

Graciliano e aspectos da estética modernista

Suely Corvacho*

Resumo

O artigo defende que Graciliano Ramos, ainda que crítico em relação à Semana de Arte Moderna de 1922, acompanha e adota novidades estéticas de seu tempo. Seu primeiro romance, *Caetés*, apresenta indícios de modernidade: a *mise en abyme* e o jogo intermediático com a participação do leitor. A *mise en abyme* é a principal responsável pelos efeitos irônicos do livro, e o jogo intermediático, uma de suas estratégias. No romance, o protagonista depara-se com um quadro cujo assunto desconhece; trata-se de Marino Faliero, tema que, no Brasil, vem enlaçado com a antropofagia. Comparando o tema e a vida do protagonista, o leitor encontra vários pontos de contato, mas “apequenados” em *Caetés*, o que provoca efeitos irônicos. Os resultados da análise – a radicalização da *mise en abyme*, a participação do leitor no jogo intermediático e a metaforização da antropofagia – são interpretados sob a perspectiva de Antonio Candido, em seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, para quem algumas obras brasileiras afinam “os instrumentos recebidos” dos países centrais.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; *Caetés*; Marino Faliero; intermedialidade; ironia.

* Pós-doutoranda do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP); professora aposentada do Instituto Federal de São Paulo (IFSP). ORCID: 0000-0001-8340-0250.

Graciliano and aspects of modernist aesthetics

Abstract

The article defends that Graciliano Ramos, although critical of the 1922 Modern Art Week, followed and adopted aesthetic novelties of his time. His first novel, *Caetés*, presents traces of modernity: the *mise en abyme* and the intermedial game with the participation of the reader. The *mise en abyme* is mainly responsible for the book's ironic effects, and the intermedia game is one of its strategies. In the novel, the protagonist is faced with a painting whose subject he does not know; it is about Marino Faliero, a theme that, in Brazil is linked with anthropophagy. Comparing the theme and the protagonist's life, the reader finds several points of contact, but “demean” in *Caetés*, which causes ironic effects. The results of the analysis – the radicalization of *mise en abyme*, the reader's participation in the intermedial game and the metaphorization of anthropophagy – are interpreted from the perspective of Antonio Candido, in his essay “Literatura e subdesenvolvimento”, for whom some Brazilian works tune “the instruments received” from central countries.

Keywords: Graciliano Ramos; *Caetés*; Marino Faliero; Intermediality; Irony.

Graciliano e as estéticas modernistas

À primeira vista parece estranho incluir Graciliano Ramos¹ entre os autores que participaram das primeiras manifestações modernistas. Parte da admiração se deve às suas severas críticas à Semana de Arte Moderna de 1922: “Sempre achei aquilo uma tapeação desonesta. Salvo raríssimas exceções, os modernistas brasileiros eram uns cabotinos. Enquanto outros procuravam estudar alguma coisa, ver, sentir, eles importavam Marinetti.” (SENNA, 1996, p. 201). Ademais, seu primeiro romance, *Caetés*, composto entre 1925 e 1928, publicado em 1933, é considerado um texto pós-naturalista, herdeiro de Eça de Queiroz. No entanto, a despeito desses argumentos, acreditamos que o autor não só acompanha como também incorpora em *Caetés* vários elementos típicos da modernidade.

É certo que o autor alagoano não se afinava com Tommaso Marinetti e o Futurismo italiano, mas isso não significa que era avesso a todas as estéticas modernistas. Como revela a Homero Senna, ele se mantinha informado sobre os acontecimentos mundiais e literários, especialmente as produções francesas: “Depois da revolução russa, passei a assinar vários jornais do Rio. Desse modo me mantinha mais ou menos informado, e os livros,

¹ Graciliano Ramos de Oliveira (1892, Quebrangulo, AL – 1953, Rio de Janeiro, RJ), autor de *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas secas* (1938), *Memórias do cárcere* (1953), entre outras obras, foi romancista, contista, cronista, tradutor, memorialista e político. Considerado um dos maiores prosadores da literatura brasileira e o mais importante da Geração modernista de 30, viu alguns de seus livros serem traduzidos para várias línguas e ganharem as telas adaptados por expoentes do Cinema Novo. Em 1962, *Vidas Secas* recebeu o Prêmio da Fundação William Faulkner (EUA) como o livro representativo da literatura brasileira contemporânea. Nascido numa grande família de classe média, no interior de Alagoas, migrou na infância para Buíque, sertão de Pernambuco, conhecendo de perto a situação miserável do sertanejo acossado pela natureza e pela injustiça social, experiência que lhe permitiu, mais tarde, escrever *Vidas secas*. De sua própria vivência, surgiram vários contos e obras, como *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953), as quais não se limitam à dimensão memorialística, exploram as mais complexas relações humanas. Sua visita à Checoslováquia e à União Soviética, em 1952, a convite do Partido Comunista do Brasil, está registrada em *Viagem* (1954), livro crítico sobre a experiência socialista, publicado um ano depois de sua morte. Apesar de sua produção estar frequentemente apoiada em experiência pessoal, Graciliano Ramos soube criar textos que transcendem o momento histórico, com alcance universal.

pedidos pelos catálogos, iam daqui, do Alves e do Garnier, e principalmente de Paris, por intermédio do *Mercur de France*.” (SENNA, 1996, p. 200-201). Seu primeiro texto, organizado em torno de uma “construção em abismo”, sinal do romance moderno, parece confirmar o conhecimento e a preferência pelas iniciativas estéticas divulgadas pela Revista literária francesa.

