

Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Mestrado em Literatura

***MENINO DE ENGENHO E A DIALÉTICA DE UMA LITERATURA QUE SE
AUTOQUESTIONA***

Antônio Cézar Nascimento de Brito

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Laura dos Reis Corrêa

Fevereiro de 2008

***MENINO DE ENGENHO E A DIALÉTICA DE UMA LITERATURA QUE SE
AUTOQUESTIONA***

Antônio Cézar Nascimento de Brito

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ana Laura dos Reis Corrêa.

Fevereiro de 2008

Menino de Engenho
João Cabral de Melo Neto

A cana cortada é uma foice.
Cortada num ângulo agudo,
ganha o gume afiado da foice
que a corta em foice, um dar-se mútuo.

Menino, o gume de uma cana
cortou-me ao quase de cegar-me,
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim guardar-se.

A cicatriz não tenho mais;
o inoculado, tenho ainda;
nunca soube é se o inoculado
(então) é vírus ou vacina.

DEDICATÓRIA

À professora Sandra Konell, que há 10 anos começou a despertar em mim o contador de histórias adormecido desde menino e se tornou responsável por tudo isso.

AGRADECIMENTOS

- Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília.
- À CAPES, pela bolsa de estudos concedida durante um período da pesquisa.
- À Professora Ana Laura, que, mais que orientar, caminhou junto no percurso deste trabalho, apontando direções, segurando-me nos momentos de tropeços e, muitas vezes, criando pontes onde eu via abismos.
- Ao Bernard, por iluminar parte considerável dessa reflexão.
- Aos componentes do grupo **Literatura e Modernidade Periférica**, pelo acolhimento e pelos debates que muito contribuíram para a formulação das questões que permeiam esta dissertação, especialmente Ana Laura, Deane, Tatiana, Bernard, Rafael, Gustavo, Maria Antonia, Leonardo, Daniele, Marcela, Ana Daniele, Paloma, Luciana, Beth, Késsia e Fabiano.
- Aos funcionários do TEL, especialmente à Dora e à Jaqueline, pela atenção e prontidão em resolver os assuntos burocráticos.
- Aos colegas da Pós-Graduação, especialmente Eliete, Olívia, Eiliko, Valéria, Alisson, Pablo, Giovana e Igor.
- Aos amigos que, de perto ou à distância, acompanharam tudo isso: Ivone, Fernanda, João Carlos, Éderson, Adriana, Luizinho e Darlei.
- À Ivete Pauluk, mais que amiga, minha maninha de coração, pela amizade, por tudo o que tem feito por mim, e por ter elaborado a tradução do resumo para o *Abstract*.
- Aos meus pais Adélio e Maria e ao meu irmão Vanderlei, por sempre me encorajarem e me apoiarem em todas as decisões.
- Ao Willian, por tudo.

RESUMO

O presente trabalho é um estudo sobre o romance *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, sob a perspectiva da crítica histórico-materialista, que tem como pressuposto a leitura da obra literária como representação do Brasil, em que as contradições históricas que acompanham a formação do país são apreendidas e internalizadas esteticamente na forma literária. A hipótese que norteia essa pesquisa centra-se na mudança de posição do narrador do romance que, em um movimento de aproximação e distanciamento entre aquele que narra e o seu eu narrado e entre o narrador e a matéria da narrativa, remete a um movimento dialético da formação do Brasil, marcado por contradições histórico-sociais que caracterizam a condição de país subdesenvolvido. Para desenvolvermos essa hipótese, partimos da contextualização do chamado “ciclo da cana-de-açúcar”, do qual *Menino de engenho* é o primeiro romance, procurando demonstrar como as contradições da formação histórica do país são internalizadas pelo escritor com base em um programa que norteou a produção do romance na década de 1930. Em seguida, analisamos a estrutura do romance, a formação do narrador e a maneira como a narrativa é elaborada, evidenciando o conflito entre o narrador e a matéria narrada e o movimento dialético de aproximação e distanciamento entre o narrador Carlos de Melo e o menino Carlinhos que vivenciou a matéria de que se compõe a narrativa. Investigamos a relação entre o personagem e o narrador a partir da concepção do narrador como representante daquele que, por não poder se auto-representar, lhe outorga o poder de representação. Como o personagem representado é um outro em relação ao narrador, a representação não é possível de ser efetivada de todo porque não é isenta de um posicionamento de classe. Abordamos ainda, nesse capítulo, o problema do autoquestionamento literário, em que a literatura, ao voltar-se para si mesma, se configura como espaço de lutas discursivas. Dessa maneira, em *Menino de engenho*, a literatura volta-se sobre si para se questionar sobre sua forma de representar aqueles que não podem se auto-representar.

