicar *La busca* primeiramente em folhetim em 1903, tinha em mente toda a trilogia *La lucha por la vida*. Mas a crítica aplaudiu a continuação do romance, com *Mala hierba* e *Aurora roja* já em 1904, principalmente pela unidade dada por Baroja nas obras subsequentes e pela importante discussão filosófica levantada pelo autor principalmente no último romance da série.

Em *La busca* e, principalmente, em *La lucha por la vida* como um todo, Baroja representou uma camada que já havia merecido sua atenção em artigos anteriores ao romance, a dos delinquentes. Manuel participa da quadrilha do *Bizco* ao longo de *La busca*, mas da mesma maneira, envolve-se com os planos mirabolantes da Baronesa de Aynant em *Mala hierba*, numa clara demonstração do romancista de que a pior delinquência era a praticada por famílias burguesas, uma falsa aristocracia hipócrita e indisposta ao trabalho.

*La busca* é um testemunho, ainda que em diversos momentos o autor exacerbe e foque o lado sombrio da periferia. Sucesso de crítica e de público, o romance se destaca justamente pela verossimilhança e pelo diálogo estreito com o momento histórico espanhol<sup>244</sup>. Deve-se destacar que em *La busca* surgiria o célebre narrador barojiano, que tudo sabe, marcado pelo discurso irônico e pelos comentários por vezes ditatoriais, que não permitem que tenhamos qualquer simpatia por determinado personagem. Se ao narrador, um personagem lhe parece antipático – ou é desconstruído para que assim o pareça – o leitor é encaminhado para compartilhar a mesma opinião. O narrador barojiano é uma herança cervantina. Cervantes em suas novelas e, principalmente, no *Don Quijote*, seria o pioneiro em inserir na literatura espanhola um narrador irônico e divertido. Baroja bebe na fonte cervantina e faz com que seu romance ganhe leveza, ainda que tenha como história central as desventuras de um menino pobre em Madri. Quanto à narração, o autor se aproximou mais da literatura cervantina e do romance realista do século XIX que da própria picaresca, já que o narrador onisciente difere do tipicamente picaresco, marcado pela confissão e, portanto, pela primeira pessoa.

---

<sup>244</sup> Esse diálogo com o momento histórico espanhol foi fundamental na escola do romance *La busca* para ser analisado nessa dissertação.



O narrador de *La busca* é irônico, divertido, mas não deixa de ser pessimista. Baroja conclui em um de seus compilados de ensaios, *Juventud y egolatria* (1917: 39), que essa característica é uma constante nos romances modernos da virada do século XIX para o XX. Para o romancista, duas características de *La busca* e de sua obra em geral são o rancor contra a vida e contra a sociedade, que estão diretamente relacionados à sensibilidade moderna. Para o autor, a sociedade é má para o homem que tem uma sensibilidade exacerbada com seu tempo. Dessa forma, *La busca* seria moderno, justamente por apresentar a visão de um autor que percebe que homem e sociedade não estão em harmonia, que toda a modernização pela qual passou a Espanha não diminuiu – muitas vezes até aumentou – a desigualdade social.

Vimos que a primeira parte de *La busca* não é marcadamente picaresca. Nela, o narrador descreve diversas histórias. Entre elas, algumas seriam mais bem desenvolvidas nos outros romances da trilogia, como a história da Baronesa e a busca pela herança de Roberto. Mais do que o caráter aventureiro e o viver picaresco, marcas essenciais da segunda e da terceira parte do romance, a primeira parte é marcada pela fragmentação, pela divisão do protagonismo de Manuel com outros personagens. Essa fragmentação é uma característica marcadamente moderna e seria amplamente utilizada por autores como William Faulkner, Camilo José Cela e Mario Vargas Llosa ao longo do século XX. Não se pretende afirmar que Baroja é um pioneiro de tal técnica narrativa, mas apontar para uma característica apontada pela crítica como uma inovação literária marcadamente contemporânea.

Nas segunda e terceira parte, Manuel atinge enfim status de protagonista. Antes mesmo de sua orfandade, o filho da Petra já se vê obrigado a se aventurar pelas ruas de Madri e acaba por se aproximar do pícaro tradicional, característico dos séculos XVI e XVII. Nessas partes o espaço madrilenho compartilha papel de destaque com Manuel. Se *La Busca* é famoso pela miséria retratada de maneira bastante fidedigna, muito se dá pelo espaço, descrito com enorme semelhança ao contexto da virada do século. O autor caminhou por toda a periferia madrilenha e fez diversas anotações, para que o leitor, ao ler o romance, identificasse cada rua, bairro ou praça citado no romance. O trabalho de catalogação mereceu análises de diversos estudiosos, que comprovaram como

o espaço criado por Baroja se assemelha ao real, da virada do século. Alinhado ao narrador e à fragmentação, o espaço urbano, da grande cidade também dialoga com a Modernidade, melhor sentida nesse *locus*, marcadamente contraditório e onde os debates, que tinham a angústia da população frente ao momento como tópico principal, mais aconteciam.

