

Édipo guarda-livros: leitura de *Caetés* » João Luiz Lafetá

Resumo Este estudo de Lafetá tem como enfoque o “romance familiar” como estrutura latente em *Caetés*. Da análise do *retardamento*, procedimento narrativo percebido como básico da obra, o crítico passa à observação das projeções dos desejos da personagem-narrador João Valério, aspecto estudado por Lamberto Puccinelli. Lafetá incorpora à sua leitura de *Caetés* os estudos de Freud sobre o romance familiar dos neuróticos e de Marthe Robert sobre o romance das origens e a origem dos romances.

Palavras-chave Graciliano Ramos» *Caetés* » “romance familiar” » psicanálise

Abstract Lafetá's study focuses on “the familiar romance” as a latent structure in *Caetés* masterpiece. From the analysis of retardation, a narrative procedure recognized as basic in the masterpiece, the critic goes through the observation João Valério's narrator-character wish projections, an aspect that was studied by Lamberto Puccinelli. Lafetá incorporates into his *Caetés* masterpiece reading, Freud's and Marthe Roberts's concepts, the first talking about neurotic familiar romance and the second understood as the romance in its origins and as the romance about origins.

Key words Graciliano Ramos» *Caetés* » “family romance” » psychoanalysis

1» Exercícios de técnica 1

Quem lê os primeiros parágrafos de *Caetés* cai em cheio no centro do conflito que depois, muito lentamente, vai arrastar-se pelos trinta e um capítulos de um romance em que quase nada acontece. Mas a curta cena inicial, fulgurante, tem a qualidade de uma abertura trabalhada no sentido de envolver o leitor e despertar-lhe a curiosidade. Vejamos como isso se dá:

Adrião, arrastando a perna, tinha-se recolhido ao quarto, queixando-se de uma forte dor de cabeça. Fui colocar a xícara na bandeja. E dispunha-me a sair, porque sentia acanhamento e não encontrava assunto para conversar.

Luísa quis mostrar-me uma passagem no livro que lia. Curvou-se. Não me contive e dei-lhe dois beijos no cachaço. Ela ergueu-se, indignada:

— O senhor é doido? Que ousadia é essa? Eu...

Não pôde continuar. Dos olhos, que deitavam faíscas, saltaram lágrimas. Desesperadamente perturbado, gaguejei tremendo:

— Perdoe, minha senhora. Foi uma doidice.

— É bom que se vá embora, gemeu Luísa com o lenço no rosto.

— Foi uma tentação, balbuciei sufocado, agarrando o chapéu. Se a senhora soubesse... Três anos nisto! O que tenho sofrido por sua causa... Não volto mais aqui. Adeus. Retirei-me aniquilado. Na rua considerei com assombro a grandeza do meu atrevimento. Como fiz aquilo? Deus do Céu! Lançar em tamanha perturbação uma criaturinha delicada e sensível! Tive raiva de mim. Animal estúpido e lúbrico. (C, cap. 1)

O nó está colocado na abertura da estória: Adrião arrasta a perna, queixa-se de dor de cabeça, recolhe-se ao quarto: o narrador, acanhado, dispõe-se a sair; Luísa quer mostrar-lhe uma passagem do livro que lê e curva-se; o narrador não se contém, dá-lhe “dois beijos no cachaço” Depois, a indignação, a surpresa, a perturbação, a retirada — defrontaram-se a “criaturinha delicada e sensível” e o “animal estúpido e lúbrico”

Ainda não se sabe quem são Adrião, Luísa e o narrador, mas na cabeça do leitor habitual de romances já se desenha o esquema prototípico e inevitável do triângulo amoroso: a curta cena, desenlace ousado e incontido de “três anos nisto!” (como exclama o narrador), modula o tema do livro e introduz as personagens principais, ainda sem o rosto e até sem nome (João Valério só se apresenta no parágrafo seguinte), mas numa situação de caráter essencialmente dramático, que promete intensidade e emoção.

O resto do capítulo apresenta as explicações indispensáveis. O narrador antecipa as conseqüências de seu gesto: ao saber dele, Adrião Teixeira, marido de Luísa, patrão de João Valério num estabelecimento comercial, o despediria de sua função de guarda-livros, dizendo: “Você, meu filho, não presta” Vitorino Teixeira, o outro sócio de Teixeira & Irmão, acrescentaria ao pagar-lhe o saldo: “Tome lá, João Valério, veja se confere. Nós julgávamos que Valério fosse homem direito. Enganamo-nos: é um traste.” D. Engrácia, o Neves, Nicolau Varejão, propalariam a coisa. O segredo se tornaria público.

Assim imaginariamente reduzido, João Valério experimenta grande mal-estar. Enquanto retorna para a hospedaria de D. Maria José, expõe-nos em *flash-back* os antecedentes do beijo súbito em Luísa, arroubo de tímido: nos chás das quintas e dos domingos, em casa de Adrião, junta-se a seleta sociedade da cidadezinha onde se passa a estória — o advogado Evaristo Barroca; o tabelião Miranda Nazaré, o jogador de xadrez, e a filha Clementina; o vigário, o médico Dr. Liberato, Isidoro Pinheiro, “jornalista, pequeno proprietário, coletor federal, tipo excelente” No meio dessa *entourage*, ouvindo Luísa ao piano divagar por trechos de operetas, João Valério é invadido “por uma estranha doçura” que contrasta agora com o mal-estar e a inquietude pelo que acontecerá no dia seguinte. É janeiro e faz calor.

2 » Retardamento 1

Já no fim do primeiro capítulo, o andamento contrasta com o início. Aliás, pode-se dizer mesmo que, quanto à intensidade das ações, ele está dividido ao meio: a primeira parte representa o conflito central, o triângulo amoroso e seu possível desenlace; a segunda parte, em tom mais lento, de “tempo estirado” e “vida pacata” afasta-se do nó para descrever o grupo de figurantes em sua existência monótona na cidadezinha do interior brasileiro, no começo do século. Este segundo tom será predominante no livro. Embora o conflito central jamais seja abandonado, a narrativa vai deter-se de modo minucioso nos costumes e hábitos de Palmeira dos Índios, deslocando para o primeiro plano (muitas vezes) o grupo de figurantes, e segurando atrás, latente e semi-ocultado, o triângulo amoroso.

Neste sentido, pode-se dizer que o procedimento básico de *Caetés* é o retardamento. O primeiro deles acontece logo no capítulo II: “Não disseram nada que se referisse ao desastroso sucesso” — esta é sua frase inicial, que funciona como verdadeiro anticlímax para a rapidez brutal da abertura. Evidentemente, Luísa

nada contou a Adrião, e a vida no escritório segue o ritmo normal. João Valério escreve uma carta de negócios à D. Engrácia, viúva rica e antipática, que vive para a beatice e a avareza, enquanto o narrador, “com inveja” (mas também com ironia), descreve-se como moço talentoso, “que sabia metrificção, vantajosa prenda” e “tinha um romance começado na gaveta” verdade que “encrenhado miseravelmente no segundo capítulo”

É neste instante que o tema do dinheiro e da ascensão social, tão decisivo em *Caetés* quanto o tema do triângulo amoroso¹, faz sua primeira aparição:

Quinhentos contos, seiscentos contos, nem sei, dinheiro como o diabo nas mãos de uma velha inútil. E a afilhada, a Marta Varejão, beata e sonsa, é que ia apanhar o cobre. Mundo muito mal arranjado.

Este “mundo mal arranjado” (reminiscência de uma fala d’*Os Maias* e motivo recorrente do romance no século XIX) vai funcionar como discreto pano-de-fundo na história que leremos a seguir. Depois dos incontidos beijos no cachaço de Luísa, João Valério vai viver suas aventuras falhadas de Rubempré das Alagoas, espécie de Luciano em grau extremamente amesquinhado. Em Balzac o cenário é Paris, capital do capitalismo, e seus heróis conquistam posições ou despenham delas através de golpes ousados que passam pela alta política, pelas grossas finanças, pelos lisos ombros e equívocos olhares de belas amantes bem casadas. Em *Caetés*, tudo se passa como paródia de um tempo (ou de um lugar) impossível de ser atingido. Tudo diminui: Paris é Palmeira dos Índios, a política são as manobras municipais de Evaristo Barroca, as finanças se reduzem ao estabelecimento comercial dos Teixeira e à fortuna de D. Engrácia, os amores apaixonados a um idílio furtivo vigiado de perto pela província. De certo modo, o “tamanho fluminense”, uma vez alegado por Alencar, encurta-se aqui ainda mais, ao passar da corte para o nordeste brasileiro, no quase fim da primeira república.

O “mundo muito mal arranjado” conforma a alma e circunscreve as aventuras de João Valério. Um pouco por causa desta degradação geral, nada de extraordinário poderá ocorrer no romance que se quer mimético; um pouco também pelo mesmo motivo, a narrativa do desenvolvimento de uma alma será substituída pela abundante crônica de costume; e com certeza por tudo isso o escamoteamento do nó, os retardamentos, os efeitos anticlimáticos serão os principais procedimentos construtivos da narrativa. Não custa examiná-los um pouco, em detalhe.

1 Carlos Nelson Coutinho tem opinião oposta. Para ele, em *Caetés* “inexiste qualquer ligação entre a situação econômica e o destino dos personagens” (cf. “Graciliano Ramos”. In: *Graciliano Ramos*. Seleção de textos de Sônia Brainer. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INI-MEC, 1977, p. 95). Veremos em que sentido a afirmação está equivocada.

3» Retardamento 2

O capítulo III começa assim:

Passei uma semana inquieto, e na quinta-feira não tive um momento de sossego.

Ao fechar o armazém, Adrião despediu-se de mim:

— Até mais tarde, João Valério.

Até mais tarde! Como se eu pudesse lá voltar. Precisava inventar uma desculpa.

O nó é retomado, mas para ser quase que imediatamente abandonado. Quando João Valério chega à pensão onde mora e encontra “o sorriso de D. Maria José, gordinha e miúda”, abre-se uma grande cena provinciana, durante a qual, na melhor tradição realista à Balzac ou Eça de Queirós, o narrador nos mostra as personagens secundárias em suas características mais marcantes. Nesta comprida cena miudinha, elas são apenas seus nomes, signos que o leitor mal retém, mas que dão início a uma espécie de corporificação ampliada da fábula. É a *ambientação*, sobretudo, que interessa ao narrador, e para criá-la ele utiliza os recursos do diálogo e das pequenas anedotas, digamos provisoriamente, “intercaladas”

A primeira anedota relaciona-se ao possível casamento da Clementina, moça histérica que durante o romance será alvo constante de pilhéria ou piedade, dependendo das circunstâncias. Mas logo a conversa desliza para o espiritismo e, com a entrada em cena de Nicolau Varejão, a narrativa ganha tonalidades humorísticas que acabam por distender de vez a tensão criada nos dois primeiros capítulos. Nicolau Varejão conta à roda de hóspedes, a qual se diverte imensamente às custas dele, que se lembra da sua última encarnação, quando teria sido sargento na Guerra do Paraguai e tipógrafo em Turim. Desmascarado, retira-se ressentido, entre gargalhadas. A conversa prossegue sem ele:

— Magnífico! exclamou Isidoro Pinheiro.

— E a filha é a herdeira mais rica da cidade, se a D. Engrácia lhe deixar a fortuna, observou o Dr. Liberato.

— Deixa, asseverou Isidoro. O Miranda me disse. O Miranda sabe. Herdeira rica, sim senhor. Por que não se engata com ela, João Valério?

— Obrigado, respondi. Com um pai deste! E a carolice, os bentinhos, a fita azul... Antes a Clementina.

— O pai não existe, o pai está morto, pelas contas do doutor. A pequena é da D. En-

grácia, nunca viveu com ele. Bonita como o diabo. Eu, se não tivesse trinta e oito anos, um emprego tão besta e um desconchavo no coração, atirava-me a ela.