ABSTRACT

This thesis investigates the *Menino de engenho* novel written by José Lins do Rego. The study was drawn on the historical-materialist criticism perspective which presupposes the literary work as a representation of Brazil where the historical contradictions throughout the country development are stored and internalized aesthetically as literary. The hypothesis that guides this research is focused on the changing position of the novel narrator who, in a movement of rapprochement and distance between that who tells the story and his I-narrated and also between the narrator and the narrative matter, refers to a dialectic movement of the Brazil's formation marked by historical and social contradictions that characterize the condition of an undeveloped country. In order to check this hypothesis, we considered first the contextualization of the so-called "sugar cane cycle", where *Menino de engenho* is the first novel. We attempted to show how the contradictions from the country historical formation are internalized by the writer based on a program which guided the production of the novel in the 1930's. After that we analyzed the structure of the novel, the narrator formation and how the narrative is developed, highlighting the conflict between the narrator Carlos de Melo and the boy called Carlinhos who lived in the matter that composes the narrative. We investigated the relationship between the character and the narrator from the narrator conception as a representative of that who can not be self-represented, and as a consequence he gives this power to the narrator. As the character represented in the novel is another one in relation to the narrator, the representation is not possible to be done as a whole because it is not free from a class position. Furthermore, we also approached in this chapter, when the literature is turned to itself it sets a space of discursive struggles committed with the explorations of popular classes. Thus, in *Menino de engenho*, the literature turns to itself in order to question about a way to represent those who can not be self-represented.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: JOSÉ LINS DO REGO E O ROMANCE DE 30	19
1.1 MODERNISMO <i>versus</i> REGIONALISMO de 1930	21
1.2 O ROMANCISTA DA DECADÊNCIA	29
1.3 O CICLO DA CANA-DE-AÇÚCAR	47
CAPÍTULO 2: UM ROMANCE DE CONTRADIÇÕES	59
2.1 ROMANCE, MEMÓRIA E MATÉRIA	60
2.2 A FORMAÇÃO DO NARRADOR	81
2.3 ENTRE O IMPERFEITO E O PERFEITO: RECORDAR PARA RETER E RECORDAR PARA PERDER	96
CAPÍTULO 3: MENINO DE ENGENHO E O AUTOQUESTIONAMENTO LITERÁRIO	101
3.1 O CONCEITO DE REIFICAÇÃO EM <i>MENINO DE ENGENHO</i>	102
3.2 O PROBLEMA DA POSIÇÃO DO NARRADOR	113
3.3 QUANDO A LITERATURA SE QUESTIONA	131
CONCLUSÃO	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	158

INTRODUÇÃO

Coube a José Lins nascer e passar a infância num período de crise, isto é, de romance em potencial, em que uma forma de viver se despedia de toda uma região. O sentimento agudo do ficcionista captou os conflitos gerados por esse desmoronamento silencioso (a transformação não era revolucionária, mas por desgaste, e poderia mesmo passar despercebida), e construiu com eles alguns livros cuja sorte independe de revisões estéticas, porque são o encontro afortunado de uma situação, de uma experiência e de um dom de narrador. Se José Lins se debruçasse mais sobre si mesmo do que sobre as coisas, se fosse mais sutil ou requintado, como desejariam alguns, esse ajustamento espontâneo não seria talvez possível, e nossa literatura teria perdido um de seus monumentos.

