



## **A PINTURA: UMA CHAVE INTERPRETATIVA PARA O ROMANCE *GUZMÁN DE ALFARACHE***

BOTOSO, Altamir<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, buscamos estudar duas passagens do romance picaresco *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán (1547-1615?), nas quais o narrador-personagem relata dois episódios que envolvem a pintura do quadro de um cavalo e tais episódios são essenciais para que o leitor possa desvendar as artimanhas do protagonista, o qual tenta cunhar a imagem de um pecador arrependido, mas, verdadeiramente, ele é um mentiroso, cuja única meta é manter intacta sua liberdade e seus próprios interesses.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Guzmán de Alfarache*; Mateo Alemán; pícaro; pintura.

**ABSTRACT:** In this article, we search for studying two passages of the picaresque novel *Guzmán de Alfarache*, by Mateo Alemán (1547-1615?), in which the character-narrator tells two episodes that imply the painting of a horse and such episodes are essential in order to the reader can find out the protagonist's tricks, who tries to pass the image of a penitent sinner, but he is really a liar, whose only goal is to keep his freedom and own interest intact.

**KEYWORDS:** *Guzmán de Alfarache*; Mateo Alemán; pícaro; painting.

O romance picaresco é um gênero literário que abrange um conjunto de obras escritas na Espanha, nos séculos XVI e XVII. Seu eixo centra-se no pícaro, personagem de baixa condição social, que procura, por todos os meios possíveis (a trapaça, o engano, o roubo, o rufianismo), ascender socialmente.

Três obras constituem o núcleo da picaresca clássica: *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo, publicada em 1554, *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, cuja primeira parte é publicada em 1599, e a segunda, em 1604, e *El Buscón*, de Francisco

---

<sup>1</sup> Altamir Botoso é Doutor em Letras pela UNESP, campus de Assis-SP. Atualmente trabalha como docente da UNIMAR, na cidade de Marília-SP.



de Quevedo, que vem a público no ano de 1626. Esses livros apresentam a história de um anti-herói que, valendo-se de sua astúcia, tenta integrar-se à sociedade, narrando ele próprio as suas aventuras e desventuras de forma autobiográfica.

No romance *Guzmán de Alfarache*, o protagonista é o pícaro Guzmán que, depois de ter sido preso por haver cometido vários furtos e condenado a remar nas galeras, escreve a sua autobiografia.

Guzmán, no início de sua narrativa, faz uma observação em relação à sua própria situação enquanto personagem que vive numa sociedade toda corrompida, que deve estender-se ao leitor da obra: “Que o prudente e sábio sempre deve pensar, prevenir e acautelar-se” (ALEMÁN, 1956, p. 271, tradução nossa). Esse prudente leitor implícito deve ser esperto e atento, para não ser emaranhado nos meandros da escritura. Tal advertência pode aplicar-se também ao leitor virtual, para que não se deixe enganar pelo narrador. É ainda no começo de seu relato que Guzmán, ao falar do pai, deixa claro que seu propósito é “expressar o puro e verdadeiro texto com que desmentirei as glosas que sobre ele se tem feito” (ALEMÁN, 1956, p. 240, tradução nossa).

Guzmán, na condição de narrador de sua própria história, quer fornecer um retrato de “corpo inteiro” do pai, sem a intermediação das más línguas, que sempre acrescentavam e aumentavam detalhes desabonadores sobre sua conduta. Só que, ao invés de desmenti-los, ele acaba por confirmá-los. Seu pai foi um ex-renegado da fé católica, usurário, ladrão e com tendências homossexuais. Embora ele tente reabilitar a figura paterna, ele a rebaixa, apesar de justificar a vilania com o procedimento de estendê-la ao demais: “e não foi só ele que pecou” (ALEMÁN, 1956, p. 246). Assim, se todos mentem, conspiram, traem, roubam e fazem jus ao ditado de que “quem conta um conto, aumenta um ponto”, Guzmán narrador vai pelo mesmo caminho, revelando, desde o princípio, que é indigno de confiança. Ao fazer o relato de sua vida, parece estar realmente arrependido de seu passado aventureiro. No entanto, o leitor deve acautelar-se porque esta é uma máscara que encobre a figura de um pícaro que é incapaz de qualquer mudança, tal como seu pai já o fora.