Atribuído a André Gide, a *mise en abyme*, termo retirado da heráldica para nomear a repetição de um brasão dentro de outro², é um procedimento no qual o protagonista escreve um romance como o do autor, numa relação especular. Em *Os moedeiros falsos*, publicado em 1925, o personagem Eduardo, escritor, está compondo um romance homônimo e, para tanto, registra em seu diário reflexões sobre arte e sobre o livro em construção, tal como André Gide e seu diário *Le journal des faux-monnayeurs* (1927). Além de embaralhar o *dentro e fora* da obra, a duplicação produz outros efeitos: cria a ilusão de profundidade e abismo, revela os bastidores da produção literária e altera a relação espaço-temporal, indício de modernidade. Como afirma Anatol Rosenfeld: “O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.” (ROSENFELD, 1996, p. 80).

Embora a crítica perceba a presença do recurso no interior de *Caetés*, não o associa à estética modernista, mas aos romances de Eça de Queiroz, o que gera intensa polêmica. Os momentos finais foram decididos somente em meados dos

2 Nas palavras de Gide: “Gosto de encontrar numa obra o seu próprio tema transposto na escala dos personagens. Nada esclarece nem estabelece melhor e com mais segurança as proporções do conjunto da obra. Como em certos quadros de Memling ou Quentin Metsys, em que um pequeno espelho convexo e sombrio reflete, por sua vez, o interior do cômodo onde se passa a cena da pintura. Também no quadro *As meninas*, de Velásquez (embora com alguma diferença). Enfim, em literatura, no Hamlet, a cena da comédia; e outros exemplos em várias peças. Em Wilhelm Meister, as cenas das marionetes ou da festa no castelo. Na *Chute de la Maison Usher*, a leitura que se faz para Roderick, etc. Mas nenhum desses exemplos é absolutamente exato. O que exemplificaria melhor o que pretendo no meu *Cahiers*, no meu *Narcisse* e em *Tentative* é a comparação com o procedimento do brasão que consiste em construir ‘em abismo’ um segundo brasão dentro do primeiro” (CARVALHO, 1983, p. 7-8)

anos oitenta, quando Lêdo Ivo, em seu ensaio “Um estranho no ninho: a propósito do cinquentenário de *Caetés*, de Graciliano Ramos” (1984), afirma que *A ilustre casa de Ramires* – romance realista da terceira fase do escritor português Eça de Queiroz – é “fonte clara” do autor alagoano. José Aderaldo Castello, em “Lusos & *Caetés*” (1993), desmonta a ideia lembrando que o recurso fundamental da obra portuguesa não é original, podendo ser encontrado, por exemplo, em *Hamlet*, de Shakespeare. Na mesma perspectiva, José Paulo Paes, em “Do fidalgo ao guardalivros” (1995), acrescenta que, ainda que as duas obras – *A ilustre casa de Ramires* e *Caetés* – busquem a “ancestralidade perdida” por intermédio da composição de “um romance histórico fadado ao inacabado e à frustração”, apresentam profundas diferenças, dentre as quais, a escolha da voz narrativa, o predomínio do estilo “baixo”, entre outras. Como se vê, Castello e Paes evocam a presença do “romance dentro do romance”, mas não sublinham a duplicação na qual o protagonista, aspirante a escritor, compõe uma novela sobre os caetés, título do romance de Graciliano Ramos.

Neste artigo, mais do que a polêmica, nos interessa mostrar que Graciliano não está à margem do movimento; seu primeiro romance apresenta indícios da estética modernista, como: a construção em abismo e o jogo intermediático com a participação do leitor. E, se é certo que o escritor alagoano não criou os indícios mencionados, é inegável que imprimiu sua marca em cada um desses elementos descritos.

Procuraremos então explorar a contribuição específica do autor, recorrendo a procedimentos comparatistas na perspectiva defendida por Antonio Candido, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”. Refletindo sobre a relação entre

“influência e dependência cultural”, o crítico afirma que o escritor latino-americano, ainda que, na maior parte das vezes, não faça “invenções”³, afina frequentemente os “instrumentos recebidos” e os ajusta (recria, transfigura) “ao seu desígnio, para representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar.” (CANDIDO, 1989, p. 155).

A mise en abyme e a ironia em Caetés

Caetés está longe de se circunscrever a uma história indígena, como sugere o título, ou a um romance de costumes, como muitos o interpretam. Trata-se de um texto complexo construído em torno de dois planos diferentes, um focalizando a tentativa do protagonista – João Valério – escrever uma novela sobre os caetés conhecidos por devorarem o primeiro bispo de Brasil, Dom Pero Fernandes Sardinha, em 1556, e outro explorando seu caso amoroso com a esposa do patrão, Luísa. Entre os dois planos, o do adultério ocupa a maior parte das páginas, nas quais se pode apreciar principalmente o pecado cotidiano dos habitantes de Palmeira dos Índios no início do século XX. Estranhamente, o título, além de não evocar a situação amorosa, não faz jus à imagem dos índios retratados. No enredo, aparecem somente dois remanescentes dos xucurus⁴ e esses não se parecem com os caetés imortalizados por devorarem o primeiro bispo brasileiro.

A narrativa começa *in media res* com o guarda-livros, João Valério, tentando beijar Luísa, que, ofendida, o expulsa de sua

3 Neste texto, Antonio Candido destaca a importância de Borges: “Sendo assim, é possível dizer que Jorge Luis Borges representa o primeiro caso de incontestável influência original, exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países fontes através de um modo novo de conceber a escrita.” (CANDIDO, 1989, p. 153)

4 Conforme João Valério: “Conheço também Pedro Antônio e Balbino, índios. Moram aqui ao pé da cidade, na Cafurna, onde houve aldeia deles. São dois pobres degenerados, bebem como raposas e não comem gente. O que me convinha eram canibais autênticos, e disso já não há.”

casa. O rapaz se esconde na pensão, temendo as consequências, e, para se distrair, procura compor uma novela, que, quase não avança, porque é interrompido por devaneios com Luísa ou Marta Varejão, herdeira de uma velha viúva. Com o passar do tempo, a patroa vai lhe dando índices contraditórios: ora o trata afetuosamente, evocando uma relação filial; ora o trata rispidamente, denunciando ciúmes das rivais solteiras. Perplexo com esse comportamento, mas esperançoso de que a atitude revele uma paixão reprimida, Valério se encoraja e a procura numa noite em que Adrião viajara a negócios. Desta vez, a ousadia não lhe traz dissabores, ao contrário, a recepção é calorosa e o acalentado namoro se inicia.