Carlos Drummond de Andrade¹

Menino de engenho é o primeiro livro publicado pelo escritor paraibano José Lins do Rego, em 1932, em Maceió, e é apontado pela crítica e pelo próprio autor como o romance que abre o chamado “ciclo da cana-de-açúcar”. A escolha dessa obra literária para a análise que desenvolveremos neste trabalho deu-se em razão de que, por ser o primeiro livro publicado por José Lins, *Menino de engenho* possibilita verificarmos como os temas trabalhados pelo autor ao longo do ciclo da cana-de-açúcar são desenvolvidos já no primeiro romance. A década de 1930 no Brasil foi um período de profundas mudanças políticas e econômicas, aliadas a um intenso projeto de modernização e industrialização tanto nos setores urbanos quanto na área rural, mas que não produziram grandes mudanças na estrutura social, e, devido a isso, não foram vistas com grandes expectativas pelos escritores inseridos nesse contexto histórico.

José Lins do Rego, situado entre os intelectuais que fazem parte desse intenso período de transformações, é um dos que mais se empenhou em apreender as mudanças, e

¹ ANDRADE, Carlos Drummond apud REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 82 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, p. 18.

suas conseqüências, pelas quais o Brasil passava e que são internalizadas em sua produção literária. O fato de pertencer a uma classe de donos de engenhos e de ter sido criado e passado a infância no engenho do avô materno, com certeza, contribui para que a percepção do escritor sobre a modernização capitalista dos engenhos, transformados em usinas, seja marcada por uma visão pessimista do progresso, que, ao invés de trazer avanços para o setor, acaba levando à decadência da família patriarcal e, conseqüentemente, das relações sociais que giravam em torno desse sistema. Há quem diga que, por ser neto de senhor de engenho patriarcal, José Lins do Rego expressa em sua literatura uma visão idealizada desse sistema, tendendo a uma certa parcialidade em favor daqueles que são os representantes desse modo de vida e de organização social. Em *Menino de engenho*, a idealização do coronel José Paulino seria decorrente desse ponto de vista, retratado no livro como “um santo que plantava canas”, enquanto os trabalhadores são vistos como pessoas subordinadas e submissas, aceitando passivamente a situação de exploração a que estavam submetidas.

A análise que faremos leva a uma leitura que propõe um sentido diferente para o romance. O que propomos é que, justamente por pertencer à classe dominante, como neto e herdeiro de senhor de engenho, José Lins do Rego consegue se colocar dentro desse sistema, e seu ponto de vista é daqueles que vivem a situação de decadência desse sistema. O seu modo de narrar, portanto, se dá de dentro, e por isso, pode representar as contradições desse sistema de produção e exploração e as contradições da própria formação nacional, já que o Brasil teve, desde o início da colonização, o seu desenvolvimento assentado com base na exploração e na relação sempre conflituosa dessas duas classes: dominante (senhor) X dominado (escravo/trabalhador). Essa contradição se manifesta também na literatura, que, por ser meio de expressão da elite, ao representar o real, veicula a ideologia da classe dominante, no entanto, a literatura encontra limites ao tentar representar o todo, e nesses limites, dá a ver também o que essa ideologia esconde. Em *Menino de engenho*, ao narrar o romance em

primeira pessoa, José Lins se coloca dentro do sistema de patriarcalismo açucareiro do Nordeste, e seu ponto de vista é da classe dominante. Mas ao representar esse sistema, depara-se com as contradições que fazem parte dele, e essas contradições são incorporadas ao seu próprio modo de narrar, e se manifestam em uma mudança de posição do narrador diante do mundo narrado, o que leva a um autoquestionamento da literatura, enquanto discurso comprometido com a exploração das camadas populares ao mesmo tempo em que se questiona sobre a representação dessas classes.

Antes de apresentarmos a estrutura do trabalho e as questões trabalhadas em cada capítulo, convém ressaltar que essa dissertação foi desenvolvida dentro da linha de pesquisa **Crítica da História Literária**, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, que tem como pressupostos as bases teóricas e críticas do materialismo histórico dialético. Dentro dessa perspectiva, levantaremos questões que se relacionam com a literatura e a formação nacional; o regionalismo, a produção literária do Romance de 1930 e a pré-consciência do subdesenvolvimento; a formação intelectual do autor e a formação do narrador do romance; a ficcionalização da oralidade e o autoquestionamento literário. Fundamentamos nossa pesquisa na leitura e discussão de autores que abordam essas questões em sua produção crítica e/ou historiográfica da literatura como Antonio Candido, Roberto Schwarz, João Luís Lafetá, Luís Bueno, Hermenegildo Bastos, Caio Prado Júnior, Nelson Werneck Sodré, entre outros, que compõem um panorama crítico dialético de interpretação do Brasil, além de autores estrangeiros como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Erich Auerbach e Georg Lukács.