No primeiro capítulo da obra de Mateo Alemán, o narrador menciona um episódio, envolvendo um cavaleiro que pede a dois pintores que retratem um cavalo:

[...] Pois cada vez que alguém algo deles [pais de Guzmán] conta, multiplica-o com os zeros de seu desejo, uma vez mais e nunca menos, como lhe dá na veneta e se põe em capricho. Porque há



homem que, se lhe oferece propósito, para convir a sua história, desfará as pirâmides do Egito, fazendo da pulga gigante, da presunção evidência, do ouvido visto e ciência da opinião, só para florear sua eloquência e garantir sua prudência.

Assim acontece frequentemente e se viu num cavaleiro estrangeiro que em Madri conheci, o qual como fosse afeiçoado a cavalos espanhóis, desejava levar a sua terra o fiel retrato, tanto para seu prazer como para mostrá-lo a seus amigos, por ser de nação muito distante e não lhe sendo permitido nem possível levá-los vivos, tendo em sua casa os dois mais bonitos de talhe que se achavam na corte, pediu a dois famosos pintores que cada um lhe retratasse o seu, prometendo além do pagamento, certo prêmio ao que mais em sua arte se esforçasse. (ALEMÁN, 1956, p. 240, tradução nossa).

É válido repetir que esse primeiro exemplo de pintura aparece quando Guzmán vai falar de seu pai. Ao contrapor os dois pintores – cada um fará um quadro diferente, embora sobre o mesmo motivo, a figura de um cavalo – o narrador enfatiza o fato de que duas pessoas nunca vêem, nunca entendem ou compreendem um mesmo fato de uma forma única. No caso em questão, há uma tentativa de amenizar as más qualidades do pai por parte do narrador, sob a alegação de que um acontecimento, um fato, uma ação, sejam quais forem, sempre comportam mais de uma interpretação. Tudo é relativo, depende do olhar de quem vê (na pintura) e da compreensão de quem lê (no romance).

O quadro do primeiro pintor é fiel ao que foi pedido – a figura de um cavalo, conforme se verifica no fragmento abaixo:

Um deles pintou um cavalo amarelado escuro com tanta perfeição, que só faltou dar-lhe o impossível, que foi a alma; porque no mais, enganando à vista, por não fazer diferença do natural, [...]. Com isto somente acabou seu quadro, colocando em todo o restante claros e escuros, segundo e no lugar que convinha. (ALEMÁN, 1956, p. 240).

O segundo pintor, além do cavalo, acrescentou outros elementos à pintura, tais como nuvens, edifícios arruinados, árvores:

O outro pintou um ruço malhado, cor do céu, e embora sua obra estivesse muito boa [...], pintado o cavalo, em outras partes em que achou espaços brancos, [...] desenhou [...] nuvens, arrebóis, edifícios arruinados [...], arvoredos, ervas floridas, prados e riscos [...]. (ALEMÁN. 1956, p. 240, tradução nossa).



O cavaleiro compra a primeira pintura, na qual aparece apenas o cavalo que ele havia pedido aos dois que retratassem. Ele queria somente a figura de um cavalo porque onde morava não havia animais tão belos e por isso não lhe interessavam paisagens ou outros detalhes inseridos no quadro. O narrador assume, de certa forma, o posicionamento do segundo pintor, no seu relato. Ele tenta cunhar a imagem de um pecador que salva sua alma. Sob esta máscara, oculta-se uma outra possibilidade para a sua história: a figura de um pícaro exclusivista, delator e que se distancia do cristianismo. Ele “encobriria” o seu eu verdadeiro com histórias exemplares, reflexões e discursos didáticos.