Portanto, antes de buscar uma filiação entre o romance *La busca* com a picaresca, fez-se necessário analisar o romance, desde sua marcada representação da realidade até o trabalho estético, bem desenvolvido por Baroja e também aclamado pela crítica.

Finalmente, como o título da dissertação apontara, o objetivo central era verificar se o romance *La busca* poderia ser lido como picaresco. Para tal, indagamos inicialmente se Manuel seria um Lazarillo de Tormes do século XIX. Como as obras distam entre si quase trezentos e cinquenta anos, tomamos como primeiro passo fazer um breve estudo analítico de como se encontrava a Espanha no século XVI e como o ambiente também era desfavorável no XIX. Portanto, o pícaro caminhou pela Modernidade e desembocou no final do século XIX, uma época de crise e de ruptura, posto que a Espanha perdeu suas últimas colônias e sofreu com o atraso de seu setor industrial. Para que a análise tivesse sentido, tivemos como ponto de partida a ideia de que para que haja picaresca, deve haver antes um contexto social que propicia seu aparecimento. Uma reflexão sobre o contexto histórico-social se torna válida a partir dessa premissa. Tanto o *Lazarillo*, quanto *La busca* são romances localizados em momentos de “crise social”, no qual o aumento da população pobre ganha destaque e as autoridades não são vistas como solucionadoras dos problemas locais. Nem Felipe III e muito menos María Cristina conseguiram unificar o país e reduzir a pobreza.

Com a “crise social” nos dois momentos, narrativas mais realistas ganharam lugar. Para que floresça a picaresca, deve haver uma base realista que a propicia. Essa base representa melhor uma realidade marcada por fome e mendicância, duras realidades presentes nos séculos XVI e XIX. Essas narrativas que se aproximam da realidade serviram, da mesma forma, para desconstruir uma visão de Império vitorioso e incólume que era transmitida não somente à população estrangeira, mas também dentro do próprio território espanhol, entre a burguesia. Tanto os espanhóis mais abastados

contemporâneos ao *Lazarillo*, em 1554, achavam que viviam em uma época de apogeu, como os da segunda metade do século XIX acreditavam que o país sempre superaria as dificuldades financeiras trazidas pelo precário sistema industrial. No século XIX, o pensamento de que a Espanha sempre poderia recorrer a suas últimas colônias imperava. Quando o país perdeu a guerra Hispano-americana para os Estados Unidos, o sentimento foi de perplexidade. O Império ruía e toda a população espanhola sentia os efeitos dessa ruína.

Lazarillo e Manuel funcionam como expoentes de um submundo espanhol, o da mendicância, tão propagada em seus tempos. A fome, como expusemos, funciona como um motor da picaresca. Ela faz com que o pícaro se arrisque e use artimanhas para escapar dela. Ou seja, ela funciona como motor, mas ao mesmo tempo como meta que deve ser vencida. Vimos ao longo desta dissertação que a fome e a mendicância formam alguns dos principais elos entre Lazarillo e Manuel e são o ponto de partida para que surjam outras características primordialmente picarescas, como os maus tratos e o vagabundeio.

Manuel e Lazarillo são expoentes, símbolos de romances que retratam o momento histórico em que viveram Pío Baroja e o autor do segundo romance, ainda anônimo. Antes que vejamos as similitudes entre os personagens e seus respectivos romances, vejamos em quais pontos divergem, para que, finalmente, possamos concluir se Manuel é um novo Lazarillo e se *La busca* realmente pode ser enquadrado como romance picaresco.