Outro ponto importante a ser ressaltado é que esta dissertação faz parte de uma produção coletiva do grupo de pesquisa **Literatura e Modernidade Periférica**, vinculado à linha de pesquisa **Crítica da História Literária**, que, desde sua criação, em 1998, tem se empenhado no estudo da literatura a partir da relação entre forma literária e processo social,

resultando, desde então, em diversas teses, dissertações e artigos produzidos pelos seus componentes. A participação no grupo oportunizou-nos diversos debates acerca da relação entre literatura e nação, e nos permitiu aprofundar os objetivos da pesquisa individual a que nos tínhamos proposto, dando-nos suporte para formular as questões que procuramos desenvolver nesta dissertação.

Nesse sentido, com base nessas questões, estruturamos esta dissertação em três capítulos. No **primeiro capítulo**, abordaremos o período ao qual no romance se situa, ou seja, o “Romance Regionalista de 30”, ou “Romance do Nordeste”, que está situado na fase que Antonio Candido chama de “pré-consciência do subdesenvolvimento”,² na qual os escritores abandonam a idéia de otimismo patriótico e adotam um pessimismo diferente do que ocorria nos romances naturalistas. Nesse período, os escritores começam a ver o país a partir da idéia de subdesenvolvimento, que influencia na produção literária da década de 1930 e se estende pelas décadas seguintes, resultando numa mudança de perspectiva dos intelectuais em relação ao país, evidenciando o atraso como consequência do subdesenvolvimento.

Nesse capítulo, inicialmente explanaremos a questão da formação intelectual de José Lins do Rego, momento de seu envolvimento com o Centro Regionalista do Nordeste, grupo criado por Gilberto Freyre em 1924, cujo objetivo era resgatar os valores e culturas locais bem como as manifestações populares, e que influencia decisivamente na produção literária do criador de *Menino de Engenho*. Discutiremos também a relação entre José Lins do Rego e o Modernismo de 1920, resultante de uma tensão entre os intelectuais que compõem o período de 1930 e os modernistas de 1922, responsáveis pelos avanços estéticos e ideológicos que propiciaram o aparecimento e boa aceitação, pelo público e pela crítica, dos romancistas de 30, que, por sua vez, não se viam como continuadores do Modernismo.

² CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

Em seguida, faremos uma abordagem dos romances de José Lins do Rego que estão relacionados ao tema da decadência do patriarcalismo açucareiro do Nordeste, relacionando-os com a problemática da formação nacional. Em José Lins do Rego o engenho figura como uma metonímia do Brasil, e é seguindo essa linha de pensamento que discutimos os romances dessa fase do escritor paraibano como representação da história do Brasil e de suas contradições. Finalizando o capítulo, retomaremos a denominação de “ciclo da cana-de-açúcar” para discutir o conjunto de obras do romancista que giram em torno do engenho e da usina de açúcar para verificarmos se a idéia de um grupo de obras ligadas à decadência da família patriarcal do Nordeste já estava objetivada pelo autor de *Menino de engenho* à época da publicação do seu primeiro romance e qual a relevância disso para o estudo da obra de José Lins do Rego.

No **segundo capítulo**, daremos início à análise especificamente de *Menino de engenho*, tendo como premissa a hipótese de que o romance é permeado por contradições histórico-sociais que são apreendidas pelo escritor e internalizadas na obra. Em um primeiro momento, verificaremos o papel que a memória do escritor, neto de senhor de engenho, desempenha na composição do romance. É comum a crítica brasileira classificar *Menino de engenho* como romance memorialista, devido à semelhança entre as situações vivenciadas pelo narrador/personagem Carlos e o próprio autor do romance, desde o fato de serem ambos netos de senhor de engenho, perderem a mãe ainda crianças e passarem a infância no engenho do avô, como também as inquietações com a doença e com a morte, além de o próprio autor afirmar que a idéia inicial não era escrever um romance, mas a biografia do avô. Dessa forma, tentaremos verificar até que ponto essas questões levantadas influenciaram na fatura do texto à medida que foi sendo produzido.