É possível verificar que cada pintor apresentou um modo particular de representar um mesmo objeto. A ênfase num único elemento ou a sua dispersão em vários pontos do quadro revela os diferentes posicionamentos dos dois pintores do romance: um se ateve a um único ponto (o cavalo), o outro optou por acrescentar, além do cavalo, várias particularidades à sua pintura. Dessa forma, a interpretação do quadro ou do romance vai depender exclusivamente do leitor/espectador, da forma como ele enxerga ou lê a representação pictórica e a romanesca.

O episódio da pintura serve como um aviso para o leitor. Ele deve ser perspicaz para entender o relato de um pícaro. Deve ir além da história aparente, para que possa compreender os significados ocultos na obra. Precisa prevenir-se e não se iludir com os despistes e artimanhas que o narrador lhe proporciona, para flagrar ambigüidades discursivas, atentando para as “ciladas” que o narrador impõe ao relato. *Guzmán de Alfarache* pode ser visto como uma grande pintura, na qual o narrador compraz-se em acrescentar detalhes. As digressões são um bom exemplo disso. Sempre que Guzmán comete uma má ação, elas aparecem como um contraponto, articulando uma tensão entre o bem e o mal. Elas parecem preceder a configuração de um narrador arrependido, que quer se converter. Entretanto, como observa Benito Brancaforte (apud GONZÁLEZ, 1994, p. 173-174), as digressões são uma mofa do cristianismo na boca de um pícaro que nunca se arrependeu de seu passado. É necessário, então, que o leitor não se deixe enredar pelo excesso de detalhes, evitando assim as armadilhas engendradas pelo narrador.

O motivo da pintura, que está presente no início da obra, reaparece no último capítulo, no qual Guzmán está preso nas galeras, sofre perseguições de Soto e é castigado por um roubo que não cometeu. Em determinado momento, ele declara: “eu sempre confiei levantar-me, porque baixar mais não era possível” (ALEMÁN, 1956, p.



576, tradução nossa). A possibilidade de “levantar-se” aparece quando os outros condenados o convidam para participar de um motim a bordo. O pícaro finge que irá colaborar: “fiz-me de sua parte” (ALEMÁN, 1956, p. 576, tradução nossa), para, em seguida, denunciá-los. Vários são mortos, outros têm as orelhas e os narizes cortados. Quanto a Guzmán, efetivamente melhora sua situação, readquirindo a confiança do capitão. Podemos perceber que a única coisa que importa para ele é a sua segurança e o seu bem-estar. Ele é capaz de tudo para obtê-los. Os seus propósitos de não se desviar dos caminhos da virtude e salvar sua alma são metas que ele, na verdade, nunca consegue alcançar.

Na segunda vez em que o motivo da pintura aparece na narrativa, o quadro (novamente a figura de um cavalo) está virado de cabeça para baixo e desvela um novo modo de se apreciar a obra do pintor. Também nós, na leitura do romance picaresco, muitas vezes devemos lê-lo “pelo avesso”, procurando os significados que se ocultam por detrás da aparência simples do relato. Observemos o segundo episódio no qual o motivo da pintura ressurge na história de Guzmán:

Houve um famoso pintor, tão extremado em sua arte, que não se lhe conhecia segundo, e por causa da fama de suas obras entrou em seu ateliê um cavaleiro rico e combinou com ele que lhe pintasse um formoso cavalo, bem enfeitado, que fosse fugindo solto. O pintor o fez com toda a perfeição que pôde e, tendo-o acabado, colocou-o onde pudesse secar brevemente. Quando veio o dono para querer visitar sua obra e saber o estado em que a tinham, mostrou-a o pintor, dizendo tê-la já feito. E como, quando se pôs para secar o quadro, não reparou o mestre em colocá-lo mais de uma maneira que de outra, estava com os pés para cima e a sela embaixo.

O cavaleiro, quando o viu, parecendo-lhe não ser aquilo o que havia pedido, disse: ‘Senhor mestre, o cavalo que eu quero há de ser que vá correndo e este parece que está se contorcendo’.