Cito para realçar, mais uma vez, a introdução do motivo do dinheiro: D. Engrácia é a mesma viúva rica a quem João Valério escrevera uma carta de negócios pela manhã, e de quem invejara a fortuna; Marta Varejão, filha do mitômano Nicolau Varejão, é a filha da viúva e herdará a fortuna. O que Isidoro Pinheiro sugere de forma crua a João Valério é o golpe do baú, que afinal de contas resolveria a injustiça do “mundo muito mal arranjado”

Mas João Valério não se interessa. Enquanto os parceiros discutem a mitomania de Nicolau Varejão (“necessidade de mentir” segundo o Dr. Liberato, para quem mentir, beber água, abraçar alguém, roer as unhas, “tudo é necessidade”), João Valério se distancia, pensando em outra coisa:

Tirei o relógio, impaciente. Que haveria àquela hora em casa de Adrião?

[...]

Que estariam fazendo na sala do Teixeira? Ele, com a calva brilhando sob um foco elétrico, o beijo caído, a pálpebra meio cerrada, os óculos na ponta da venta, percorria a parte comercial dos jornais. Luísa lia um romance francês; ou tocava piano; ou pensava indignada nos beijos que lhe dei no pescoço.

[...]

Puxei de novo o relógio. Sete horas. Por que não teria ela exposto ao marido meu procedimento ruim? Compaixão. Inspirar compaixão, que miséria! Levantei-me:

— Com licença, meus senhores. Boa noite. Vou deitar-me.

O que aparece agora intercalado à anedota é o nó, ocultado em segundo plano. Mas este intercalamento é mais complexo do que pode parecer em uma leitura superficial. Na verdade, a grande cena do jantar na pensão tem múltipla funcionalidade: é retardamento que relaxa de modo humorístico a tensão da narrativa; é criação da atmosfera, indispensável para descrever a ambiência e os costumes do interior brasileiro, objetivo perseguido por boa parte dos romancistas de 30; é, ainda, primeiro passo na caracterização do rol de personagens secundárias, sem as quais o romance não vive; mas é principalmente a maneira hábil encontrada pelo escritor para introduzir dois motivos básicos que, combinados, percorrerão subterraneamente a história da paixão de João Valério por Luísa: o casamento e a ascensão social.

Não é irrelevante que o primeiro motivo introduzido na cena seja o casamento de Clementina; também não é irrelevante a irrupção de Nicolau Varejão, já que ele é pai da herdeira Marta, e o casamento com esta poderia arranjar as coisas para João Valério, como sugere Isidoro Pinheiro. Aquilo que surge, portanto, como aparente digressão, desvio do nó e distensão do fio da fábula — e embora seja de fato tudo isso —, tem uma importância que não pode ser desprezada: trata-se da minuciosa, meticulosa construção da trama da narrativa.

Neste sentido, a outra cena que conclui o mesmo capítulo III é também muito rica no plano da motivação composicional. Ela nos mostra João Valério em seu quarto, tentando livrar-se da obsessão de Luísa e às voltas com o romance histórico sobre os índios caetés, que está tentando escrever. O parágrafo que introduz este motivo básico para o livro já é tão característico de Graciliano Ramos que vale a pena citá-lo inteiro:

Deitei-me vestido, às escuras, diligenciei afastar aquela obsessão. Inutilmente. Ergui-me, procurei pelo tato o comutador, sentei-me à banca, tirei da gaveta o romance começado. Li a última tira. Prosa chata, imensamente chata, com erros. Fazia semana que não metia ali uma palavra. Quanta dificuldade! E eu supus concluir aquilo em seis meses. Que estupidez capacitar-me de que a construção de um livro era empreitada para mim! Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro da herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livros. Folha hoje, folha amanhã, largos intervalos de embrutecimento e preguiça — um capítulo desde aquele tempo.

As palavras poderiam ter sido escritas por outros personagens narradores — Paulo Honório e Luís da Silva, ou mesmo o narrador das *Memórias do cárcere*. A dimensão metalingüística, expressa quase sempre no tema da *dificuldade da escrita*², é verdadeira obsessão de Graciliano Ramos e, como estamos vendo, já comparece no seu romance de estréia. Teremos de voltar a isso muitas vezes e perguntar pelos seus variados sentidos. Mas o que interessa aqui é que a divertida cena que se segue, mostrando João Valério na tentativa de criar os seus índios, abre uma importante duplicidade na fábula que vem se armando.

Em primeiro lugar, está claro, o efeito é irônico e humorístico. Por baixo da pantomima, entretanto, revela-se uma característica (ao menos para João Valério...) da criação artística — ela funciona como satisfação compensatória da realidade amesquinhada. Ainda aqui o material temático está bem articulado: mal se

2 A “lentidão da escrita, escrupulosa, sem ímpeto nem facilidade” diz Antonio Candido em trecho que voltarei a citar (“Os Bichos do Subterrâneo”. In: *Tese e antítese*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1964, p. 101).

acabou de rir do mentiroso Nicolau Varejão e eis João Valério curvado, ele também, à necessidade de mentir. Não propriamente mentir — ficcionalizar, romancear, mas de todas as maneiras compensar a vida insípida depois de ter ficado órfão, ter sido lesado por Felícia e ter sido empregado por Adrião como guarda-livros. (Entre parêntesis, convém reter que o motivo da orfandade, assim como a Felícia aqui referida, não mais serão mencionados no decorrer do livro. Este desaparecimento será importante para a interpretação que tentaremos esboçar adiante.)

O aspecto compensatório fica claro em dois níveis: por um lado, a esperança de poder compor uma brochura “de cem a duzentas páginas, cheia de lorotas em bom estilo, editada no Ramalho” aparece-lhe como possibilidade de exercer a fantasia sobre o caso real que está vivendo. Neste nível João Valério projeta sobre os caetés³ o desejo que sente por Luísa: “De repente, imaginei o morubixaba pregando dois beijos na filha do pajé.

O que acontece a seguir é também muito característico de Graciliano Ramos: no interior do devaneio compensatório interfere a consciência da realidade:

[...] Mas, refletindo, compreendi que era tolice. Um selvagem, no meu caso, não teria beijado Luísa: tê-la-ia provavelmente jogado para cima do piano, com dentadas e coices, se ela se fizesse arisca. Infelizmente não sou selvagem. E ali estava, mudando de roupa com desânimo, civilizado, triste, de cuecas.

O trecho é escrito com evidente finalidade humorística. A mistura dos planos (selvagem e piano) e principalmente a auto-irônica imagem final devem provocar o riso. Mas este olhar irônico tem com certeza um significado mais profundo. “Os primeiros teóricos do romance”. diz Lukács, “quer dizer os estetas dos princípios do Romantismo, chamaram ironia ao movimento pelo qual a subjetividade se reconhece e se abole. Como constituinte formal do gênero romanesco, ela significa que o sujeito normativo e criador se dissocia em duas subjetividades: uma que, como interioridade, enfrenta os complexos de forças que lhe são alheias e se esforça para impregnar um mundo alheio com os conteúdos mesmos da sua própria nostalgia, a outra que põe a claro o caráter abstrato e, por conseqüência, limitado dos mundos alheios um ao outro do sujeito e do objeto [...]”.⁴

Penso que o significado maior a ser extraído do símbolo dos caetés é este: uma cisão de consciência que abre o romance *Caetés* em dois planos opostos e tensos, o movimento incessante da subjetividade que se projeta sobre o mundo

³ Sobre esta projeção, já estudada por Lamberto Puccinelli (*Graciliano Ramos*. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1975), voltarei a falar adiante.

⁴ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance* (Trad. port. de Alfredo Margarido). Lisboa: Ed. Presença, s.d., p. 74.

hostil tentando impregná-lo, se reconhece como subjetividade e se abole, admitindo a superioridade do mundo, para depois recomeçar tudo de novo. Ironia e demonismo, visíveis também mais tarde em *São Bernardo*, *Angústia*, nos raros momentos de sonho de Fabiano, nos tateios do menino de *Infância*, mesmo na objetividade madura do narrador de *Memórias do cárcere*.

Mas, é claro, a idéia é tão genérica que, formulada desta maneira, de pouco nos serviria. No entanto, qual o significado último deste exercício de metalinguagem praticado aqui por Graciliano? Sem dúvida, o efeito humorístico é perseguido e (parcialmente) obtido; também se trata de um procedimento de caracterização de João Valério, tipo fraco que, ao defrontar a realidade da vida amesquinhada, procura a compensação no sonho literário; é ainda (como nos lembra Puccinelli) estratégia psicológica que permite, através da projeção nos selvagens, a expressão dos desejos recalcados do narrador. Outros significados, como logo veremos, existem também e pesam de modo considerável na simbologia da narrativa. Com tudo isso, porém, a cisão da subjetividade parece-me o sentido mais importante do símbolo: a ironia, ou o demonismo de João Valério, traço de modernidade do autor deste romance, produz a dimensão metalingüística, cuja forma de aparecimento o tema da dificuldade da escrita, mimetiza o difícil movimento da subjetividade.

O fecho do capítulo constitui uma tentativa de conciliação entre os dois pólos desta subjetividade cindida. Afastando a possibilidade de ser um caeté, João Valério admite que Luísa talvez goste dele, que Adrião poderá morrer e, neste caso, ele poderá amar-se a ela, tornar-se sócio da firma e engendrar filhos muito bonitos. Dessas outras possibilidades bastante plausíveis, todavia, ele decola para uma cenário completamente fantasioso:

Embrenhei-me numa fantasia doida por aí além, de tal sorte que em poucos minutos Adrião se finou, padre Atanásio pôs a estola sobre a minha mão e a de Luísa, os meninos cresceram, gordos, vermelhos, dois machos e duas fêmeas. À meia-noite andávamos pelo Rio de Janeiro; os rapazes estavam na academia, tudo sabido, quase doutor; uma pequena tinha casado com um médico, a outra com um fazendeiro — e nós íamos no dia seguinte visitá-las em São Paulo.

E, aí, novamente a fantasia é cortada, agora pelos sons da noite que já vai avançada: um cão uiva, galos cantam, o Dr. Liberato pigarreia, Isidoro Pinheiro ronca — e passadas sutis indicam que o italiano Pascoal entrou no quarto da dona da

pensão, a excelente criatura que é D. Maria José. O devaneio do casamento finda nesta alusão a amores clandestinos, bem mais concretos que os de João Valério. Talvez se possa explorar, a partir deste ponto, uma outra estrutura latente no livro — a estrutura do “romance familiar”. Mas isto fica para mais adiante.

4 » Exercícios de técnica 2

Pois antes de passarmos ao “romance familiar” talvez fosse conveniente examinar um pouco mais a técnica narrativa empregada aqui. No seu rigor algo esquemático, no seu andamento monótono, na sua falta de vivacidade, o romance deixa transparecer entretanto uma notável habilidade de composição. Antonio Candido já notou que em *Caetés* está presente uma “concepção de romance minudente e algo estática”; assinalou tratar-se de livro modelado pelo pós-naturalismo, que foge do “drama convulso” — prazer dos primeiros naturalistas — para fixar-se na celebração “dos aspectos mais banais e intencionalmente anti-heróicos do quotidiano”, chegando assim à convenção de representar “o que há na vida de mais corriqueiro”. Segundo o crítico, reduz-se a vida a uma “estagnação espiritual incompatível com a dinâmica inerente à mais rasteira das existências”⁵.

É verdade, e em nossos termos podemos dizer que a minudência e a pasmaqueira resultam do constante adiamento da história, dos retardamentos que chegam a ameaçar a fábula de total paralisia. Mas o próprio Antonio Candido observa que ainda assim a técnica já estava desenvolvida e madura, e no livro sem ênfase, desiludido da “prosa artística”, há qualidades como a brevidade, a busca do necessário, o desencanto seco e o humor algo cortante⁶. A pergunta que se coloca, portanto, é a seguinte: como se combinam “minudência” e “pasmaceira” com “brevidade” e “busca do necessário”? Admitindo-se que a lei formal interna deste livro esteja baseada numa “concepção de romance minudente e algo estática”, cabe indagar como os procedimentos técnicos se articulam (sempre de acordo com a lei básica) de tal modo que provoquem ao mesmo tempo a sensação de brevidade e busca do necessário. Ou, em outras palavras: qual a economia interna do livro?