Também por ser considerado romance memorialista e sem uma intriga central, o que levou José Aderaldo Castello a afirmar que *Menino de engenho* é um romance sem ser

romance³, é comum a crítica afirmar que o primeiro romance de José Lins do Rego é estruturado de forma a compor um retrato da sociedade nordestina, e para isso, o romancista utilizou-se da técnica de painel, em que os capítulos são encadeados por coordenação, o que resulta em uma relativa independência entre os capítulos, os quais podem ser lidos mesmo fora da ordem em que foram organizados pelo autor⁴. Em sentido inverso a essa interpretação, o que pretendemos mostrar é que os capítulos do romance são estruturados de acordo com um crescente conflito que começa a se desenvolver logo nos primeiros capítulos da narrativa, vai ganhando densidade, até culminar no afastamento do narrador-personagem do engenho. Esse conflito se dá entre o próprio narrador e o seu eu narrado e entre o narrador e a matéria de que se utiliza para produzir a narrativa, sugerindo um movimento dialético de aproximação e afastamento entre esses elementos, que dá um sentido de contradição à narrativa e sugere o próprio movimento contraditório da história e da formação do Brasil. Portanto, se os capítulos fossem lidos fora da ordem em que estão organizados, como sugerem os críticos, essa leitura poderia interferir no sentido geral do texto e no efeito estético alcançado pelo autor ao organizá-los na ordem em que se encontram no romance.

Em seguida, analisaremos a formação do narrador de *Menino de engenho*, em que propomos que o narrador, Carlos de Melo, é formado a partir da junção de outros dois narradores orais presentes na obra, a velha Totonha e o avô do narrador, coronel José Paulino. Estabeleceremos um paralelo com o ensaio de Walter Benjamin sobre o narrador na obra de

³ CASTELLO, José Aderaldo. *Memória e regionalismo*: Introdução aos romances de José Lins do Rego. In: REGO, José Lins. *Romances Reunidos e Ilustrados*. – Menino de Engenho, Doidinho, Bangüê. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. v. 1.

⁴ Os críticos a que nos referimos são, além de José Aderaldo Castello, José Maurício Gomes de Almeida e Luciano Trigo. (CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961.; ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.; TRIGO, Luciano. *Engenho e memória: O Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.)

Nikolai Leskov,⁵ além de outros autores que discorrem sobre o narrador, em que o filósofo afirma que o narrador da obra do escritor russo é formado a partir da junção de dois grupos de narradores orais: os marinheiros mercantes que, por viajarem muito, conhecem as histórias dos lugares por onde passam, e os habitantes de uma determinada localidade que conhecem a tradição, os costumes e as histórias do local onde moram. Para o pensador, as melhores narrativas escritas são aquelas que mais se aproximam das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Carlos de Melo, o narrador do romance, tece a narrativa como se estivesse contando-a para um grupo de ouvintes, e para isso utiliza uma linguagem simples, como a que usam os narradores orais, além da evocação e recriação do passado por meio da memória. Isso aproxima o narrador de *Menino de engenho* do narrador proposto por Benjamin acerca do escritor russo, mas o que diferencia o narrador de *Menino de engenho* do narrador proposto pelo filósofo é que, ao se referir a esse tipo de narrador, Benjamin fala que ele já não está mais disponível porque a principal característica desse tipo de narrador é a troca de experiências entre os que ouvem e os que contam histórias. Acrescenta ainda que isso é raro atualmente⁶ porque as condições de transmissão da experiência, de “dar conselhos”, não estão mais disponíveis na sociedade capitalista moderna. Além disso, tais condições se relacionam com dois eventos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo: o surgimento do romance e a imprensa. Dessa forma, o narrador que José Lins do Rego tenta recuperar apresenta-se no romance como *ruína*. Se na Europa essa forma de narrar já não era mais possível, no Brasil, onde o que é arcaico resiste e luta para permanecer, manifestando-se como moderno, o narrador de José Lins é, na verdade, um sintoma de nossa condição histórica de país subdesenvolvido, que tem como uma de suas características o atraso.

⁵ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed., 10 reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996. V. 1.

⁶ O ensaio citado foi escrito por Walter Benjamin em 1936.