O discreto pintor lhe respondeu: ‘Senhor, vossa mercê, sabe pouco de pintura. Ela está como se pretende. Vire-se o quadro’. Viraram a pintura, o que estava embaixo para cima e o dono dela ficou contentíssimo, tanto da boa obra, como de ter conhecido seu engano. Se se consideram as obras de Deus, muitas vezes nos parecerão o cavalo que se contorce; mas, se virássemos o quadro feito pelo soberano Artífice, acharíamos que aquilo é o que se pede e que a obra está em toda sua perfeição. (ALEMÁN, 1956, p. 570-571, tradução nossa).

Este trecho interessa-nos, particularmente, porque nos indica que uma obra picaresca não deve ser lida apenas levando-se em conta o que está na superfície (este preceito é válido também para a leitura de romances malandros). Antes, deve se



considerar a sua estrutura profunda, que se mantém oculta num primeiro momento. O leitor não deve agir como o cavaleiro que pediu o quadro ao pintor e não foi suficientemente inteligente para perceber que a pintura estava de cabeça para baixo. É necessário que ele seja um leitor crítico, capaz de rearticular o que se esconde nas entrelinhas do texto. Entre aquilo que o personagem-narrador expressa e o seu significado, há uma longa distância, um abismo e um enigma (ou enigmas) que o leitor, necessariamente, precisa descobrir e entender.

O quadro virado para baixo afeta a interpretação do espectador, assim como a narrativa do pícaro vista ao contrário, como ele sugere, força o leitor a analisá-la e entendê-la de forma diferente. Se repetirmos a ação do pintor do quadro que está no final do *Guzmán de Alfarache*, ou seja, virarmos um quadro para baixo, podemos observar que, mudando a perspectiva do objeto representado, muda-se também a compreensão que se tem dele e de outros aspectos que não nos chamavam a atenção quando o quadro estava na sua posição correta.

Com a mudança de perspectiva na pintura, aflora uma nova maneira de interpretação que é extremamente importante para a sua compreensão e avaliação. Já no romance em apreço, “ver” a história de Guzmán pelo avesso abre a possibilidade de o leitor avaliá-la e entendê-la como o relato de um narrador indigno de confiança, mentiroso, que se preocupa apenas consigo mesmo e cujo único objetivo é se dar bem em qualquer situação.

As pinturas dos quadros apresentados no romance podem ser aproximadas de uma pintura surrealista denominada, com muita propriedade, de *A traição das imagens* (1928-1929), do pintor francês René Magritte (1898-1967). Fiona Bradley (1999, p. 41), ao comentar sobre o surrealismo e o quadro de Magritte, tece as seguintes considerações:

A pintura surrealista tende a fixar-se nos objetos. A fim de desacreditar e desestabilizar a normalidade da percepção, os artistas surrealistas manipulavam os objetos reconhecíveis, confundindo a fronteira entre o real e o imaginário. Assim, no quadro *A traição das imagens*, de Magritte, o espectador se confronta com um cachimbo ilusionisticamente pintado. Ao mesmo tempo, uma legenda nega tratar-se de um cachimbo [*Ceci n'est pas une pipe* – Isto não é um cachimbo]. Segue-se um breve momento de desconcerto, até que a contradição se resolve – não é um cachimbo, e sim a representação pictórica de um cachimbo. Nem a imagem nem a legenda estão mentindo para o espectador. A pintura, no entanto, chama a atenção para a advertência levantada pelo título: a imagem é tão ilusionística que chega a ser traiçoeira, levando-nos a ‘ver’ algo (um cachimbo



real) que na verdade não está ali. [...] A pintura nos leva a duvidar de nossa própria percepção das coisas.