Uma resposta já se pode deduzir do cap. iv, que abandona inteiramente o nó para fixar-se numa conversa entre o advogado Evaristo Barroca e João Valério. À primeira vista, trata-se simplesmente de desenvolver a caracterização de um personagem secundário, o carreirista Evaristo Barroca, sujeito esperto que vai subindo na vida e galgando postos na política, e contrastá-lo com a incapacidade de

5 CANDIDO, Antonio. “Ficção e Confissão”, prefácio a *São Bernardo*, 20ª ed. São Paulo: Martins, 1973 (cf. p. 10-1). Também aí assinalou que *Caetés* “dá a impressão, quanto ao estilo e análise, de deliberado preâmbulo; um exercício de técnica literária [...]” (p. 9).

6 Ibidem, p. 11. Antonio Candido analisa o estilo e a composição de algumas cenas para mostrar o que afirma. Nosso caminho será um pouco diferente.

João Valério, para obter idêntico sucesso. Esse pequeno desenvolvimento, na verdade, já não é, em si mesmo, tão simples. A falta de capacidade prática de João Valério, insinuada na timidez com que se abre o livro, reafirmada de maneira explícita no cap. II (quando o narrador inveja o tino comercial de Adrião e confessa-se inferior a ele neste sentido), e afinal ironizada com força no cap. III, na cena de impotência criativa diante do romance recém-começado, é aqui reafirmada pelo contraste com a esperteza de Barroca.

São pormenores, se quiserem, mas são pormenores que aos poucos vão se encaixando e reforçando-se mutuamente: enquanto Evaristo Barroca, medíocre, vazio e adulator, ganha dinheiro, compra fazendas e está na bica para ser deputado, João Valério, talentoso e perspicaz, não consegue desprender-se da humilde condição de guarda-livros. É claro que a simpatia do leitor vai antes para o vencido que para o vitorioso: o caráter abjeto das manobras do carreirista é suficientemente ressaltado pelo narrador. Mas sempre fica um toque auto-irônico, autodepreciativo, que também impregna a narrativa. Nesta direção, vai-se aprofundando o abismo demoníaco referido por Lukács: a subjetividade cindida apercebe-se da degradação do mundo e, em nível diferente, da degradação do próprio herói.

Nestes primeiros capítulos, todavia, é a descrição do mundo que importa mais. Posto logo nos primeiros parágrafos do livro, neste ponto o nó desapareceu completamente. Sabemos apenas que o tempo passou (é domingo, talvez uma semana depois da cena dos beijos em Luísa) e a situação continua parada. Em compensação, avançamos agora num universo povoado por outros personagens. Assim, se no primeiro capítulo vemos de relance João Valério, Luísa e Adrião, no segundo conhecemos melhor o próprio João Valério, e recebemos informações sobre D. Engrácia e sua afilhada e herdeira presumida, Marta Varejão. No terceiro capítulo nos aproximamos do grupo da pensão: dona Maria José; Pascoal; Isidoro Pinheiro; Dr. Liberato; e ainda recebemos referências ao Neves; à Clementina e a seu pai, o tabelião Miranda Nazaré; e ao Pe. Atanásio. No quarto capítulo está o contraste entre João Valério e Evaristo Barroca. No quinto capítulo, na redação e tipografia da *Semana*, ganham nitidez as figuras de Isidoro Pinheiro e Pe. Atanásio, e, através dos comentários deles, ficamos sabendo mais do Barroca, do Neves, da D. Engrácia e de Marta Varejão.

Como se pode perceber, o narrador procede com método, meticulosamente. Vai dispondo as figuras do seu painel pouco a pouco, assim como vai também esboçando — com a mesma *minudência* — os espaços da narrativa. No capítulo

I foram à casa de Adrião e pedaços da cidadezinha; no II, o ambiente do escritório; no III, a pensão; no capítulo IV, o quarto de João Valério; agora, no capítulo V, a *Semana* e a planta geral da cidade, no longo passeio de João Valério e Isidoro Pinheiro atrás da vida noturna de Palmeira dos Índios — a rua de Baixo, a zona de meretrício do Pernambuco-Novo, a rua de Cima, a igreja do Rosário e o Quadro, de volta à pensão.

Neste longo capítulo V, a fábula central colocada no início está abandonada de vez: há muitas páginas, aliás, não se fala do assunto, e toda a preocupação concentra-se em criar a *ambiência*, uma determinada atmosfera própria da vida miudinha no interior brasileiro do começo do século. O tempo passa devagar (“Eta vida besta, meu Deus” — escrevia o contemporâneo Carlos Drummond de Andrade), e como nada de importante ocorre, é no vagaroso ritmo temporal que a narrativa se apóia. O livro ameaça tornar-se crônica, “crônica de costumes”. exatamente.

A ser assim, a “concepção de romance minudente e algo estática” estaria a serviço de um esforço mimético de caráter quase jornalístico, de registro das banalidades do cotidiano. Há algo, entretanto, que salva *Caetés* da banalidade, embora o mantenha firmemente atado às menores dimensões da vida cotidiana: é o senso artístico demonstrado pelo autor. Como estamos vendo, todos os detalhes que aqui aparecem têm sua funcionalidade, e todos os motivos temáticos, na aparência gratuitos, vão depois encaixar-se uns nos outros. A divagação enervante, a seqüência de retardamentos que impede a retomada do nó, é tática composicional que não segue apenas o fio do tempo (embora simule apenas segui-lo), mas toma-o formando a trama narrativa.

Vejamos ainda um exemplo neste capítulo V. Ele está embutido no comprido diálogo entre Isidoro Pinheiro e João Valério, enquanto os dois caminham à-toa pelas ruas da cidade. De repente, apontando para o casarão de D. Engrácia, que fica de frente para o armazém dos Teixeira, Isidoro Pinheiro sugere a João Valério que se case com Marta Varejão. Desconfiado, João Valério quer saber do outro que interesse ele teria nisso, já que lhe dera antes, por três vezes, o mesmo conselho:

— Interesse? Nenhum. Mas acho...

— O que não compreendo é esta preocupação de me querer amarrar à força. Já me deu três vezes o mesmo conselho.

— É que desejo a sua felicidade, rapaz.

— E quem lhe disse que eu seria feliz casando com ela?

— Quem me disse? E por que não seria? A pequena é bonita, bem educada, toca piano, esteve no colégio das freiras. Onde se vai achar outra em melhores condições? Se aquela não lhe agrada só mandando fazer uma de encomenda.

Interrompeu-se, bateu-me no ombro, exclamou com admiração e energia, quase engasgado:

— Olhe aquilo, veja que prédio. Vale vinte contos. Pedra e madeira de lei. E terras, cada zebu de trinta arrobas, libra esterlina por desgraça, fortuna grossa, meu filho, e tudo da Marta, que o Miranda me contou. Atraque-se com a moça.

Pela boca do mesmo Isidoro Pinheiro, a sugestão já aparecera no capítulo III. Lá, após a recusa, João Valério tranca-se no quarto e devaneia com Luísa, imaginando-se casado com ela; aqui, acontece coisa parecida: o capítulo V termina aí; ao iniciar-se o capítulo VI João Valério está no escritório, fazendo o trabalho mecânico de guarda-livros — “e as idéias esvoaçavam em redor de Marta Varejão” Primeiro, admite que ela não é feia, pelo contrário; depois, reconhece que a moça está interessada nele e que a fortuna de D. Engrácia acrescenta-lhe os dotes de beleza; então, imagina o namoro, as “cartas cheias de inflamações alambicadas, versos de Olavo Bilac e frases estrangeiras, dessas que vêm nas folhas cor-de-rosa do pequeno Larousse” o noivado, o casamento, a morte de D. Engrácia, a fortuna, a vida do casal no Rio de Janeiro: “Atribuí-lhe os filhos destinados a Luísa, quatro diabretes fortes e espertos. Suprimi radicalmente Nicolau Varejão, ser inútil”

O movimento é simétrico, Marta substitui Luísa, o pai Nicolau Varejão substitui o marido Adrião Teixeira. E de novo a fantasia é cortada, desta vez pelo próprio Adrião, que se aproxima da carteira de trabalho de João Valério e quer saber porque ele não aparece mais nos saraus. Retomada do nó? Sim, mas apenas parcialmente. Logo João Valério volta à pensão, sai com Isidoro Pinheiro e o italiano para um longo passeio (durante o qual motivos ligados à doença e à morte insinuam o desejo de que Adrião morra e deixe campo livre para João Valério), e o dia seguinte é ainda apenas a véspera do sarau em que João Valério terá de retornar e reencontrar Luísa.

5» Retardamento 3

Essa véspera de reencontro é espichada por um capítulo inteiro. A história literalmente se arrasta; no entanto, talvez não seja exagero dizer que é a habilidade demonstrada na lentidão dos pormenores que mostra o talento construtivo de Graciliano Ramos. Nos outros romances, em especial no *São Bernardo*, a técnica utilizada será outra; em *Caetés*, “minudência” e “pasmaceira” combinam-se com “brevidade” e “senso do necessário”. A abertura do capítulo VII tem essa economia verbal tão típica do autor:

Sábado pela manhã Evaristo Barroca partiu para a capital. Ia furar, cavar, politicar. Depois que saíra deputado, andava sempre por lá, farejando. Bem diz o Pinheiro, aquele vai longe. Ao meio-dia Clementina teve um ataque, meteu as unhas na cara do pai, fez um alarido que atraiu os vizinhos, bateu com a cabeça nas paredes, gritou, espumou, ficou estatelada na cama. De sorte que no domingo era provável haver poucas pessoas em casa de Adrião.

Evaristo viajou, Clementina teve um ataque, logo haverá pouca gente domingo em casa de Adrião. Direto ao assunto. Mas, dito isto, retarda-se, pára-se o fio da narrativa, troca-se de assunto: João Valério, sentindo-se inquieto, resolve dedicar parte da noite a escrever o emperrado romance.

Troca-se mesmo de assunto? É fato que não se vai ao nó. Mas, indiretamente, na trama livre de motivos que surgem e ressurgem, os temas continuam a se entrecruzar. Dissemos que no fim do capítulo anterior João Valério, Pascoal e Isidoro Pinheiro fazem uma caminhada pela cidade e topam a cada instante com coisas relacionadas à morte. Na verdade, a sucessão de imagens começa um pouco antes, quando o Dr. Liberato explica que Adrião tem “um bando de vísceras escangalhadas” e o Pascoal o interrompe com a seguinte frase:

— Temos viúva, interrompeu o Pascoal. Quanto tempo durará ele ainda? Liquidado. Qual é a fortuna, João Valério?

As observações, postas na boca de Pascoal, estão entretanto no coração de João Valério, enquanto desejo. Curioso que, a partir daí, as imagens de morte se sucedam: D. Maria José refere “o caso medonho de uma preta que morrera queimada na semana anterior”; o Dr. Liberato a interroga “com exagerado interesse, pedindo minudências”; o narrador e Isidoro Pinheiro se exasperam, saem junto

com o Pascoal, vão passear pela rua, entram na farmácia do Neves e encontram um sujeito que esconde “no lenço manchado de pus o rosto meio comido por uma chaga”; fogem, procuram o Pe. Atanásio na redação da *Semana*, mas esse saíra para “confessar mestre Simão, que deu uma queda do andaime e vomitou sangue”; fogem de novo — e encontram “uma sentinela de defuntos” E tudo isso vai desaguar no dia seguinte, quando João Valério resolve retomar o seu romance para descrever “um cemitério indígena, que havia imaginado no escritório, enquanto Vitorino folheava o caixa”

Já vimos que os caetés podem significar uma projeção dos desejos de João Valério. Aqui, parece claro que, a partir da possibilidade da morte de Adrião, e seguindo o rastro dos acontecimentos funestos da noite anterior, João Valério projeta o seu desejo de um desenlace favorável, isto é, que libere Luísa para casar-se com ele. Daí, o cemitério indígena, composto com dificuldade, humor e uma interrupção de D. Maria José, que vem pedir dinheiro emprestado para dar (às escondidas) ao amante italiano.