Entretanto, na pequena Palmeira dos Índios, o furtivo romance não pode ser vivido por longo tempo sem levantar suspeita e, rapidamente, os primeiros comentários perturbam o idílio do casal. Em carta anônima, Adrião é informado sobre o envolvimento de sua esposa e o funcionário. A denúncia leva o comerciante a pedir ao guarda-livros que mude de emprego e, depois de um mês, de cidade; antes, porém, de o rapaz tomar qualquer atitude, o velho comete suicídio. A morte do chefe deixa o caminho livre para os amantes, mas, ao contrário do esperado, a união não se realiza, o interesse de João Valério, que minguava desde o primeiro encontro, se transforma em total indiferença. Passados cinco meses, agora sócio na firma Teixeira, o antigo guarda-livros descarta a possibilidade de ser escritor e substitui as protagonistas de seus devaneios pela filha do sócio, D. Josefa, a quem pretende cortejar.

A crítica procura insistentemente a relação entre os dois planos, o caso amoroso e a novela sobre os caetés, mas cabe a Wander Melo Miranda, em *Corpos Escritos*, nos anos noventa,

oferecer uma interpretação mais abrangente relacionando os dois planos. O crítico mineiro identifica a “construção em abismo” como responsável pela função irônica⁵, que se constrói à medida que João Valério não consegue terminar a narrativa sobre os caetés, mas, ao mesmo tempo, avança e termina seu “relato-caeté” autobiográfico:

A ironia de *Caetés* reside nesse movimento oscilatório do fazer/desfazer textual e intratextual, do fazer-se/desfazer-se do personagem-narrador. Em suma, consiste em contrapor a desconstrução do relato sobre os “distantes” caetés à construção do relato-caeté. (MIRANDA, 1992, p. 57)

Caminhando na trilha aberta por Miranda, defendemos que a ironia decorrente da estrutura em abismo espraia-se penetrando os meandros mais recônditos do tecido romanesco. No entanto, algumas vezes, para que ela se construa, o autor cria estratégias que envolvem o leitor. O jogo intermediático entre um quadro apontado por Marta Varejão e o enredo da narrativa é uma delas.

O jogo intermediático

Filha de um mitômano sem posses, afilhada e futura herdeira de uma velha viúva rica, Marta Varejão é considerada um “bom partido” na pacata Palmeira dos Índios. Com traços refinados e afrancesados⁶ estabelece com frequência uma comunicação cifrada com João Valério. No carnaval, diz “*Qui se ressemble...*”⁷

5 Miranda afirma: “[...] a estrutura ‘em abismo’ do livro é a maior responsável pelo efeito irônico por ele atingido.” (MIRANDA, 1992, p. 55).

6 Marta Varejão é descrita “com os seus livros franceses, suas músicas e suas flores de parafina” (RAMOS, 1998, p. 97)

7 O provérbio completo, “*Qui se ressemble, s’assemble*” pode ganhar a tradução literal de: “Quem for semelhante, junta-se” ou “Quem for parecido, junta-se”, forma não usual no Brasil. Um provérbio cujo sentido se aproxima é: “Diz-me com quem andas, dir-te-ei quem és”.

(RAMOS, 1998, p. 113), parte de provérbio desconhecido para o rapaz, mas que o leva a interpretá-lo como um flerte, imaginando que a moça esteja se referindo às afinidades culturais que os une.

A ironia vai se construindo à medida que o leitor percebe que, diferentemente da jovem herdeira, o interesse intelectual do guarda-livros é uma fachada. Valério amplia seu repertório sem disciplina e sem dedicação. Seu método consiste em: ora escutar a discussão entre os mais eruditos acerca de assuntos desconhecidos, ora anotar uma palavra ignorada, porém reproduzida, antes mesmo de lhe buscar o sentido⁸. É capaz, ainda, de opinar sobre assuntos que desconhece sem constrangimentos e se algum pudor emerge, ele reside na hipótese de sua fraude ser descoberta e não na falta de franqueza intelectual⁹. Até mesmo o provérbio é memorizado visando às vantagens que lhe traria: “E lembrei-me do provérbio que Marta me disse uma noite: “*Qui se ressemble...* Esqueci o resto. Era bonito e rimava, terminava em *emble*. Uma frase magnífica para os outros julgarem que eu digo que não sei francês por modéstia.” (RAMOS, 1998, p. 113)

A ironia não se restringe a situações cotidianas, entranha-se também na novela escrita pelo guarda-livros, que projeta um leitor cujo comportamento se assemelha ao seu, impressionado com as palavras desconhecidas e com as aparências: “O meu fito realmente era empregar uma palavra de grande efeito: tibicoara. Se alguém me lesse, pensaria talvez que entendo de tupi, e isso me seria agradável” (RAMOS, 1998, p. 40).

8 Lembramos aqui a passagem com a palavra irreprochável. O protagonista a ouve na festa de Vitorino: “Gravei na memória esta palavra, para procurar a significação dela no dicionário, e aproximei-me de um grupo de moças [...]” Logo depois, a um convite silencioso de Marta para dançar, sorri constrangido e declara que: “o jantar tinha sido irreprochável” (RAMOS, 1998, p. 75 e 85 respectivamente).