Magritte apresenta uma “concepção dos objetos como indignos de confiança” (BRADLEY, 1999, p. 41), pois o cachimbo não é real e sim uma representação. Ele próprio foi forçado a explicá-lo. Segundo Magritte (apud MENEGAZZO, 1996, p. 45), ninguém poderia encher de fumo o cachimbo que ele havia pintado porque ele era apenas uma representação e seria uma mentira se ele tivesse escrito sob o quadro que aquilo era um cachimbo. O pintor procura desvincular a relação arte e realidade e, mais ainda, põe em relevo, segundo Dawn Ades (apud MENEGAZZO, 1996, p. 45), “uma problematização dos fenômenos da realidade e sua relação com a imagem representada”. Deve-se acrescentar que o quadro de Magritte é o exemplo clássico do *trompe l’oeil*, ou seja, a pintura que engana o olho.

Nos dois capítulos do Guzmán (primeiro e último) em que a pintura dos cavalos é mencionada, ela também funciona como um *trompe l’oeil* romanesco. O narrador está falando de pintura e de pintores, mas na verdade, o que está em xeque é toda a montagem do enredo, o seu significado. A narrativa é engendrada de forma a enganar o “olho” (o intelecto) do leitor. A própria escolha de cavalos como objeto da pintura já pode ser encarada como um alerta para o leitor de que o texto é uma “armadilha”, um cavalo de Tróia que mascara e oculta a figura de um pícaro que alega arrepende-se de seu passado e reabilitar-se, mas suas ações desmentem-no e comprovam que ele é um grande mentiroso, fingido e sem compaixão para com ninguém.

A narração do pícaro Guzmán de Alfarache revela o itinerário de um aventureiro cuja obsessão pelo dinheiro traz como consequência a sua prisão. Ao tentar fugir, disfarçado de mulher, ele é condenado a remar nas galeras para sempre. No navio, Guzmán encontra Soto, um antagonista que permanentemente o intriga com o capitão da embarcação. Os galeotes do navio, inclusive Soto, preparam um motim e convidam Guzmán para tomar parte nele. Este, pensando apenas em si próprio e na sua situação degradante, denuncia os companheiros, que são enforcados. E, então, ele, comodamente, aguarda a sua liberdade. É muito difícil, se não impossível, aceitar a hipótese de que a obra de Alemán trata da história da conversão de um pecador arrependido. A este respeito, Mario Miguel González (1994, p. 173-174), faz as seguintes colocações:



Em síntese, *Guzmán de Alfarache* tem muito mais de zombaria do cristianismo na boca de quem, dizendo-se arrependido, vira delator, pratica a vingança, ignora na sua narrativa os dogmas cristãos da redenção e da providência [...], escreve suas memórias com uma enorme dose de pessimismo, de falta de esperança e de noção mais profunda da relatividade que o cristianismo outorga à vida temporal com relação à eternidade. [...] não há na obra nada que possa ser entendido como autêntico cristianismo, [...]. Estamos perante a paródia dos mecanismos de ascensão social dessa época na Espanha, onde um setor da sociedade, marginalizado, assume a ideologia vigente das aparências para integrar-se. Mesmo que nesse recurso esteja implícita a negação da doutrina cristã que pareceria sustentar essa ideologia.

Delação, vingança e pessimismo são fatores que, efetivamente, anulam qualquer possibilidade de se pensar num possível arrependimento de Guzmán em relação a seu passado. Ao contrário, adverte-se, no desfecho, a supremacia exclusiva do indivíduo, em detrimento dos demais. A única meta que importa a Guzmán é manter intacta a sua liberdade e salvar a própria pele. O seu “arrependimento” equivale a um lance de picardia, que consolida e reafirma a sua posição dentro da obra: ele continuará sendo, sempre, um pícaro.