A seqüência pode ser lida em dois níveis: como uma espécie de aula bem humorada e auto-irônica sobre criação literária, ou como alegoria repleta de significados latentes. É de notar que o tom tende claramente para o realismo, como se o significado alegórico não existisse: “Desviando-me de pormenores comprometedores [...]”; “Julgo que não me afastei muito da verdade. Vi coisa parecida [...]”; “O meu fito realmente era empregar uma palavra de grande efeito: tibi-coara. Se alguém me lesse, pensaria talvez que entendo de tupi [...]”; “Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé [...], emprestei-lhe as orelhas de Pe. Atanásio [...]”; “Mas aqui surgiu uma dúvida [...]” etc.

Todas essas expressões frisam o caráter fantasioso e arbitrário (embora verossímil) dos caetés que estão sendo inventados por João Valério. Mas o nível do desejo permanece latente: trata-se, enfim, de um cemitério, e a associação de imagens que acabamos de examinar revela ter o seu ponto inicial no estado de saúde de Adrião Teixeira. Por trás do realismo de João Valério, da fantasiosa invenção dos caetés, trabalha uma outra fantasia, mais profunda e mais oculta: a morte do patrão e marido/rival, única maneira de resolver o impasse em que a narrativa se meteu.

Pois se a narrativa está paralisada desde o começo, é que ela caiu num ponto de impasse dificilmente contornável. Observa-se que o adultério, até o momento, sequer foi cogitado como saída possível. Daí, sem dúvida, decorrem também

os numerosos retardamentos — na verdade, o adultério romperia a atmosfera pacata e estagnada da província, aparecendo como lance de ousadia excepcional. E o herói recua tanto, diante deste feito, que nem mesmo permite seu afloramento à consciência.

Mas permite algo que, visto de outro ângulo, é bem mais radical: deseja a morte de Adrião Teixeira. Num primeiro momento, deseja-a de forma direta, dita sem reboços: “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” (cap. III). Deseja-a depois, de modo mais disfarçado: substitui Luísa por Marta Varejão, e “suprime” Nicolau Varejão, substituto simétrico de Adrião Teixeira; ou põe o desejo na boca de outro, o italiano Pascoal, como acabamos de ver. Ou, finalmente, em elaboração bem maior, imagina o cemitério caeté e a devoração do bispo Sardinha pelos selvagens.

Este último tópico, porém, faz parte do “romance familiar” que examinaremos mais para frente. Antes de chegar a ele, é preciso encerrar a análise da técnica literária usada no livro.

6» Exercícios de técnica 3 [visão de conjunto]

É só no capítulo VIII que João Valério volta finalmente à casa de Adrião e revê Luísa; em sete capítulos, portanto, tudo o que acontece é a colocação do conflito e sua suspensão, obtida mediante uma série de retardamentos que (como vimos) servem para descrever de modo minucioso a vida da cidade interiorana.

Como vimos, também, o ritmo lento em que a fábula se desenvolve é compensado por uma trama bastante rica, na qual motivos aparentemente desconectados do nó ligam-se a ele de forma indireta. É o caso, entre outros, do tema básico da ascensão social, que ora surge representado pelo motivo do casamento por interesse com Marta Varejão, ora surge representado pelo motivo do romance que está sendo escrito por João Valério. Este último motivo polariza uma série de significados diferentes: é reflexão sobre a composição do romance, é índice de cisão da subjetividade (índice de ironia e demonismo, portanto), é oportunidade de projeção dos sentimentos reprimidos de João Valério, palco onde se desenvolveriam suas paixões disfarçadas.

O modo difuso de representação do conflito é amplamente compensado pela rigorosa composição do livro: o lento andamento rítmico ampara-se na minuciosa descrição dos ambientes, o que dá um tom de crônica de província a *Cae-*

tés. Mas a digressão característica deste tom é, por sua vez, compensada pela rigidez do esquema de desenvolvimento do conflito. Quando estamos lendo *Caetés* (ou fazendo uma análise cerrada, como nas páginas anteriores) a quantidade de pormenores chega a ser desnorteante. Entretanto, visto em conjunto, o livro é até bastante simples. Baseando-nos em seu conflito central, poderíamos dividi-lo nas seis seqüências narrativas seguintes:

1ª [caps. I-VII] apresenta o nó no primeiro capítulo e, nos seis seguintes, constrói a ambiência e caracteriza alguns personagens secundários; o que se desenvolve aqui, de fato, é uma parte do nó: o impedimento de João Valério voltar à casa de Adrião;

2ª [caps. VIII-XIV] volta à casa de Adrião, conversa com Luísa, declara-lhe seu amor; ela vai envolvendo-se aos poucos, até que, no capítulo XIV, João Valério tem certeza de ser amado;

3ª [caps. XV-XIX] trata-se da conquista efetiva: lentamente os dois vão se aproximando até tornarem-se amantes;

4ª [caps. XX-XXV] começa a desenvolver-se a segunda parte do nó: a descoberta do adultério; desde o capítulo XX (“colando-me aos muros para não ser visto”; “a cidade ignorava”; “Adrião não suspeitaria”) até a cena da briga com o promotor, os motivos vão convergindo para esse ponto: o adultério tornado público;

5ª [caps. XXVI-XXVIII] da carta anônima à morte de Adrião; é o clímax e a resolução do nó;

6ª [caps. XXIX-XXXI] anticlímax (João Valério e Luísa separam-se) e desfecho da narrativa.

Examinando esse esquema compreendemos a aparente discrepância entre as duas afirmativas atrás citadas de Antonio Candido. De fato, reduzido a este esqueleto de enredo, *Caetés* mostra ser um livro breve e centrado sobre o essencial — a história de adultério está aqui, como se pode ver, limitada a seus traços essenciais. Por outro lado, é evidente que o livro não se reduz a essas grandes linhas gerais. Pelo contrário, espraia-se nas anotações periféricas ao conflito central, foge do drama convulso para registrar com minudência a pasmaceira da vida cotidiana. Pasmaceira e estagnação que ela não tem, como afirma Antonio Candido? Que às vezes ela tem, mas que sem dúvida a obra de arte não pode imitar *incorporando-as*, como ocorre com freqüência em *Caetés*. Embora não perca nunca de vista a funcionalidade dos motivos introduzidos na história, Graciliano Ramos deixou ir um pouco longe demais a crônica de costumes: é como se o narrador fugisse do conflito central e, para não contá-lo, passasse a tagarelar infundavelmente por outros assuntos.

7» Édipo oblíquo

Como se o narrador fugisse do conflito central... Rigorosamente, é o que acontece em *Caetés*: o narrador protagonista foge do conflito central, isto é, foge da sua paixão por Luísa, e por isso aborda a todo instante os acontecimentos periféricos. Este ponto é interessante. Narrado na primeira pessoa, pelo próprio herói, temos um ponto de vista privilegiado, no centro dos acontecimentos. No entanto, este centro é difuso e pouco adensado, enquanto os acontecimentos periféricos ganham vulto aos olhos — ou pelo menos, à pena — do narrador. Como explicar este viés de narrativa?

Uma hipótese, já levantada atrás, é considerar realidade amesquinhada a que o romance se refere como provocadora deste singular efeito/defeito mimético. O que um moço pobre e talentoso pode fazer em Palmeira dos Índios? Afundar-se num adultério com a mulher do patrão, já que não consegue escrever o “grande romance” que daria sentido à sua vida. Esta degradação da forma do romance seria provocada pelo *deslocamento* sofrido por ela ao ser transplantada da Europa para o nordeste brasileiro⁷. A hipótese apresenta algum fundamento: a forma do “romance de costumes” tem origem histórica e função em sociedades muito mais dinâmicas, nas quais as grandes carreiras podiam se fazer a golpes de audácia e inteligência. O adultério está aí a serviço da ascensão social, seja como possibilidade de penetrar nos grandes círculos, seja como possibilidade de mover-se neles, conquistando posições. Ora, a vivacidade e o interesse deste tipo de romance deriva em boa parte da matéria mutável, dos lances de fortuna aos quais o enredo se amolda e cujo movimento tenta imitar. Aplicada a uma sociedade estagnada, como é o caso em *Caetés*, a forma necessariamente sofreria uma diminuição na sua própria dinâmica.

Outra hipótese a ser considerada nos é oferecida por Lamberto Puccinelli, no seu livro *Graciliano Ramos*⁸. Segundo Puccinelli, *Caetés* é o “romance oblíquo do complexo de Édipo” isto é, seu núcleo conflitivo estaria relacionado, de forma disfarçada, à questão edipiana. Para demonstrar esta interpretação, o crítico parte de uma contradição muito evidente no livro: João Valério, fraco, improdutivo, frustrado, só é constante no seu desejo de viver ao lado de Luísa, amá-la, casar-se com ela e com ela ter filhos. Por que, então, quando os acontecimentos jogam a seu favor, “se retrai e sente que seus sonhos perdem consistência”?⁹

7 A hipótese deriva de Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*.

São Paulo: Duas Cidades, 1978.

8 Especialmente capítulo 2, p. 25-38.

9 *Ibidem*, p. 28.

A resposta, o romance não dá. Lamberto Puccinelli afirma que para encontrá-la é preciso interpretar não só os fatos concretos, mas também a ação de escrever um romance, tarefa difícil para João Valério, que deseja “fabricar um romance histórico sem conhecer história” Para Puccinelli, o “romance histórico” de João Valério tem a função de criar padrões de conduta moral que, num primeiro momento, justifiquem a atitude “selvagem” de desejar a mulher do patrão que o considera como filho, e, num segundo momento, atenuem a culpa do crime cometido. Em outras palavras, é dupla a função da fantasia de ser um caeté: desejo de identificar-se aos selvagens, para poder vencer o tabu e possuir Luísa (mas sem conseguir a identificação), e identificação realizada sem dificuldade, porque justifica o “crime” e atenua a culpa.

Eis o que diz o autor: “Vê-se como a personagem elabora a imagem que vai servindo de matriz para a sua conduta: quando se trata de tomar a mulher do outro, de possuí-la de qualquer maneira, sem consideração de seu estado civil e das convenções sociais, não consegue, mas quer ser selvagem, porque é necessário ser selvagem (no seu entender), para desejar livremente e livremente ter a mulher por quem é considerado ‘uma criança’ ‘uma pessoa dela’, que é casada justamente com o homem que o tem ‘na conta de um filho’, deu-lhe emprego no momento em que se viu órfão e em dificuldade, abriu para ele as portas de sua casa. Depois, morto Adrião, quando remanesce para João Valério o dever de amparar Luísa e de salvaguardá-la perante a sociedade, passa a sentir-se selvagem, porque então o sentir-se selvagem é uma maneira de afastar o sentimento de culpa”.¹⁰

A fantasia dos caetés é interpretada, pois, pelo crítico, como um verdadeiro jogo de projeções, no qual desejos inconscientes incestuosos são deslocados e racionalizados. Qual seria o modo de realizar este deslocamento, ou ainda, por que o drama edipiano apresenta-se de forma “oblíqua” no romance?