9 Interrogado por Padre Atanásio sobre Augusto Comte, João Valério responde: “Declarei que aquele senhor era, não obstante, um inspirado poeta, e logo me arrependi de ter falado. Sei realmente, sem nenhuma sombra de dúvida, que Augusto Comte foi grande, mas ignoro que espécie de grandeza era a dele. Depois serenei, porque ninguém ali, excetuando Nazaré, compreendia um disparate.” (RAMOS, 1998, p. 100).

Dez meses após o carnaval, o guarda-livros reencontra Marta numa festa de aniversário. Conversam sobre trivialidades e a moça aponta-lhe na parede: “um quadro com um palácio, um canal e uma ponte, falou em Marino Faliero, que não sei quem foi.” (RAMOS, 1998, p. 76) A dúvida sobre Faliero retorna recorrentemente durante o jantar e, por fim, diante do comportamento frio de Luísa, o rapaz termina por amaldiçoar a todos: “Voltou-me de chofre o sentimento que me havia assaltado, um ódio insensato a Marta, ao Coração de Jesus da viúva Teixeira, a Marino Faliero, que está escondido no palácio do quadro, palácio de Veneza.” (RAMOS, 1998, p. 85)

À primeira vista, a menção ao quadro parece ter a única função de reforçar o frágil perfil cultural do narrador; no entanto, se lembrarmos que, neste momento, Marta Varejão e Luísa travam uma disputa silenciosa em torno da atenção do rapaz, a insistente figura veneziana ganha maior interesse, já que sua história antecipa aspectos do enredo.

Ceci n'est pas une peinture

Qualquer tentativa de identificar a tela apontada pela afilhada da viúva rica é infrutífera, pois, conforme nos alerta Laurent Jenny, é impossível transpor, por intermédio de “verbalização”, representações mais ricas, como um quadro¹⁰. Contudo, considerando que a função, no primeiro momento, é evocar o tema de Marino Faliero, vale a pena apresentar uma pintura que se enquadra na descrição.

¹⁰ Segundo Laurent Jenny: “Mas se o texto resolve incluir uma representação mais rica – a descrição dum quadro –, a assimilação direta torna-se impossível. A verbalização procura então substitutos e esforça-se por articular o sistema dos signos verbais sobre um sistema que lhe seja irredutível, por exemplo um sistema figurante.” (JENNY, 1979, p. 33)

Figura 1 - “Palácio dos Doges de Veneza” (1881), de Pierre-Auguste Renoir



Fonte: The Clark Museum

Pierre-Auguste Renoir, entre outros grandes artistas, se dedicou ao tema. Em 1819, E. T. A. Hoffman escreve um conto intitulado “Doge und Dogaresse”; em 1820, após visitar a Itália, Byron compõe uma tragédia em versos brancos com o título “Marino Faliero, doge de Veneza”. Em 1826, Eugène Delacroix, provavelmente inspirado nas obras de Hoffman e de Byron, cria “A execução do doge Marino Faliero”. Em 1829, M. Casimir Delavigne concebe a tragédia “Marino Faliero”, a qual, posteriormente, Donizetti recorrerá para tecer a ópera homônima levada aos palcos em 1835. Em 1844, Joseph-Nicolas Robert-Fleury, provavelmente seguindo os passos de Delacroix, pinta “A execução do doge Marino Faliero”. Embora cada obra explore um aspecto, todas têm o episódio histórico como pano de fundo.

Eleito doge em setembro de 1354, Faliero sente-se desprestigiado pelos patrícios, porque um jovem, Michel Sténo, que lhe havia faltado com o respeito, é condenado a apenas dois meses de reclusão e um ano de exílio. Para Marino, o imperdoável

crime exigia uma pena severa – a morte –, pois o inconveniente rapaz, após ser expulso do palácio, onde o doge promovia um baile, escrevera a seguinte frase na sala do Conselho: “*Marin Falier a une belle femme, mais elle n’est pas pour lui*” (DARU, 1895, p. 471). A pilhéria pública não só denigre a honra da dogesa, mas também alude à diferença de idade entre ambos – ela, jovem e o esposo, octogenário. Insatisfeito com a situação, Faliero jura vingar-se dos nobres responsáveis pelo veredicto e engendra um plano no qual pretende matá-los e assumir o controle político de Veneza. O projeto cai nos ouvidos do Conselho antes de qualquer ação ser iniciada, acarretando não só a prisão dos conspiradores como também a decapitação do velho doge.

Ainda que as obras se apoiem na mesma história, é possível afirmar que Hoffman, Byron, Delacroix e Robert-Fleury imortalizam o aspecto político que leva à morte o doge acusado de conspiração; enquanto os trabalhos de Delavigne e Donizetti jogam luz sobre o adultério da jovem esposa, que, longe de ser vítima da maledicência de Michel, mantém efetivamente relações extraconjugais com Fernando, sobrinho de Faliero.

Recuperadas as versões, o leitor percebe o motivo pelo qual Marta Varjão insiste no provérbio “*Qui se ressemble, s’assemble*”. Há traços de semelhança entre a tragédia de Faliero e a de Adrião, ambos têm jovens esposas a lhes trazer dúvidas quanto à fidelidade. A frase de Michel Sténo aludindo à beleza da dogesa e à diferença de idade do casal ressoa no pensamento do guarda-livros:

Afinal eu não tinha culpa. Tão linda, branca e forte, com as mãos de longos dedos bons para beijos, os olhos grandes e azuis... De Adrião Teixeira, um velhote calvo, amarelo, reumático, encharcado de tisanas. Outra injustiça da sorte. Para que servia homem tão combalido,

a perna trôpega, cifras e combinações de xadrez na cabeça? Eu, sim, estava a calhar para marido dela, que sou desempenado, gozo saúde e arranho literatura. Nova e bonita, casada com aquilo, que desgraça! (RAMOS, 1998, p. 13)

Outra semelhança é que o doge veneziano falece em decorrência dos comentários maldosos que envolvem a mulher, assim como o comerciante alagoano morre vítima dos possíveis dissabores que a difamação da esposa lhe imputariam. Além disso, Adrião sugere a Valério que mude de emprego e depois de um mês abandone definitivamente Palmeira dos Índios, proposta evocativa da pena de Sténo, que inicialmente fica preso em Veneza e depois parte para o exílio. Outro dado menos evidente reforça a associação: a casa dos Teixeira é citada como o “*casarão dos Italianos*”; Adrião¹¹ remete ao mar que banha Veneza, Adriático, cujo nome se deve à vila italiana – Adria –, província de Rovigo.