As pinturas dos cavalos que, para um leitor ingênuo, podem até parecer insignificantes, revestem-se uma importância capital para a compreensão do romance e das atitudes de seu protagonista. De um lado, elas servem como alerta para o leitor, para que se acautele, pois tal como o cavalo de Tróia, os cavalos pintados podem ser considerados como uma pista de que o narrador é um embusteiro, farsante e de que algo se oculta por trás daqueles quadros. No primeiro capítulo, o posicionamento dos dois pintores – um pinta aquilo que lhe é pedido, ou seja, um cavalo, o outro, além do cavalo, retrata também árvores e casas – é um índice que coloca em jogo a compreensão do leitor, pois é preciso enxergar através dos acréscimos e “excessos” do narrador, para que o sentido do texto possa aflorar em plenitude.

No último capítulo, a pintura virada de cabeça para baixo é um dado essencial para que o leitor não se deixe ludibriar pela atitude de arrependimento e conversão alardeada pelo narrador. É preciso ver essa atitude pelo seu avesso, ou seja, não há arrependimento e nem conversão. O pícaro é, no final, mais sagaz e esperto do que nunca. A atitude covarde (a delação) é o gesto extremo que confirma a sua picardia e o seu pragmatismo e ele busca salvar o corpo e não a alma. O problema central da obra não é a conversão de um pecador escarmentado, mas a manutenção de um estado de degradação que começa na infância, com a decisão de deixar sua casa,





Sertãozinho

passando por furtos, mentiras, traições, até chegar ao momento culminante do relato: a delação como última arma e possibilidade de sair da prisão e garantir a sua liberdade.

Pelo que foi exposto, acreditamos que as pinturas que aparecem no primeiro e no último capítulos da obra *Guzmán de Alfarache* são reveladoras do caráter do personagem-narrador e fornecem pistas valiosas para a compreensão e análise do romance em questão.

As duas primeiras pinturas apresentadas no romance podem servir como índices de que o narrador, por meio de acréscimos (histórias moralizantes, anedotas, passagens bíblicas), tenta desviar a atenção do leitor e comprometer a sua interpretação do relato. As duas pinturas iniciais servem como um aviso para que o leitor esteja atento e se concentre no que é essencial.

No final do romance, o quadro de um cavalo, virado para baixo, pode ser interpretado como uma pista para que o leitor entenda o relato do pícaro pelo seu avesso. Por debaixo da aparência de pecador arrependido que o narrador pretende cunhar, oculta-se um pícaro dotado de mesquinhez e covardia, incapaz de atitudes altruístas.

A escolha do objeto retratado nas pinturas do romance – os cavalos – revelam também a possibilidade de o leitor entender as pinturas como uma armadilha, como um cavalo de Tróia, ou mais precisamente, um presente de grego que é oferecido ao receptor da obra, que precisa acautelar-se, para não ficar preso nas malhas do texto.

Faz-se necessário ler mais atentamente a obra e, particularmente, as duas passagens que mencionam as pinturas dos cavalos, pois tais episódios são reveladores das artimanhas do narrador que, no início, desvia o foco de atenção do leitor, tornando o relato singelo, pelo acréscimo de histórias paralelas (bíblicas, com intenções moralizantes), mas, no final, sugerem uma nova possibilidade de interpretação na qual o leitor deverá “enxergar” as atitudes do personagem-narrador pelo avesso. Somente dessa forma o leitor pode captar e compreender o sentido do romance de uma forma mais exata e completa. Portanto, podemos entender a pintura dos cavalos como uma das chaves para a sua interpretação, um dado essencial e um jogo lúdico que o narrador propõe para todo “leitor-ruminante”, conforme apontava Machado de Assis em *Esaú e Jacó* (1976).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



Revista **Iluminart** – ISSN : 1984-8625 – Número 5 – Agosto de 2010 - IFSP – Campus Sertãozinho

ALEMÁN, Mateo. **Guzmán de Alfarache**. In: VALBUENA Y PRATT, Angel. **La novela picaresca española**. 3. ed. Madrid: Aguilar, 1956, p. 233-577.

ASSIS, Machado de. **Esaú e Jacó**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1976.

BRADLEY, Fiona. **Surrealismo**. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

GONZÁLEZ, Mario M. **A saga do anti-herói**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **O olhar pós-moderno e a poética do recorte**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Assis, 1996.