Puccinelli mostra que a história se passa num ambiente familiar, que não é porém o da família natural: Adrião é *pai* de João Valério no duplo papel patrão e protetor; uma vez conquistada Luísa, Adrião se mata e, a partir dessa morte, João Valério se desinteressa do caso e o termina. Puccinelli afirma não se tratar de um triângulo amoroso vulgar, visto que as figuras do marido e da esposa são claras figuras substitutivas do pai e da mãe do amante. O desinteresse final de João Valério e Luísa pela continuação do caso apenas viria reforçar a interpretação: “morto o marido, tanto o homem quanto a mulher recusam-se não só a uma

¹⁰ Ibidem, p. 29-30.

união, como também a prosseguir em suas relações amorosas”. Nota, ainda, que é o personagem central que reverte ao complexo de Édipo, demonstrando rivalidade e hostilidade com relação ao marido. E, em que pesem duas grandes diferenças em relação ao mito edipiano, a interpretação mantém-se válida. As diferenças são as seguintes: Édipo mata o pai e dorme com a mãe; João Valério dorme com a “mãe” e “mata” o “pai” — mas esta inversão cronológica não importa, pois decorre de circunstâncias da história e do fato de os dois não serem os pais biológicos; além disso, Édipo não sabe que eram pai e mãe, e isto funciona como justificativa; por outro lado, João Valério sabe que não eram pai e mãe — o que também funciona como justificativa.

A descoberta do complexo de Édipo latente na estrutura de *Caetés* é a bela contribuição de Lamberto Puccinelli para a melhor compreensão deste livro. O fantasma edipiano está aí tão bem disfarçado que trazê-lo à luz pode ajudar a entender melhor diversos aspectos da narrativa. Aliás, um primeiro passo seria demonstrar o caráter edipiano do triângulo formado por João Valério, Luísa e Adrião Teixeira, algo que Puccinelli toma quase como pressuposto, adiantando apenas alguns argumentos (por certo os mais importantes).

Poderíamos talvez reforçar a argumentação, rastreando no livro os indícios de que o triângulo aqui presente tem por base o modelar triângulo edipiano. Em primeiro lugar, é preciso ver mais de perto a figura de Adrião. Homem muito mais velho, ele representa, como patrão e protetor, a autoridade paterna junto a João Valério (isso Puccinelli assinala). Depois, são várias as passagens do romance em que ele trata de fato a personagem principal como filho. Logo no primeiro capítulo, por exemplo, é de se notar que a frase atribuída imaginariamente a ele por João Valério, no momento (também imaginário) de mandá-lo embora da firma, tem muito mais o tom da severa repreensão paternal que o tom do marido ofendido e indignado: “Adrião Teixeira com certeza ia dizer-me: ‘Você, meu filho, não presta’”

Também no capítulo xxvi, ao interpelar João Valério, depois de ter recebido a carta anônima, o tom de Adrião é totalmente paternal, chegando aliás a expressar isso: “E pensar que o tive em conta de filho!” — exclama ele quando interroga João Valério. E no capítulo xxvii, depois de ter metido uma bala no peito, chama João Valério para despedir-se e trata-o ainda por “filho”: “É uma despedida, meu filho”

Quanto a Luísa, dá-se a mesma coisa: “O Valério é uma criança, é como se fosse nosso filho. E desde que está arrependido...” — diz ela, na primeira vez em que os dois conversam sobre o comportamento do rapaz (capítulo x). João Valério naturalmente protesta, responde que os dois são da mesma idade. Mas sem dúvida a caracterização de Luísa, em todo o livro, se não faz dela uma figura maternal arquetípica, carnalmente nítida (uma Eva, na classificação de Jung), espiritualiza-a de tal maneira que a aproxima desta outra figura arquetípica da mãe, Maria, em relação à qual a corporeidade materna se sublima na adoração dos dotes de espírito e na suavidade da beleza quase intangível:

Luísa era franca — movimentos decididos, riso claro, grandes olhos azuis que lhe deixavam ver a alma. Tive a impressão extravagante de que ela andava nua. Saíam nus os pensamentos. E os vestidos escassos apenas lhe cobriam parte do corpo, belo, que se poderia mostrar inteiramente nu.

Luísa era boa, de uma bondade que se derramava sobre todos os viventes. Sou apenas um inseto, mas, para inseto, recebi tratamento exagerado.

Luísa era pura. Imaginei que nunca um desejo ruim lhe havia perturbado os sonhos.

Em contraste com as outras mulheres jovens do romance (Marta Varejão, dissimulada; Clementina, histérica; Josefa Teixeira, direta e prática) Luísa tem uma intangibilidade que a coloca acima de tudo. Tem a alma nua — e é mais a alma que encanta o narrador. Mesmo no instante da posse, a descrição é feita de tal maneira que a sensualidade cede lugar ao carinho e à ternura: João Valério encosta-a ao peito, onde ela se aninha “trêmula”; embala-a “como a uma criança” e diz-lhe “coisas infantis” Parece um pai com relação à filha — mas a inversão é significativa.

A paixão de João Valério, que estala na brutalidade dos “dois beijos no cachaco” irrupção de sentimentos reprimidos, mostra-se agora de natureza completamente diversa: oscila entre a contemplação fascinada desta boa alma que é Luísa e entre a consciência da realidade, capaz de compreender a verdadeira natureza do relacionamento entre os dois:

Luísa não mostrou arrependimento, despia-se como se estivesse só, nada ocultava — e eu achava nela uma alma cândida.

Não lhe caí aos pés, com uma devoção mais ou menos fingida. A felicidade perfeita a que aspirei, sem poder concebê-la, rapidamente se desfez no meu espírito. Livre

dos atributos que lhe emprestei, Luísa me apareceu tal qual era, uma criatura sensível que, tendo necessidade de amar alguém, me preferia ao Dr. Liberato e ao Píneiro, os indivíduos moços que freqüentavam a casa dela.

É de novo o movimento da ironia, cindindo a consciência nos dois planos sempre conflitantes: aquele que idealiza e sonha com a utopia de uma alma perfeitamente repousada em si mesma; e aquele que compreende os movimentos do mundo e se deixa atormentar pela insatisfação da incompletude. Depois da posse, na rápida intimidade que se segue, a imagem idealizada de Luísa, pura e espiritual, cede espaço a uma mulher mais concreta, jovem, sensível, “tendo necessidade de amar alguém” Mas João Valério vai oscilar sempre entre os planos:

[...] Luísa já não era a santa que imaginei. Tinha descido. Mas, quando estava alguns dias sem a ver, eu descobria nela todas as perfeições.

[...] Talvez os vultos esquivos, freqüentadores do Pernambuco-Novo, julgassem que eu ia satisfazer necessidades torpes como as deles. Estremeci, indignado com uma comparação tão absurda.

— O corpo! o corpo! É a alma que eu quero, disse a mim mesmo numa exaltação absolutamente desarrazoada.

Com efeito, a alma dela creio que sempre a tive, e nunca deixei de mortificar-me e desejar mais.’

A exclamação exaltada de João Valério tem alguma coisa de enigmático: se desejou a alma, e sempre a teve, não há motivo para mortificar-se e desejar mais. É que uma ambivalência se estabelece, uma ambivalência entre amor e ideal. Luísa caíra, “tinha descido”, “já não era a santa que imaginei”— a imagem de *mãe* e *santa* mistura-se com a imagem de prostituta do Pernambuco-Novo, confusão que João Valério repele “indignado”, achando-a “uma comparação tão absurda”, e que, no entanto, não deixa de vir à sua consciência.

Talvez, agora, um aprofundamento da questão edípica possa nos ajudar a compreender a ambigüidade estabelecida.

8 » O romance familiar

Num curto artigo de 1909, “O romance familiar dos neuróticos” Freud descreveu uma fantasia infantil importante no desenvolvimento da criança e ainda presente, em graus diversos, como atividade fantasmática, na vida dos neuróti-

cos mas também na vida das pessoas normais, mesmo naquelas de personalidade “superiormente dotada”¹¹. A fantasia toma por objeto algo que é sempre importante em nossas vidas, mas que nos primeiros anos da criança tem um relevo extraordinário: trata-se do tema das relações familiares.

De acordo com Freud, na acidentada aprendizagem da criança dois momentos fortes da sua relação com os pais dão origem a um devaneio que toma duas formas diversas, embora tenha o mesmo ponto de partida: “A sensação de não ver plenamente retribuídos seus próprios sentimentos faz nascer então esta idéia dos primeiros anos de infância, idéia da qual nos lembramos com freqüência conscientemente, e segundo a qual somos filhos de um outro leito ou filhos adotados.”¹²

No primeiro momento, é a ferida aberta na onipotência narcisista da criança, pela recusa dos pais em atender alguns de seus desejos, que desperta a fantasia hostil de rejeição. Sentindo-se mal-tratada, a criança imagina para si outros pais, melhores e mais poderosos que os verdadeiros e capazes de satisfazer-lhe todos os desejos. Substituindo os pais reais por outros (em geral de um estrato social mais elevado, diz Freud), a criança dá vazão aos seus sentimentos de vingança e represália, e recompensa o narcisismo ferido com a auto-atribuição de protetores absolutamente perfeitos e generosos.

Esta primeira versão, ainda na fase de onipotência infantil, é portanto pré-edipiana: a criança não conhece a diferença sexual e não a utiliza como dado do seu “romance familiar”. Na segunda versão, entretanto, o conhecimento sexual está presente e desempenha papel decisivo. Agora é a predileção por um dos seus pais, e o ciúme com relação a ele, que vão ser as causas de a criança descartar o progenitor não desejado, e imaginar um substituto mais digno, embora distante e ausente. Freud fala, como quase sempre, do ponto de vista da criança do sexo masculino¹³: desejando a mãe, o menino não encontra dificuldades em negar o papel do pai e afastá-lo de cena (*pater semper incertus est, mater certissima*), imaginando-se filho bastardo de outro homem (ou deus, ou rei — de qualquer modo, outro muito mais poderoso que o pai verdadeiro, seu rival).

Observa Freud que “a força de pulsão que intervém aqui é o desejo de colocar a mãe, objeto da máxima curiosidade sexual, na situação de ser secretamente infiel, de ter ligações amorosas escondidas.”¹⁴ Podendo imaginar uma suposta infidelidade da mãe, o menino abre caminho para si mesmo, ao diminuir a força e o prestígio do pai e rival: coloca-se em condições de disputar com ele a intimidade sexual da mãe.

11 FREUD, Sigmund. “Le roman familial des névrosés” In: *Névrose, psychose et perversion*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

12 Ibidem, p. 158.

13 Freud observa que o “romance familiar” na menina segue certamente outros caminhos, mas não explica quais sejam. Se pensarmos nas numerosas histórias de madrastas más, maltratando meninas infelizes que perderam a mãe, concluiremos que as possíveis diferenças não serão tão grandes.

14 FREUD, Sigmund. Op. cit., p. 159.

Como se vê, a segunda versão do romance familiar trabalha com os elementos edipianos. mas Freud assinala que vingança e represália, dominantes na primeira versão, ainda se manifestam no segundo momento: com tais fantasias, a criança reage à repressão, realizada pelos pais, aos seus hábitos e curiosidades sexuais. Além disso, o “romance familiar” pode adquirir outras variações e outras funções: por exemplo, vingar-se dos irmãos, imaginando que todos eles sejam ilegítimos e tornando-se, assim, o único filho legítimo, o único a merecer atenção dos pais; ou ainda, tornar ilegítima a irmã por quem se tem atração sexual, evitando dessa forma a proibição do incesto.