As proximidades permitem, pois, perceber que uma das funções do quadro é antecipar aspectos do enredo de *Caetés*. Muito antes de começar o namoro, a evocação do tema permite imaginar o triângulo amoroso, as consequências e o desfecho trágico do velho comerciante. Entretanto, a antecipação não esgota o motivo pelo qual Marta aponta o quadro; a partir do contraste entre o tema e o relato autobiográfico sucessivos apequenamentos se constroem, responsáveis pelo efeito irônico do texto.

¹¹ Conforme o *Dicionário Nomes & Sobrenomes*, Adrião é uma variante popular portuguesa de Adriano. Esse, por sua vez, vem do latim “*Adrianus ou Hadrianus ‘da cidade Hádria ou Ádria’, da região banhada pelo mar Adriático.*” (GUÉRIOS, 1994)

Os “apequenamentos” de Marino Faliero

O “apequenamento” não é uma estratégia nova na literatura brasileira; José de Alencar, em carta dirigida a D. Paula de Almeida, o trata por “medida fluminense”¹², pois “talha” personagens e enredo de acordo às condições e circunstâncias da realidade. Em alguns casos, como em *Caetés*, o “apequenamento” produz também efeitos irônicos. Se compararmos a descrição do quadro no interior do romance às pinturas mais conhecidas sobre o tema artístico, percebemos, de imediato, que houve uma mudança. Frequentemente, os artistas immortalizam o momento mais dramático – a morte –, como Delacroix.

Figura 2 - “A execução do doge Marino Faliero” (1825), de Eugène Delacroix



Fonte: ART UK

¹² Na carta, lemos: “Com uma de tuas censuras [a leitora criticara as personagens de *Senhora*] fizeste ao autor o maior elogio, dizendo que ele talha os seus personagens no tamanho da sociedade fluminense. É justamente por esse cunho nacional que eu o aprecio.” (ALENCAR, 1875, p. 246).

Em vez da execução, o quadro de *Caetés* se refere ao cenário, atenuando a gravidade do episódio. Além disso, o protagonista aventa a hipótese de que Marino Faliero “está escondido no palácio”, o que apequena o fato histórico, substituindo a altivez do doge ao enfrentar a morte, aspecto que sensibiliza vários artistas, pela covardia. Ademais a passagem provoca efeito irônico, porque o leitor percebe que, mais do que denegrir a autoridade veneziana, João Valério projeta seu próprio comportamento diante das adversidades.

Graciliano Ramos introduz outros apequenamentos. A sagacidade de Marino garante-lhe o título de doge, porque, aos setenta e dois anos, consegue derrotar as numerosas tropas de Luís I, salvando Veneza do jugo do rei da Hungria; já a astúcia do claudicante Adrião, dono de um pequeno estabelecimento “*que só vende aguardente, álcool e açúcar*” (RAMOS, 1998, p. 8), consiste em ludibriar viúvas pouco experientes em aplicações financeiras. A morte de Faliero entra para a história e se transforma em tema literário; já, a de Adrião revela-se de uma gratuidade ímpar, pois sequer une os amantes cuja paixão se extingue. No seu momento final, o Faliero de Donizetti conhece a verdade, pois Elena confessa seu caso com Fernando; no leito de morte, Adrião é enganado porque Valério nega qualquer envolvimento com Luísa¹³. A ousadia de Michel Sténo consiste em ridicularizar o chefe político em toda Veneza; enquanto a de João Valério, em enganar o patrão dentro dos muros da casa, às escondidas. Faliero fica indignado com a pena branda dada a Sténo, já Adrião oferece a mesma pena, acompanhada por uma carta de recomendação¹⁴.

13 [Adrião] “– Isso não interessa, murmurou Adrião. E não tenho tempo para conversar muito. Ouça. A história da carta foi tolice. Exalte-me, perdi os estribos. Luísa está inocente, não é verdade? [João Valério] – É verdade” (RAMOS, 1998, p. 194)

14 [Adrião] “– Pois bem. Eu sei que você recebeu uma proposta do Mendonça. Aceite agora a proposta. Amanhã liquida aqui os seus negócios e coloca-se lá. Depois de um mês, deixa o Mendonça e vai para o Recife ou para a Bahia. Acho conveniente não

Em suma, *Caetés* reveste-se de ironia, pois o requinte da culta Veneza, cidade-chave entre Ocidente e Oriente no século XIII, ecoa na apequenada Palmeira dos Índios dos anos vinte (1920), lugarejo de um Estado bastante inexpressivo no cenário nacional. Enquanto Marino Faliero se envolve em conspirações da alta política para buscar vingança, preocupado em “lavar” a honra e termina, em meio a intrigas, na morte pública, Adrião quer apenas salvar as aparências, evitar novos comentários, depois de receber a carta anônima, e, cansado, acaba por ocultar sua vergonha no suicídio, que também vem velado por doenças anteriores e ridicularizado por “achques”. Ao antigo requinte europeu são impostos sucessivos apequenamentos quer pela sociedade burguesa, detentora de valores de aparência, quer pela localização, uma cidadezinha de um país “periférico”, em que as personagens em jogo, de certa forma, são banalizadas: Valério por um inacabado romance sobre os caetés cuja matéria histórica desconhece¹⁵, e Adrião por reações grotescas à doença, cochilos durante as reuniões sociais, tipo de empresa, discurso monotemático em torno de comércio, entre outras situações.