Nesse capítulo também faremos uma análise do tempo verbal utilizado pelo narrador do romance, mostrando que o narrador oscila entre o pretérito imperfeito e o pretérito perfeito na maior parte da narrativa, sugerindo o movimento de aproximação e distanciamento de que falamos, além de remeter a um desejo implícito do narrador em lembrar-se de determinados eventos com o intuito de conservá-los e fixá-los por meio da narrativa e, em outros momentos, com o objetivo de externalizá-los e se desfazer deles ou então indicando algo que já não está mais disponível devido às condições histórico-sociais.

No **terceiro capítulo**, iniciaremos abordando o conceito de reificação e procuraremos mostrar como é possível percebê-la na narrativa em questão, partindo do modo como a narrativa é feita, inserindo o narrador-personagem em um mundo permeado por relações sociais reificadas, tendo como pressuposto que a própria obra literária é reificada e colabora para tornar as relações ainda mais reificadas por veicular uma ideologia que tem seu suporte na exploração das classes populares. No entanto, ao assumir-se como reificada, a literatura pode se colocar como forma de resistência à reificação, e isso pode ser verificado na forma de produção da obra, no caso de *Menino de engenho*, no movimento dialético citado anteriormente, que resulta na mudança de posição do narrador do romance diante da exploração a que estavam submetidos os personagens representantes da classe dominada e na idealização e/ou ironia ao se referir ao representante da classe dominante, o coronel José Paulino.

A mudança de posição do narrador, que abordaremos como problema, é, na verdade, um gesto estético do escritor que internaliza e evidencia contradições sociais e históricas da formação do Brasil, inserido em um sistema capitalista. O movimento dialético de aproximação e distanciamento com a matéria narrada e com o seu eu menino, bem como a mudança de posição diante das situações de exploração e miséria em que viviam os moradores e trabalhadores do engenho, explicita um inconformismo do narrador diante de um

sistema estruturado na exploração e no desenvolvimento desigual, mas, ao mesmo tempo, sugere um certo conformismo e até mesmo parcialidade em favor da classe dominante, o que é explicado pela posição que o narrador ocupa como neto e herdeiro do senhor de engenho, que, como dissemos, representa a classe dominante. Esse é um limite que se encontra dentro da literatura, que, por ser elemento de representação da elite dominante, está comprometida com a exploração das camadas populares, ao mesmo tempo em que tenta representá-las.⁷ Dessa forma, o escritor, ao tentar representar as vozes populares, se depara com o problema de representar o seu outro, que é, na verdade, um outro de classe, e a maneira com que se relaciona com esse problema resulta, muitas vezes, na ficcionalização da oralidade dos personagens iletrados pelo narrador, e aponta para uma solução imaginária assumida pela literatura para uma contradição que permanece real na situação histórica.

Assim, a mudança de posição do narrador sugere uma leitura de *Menino de engenho* como autoquestionamento da literatura, que, diferentemente da metalinguagem, em que a literatura, por não poder representar o mundo, volta-se sobre si mesma para se auto-representar, o autoquestionamento incide em assumir a literatura como forma de poder, como discurso comprometido com a exploração das massas iletradas e marginalizadas⁸. A literatura sempre esteve comprometida com os interesses das classes dominantes, como lembra Antonio Candido, mas ao veicular a ideologia dessas classes também dá a ver o que está no interior desses discursos.⁹ O autoquestionamento é, assim, uma espécie de representação das formações discursivas e da luta de poder que se trava em seu interior. O conflito, evidenciado pelo movimento dialético que citamos várias vezes e, principalmente, pela mudança de posição do narrador do romance, portanto, não é apenas do enredo, mas é um conflito

⁷ Cf. BASTOS, Hermenegildo. *Relíquias de la casa nueva: La narrativa latinoamericana: El eje Graciliano – Rulfo*. México: Unam/CCYDEL, 2005.

⁸ Idem.

⁹ CANDIDO, Antonio. “Literatura de dois gumes”. In: *A educação pela noite*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

discursivo, do narrador enquanto representante daquele outro que faz parte da narrativa, mas não tem autonomia para narrar. Por isso mesmo, o narrador é incapaz de representá-lo com isenção de posição, já que esse outro não pertence à mesma classe que ele.