Marthe Robert, em seu *Roman des origines et origenes du roman*¹⁵, retoma este texto freudiano, aplicando-o à teoria do romance enquanto gênero. Para ela, inicialmente, todo romance pode ser visto como derivação e transformação desta fantasia infantil, isto é, as origens do romance (como diz o título de seu livro) mergulhariam suas raízes neste autêntico romance de origens. Édipo, é claro, está disfarçado em tudo; mas o romance, em vez de reproduzir o fantasma bruto, elaborando-o de acordo com as regras de um gênero artístico, parte já do fantasma romanceado, o “romance familiar”

Entretanto, é preciso evitar aqui um primeiro e perigoso equívoco: o que está determinado é um *conteúdo psíquico*, isto é, o argumento familiar no qual a criança prolonga seus desejos inconscientes. O modo como se manipula e arranja estes fantasmas, porém, é absolutamente livre. Se o conteúdo psíquico é *obrigatório*, temos em contrapartida uma forma *indeterminada*. O romance pode estender-se à vontade em variações e transformações, e isso aliás constitui a sua grande riqueza; sua unidade enquanto gênero ficcional, todavia, repousa sobre os elementos já elaborados pela criança na fantasia das origens. E a única lei, já derivada do fantasma romanceado, é a necessidade de conciliar desejo e realidade. Mesmo em pleno delírio de onipotência narcisista, a criança guarda o senso da sua relação com o real; os pais substitutos, que ela põe no lugar dos verdadeiros, com frequência assemelham-se a estes últimos, até porque não se trata de uma recusa radical da família autêntica, mas de uma rejeição ambivalente, na qual vingança e represália misturam-se a afeto e carinho. Ao fantasiar o seu romance familiar, a criança não suprime a vida tal como ela é — tenta modificá-la pela imaginação e adequá-la a seu desejo.

Por isso, diz Marthe Robert: “Forçada a instalar a experiência no centro mesmo da quimera, pois negá-la de nada serve a quem se propõe a modificar as coi-

15 ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origenes du roman*. Paris: Gallimard, 1981. Para o resumo que se segue, ver especialmente o capítulo II da primeira parte, “Raconter des histoires”

sas, cabe-lhe submeter a fantasia ao cálculo, a utopia ao tempo, o sonho à observação, ou, para retomar os termos freudianos consagrados, o “princípio de prazer” ao “princípio da realidade” — o que por certo não torna a fábula mais verdadeira, mas reforça suas pretensões a sê-lo, e até mesmo aumenta verdadeiramente sua credibilidade.”¹⁶

Note-se que há aí, então, uma espécie de oscilação constante, ou de dialética, entre a fantasia e a realidade, o “fingido” e o “verdadeiro”. Às vezes, como é o caso do *D. Quixote* (e de *Caetés*, guardadas as proporções), esta oscilação é tomada como material temático: a “meditação ativa e romanceada do gênero sobre si mesmo”¹⁷ é aliás um traço do romance, e corresponde àquele desdobramento da subjetividade, referido por Lukács e atrás citado.

O sentido último desta fantasia infantil, retomada e desenvolvida pelos romancistas, é a necessidade de *refazer a vida em condições ideais*, o que não quer dizer, nota Marthe Robert, que ela se torne melhor ou mais bela — basta que, escrevendo-a, o autor tenha o sentimento de corrigi-la, e é por isso que todo romance será sempre “*recherche du temps perdu, éducation sentimentale, années d’apprentissage et de formation*”¹⁸

Ao estender as observações de Freud para o estudo do romance, Marthe Robert descobre, de acordo com as duas versões do “romance familiar” também duas atitudes básicas que dão origem a dois tipos básicos de romance: a atitude romântica do Enjeitado (“l’Enfant trouvé”, a Criança Achada) e a realista do Bastardo.

A primeira corresponderia à fase pré-edipiana em que a criança, ferida pelas restrições impostas pelos pais ao seu sentimento de onipotência, fantasia para si um mundo maravilhoso, um “reino de parte alguma” onde ela, filha de reis e não de pessoas tacanhas que a oprimem, impõe-se e tudo domina sem reservas. A criança inventa para si uma “outra família” — vale dizer, um outro mundo onde impera o desejo. A este tipo de atitude, ainda muito próximo do mito, pertencem formas de romance mais ou menos puras, como o conto de fadas, o fantástico, o maravilhoso, o romanesco etc.

Já a atitude do Bastardo corresponderia à fase edipiana, em que a criança, tendo descoberto o sexo, rejeita o pai, cobiça a mãe só para si, e fantasia um mundo onde, com a ajuda decisiva da mulher, vence as dificuldades do real e instaura por fim a primazia de seu desejo. Também aqui a criança inventa para si “outra família” — igualmente outro mundo, no qual, entretanto, os percalços da realidade estão presentes de forma muito mais concreta, de modo que é preciso

¹⁶ Ibidem, p. 66.

¹⁷ Ibidem, p. 67.

¹⁸ Ibidem, p. 69.

lançar mão de astúcias, conhecimentos e vontade para vencê-los. A este segundo tipo de atitude liga-se o romance realista do século XIX, as histórias de arrivismo e ambição, nas quais a ascensão social joga o papel central e nas quais, com frequência, uma personagem feminina figura ao lado do protagonista como auxiliar dessa ascensão.

Cada uma dessas atitudes tem uma maneira básica diferente de tratar a ilusão romanesca: o autor a apresenta *como se* não houvesse ilusão (e temos o romance dito realista, naturalista ou “fiel à vida”), ou o autor exhibe o *como se*, a ilusão, o faz-de-conta (e temos então a obra dita onírica, fantástica, subjetiva ou simbólica). Naturalmente, nenhum dos modos é mais “verdadeiro” ou mais “fingido” do que o outro: do ponto de vista da proximidade com a vida, D. Quixote vale tanto quanto Ana Karênina, e Madame Bovary não ganha em nada do Agrimensor de Kafka. São todos “convenções” literárias e assim devem ser vistos.¹⁹

Mas, naturalmente, os dois modos não correspondem à mesma *idade psíquica*: o escritor dito realista “mostra uma certa maturidade ao reconhecer o mundo como exterior à sua própria pessoa”, enquanto o escritor onírico, dito fantástico (na verdade, “fantasta”), permanece “cativo do universo pré-epicóico cuja única lei é ainda a onipotência do pensamento”.²⁰ Embora isso não signifique que um está mais próximo do real que o outro (desde que “real” é aqui uma pura convenção literária), a convicção “supersticiosa” de que o escritor realista traça uma “fatia de vida” não deixa de sustentar-se numa verdade psicológica: de fato, do ponto de vista do “romance familiar” o Enjeitado e o Bastardo colocam-se em perspectivas diferentes diante do mundo. Enquanto o Bastardo “secunda o mundo, embora o ataque de frente” o Enjeitado “sem conhecimentos e sem meios de ação, esquiva-se do combate pela fuga e pelo amuo”.²¹

Mas há, é claro, formas híbridas, combinações das duas linhas: “O Bastardo, com efeito, parece-se ainda em muitos traços com o Enjeitado do qual ele veio, e por mais que se esforce por acomodar seu pensamento às necessidades da experiência, permanece em parte prisioneiro de sua antiga magia”.²² Na obra de um mesmo escritor, portanto, as duas linhas podem se combinar, se alternar ou se chocar. Um critério de qualidade, aliás, poderá ser a maneira equilibrada com que o autor combina as duas linhas tal como se dá em Cervantes, por exemplo, ou em Flaubert e Kafka.

19 Ibidem, p. 70-1.

20 Ibidem, p. 73.

21 Ibidem, p. 74.

22 Ibidem, p. 74-5.

Ed. Gallimard, 1987.

9» **A sombra do Enjeitado**

Se formos examinar a obra de Graciliano Ramos na ótica da teoria acima exposta, não teremos muita dúvida em classificá-lo na grande linhagem realista dos Bastardos, ao lado de Balzac, Dostoiévski ou Faulkner, escritores conduzidos “a se engajar em direção ao mundo” Entretanto, apesar da visada predominantemente realista do autor e de seus personagens narradores, não há como deixar de ver também, por trás desses últimos, a sombra sempre presente do Enjeitado: a fuga pela fantasia de João Valério, a paixão súbita e inexplicável de Paulo Honório por Madalena, mulher que é em tudo o contrário do que ele deseja, a frustrada megalomania literária de Luís da Silva. A mescla, como veremos, é bastante complicada.

Mas paremos um pouco, por enquanto, em João Valério. Em primeiro lugar, por que ele escreve?

Inicialmente, há aqui uma duplicidade que precisa ser destrinchada. De um lado, João Valério apresenta-se como autor do romance *Caetés*, que se passa em Palmeira dos Índios e tem como personagens Adrião, Luísa, Isidoro Pinheiro etc. Por outro lado, o narrador de *Caetés* apresenta-se também como autor de um romance que permanece inacabado, um “romance histórico” sobre os índios caetés que habitaram a região. O dispositivo é despistador: o romance dentro do romance faz com que *Caetés* pareça um relato “verdadeiro”. e a história dos índios um relato “fingido” Na verdade, os dois são ao mesmo tempo “verdade” e “fingimento” — só que em níveis e obedecendo a convenções diferentes.

Não sabemos (por agora) por que João Valério escreve *Caetés*. Mas sabemos, porque ele nos diz, os motivos que o levam a tentar escrever o romance sobre os índios:

[...] Que estupidez capacitar-me de que a construção de um livro era empreitada para mim! Iniciei a coisa depois que fiquei órfão, quando a Felícia me levou o dinheiro da herança, precisei vender a casa, vender o gado, e Adrião me empregou no escritório como guarda-livro. Folha hoje, folha amanhã, largos intervalos de embrutecimento e preguiça — um capítulo desde aquele tempo.

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 inte-

ressantes no Gonçalves Dias e no Alencar, mas já esqueci quase tudo. Sorria-me, entretanto, a esperança de poder transformar esse material arcaico numa brochura de cem a duzentas páginas, cheia de lorotas em bom estilo, editada no Ramalho. (*Caetés*, cap. III, p. 86)

Já discutimos atrás o caráter compensatório da criação literária, a duplicidade de consciência que se abre com a utilização da metalinguagem, bem como a oportunidade de projetar sentimentos reprimidos e criar um modelo de conduta que permita a conquista de Luísa. Interessa agora o aspecto ligado à elaboração do “romance familiar” — e neste sentido o trecho é muito rico.

A primeira coisa a ressaltar, naturalmente, são as circunstâncias em que João Valério começa a escrever o livro: é quando fica órfão, a Felícia leva o dinheiro da herança e ele é obrigado a trabalhar como guarda-livros de Adrião. Esses motivos passariam como desimportantes, simples explicações para a situação atual do personagem. Todavia, são pelo contrário decisivos, pois referem-se à situação familiar de João Valério.

O fato de ter ficado “órfão” e de ter sido despojado da herança introduz uma situação de desamparo que pode ser aproximada, sem grande risco interpretativo, do sentimento de desamparo sentido pela criança quando é ou se julga abandonada pelos pais (isso aparece com freqüência em *Infância*, é bastante explorado em *Angústia* e *Vidas secas*, e referido de passagem — mas com importante carga simbólica, como depois veremos em *S. Bernardo*). Acresce que uma certa Felícia, de quem nada mais se diz durante o resto do livro, é responsabilizada pela pobreza em que ficou o personagem narrador. O narrador não diz, mas Felícia pode ser uma irmã ou uma madrasta. Se aceitarmos esta hipótese, teremos um padrão narrativo que se aproxima do arquétipo: o filho órfão, despojado pelo irmão rival ou pela madrasta. É interessante, de qualquer maneira, notar que talvez a necessidade de “deslocar”²³ o arquétipo tenha levado o minucioso narrador a omitir-se aqui, ou a “reprimir” (agora em termos freudianos) uma informação preciosa para o entendimento de seu passado.

Seja como for, é justamente o passado que tem importância: o “romance histórico” que João Valério deseja escrever situa-se *nas origens*. Desprezando o presente, o narrador volta-se para um passado que ele diz não conhecer. Como escrever sobre algo que não se conhece? E também, por que escrever sobre isso?

23 Uso o termo “deslocamento” (ou “deslocação”) no sentido de Northrop Frye: “adaptação do mito e da metáfora aos cânones da moralidade ou da plausibilidade”. Cf. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 359.