Marino Faliero e a antropofagia

Em terras brasileiras, Álvares de Azevedo retoma o tema, mas acrescenta um motivo extraído de *Don Juan*, de Byron¹⁶:

mudar-se logo, para não dar nas vistas. O Mendonça... você entende... melhor ordenado... um pretexto. Fale com ele. Estamos de acordo? O mês vindouro, como ficou resolvido, para a Bahia. Leva uma carta de recomendação.” (RAMOS, 1998, p. 179)

15 [João Valério] “Também aventurar-me a fabricar um romance histórico sem conhecer história! Os meus caetés realmente não têm verossimilhança, porque deles apenas sei que existiram, andavam nus e comiam gente. Li, na escola primária, uns carapetões interessantes no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci quase tudo” (RAMOS, 1998, p. 19-20)

16 Conforme Cilaine Cunha: “Em *Noite na taverna*, não apenas os nomes de personagens como também certas cenas de obras da tradição são programaticamente aproveitadas. O motivo do roubo do corpo da cataléptica foi emprestado de *Noites lúgubres*, novela espanhola datada de 1771, de autoria de José Cadalso, [...] O motivo da antropofagia Azevedo extrai do *Don Juan*, de Byron.” (CUNHA, 2004, p. 130-131)

a antropofagia. “Bertram”, título de um dos contos de *Noites na taverna* (1855) e nome de uma das personagens de Marino Faliero, relata três aventuras, uma das quais ocorre na Itália com a jovem esposa de um velho comandante cuja referência aos doges de Veneza é textual¹⁷. A corveta onde viajavam naufraga e, após alguns dias, os envolvidos no triângulo amoroso, para sobreviver, lançam mão de “uma prática do mar, uma lei do naufrágio – a antropofagia” (AZEVEDO, 1991, p. 21) Tirada a sorte, o comandante leva a pior e seu corpo serve de alimento para o casal de amantes.

A aproximação entre o tema veneziano e a antropofagia parece despertar a atenção de Graciliano Ramos. Há traços de semelhança entre a tragédia do comandante e a de Adrião; ambos têm jovens esposas que, embora resistam, acabam seduzidas por rapazes acolhidos calorosamente pela família. A grande diferença – a morte do comandante provocada pelos amantes, e a de Adrião, por ele próprio – fica em segundo plano, já que o destaque é a antropofagia, literal num texto e metafórica no outro.

Relativizada pelos românticos brasileiros – que não encaram a prática indígena como um ato de gula, ferocidade ou vingança, conforme os cronistas do século XVI, mas sim como um ritual religioso¹⁸ –, a antropofagia se transforma no início do século XX e, em *Caetés*, em metáfora capaz de representar, entre outros, aspectos do funcionamento psíquico. A aproximação entre os dois universos é notada por Freud, ao expor o conceito de “identificação” na Conferência XXXI, de 1933:

17 Segundo Bertram: “Entre aquele homem brutal e valente, rei bravo no alto mar, esposado, como os Doges de Veneza ao Adriático, à sua garrida corveta, entre aquele homem pois e aquela madona havia um amor de homem como o palpita o peito que longas noites abriu-se às lutas do oceano solitário”. (AZEVEDO, 1991, p. 17).

18 Nas palavras de José de Alencar: “uma espécie de comunhão da carne; pela qual se operava a transfusão do heroísmo”. (ALENCAR, 1993, p. 85)

A base do processo é o que se chama “identificação” – isto é, a ação de assemelhar um ego a outro ego, em consequência do que o primeiro ego se comporta como o segundo em determinados aspectos, imita-o e, em certo sentido, assimila-o dentro de si. A identificação tem sido comparada, não inadequadamente, com a incorporação oral, canibalística, da outra pessoa. (FREUD, 1996, p. 68)

Valério identifica-se com o patrão. Admira o tino comercial, mas se considera incapaz de ocupar seu lugar¹⁹, apesar disso, em seus devaneios, seu desejo aparece sem censura: “Se ela [Luísa] me preferisse ao marido, não fazia mau negócio. E quando o velhote morresse, que aquele trambolho não podia durar, eu amarrava-me a ela, passava a sócio da firma e engendrava filhos muito bonitos.” (RAMOS, 1998, p. 21)

Enquanto a realidade lhe nega os sonhos, João Valério os realiza na novela sobre os caetés. Ele se imagina o “morubixaba”, o que governa o povo (ALENCAR, 1993, p. 74); Luísa, a filha do pajé, em quem prega “dois beijos” (RAMOS, 1998, p. 20); e Adrião, dada a diferença de idade, fica subentendido ser o sacerdote indígena. A novela, entretanto, emperra quando descreve o banquete antropofágico, porque o rapaz é “incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago.” (RAMOS, 1998, p. 98) Curiosamente, ao mesmo tempo, o guarda-livros vê seus sonhos realizados: inicia o romance com Luíza e, depois, com o suicídio de Adrião, assume o lugar do patrão na sociedade: “Decorreram mais três meses. Passei a sócio da casa, que Vitorino não pode dirigi-la só; Luísa é hoje comanditária; a razão social não foi alterada.” (RAMOS, 1998, p. 214)

¹⁹ Em suas palavras: “por um instante esqueci as minhas inquietações e admirei o tino de Adrião. Não serei um comerciante nunca.” (RAMOS, 1998, p. 13)

A ironia se constrói à medida que o protagonista – “incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago” – realiza todas as etapas do ritual canibalístico. Assim como o caeté devora e incorpora os traços do inimigo admirado, o guardalivros assimila os traços do patrão, ocupa seu lugar junto à esposa e ao armazém. O particular costume indígena, descrito por Fernão Cardim²⁰, de agregar um novo nome ao matar o inimigo – já que o número de nomes adquiridos revela o valor do guerreiro²¹ – é apreensível no comportamento do guardalivros, que, ao se tornar sócio, se apropria do nome comercial do estabelecimento²².