A mais nítida divergência entre *La busca* e o *Lazarillo de Tormes* está no trato com a religião. Questão amplamente explorada no segundo, mas parcamente trabalhada no primeiro, sendo mais bem desenvolvida em *Aurora roja*, através de Juan, irmão de Manuel. Se no *Lazarillo* a depravação eclesiástica e toda a imoralidade e hipocrisia que rondava a Igreja é posta em primeiro plano, em *La busca*, apenas quando Petra, mãe de Manuel, está à beira da morte, observamos o padre que vivia na pensão hesitar em ungir a enferma, para não sair de uma celebração festiva. O narrador destaca tal atitude, mas o episódio é retratado principalmente por ser o momento em que Manuel fica realmente órfão, sem ter a quem recorrer. Se esse é um ponto de desencontro entre as duas narrativas, não há, por outro lado, um distanciamento de *La busca* da picaresca por não haver uma representação da Igreja. Nas características

apontadas pelo teórico Jesús Cañedo, a questão religiosa não foi apresentada como uma constante na picaresca. Portanto, a crítica e o discurso satírico em relação à Igreja aumentam o realismo do *Lazarillo*, mas não faz com que outro romance, que não os apresenta, deixe de lado uma característica genuinamente picaresca. Dessa forma, nesse sentido Manuel não se assemelha ao *Lazarillo*, mas não se afasta da narrativa picaresca.

Uma diferença ainda mais latente refere ao foco narrativo. Se em *La busca*, Baroja lança mão do narrador onisciente, conhecedor até mesmo dos mais secretos pensamentos dos personagens, no *Lazarillo de Tormes* e nas narrativas picarescas, de maneira geral, a autobiografia é uma constante e, conseqüentemente, o uso do narrador em primeira pessoa. A razão apontada pela crítica por essa predileção na picaresca dos séculos XVI e XVII é a busca dos autores da época por transmitir a maior impressão de veracidade possível. O leitor, embora tendo em mãos um romance, ficcional por excelência, fazia uma espécie de pacto com o autor, tomando como verdade a narrativa apresentada. Já herdeiro do romance realista, que floresceu na Europa do XIX, Baroja preferiu em praticamente toda sua obra narrativa a narração em terceira pessoa. *La busca* não foge a essa regra e se distancia nesse ponto do *Lazarillo de Tormes* e, ao mesmo, das narrativas picarescas.

Em vista disso, as principais diferenças entre o *Lazarillo* e *La busca* são enquanto à religião e o foco narrativo. Contudo, apenas a segunda aponta para um distanciamento do romance de Baroja para as narrativas picarescas canônicas. Por outro lado, são diversos os pontos de encontro entre os dois romances.

O tema da migração entre cidades, ou de povoados para as 'grandes' cidades da época esteve presente em grande parte da narrativa picaresca. O pícaro transita por vários lugares buscando acabar com a fome, um lugar para dormir, entre outros fatores. *Lazarillo* não foge à regra. A marca de *Tormes* que o personagem carrega corrobora essa migração. Manuel também é um migrante. A primeira migração do povoado de Soria a Madri é a mais representativa. Mas ao longo de todo o romance, o personagem não consegue estabelecer-se em apenas um lugar, como se migrasse o tempo todo dentro da própria *Villa y Corte*. Manuel, por conseqüência, não transita por vários povoados e cidades, como

Lázaro de Tormes, mas se desloca pela periferia de Madri, a grande cidade do século XIX, que sintetizava as mazelas da Espanha.

Esse trânsito de Lázaro e Manuel corroboram o caráter aventureiro, característica presente em toda a literatura picaresca. No *Lazarillo de Tormes*, as aventuras de Lázaro possuem um grande destaque na narrativa. Lázaro, como narrador, escolhe as passagens mais aventureiras de sua vida para contar. Quando enfim consegue se estabilizar, com um emprego e casado, o romance acaba. Em *La busca*, as aventuras de Manuel não são o ponto forte da narrativa, mas tampouco estão em segundo plano. As figuras de Vidal e do Bizco servem como aliados para que Manuel se arrisque e se aventure pela periferia madrilenha. É também ao lado dos dois personagens que Manuel, na segunda parte, que Manuel vagabundeia pela cidade, outra característica picaresca, e que também está diretamente relacionada ao caráter aventureiro.

Por fim, vimos que a obediência, os maus tratos e a presença de amos estão claramente no *Lazarillo* e também em *La busca*, ainda que em menor medida que no primeiro. Lázaro sofre com diversos amos ao longo de todo seu relato, sendo mal tratado desde o princípio da narrativa, quando é entregue pela mãe ao cego até conseguir se estabilizar com um arcipreste. Manuel também sofre ao longo de grande parte de *La busca*, já na pensão, pelos hóspedes de Casiana, que o tratam como escravo, e principalmente na padaria, sendo alvo de ofensas e posto sob um regime inumano de trabalho.