Para responder a estas perguntas é necessário insistir sobre a idéia das origens. João Valério (ou Graciliano Ramos?) está aqui retomando a tradição romântica da literatura brasileira: cita dois “patriarcas” Gonçalves Dias e José de Alencar, que por sua vez também se preocuparam com as origens da nação. São duas referências explícitas a um duplo nascimento: o nascimento do país, originado dos índios (de acordo com a ideologia romântica), e o nascimento de sua literatura. Evidentemente, a referência em Graciliano Ramos é irônica — o que, aliás, liga-o ao Modernismo — e envereda de maneira clara para a paródia. Nem por isso, entretanto, deixa de mostrar preocupação com o problema.

O trabalho de interpretação é o de verificar se, por trás do sentido manifesto, é possível encontrar um sentido latente, relacionado ao imaginário do “romance familiar” Penso que sim. De saída, é preciso observar que sob o mito romântico das origens, que tem com certeza muitas determinações (as quais não nos cabe agora discutir), encontram-se vários elementos típicos da primeira versão do “romance familiar” a versão do Enjeitado: a magia, o onirismo, o “reino de parte alguma” a idéia de uma criação a partir do nada, a atribuição de uma ascendência nobre, a intervenção do sobrenatural — tudo isso são traços próprios à estrutura romanesca, forma ficcional predileta do Romantismo e inclusive do “romance histórico” (e Alencar de *O Guarani* ou *As minas de prata* é mestre do gênero). Nestas histórias fantásticas, o herói é dotado de poderes extraordinários, e enfrenta outros poderes tão extraordinários quanto os dele. Trata-se, no fundo, de uma extensão amplamente reelaborada da onipotência narcisista da criança, que todos mantemos em menor ou maior grau.

No caso de *Caetés*, note-se que em grau muito pequeno: os selvagens de João Valério são caracterizados de modo despido de idealização. Nem por isso deixam de representar “o que há de permanentemente selvagem em cada homem; lembrando que, ao raspar-se a crosta policiada, desponta o primitivo, instintivo e egoísta, bárbaro e infantil”.²⁴ Ou por outras palavras: os selvagens são os representantes do mundo instintivo das crianças, que a educação dos pais quer domesticar e polir, mas que persiste em permanecer nem que seja por meio de um fantasma romanceado.

João Valério já soube dos caetés; apenas “esqueceu quase tudo”. Agora, órfão e despojado pela Felícia, tenta resgatar o “material arcaico” na tentativa de criar um mundo de sonho, o seu “reino de parte alguma” Quer dizer: sua ilusão compensatória para o “mundo muito mal feito” passa pela retomada de um uni-

24 CANDIDO, Antonio.
“Os bichos do
subterrâneo”. Op. cit.,
p. 101.

verso arcaico, infantil, em contato com a natureza, e no qual os desejos podem ser satisfeitos.

O problema é que João Valério não consegue imaginar com facilidade este universo, pois não consegue desprender-se da realidade cotidiana que o cerca. Embora saiba que os seus caetés existiram, “andavam nus e comiam gente”, não consegue dar-lhe “verossimilhança”. É a lei única do “romance familiar” que entra aqui em ação: a necessidade de conciliar “fingido” e “verdadeiro” “princípio do prazer” e “princípio de realidade”. Sem tal conciliação, como já vimos, o “romance familiar” não tem eficácia, pois arrisca-se a transformar-se em jogo de puro autismo. E não é o que João Valério deseja; além do aspecto compensatório, a fantasia tem também a função de permitir um trato mais fácil e eficiente com a realidade. Já vimos como Lamberto Puccinelli, acertadamente, atribui ao “romance histórico” de João Valério a função de justificar o desejo por Luísa e, depois, de atenuar a culpa pelo crime cometido.

Nossa interpretação vai um pouco mais longe: em suas linhas gerais, o “romance de histórico” dos caetés prefigura e antecipa o drama passionai do “romance de costumes” *Caetés*. Vejamos o que significa isto.

Em primeiro lugar, a realidade cotidiana vai invadindo rapidamente a criação fantasmática de João Valério: “imaginei o morubixaba pregando dois beijos na filha do pajé” — esta frase, além de mostrar a impregnação dos dois mundos, já nos desvela o fantasma edipiano ligeiramente deslocado: o morubixaba, chefe guerreiro, está no lugar de João Valério; o pajé, chefe espiritual e *pai*, é Adrião, deslocado de seu lugar de marido; Luísa não é a mulher, mas a filha do pajé. De todo modo, o triângulo está formado também no “romance histórico”

Mas a primeira tentativa não pára aí. Algumas linhas antes, aliás, João Valério já escrevera:

Caciques. Que entendia eu de caciques? Melhor seria compor uma novela em que arrumasse Pe. Atanásio, o Dr. Liberato, Nicolau Varejão, o Pinheiro, D. Engrácia. Mas como achar enredo, dispor as personagens, dar-lhes vida? Decididamente não tinha habilidade para a empresa: por mais que me esforçasse, só conseguiria garantir uma narrativa embaciada e amorfa. (cap. III, p. 83)

Na verdade, as duas narrativas se cruzam, e a única embaciada e amorfa é a história dos índios. O problema de *Caetés* é outro: é a evitação sistemática do nó, o desvio constante do conflito central e a digressão interminável pelos aspectos

da vida cotidiana da cidadezinha. Coisa que não acontece no “romance histórico” pelo menos no plano simbólico: apesar das dificuldades da escrita, João Valério chega muito rapidamente ao assunto.

Já vimos, ao analisar o capítulo VII, que a descrição do cemitério indígena, tentada ali por João Valério, segue-se a uma seqüência de fatos relacionados à morte e à doença, fatos que têm origem no estado de saúde precário de Adrião. Interpretamos a seqüência como a expressão do desejo de João Valério por um desenlace facilitador dos seus amores, isto é, a viuvez de Luísa. Embora a relação esteja aí ligeiramente velada, o caso é que “realidade” e “ficção” continuam a se cruzar, e João Valério está sempre preocupado com a verossimilhança. Por isso:

[...] Dei pedaços de Adrião Teixeira ao pajé: o beijo caído, a perna claudicante, os olhos embaçados; para completá-lo, emprestei-lhe as orelhas de Pe. Atanásio. Fiz do morubixaba um bicho feroz, pintei-lhe o corpo e enfeitei-o. Mas aqui surgiu uma dúvida: fiquei sem saber se devia amarrar-lhe na cintura o enduape ou o canitar. Vacilei alguns minutos e afinal me resolvi a por-lhe o enduape na cabeça e o canitar entre parênteses. (cap. VII, p. 100)

Confirma-se, portanto, que o modelo do pajé é Adrião Teixeira, com seus traços de decadência física completados pelas orelhas do outro pai, o padre Atanásio. Em contraste, o morubixaba João Valério é um “bicho feroz”, com o corpo pintado e enfeitado. Aqui, um equívoco humorístico deixa-nos também na dúvida: se João Valério não sabe a diferença entre enduape e canitar, Graciliano Ramos certamente sabia, e a confusão visa mostrar de modo engraçado a ignorância de João Valério. Mas será uma confusão apenas inocente? O enduape, enfeite da cintura e cobertura dos órgãos genitais, é posto na cabeça; e o canitar, penacho de plumas que coroa masculamente a cabeça, é deixado “entre parênteses”

Talvez não haja intenção consciente do autor com relação à simbologia sexual do “romance histórico”, a não ser na medida em que ele se cruza obviamente com a história de adultério. No entanto, consciente ou não, podemos ler aí esta simbologia latente, inversão curiosa que desnuda o índio e deixa o canitar sem função.

Não sei, também, se terão sido empregados de forma consciente os símbolos que vou comentar a seguir. O primeiro deles é o naufrágio que afoga “um bando de marujos portugueses” e antecede a devoração, pelos índios, do bispo Sardiha. Os dois fatos são históricos, mas sua utilização no contexto de *Caetés* sugere-nos uma interpretação relacionada à situação familiar de João Valério.

A simbologia do naufrágio é conhecida: castigo por alguma transgressão praticada, o afundamento nas águas do mar é também lido muitas vezes como movimento de regresso às origens, *regressus ad uterum*, que pode, por outro lado, propiciar a ocasião de um renascimento. A transgressão freqüentemente é de ordem sexual, e o naufrágio é visto como uma punição por pensamentos (ou atos) julgados proibidos. Estamos aqui no limiar do conhecimento sexual da criança, sua entrada no complexo edipiano, e lidamos por conseqüência com um material de fato muito “arcaico” e sobretudo ambíguo. O castigo que é infligido à criança culpada (ou que se sente culpada) pode com facilidade, por projeção, ser revertido sobre o outro. De todo modo, neste delicado momento de entrada em uma vida nova, momento decisivo de passagem, apenas o sentimento da *catástrofe*, da grande reversão do mundo, é percebido com nitidez. Mas o objeto da catástrofe acontece ser, ora a criança (por culpa), ora os pais (por vingança e hostilidade).

João Valério decididamente projeta: afunda os marujos portugueses que chegam às suas praias selvagens. Apinha índios “em alvoroço no centro da ocara, aterrorizados, gritando por Tupã” Mas ao final, sempre realisticamente insatisfeito, não acha a cena “suficientemente desenvolvida”:

Com a pena irresoluta, muito tempo contemplei destroços flutuantes. Eu tinha confiado naquele naufrágio, idealizara um grande naufrágio cheio de adjetivos enérgicos, e por fim me aparecia um pequenino naufrágio inexpressivo, um naufrágio reles. E curto: um navio que se afunda! Tolice. Onde vi eu em galeão? E quem me disse que era um galeão? Talvez fosse uma caravela. Ou um bergantim. Melhor teria feito se houvesse arrumado os caetés no interior do país e deixado a embarcação escangalhar-se como Deus quisesse. (p. 102)

O “princípio de realidade” continua a concorrer com o “princípio de prazer” — o “grande naufrágio” da imaginação transforma-se, aos olhos do adulto, em “pequenino naufrágio inexpressivo” reles. De fato, o contraste é entre a onipotência do desejo infantil, criadora de grandezas, e a resignada submissão às dimensões da realidade cotidiana. O Enjeitado onipotente que habita João Valério recua diante de seu apego à realidade.

Por que surge, então? Por que se aventura a escrever “um romance histórico sem saber história”? A resposta pode ser agora formulada da seguinte maneira: porque a narrativa “embaciada e amorfa” dos caetés visa a suprir, simbolicamente,

mente, algo que não pode — por reprimido — aparecer na outra novela, o romance *Caetés*. O que não pode surgir diretamente, o que precisa ser disfarçado sob as veste simbólicas dos selvagens nus (enduape na cabeça, canitar entre parênteses), é a força/fúria primária do desejo — e “primária”, aí, no sentido freudiano da palavra. Matar Adrião e apossar-se diretamente de Luísa é o desejo “primário” de João Valério, desejo que no entanto precisa percorrer meandros caprichosos, longas digressões, parênteses inumeráveis, antes de realizar-se e findar-se com a morte de Adrião.

A morte de Adrião é “parricídio” e a união com Luísa é “incesto” conforme vimos com Lamberto Puccinelli. Mas tudo isso, que está tão oculto na narrativa morosa, aparece de forma menos disfarçada e mais direta no “romance histórico”, cujo núcleo é o ato de antropofagia, a devoração do bispo D. Pero Sardinha.

A primeira referência ao episódio aparece no mesmo capítulo VII, logo após o naufrágio reles, e já aí é causa de um engraçado equívoco que, mais uma vez, mistura “ficção” e “realidade” João Valério diz a Pe. Atanásio (e não por acidente a Pe. Atanásio), que julga ter sido em Coruripe da Praia que mataram o bispo. O outro assusta-se:

Padre Atanásio soltou a agulha, assombrado, e esbugalhou os olhos:

— O bispo? que bispo?

— O Sardinha, padre Atanásio. Aquele dos caetés, um sujeito célebre. O D. Pero. Vem nos livros.

O diretor da *Semana* retomou a agulha, a linha e o botão:

— Ah, sim! Pensei que fosse o D. Jonas. Ou o D. Santino. Que susto! O D. Pero... Nem me lembrava.