Por fim, João Valério, que, no início da narrativa, afirmava: “Não serei um comerciante nunca.” (RAMOS, 1998, p. 13), no final, abandona a novela dos caetés sob a alegação de que “um negociante não se deve meter em coisas de arte” (RAMOS, 1998, p. 214). Aliás, postura que remete também à do patrão que, para não participar de conversas literárias, justificava-se: “entendia bem de comércio; o resto era filosofia” (RAMOS, 1998, p. 8). Apesar da alegação de Valério, o abandono do texto literário pode ser interpretado sob outra perspectiva. Nascido o “morubixaba” na “realidade”, a novela, espaço simbólico em que compensava, entre outros, o desejo de substituir o patrão, perde sua função e pode ser posta de lado.

A identificação de João Valério está intimamente ligada a seu projeto de ascensão social, e, dado o caminho escolhido,

20 Segundo Fernão Cardim, “De todas as honras e gostos da vida, nenhum é tamanho para este gentio como matar e tomar nomes nas cabeças de seus contrários, nem entre elles ha festas que cheguem às que fazem na morte dos que matão com grands ceremonias, as quaes fazem dessa maneira.” (CARDIM, 1980, p. 95).

21 Em “Fragmentos de história e cultura tupinambá”, vemos que, no ritual antropofágico, o matador ganhava novo nome, aspecto muito valorizado: “Recluso, despossuído de seus bens pessoais, escarificado e tatuado, o homicida tomava, enfim, um novo nome que, segundo alguns cronistas, só revelaria durante uma cauinagem no final do resguardo. A renomeação, o “tomar nomes na cabeça de seus contrários”, permitia ganhar fama e renome: os grandes guerreiros acumulavam ‘cento e mais apelidos’, para serem cantados e contados.” (FAUSTO, 1998, p. 392)

22 Conforme o narrador: “Decorreram mais três meses. Passei a sócio da casa, que Vitorino não pode dirigi-la só; Luisa é hoje comanditária; a razão social não foi alterada.” (RAMOS, 1998, p. 214)

se reveste de efeitos irônicos. Segundo Florestan Fernandes, a hierarquia social na sociedade tupinambá obedece ao critério de sexo e idade, no entanto aos homens adultos abre-se a possibilidade de “promoção social” por mérito pessoal, depois de terem sido sagrados guerreiros (FLORESTAN, 1970, p. 156). A difícil ascensão indígena conquistada no campo de batalha se configura, para João Valério, em pequenas conquistas no campo da sedução. Inicialmente, o rapaz conquista Luísa, mas, assim que consegue o lugar de Adrião, perde o interesse pela moça²³ e passa a cortejar a filha do outro sócio²⁴. Desta forma, se constrói o efeito irônico: o indígena está disposto a arriscar a própria vida para alcançar uma nova condição de destaque; enquanto Valério é incapaz de se expor para realizar o medíocre sonho de se tornar sócio majoritário do armazém de secos e molhados de Palmeira dos Índios. Como consequência, a posse dos resquícios do morto pelo indígena é expressão do salto qualitativo junto aos seus pares; já Valério, aos olhos alheios, torna-se cada vez mais “pertencente” aos Teixeiras.

O motivo da antropofagia – introduzido por Álvares de Azevedo no tema de Marino Faliero – ganha, pois, centralidade em *Caetés* porque remete ao tema e, ao mesmo tempo, ao episódio histórico protagonizado pelos caetés, que devoraram o primeiro bispo do Brasil, no século XVI. Diante da herança recebida, o escritor alagoano dá uma contribuição particular. Ao deslocar a antropofagia do plano literal para o metafórico, consegue representar aspectos significativos do funcionamento não só psíquico, mas também social e literário.

23 Nas palavras do narrador: “Dois meses sem ver Luísa. À noite distraía-me a repetir a mim mesmo que ainda a amava e havia de ser feliz com ela. Hipocrisia: todos os meus desejos tinham marchado.” (RAMOS, 1998, p. 208)

24 Os quatro filhos imaginados com Luisa aparecem agora no devaneio com D. Josefa: “Gosto da Teixeira. Tem uma linda perna, uns lindos olhos, várias habilidades e é alegre como um passarinho. [...] E digo a mim mesmo que ainda podemos ter quatro filhos vermelhos, fortes e louros. Parece-me que vou casar com a Teixeira.” (RAMOS, 1998, p. 215)

Graciliano e aspectos da estética de seu tempo

No artigo, procuramos mostrar que Graciliano Ramos, embora crítico do Futurismo, não está alheio às estéticas de seu tempo e incorpora em seu primeiro livro alguns índices de modernidade: a construção em abismo e o jogo intermediático entre o quadro e o enredo cujo efeito irônico depende da participação do leitor. Elementos não inventados por ele, mas afinados, recriados e transformados para representar a realidade e as circunstâncias nas quais estava imerso.