Essas características listadas acima, presentes em *La busca*, fizeram com que a crítica o alinhasse a picaresca desde sua publicação. Entretanto, este estudo surgiu a partir de uma proposta de estudo comparado entre *La busca* e o *Lazarillo de Tormes* (edição de Medina del Campo), levando em conta seus contextos de produção, para enfim verificar se *La busca* tinha realmente pontos de encontro com o *Lazarillo*, ou se as semelhanças eram superficiais.

Conclui-se que Manuel pode ser enquadrado como um pícaro do século XIX, mantendo diversos pontos de encontro com o *Lazarillo de Tormes*, obra prototípica do gênero picaresco. Outrossim, o momento histórico propiciou o reaparecimento de um personagem com tais características. Se Baroja é visto como um romancista cujas obras são um ponto de partida do romance espanhol do século XX, o autor também deve ser visto como um continuador da tradição

espanhola, que tem o *Lazarillo de Tormes*, *La Celestina* e *El Quijote* como pilares da narrativa espanhola e do romance moderno.

## 7. Referências bibliográficas

### 7.1 Obras literárias de Pío Baroja

BAROJA, Pío. **La busca**. Alfaguara. Madrid, 2013. (Publicado originalmente em 1904)

\_\_\_\_\_. **Cuentos: vidas sombrías**. Madrid: Biblioteca El Mundo, 2001

\_\_\_\_\_. **Discurso leído ante la Academia Española**. Madrid: Espasa-Calpe, 1935

\_\_\_\_\_. **El tablado de Arlequín**. Madrid: Caro Raggio, 1904

\_\_\_\_\_. **Juventud y Egotría**. Madrid: Caro Raggio, 1917

\_\_\_\_\_. **Páginas Escogidas**. Madrid: Caro Raggio, 1918

\_\_\_\_\_. **La lucha por la vida**. Madrid: Cátedra, 2011

\_\_\_\_\_. **Zalacaín el aventurero**. Madrid: Diario El País, 2003

### 7.2 Crítica sobre Pío Baroja

ARROYUELO, Francisco. **Pío Baroja**. Madrid: Publicaciones españolas, 1973

ELIZALDE, Ignacio. **Personajes y temas barojianos**. Burgos: Universidad de Deusto, 1986

HIBBS, Solange. **La ciudad como espacio de transgresión y decadencia en la novela finisecular: la trilogía *La lucha por la vida* de Pío Baroja**. In: *Literatura y espacio urbano*, nº 24, 2012, Alicante, Anais, Universidad de Alicante, 2012, 281-305

LECUONA, Lourdes. **La novela de los bajos fondos: Baroja y Dickens in Pío Baroja y el criminólogo**. San Sebastián: Instituto vasco de criminología, 1991

LISSORGUES, Yvan. **Los espacios urbanos de la miseria en algunas novelas del siglo XIX: Una estética de la verdad**. In: Literatura y espacio urbano, nº 24, 2012, Alicante, Nais, Universidad de Alicante, 2012, 83-109

MAINER, José-Carlos. **Pío Baroja**. Madrid: Editorial Taurus, 2012

MARÍN MARTÍNEZ, Juan María. **Pío Baroja: vida y obras**. In BAROJA, Pío. **La busca**. Madrid: Cátedra, 2011

PUÉRTOLAS, Soledad. **Melancolía barojiana**. In: BAROJA, Pío. **La busca**. Madrid.: Alfaguara, 2013

---

**El Madrid de la lucha por la vida**. Madrid: Helius, 1971

### 7.3 Romances picarescos e estudos críticos sobre a picaresca

ANÓNIMO. **Lazarillo de Tormes**. Edição bilíngue São Paulo: Editora 34, 2012 (Publicado originalmente em 1554)

CAÑEDO, Jesús. **El curriculum vitae del pícaro**. Pamplona: Rilce, 2007

CHARTIER, Roger. **A construção estética da realidade: vagabundos e pícaros na idade moderna**. Revista Tempo. Rio de Janeiro, nº 17, pp. 33-51, 2004

CELA, Camilo José. **Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias, y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII**. Revista Mayurqa. La Rioja. nº 16, pp. 09-20, 1976

JAURALDE, Pablo. **La novela picaresca**. Madrid: Espasa: 2001



GARGANO, Antonio. **La novela picaresca entre realismo y representación de la realidad**: el caso del *Buscón*. Navarra: La Perinola, 2006

GONZÁLEZ, Mario. **Lazarillo de Tormes**: estudo crítico in ANÓNIMO. **Lazarillo de Tormes**. Edição bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2012 (Publicado originalmente em 1554)