O susto de Pe. Atanásio, sua atualização da história passada, apesar de estarem ligados à personalidade confusa do personagem, que vive embrulhando os assuntos, têm todavia uma razão objetiva. Neste instante, é o próprio João Valério que atualiza, flutuando entre a fantasia e a vida cotidiana, entre bispo Sardinha e Adrião Teixeira. Na terceira e última vez em que João Valério aparece às voltas com a escrita do seu romance (capítulo XIII), Adrião está doente, João Valério vai visitá-lo e, como depois tem a tarde livre, resolve retomar o livro. O ponto agora é apanhar os naufragos e “preparar um banquete de carne humana”. As dificuldades são as mesmas de antes, e as soluções aventadas também: como é “incapaz de saber o que se passa na alma de um antropófago”, o escritor tem de

recorrer aos modelos existentes ao seu redor. Mas surge um problema culinário e João Valério dirige-se então a D. Maria José, querendo saber como se prepara uma buchada:

— Mas que interesse...

— É história comprida. Preciso saber como se cozinha um homem. Como é D. Maria?

— Um homem? Está aí! Foi o conhaque.

E voltou-me as costas.

— Espere lá, criatura. Quem lhe falou em homem? Um bode, é claro, um carneiro. Tira-se o couro do bicho, esquarteja-se. Até aí eu sei. Como é o resto?

[...]

— Muito obrigado, D. Maria José. Vou preparar o Sardinha pela sua receita e misturo tudo com pirão de farinha de mandioca. Fica uma porcaria.

De novo, está ele misturando o seu “romance histórico” com o cotidiano, a ponto de perturbar D. Maria José. Mas o relevante é a devoração dos portugueses, especialmente do bispo. O ritual antropofágico, freqüente em lendas e contos de fadas, tem aqui o valor simbólico da morte e da devoração do pai. D. Maria José passa a João Valério a receita da “refeição totêmica” — esta comemoração ritual da criação dos clãs e do estabelecimento do tabu do incesto.²⁵ Com este passo, encerra-se o “romance familiar” na versão primeira e mais simples do Enjeitado — as forças instintivas conseguiram abrir seu caminho para a simbolização —, de modo que a segunda versão mais “realista” do Bastardo, pode agora ocupar o seu espaço.

Antes de passarmos a ela, uma última observação: a circunstância de o naufrágio e a devoração do bispo Sardinha serem fatos históricos em nada altera, como é evidente, o valor simbólico do episódio. Pelo contrário, até o reforça, na medida em que o suposto acontecimento histórico torna-se um dos mitos de fundação do Brasil, explorado seja na história oficial, seja na literatura — como contemporaneamente a este romance fazia Oswald de Andrade. A história oficial e o “Manifesto Antropófago” elaboravam também, cada um à sua maneira, versões do “romance familiar” nacional.

Aliás, a consciência de Graciliano Ramos (falo agora do autor empírico de *Caetés*) sobre a utilização mítica da anedota pela história oficial é patente: sua ironia leva o episódio ao grotesco, desmoralizando-o. A dúvida — se cabe aqui expressar dúvida dessa natureza — é se ele teria (como tinha Mário de Andrade ao

25 Cf. FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

escrever “O peru de Natal”) consciência das implicações psicológicas dos elementos postos em jogo. Talvez não tivesse. Em todo caso, uma espécie de intuição literária, uma consciência das simetrias simbólicas, guiava sua mão de forma segura. Antes de retomar pela terceira e última vez o “romance histórico” João Valério faz uma curiosa associação de idéias: primeiro, lembra-se de “Miranda Nazaré falando das barbas de Abraão”; depois, passa para José de Alencar, “que também foi um cidadão excessivamente barbado”; a seguir, passa para Iracema, e de Iracema para o seu romance, “que ia naufragando com os restos do bergantim de D. Pero” A cadeia associativa é muito clara: do patriarca bíblico para o patriarca literário, deste para a virgem Iracema, e dela para o bispo devorado. Do pai para a mulher, e da mulher para a morte do pai: o triângulo Adrião-Luísa-João Valério está aí deslocado e latente.

10» **A aprendizagem do Bastardo**

E por que João Valério escreve *Caetés*? Já esta pergunta é mais difícil porque, em parte, seus motivos coincidem com os do autor — e por que escreve um autor? Nenhuma pretensão de responder a esta complicadíssima pergunta. Podemos no máximo levantar algumas hipóteses e, sempre conformando-nos ao texto do romance e a algumas informações extratextuais, balizar a questão, cercá-la, esclarecê-la um pouco.

Tenho insistido em que os temas do casamento e da ascensão social combinam-se no romance e correm subterraneamente ao drama amoroso vivido por João Valério e Luísa. Estão, portanto, em segundo plano, exceto quando o narrador devaneia de modo direto com seu casamento com Luísa, e exceto também nos capítulos finais, quando um certo cinismo toma conta da narrativa. No mais, como vimos longamente nas primeiras partes deste trabalho, a paixão dos protagonistas centraliza e imanta as muitas digressões por outros temas.

O tema da ascensão social é posto sobretudo através de um pequeno grupo de personagens: Evaristo Barroca, por um lado; D. Engrácia, Marta Varejão e (como inocente demônio tentador) Isidoro Pinheiro, por outro lado. No centro, João Valério, órfão pobre e guarda-livros, invejoso do talento comercial de Adrião e da fortuna de D. Engrácia.

Através destes dois grupos, abrem-se também dois caminhos de ascensão social para o narrador. O primeiro deles é ser como Evaristo Barroca, o cavador, que vai furando, verrumando, até atingir altas posições políticas. Mas este caminho não

serve para João Valério, que embora admire à distância “o talento do Barroca” sente-se tolhido pela *consciência moral* que desaprova as manobras do advogado:

— Eu conheci assim que ele me mostrou os artigos, acudi. Aquilo não mete prego sem estopa. Não lhe invejo o gosto. Tanta chaleirice, tanta baixeza, por uma cadeira na câmara de Alagoas. É um pulha. Antes ficasse aqui, explorando os matutos, que fazia melhor negócio. Um idiota.

— Está enganado, retorquiu Isidoro. Entra deputado estadual e sai senador federal. Vai longe. Em três anos será para aí um figurão. Quem for vivo há de ver. Inteligência, e muita, é que ninguém lhe pode negar.

A fala de Isidoro Pinheiro repõe, sensatamente, a verdade, destruída pela indignação moral de João Valério. Isidoro, “que defende toda gente” funciona quase sempre como um maduro conselheiro do amigo mais jovem. Não serve entretanto de modelo, pois sua grande bondade e tolerância colocam-no muito mais próximos dos vencidos da vida (como o guarda-livros) do que dos vencedores. De todo modo, o caminho do carreirista clássico fica barrado para João Valério.

Resta, para consertar o “mundo muito mal arranjado” o outro caminho do casamento por interesse — esse, aconselhado insistentes vezes por Isidoro Pinheiro. Como Marta Varejão está ali mesmo — e mais que disponível, disposta — o guarda-livros fica tentado. Mas aí é a paixão por Luísa que atrapalha tudo. No começo, quando Luísa ainda não demonstrou seu amor por ele, o jovem guarda-livros ainda vacila:

Do piano resvalei para Marta Varejão e para os quinhentos contos de D. Engrácia. Marta Varejão, muito bem. Não andava ora a mostrar os dentes, ora de carranca. Pois casava com ela e havia de ser feliz, em Andaraí, na Tijuca ou em outro bairro dos que vi nos livros. Uma bonita situação. E o amor de Luísa, se ela me tivesse amor, só me renderia desgostos, sobressaltos, remorsos, trezentos mil réis por mês e oito por cento nos lucros dos irmãos Teixeira.

[...] Procurei alguma coisa que eu fosse. Não era nada, realmente, mas tinha boa figura e os caetés no segundo capítulo. E vinte e quatro anos, a escrituração mercantil, a amizade de Pe. Atanásio, vários elementos de êxito.

Mas logo que a situação com Luísa se define a seu favor, todos os sensatos argumentos desaparecem. Agora é Marta quem parece importuna e fora de propósito, enquanto Luísa sobe à altura das estrelas:

[...] Toda a minha alma estava empregada em adorar Luísa. E Luísa havia subido tanto que muitas vezes me surpreendi a confundi-la com a estrela amável que avultara em cima do morro, na ante-véspera. Altair? Aldebarã? Não conheço as estrelas. Nem conheço as mulheres. Que será Luísa? que haverá nela? Não sei.

Emergindo “destas filosofias ordinárias”, o narrador pede cerveja. No entanto, as filosofias ordinárias estão exatas. É com a mulher do patrão que João Valério inicia sua aprendizagem, não só amorosa, mas também prática. De certo modo, o Bastardo carreirista que ele tem dentro de si está impedindo de se desenvolver por causa da pesada sombra do Enjeitado: indignação moral e escrúpulos de consciência são um fardo duro de levar quando se é órfão, jovem, pobre e se tem a amizade do Pe. Atanásio.

Já vimos como o “romance histórico” dos índios é uma maneira de dar vazão aos instintos primitivos e infantis de violência. O lento romance amoroso com Luísa constitui outro tipo de aprendizagem, a entrada no mundo adulto das paixões carnis e das ainda mais difíceis complicações morais. A morte de Adrião coloca os dois amantes face a uma encruzilhada: continuarem romanticamente juntos, ou separarem-se, reconhecendo as dificuldades de um amor problemático e proibido, e renunciando a ele?

O fim do livro é verdadeiramente anticlimático. Isidoro Pinheiro insiste com João Valério em que ele deve casar-se com Luísa, mas o guarda-livros reluta: o caminho já fora todo percorrido e a graça da fantasia se esgotara. Édipo oblíquo, sem punição, o guarda-livros desliza para outros rumos. Ainda procura Luísa, mas esta, compreendendo talvez o que se passa, dispensa-o do compromisso. João Valério está livre, pode seguir em frente na direção de algo que não tem o brilho de Altair ou Aldebarã, mas que parece-lhe agora muito mais consistente:

Decorreram mais de três meses. Passei a sócio da casa, que Vitorino não pode dirigir-la só; Luísa é hoje comanditária; a razão social não foi alterada.

Abandonei definitivamente os caetés: um negociante não se deve meter em coisas de arte. Às vezes desenterro-os da gaveta, revejo pedaços da ocara, a matança dos portugueses, o morubixaba de enduape (ou canitar) na cabeça, os destroços do galeão de D. Pero. Vem-me de longe em longe o desejo de retomar aquilo, mas contenho-me. E perco o hábito.

Por que escreve, então, o romance *Caetés*? Pela necessidade de retomar nele a história de sua aprendizagem, necessidade de refazer a própria vida em condições ideais, necessidade de — escrevendo a própria vida — ter o sentimento de estar corrigindo-a. Necessidade de mentir, pois, como dizia o Dr. Liberato a propósito de Nicolau Varejão: “De mentir, de matar, de beber água, de abraçar alguém, de roer as unhas, tudo é necessidade”

João Valério abandonou o despótico, onipotente e narcisista Enjeitado, e adotou a segunda versão do seu “romance familiar” — a versão do Bastardo, que justamente reconhece a força da necessidade:

Gosto da Teixeira. Tem uma linda perna, uns lindos olhos, várias habilidades, e é alegre como um passarinho. No silêncio do meu quarto, penso às vezes que a vida com ela seria doce. E digo a mim mesmo que ainda podemos ter quatro filhos vermelhos, fortes e louros. Parece-me que vou casar com Teixeira.

Diz Lukács: “O romance é a forma da virilidade amadurecida; isso significa que o caráter fechado de seu mundo é, no plano objetivo, imperfeição, e no plano subjetivo do vivido, resignação”.²⁶

26 LUKÁCS, George.
Op. cit., p. 71.





Vidas secas, filme de Nelson Pereira dos Santos, 1963