A construção em abismo é radicalizada. Há um desencontro entre os dois processos enunciativos presentes no texto – um entre o protagonista e o leitor por ele projetado; e outro entre autor e leitor-crítico. No primeiro, assentado na manipulação, o leitor é facilmente ludibriado, extasia-se diante de um vocabulário desconhecido e é capaz de aquilatar o valor da obra por aquilo que não entende. No segundo processo, o pacto é de confiança e cumplicidade, o leitor, por intermédio de um jogo que vela e revela, encontra sentidos ignorados pelo próprio narrador, tem acesso ao conhecimento privilegiado sobre o adultério e as armadilhas nas quais o protagonista está preso. A presença de “duas vozes”, duas intencionalidades numa narrativa em primeira pessoa, aspecto ausente em *Os moedeiros falsos* e em *A ilustre casa dos Ramires*, dá a dimensão do desafio a que se impõe o autor alagoano para construir a ironia.

Graciliano adota várias estratégias para envolver o leitor: uma delas é o jogo intermediático. Marta Varejão aponta a tela, mas João Valério, incapaz de perceber o motivo, deixa a informação em suspenso. Nesse momento, é quase possível perceber a piscadela do autor a convidar o leitor para uma

comunicação ao largo do narrador. Para tanto, o interlocutor deve assumir uma atitude ativa, recuperar o repertório sobre o tema, transitar pelos intertextos e articulá-los ao relato autobiográfico do protagonista. O resultado é a antecipação de aspectos do triângulo amoroso e, simultaneamente, a construção de efeitos irônicos e “apequenamentos” decorrentes do contraste.

Convém, ainda, sublinhar a contribuição de Graciliano ao tema de Marino Faliero. O autor alagoano transforma a antropofagia – introduzida por Álvares de Azevedo – em metáfora capaz de representar aspectos do funcionamento psicossocial e literário. Ao se identificar com o padrão, Valério assimila vários de seus traços – lugar, discurso, nome comercial, entre outros. O romance de Graciliano, por sua vez, incorpora vários textos, entre os quais os relativos ao tema de Marino Faliero, cujos traços fundamentais comparados ao cotidiano do protagonista constroem a ironia. Dessa forma, o processo de incorporar traços quer da esfera psicossocial quer da literária permite aproximar ao universo indígena e, especificamente, ao ritual antropofágico.

Em síntese, mesmo alegando outras preocupações – “Enquanto os rapazes de 22 promoviam seu movimentozinho, achava-me em Palmeiras dos Índios, em pleno sertão alagoano, vendendo chita no balcão.” (SENNA, 1996, p. 202) –, Graciliano Ramos acompanha as novidades literárias de seu tempo e compôs uma obra que apresenta aspectos que remetem à estética modernista.

Referências

ALENCAR, José de. Carta a D. Paula de Almeida. In: **Senhora**. Rio de Janeiro: Garnier, 1875. p. 241-248. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/4645/1/001813-2_COMPLETO.pdf>. Acesso em: 10 out. 2022.

ALENCAR, José de. Notas do autor. In: **Ubirajara: lenda tupi**. São Paulo: Núcleo, 1993. p. 69-93.

AZEVEDO, Álvares de. Beltram. In: **Noite na taverna**. São Paulo: Selinunte, 1991. p. 14-22.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

CARDIM, Pe. Fernão. Do princípio e origem dos índios do Brasil. In: **Tratado da terra e gente do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980. p. 79-106.

CARVALHO, Lúcia Helena. **A ponta do novelo**. São Paulo: Ática, 1983.

CASTELLO, José Aderaldo. Lusos & Caetés. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 35, p. 35-42, 1993.

CUNHA, Cilaine Alves. A fundação da literatura brasileira em *Noite na taverna*. **Itinerários. Revista de Literatura**, Araraquara, n. 22, p. 115-133, 2004. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/index.php/itinerarios/article/viewFile/2673/2379>>. Acesso em: 17 out. 2022.

DARU, M. Le Comte. Extrait de l'histoire de Venise. In: DELAVIGNE, Casimir. **Oeuvres complètes de Casimir Delavigne**. Théâtre I. Paris: Garnier, 1895. p. 470-475.

FAUSTO, Carlos. Fragmentos de história e cultura tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico. In: CUNHA, Manuela (org.) **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 381-396.

FERNANDES, Florestan. **A função social da guerra na sociedade tupinambá**. São Paulo: Livraria Pioneira e Edusp, 1970.

FREUD, Sigmund. Conferência XXXI: A dissecação da personalidade psíquica (1933[1932]). In: **Novas conferências introdutórias sobre Psicanálise e outros trabalhos**. Tradução e direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 63-84.

GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. 4. ed. rev. São Paulo: AM Edições, 1994.

IVO, Lêdo. Um estranho no ninho: a propósito do cinquentenário de *Caetés*, de Graciliano Ramos. In: **Colóquio/Letras**, Lisboa, n. 77, p. 35-44, jan. 1984.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Poétique. Revista de Teoria e Análise Literárias**, Coimbra, n. 27, p. 5-49, 1979.

PAES, José Paulo. Do fidalgo ao guarda-livros. In: **Transleituras: ensaios de interpretação literária**. São Paulo: Ática, 1995. p. 19-25.

MIRANDA, Wander Melo. Graciliano Ramos: ficção autobiográfica... In: **Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago**. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992. p. 43-58.

RAMOS, Graciliano. **Caetés**. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-98.

SENNA, Homero. Revisão do Modernismo (Graciliano Ramos).

In: **República das Letras: entrevistas com 20 grandes escritores brasileiros**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 197-210.

Lista de ilustrações

Figura 1 - “Palácio dos doges de Veneza” (1881), de Pierre-Auguste Renoir. Disponível em: <<https://www.clarkart.edu/artpiece/detail/venice,-the-doge-s-palace>>. Acesso em: 05/10/2022.

Figura 2 - “A execução do doge Marino Faliero” (1825), de Eugène Delacroix. Disponível em: <<https://www.19thc-artworldwide.org/autumn10/delacroixs-execution-of-the-doge-marino-faliero-and-its-critics>>. Acesso em: 10/10/2022.