MARAVALL, José Antonio. **La literatura picaresca desde la historia social**: siglos XVI e XVII. Madrid: Taurus, 1987

QUEVEDO, Francisco de. **Historia de la vida del Buscón**: Llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños. in JAURALDE, Pablo. **La novela picaresca**. Madrid: Espasa: 2001

RICO, Francisco. **La novela picaresca y el punto de vista**. Barcelona: Seix Barral, 1973

SOBEJANO, Gonzalo. **Sobre la novela picaresca contemporánea**. In Boletín informativo de Derecho Político, nº 31, páginas 213-224. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1964

VALBUENA PRAT, Angel. **La novela picaresca española**. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1978

#### **7.4 Obras em geral**

BLANCO AGUINAGA, Carlos. **Historia social de la literatura española (en lengua castellana)**. Madrid: Editorial Castilla, 2000

BARBOSA, João Alexandre. **Alguma crítica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013

BURGOS, Manuel; GOITIA, José. **Historia de España**. Vol 11. Madrid: Gredos, 1990

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011 (publicado originalmente em 1965)

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983

ESLAVA GALÁN, Juan; ROJANO ORTEGA, Diego. **La España del 98**. Madrid: EDAF, 1997

FOX, Inman. **Ideología y política en las letras de fin de siglo**. Madrid: Espasa Calpe, 1988

HOBBSAWM, Eric. **A era dos impérios**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014

LEFRANC, Jean. **Comprender Schopenhauer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2002

MENENDEZ PELAEZ, Jesús. **Historia de la literatura española: Siglos XVIII, XIX y XX**. La Coruña: Everest, 1995

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2000). Diccionario de la lengua española (22.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

RICO, Francisco. **Historia y crítica de la literatura española: Siglos de Oro y Renacimiento**. Madrid: Crítica, 1980

SHAW, Donald. **La generación del 98**. Madrid: Cátedra, 1997

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **Las relaciones de poder entre narrador y lector** in Cuadernos Hispanoamericanos. nº 570. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. pp. 59-71 1997

### **7.5 Obras lidas para elaboração da dissertação mas que não foram citadas diretamente**

BAROJA, Pío. **Final del siglo XIX y principios del XX**. México: Editorial Porrúa, 1989

BAUMAN, Giddens; BECK, Luhmann. **Las consecuencias perversas de la modernidad**: Modernidad, contingencia y riesgo. Barcelona: Anthropos, 1996

BERMAN, Marshal. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia de bolso, 2010

BOSQUE MAUREL, Joaquín. **Pío Baroja y “su” Madrid**: La lucha por la vida. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002

CARR, Raymond. **España: 1808 – 1975**. Barcelona: Ariel Historia, 1998

COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos**: De Joseph de Maistre a Roland Barthes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011

DEL MONTE, Alberto. **Itinerario de la novela picaresca española**. Barcelona: Editorial Lúmen, 1971

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2013

ECHEVERRÍA, Bolívar. **¿Qué es la modernidad?** México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009

FOX, Inman. **Pío Baroja: aspectos sociológicos de novela y novelista a principios del siglo.** Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982

FRANCIS, Alan. **Picaresca, Decadencia, Historia.** Madrid: Editorial Gredos, 1978

GAY, Peter. **Modernidad: la atracción de la herejía de Baudelaire a Beckett.** Barcelona: Paidós, 1997

GONZÁLEZ, Mario. **A Saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira.** São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

\_\_\_\_\_. **Lazarillo de Tormes: Estudio Crítico.** In: Lazarillo de Tormes/ Edição de Medina del Campo, 1554. São Paulo: Editora 34, 2005

HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y el arte (Segundo tomo).** Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969

\_\_\_\_\_. **Maneirismo.** São Paulo: Perspectiva, 1993

MOLHO, Maurice. **Introducción al pensamiento picaresco.** Salamanca: Aukal ediciones, 1972

MONTE, Alberto del. **Itinerario de la novela picaresca española.** Barcelona: Gedisa, 1971

NALLIN, Carlos. **Alcances del mundo novelístico de Pío Baroja.** Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982

NIGRIS, Francesco de. **Razón histórica de la decadencia.** La Rioja: Cuenta y razón, 2005

ORTEGA Y GASSET, José. **La deshumanización del arte**. Madrid: Revista del Occidente, 1958 (publicado originalmente em 1925)

TALES, Jenaro. **Novela picaresca y práctica de la transgresión**. Madrid: Cátedra, 1975

ZOLA, Emile; COELHO, Plinio Augusto. **Do romance**. São Paulo: EDUSP: Imaginario, 1995