Finalmente, para encerrar a dissertação, retomaremos a análise que fizemos no segundo capítulo sobre a formação do narrador de *Menino de engenho*, em que buscamos demonstrar que o narrador toma como um dos seus modelos de narradores a velha Totonha, mas, no momento em que descreve a contadora de histórias, não lhe dá voz na narrativa, narrando as histórias que a velha contadora contava como se fossem suas.

A questão que colocamos é: que mudança ocorreria no romance se a velha Totonha contasse as histórias em discurso direto, em primeira pessoa, como o coronel José Paulino contava, ao invés do narrador contá-las?

Esse questionamento aponta novamente para a representação do outro, um problema de difícil solução com que se deparou não apenas José Lins do Rego, mas a maioria dos escritores do romance de 1930, e cada um enfrentou-o e respondeu a ele à sua maneira. Mas, além disso, aponta também para uma característica assumida pela literatura brasileira, especialmente no decênio de 1930, de estabelecer o narrador como representante do personagem.¹⁰

A velha Totonha, representante das camadas populares, por não poder se auto-representar, delegaria ao narrador o poder de representá-la. Haveria, então, uma negociação entre narrador e personagem, em que este, ao mesmo tempo em que é representado, também

¹⁰ Cf. CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: Ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.; BASTOS, Hermenegildo. "Formação e representação". In: *CERRADOS* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura; ano 15; n. 21, 2006.; HESS, Bernard Herman. *O Escritor e o Infante*: uma negociação para a representação do Brasil em *Infância*. Tese (Doutorado). Brasília: UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007.; DAL FARRA, Maria Lucia. "Abrigo íntimo da infância na escrita de Graciliano Ramos". *A manhã*. Aracaju, n° 25, outubro/1992.

ensina ao narrador? Ao internalizar as histórias que eram contadas pela contadora de histórias, o narrador internalizaria também o modo como eram narradas, e aprenderia com ela?

Nesta dissertação, partimos do princípio de que, se há negociação e aprendizado na relação entre narrador/representante e seu outro/representado, esse aprendizado e essa negociação devem estar transpostos para a própria narrativa. O modo como *Menino de engenho* é narrado sugere, do início ao fim, a tentativa de representar não apenas a infância no engenho ou a realidade imediata do Nordeste, mas também o propósito de ser a mimesis de um modo de narrar, de um poder de representar o mundo ligado às camadas populares. Esse modo de narrar, entretanto, se transforma em texto literário pela mediação do trabalho do escritor que transforma o que um dia foi ou o que poderia ser a narrativa popular em um “como se fosse”, ou seja, um efeito estético que evoca no leitor a imagem de um narrador que estivesse contando uma história para um grupo de ouvintes.

CAPÍTULO 1

JOSÉ LINS DO REGO E O ROMANCE DE 30

Quer dizer, o recurso memorialístico, com a presença de uma consciência subjetiva e de uma experiência pessoal que se conta e é contada, se perfaz na linearidade e na irreversibilidade de um processo histórico cujo impulso contínuo é o de lançar-se sempre à frente, deixando sobre o caminho marcas indeléveis de transformação e mudança. E se estas últimas são vistas com melancólica nostalgia, pelo que vão levando consigo, é porque os ventos da História pouco guardam em si do passado, muito embora o pressuponham, de modo inexorável, em seu próprio movimento. Desta forma, pode-se dizer que a consciência privada de Carlos toma feição ao compor – e compor-se a si própria – (n)uma historicidade específica que se centra num doloroso sentimento de traição de si mesma ao se perceber impotente em face do trem da História que já não faz com que todos os caminhos levem ao paraíso de Santa Rosa, ainda que ele siga sempre e sempre em frente, o que não se deve esquecer.

Fernando Gil¹¹

Qualquer tentativa de falar sobre a obra de José Lins do Rego implica antes numa reflexão sobre a produção literária da década de 1930. Não apenas porque o escritor pertence a tal movimento ou escola literária, mas porque sua produção está vinculada a esse período histórico e às contradições que o acompanham.

O decênio de 1930 no Brasil foi um período de renovação artística e literária, iniciado com o Movimento Modernista, em 1922, sob a liderança de Mário de Andrade. Essa é a primeira contradição que tentaremos equacionar neste capítulo, pois José Lins do Rego é um autor voltado para a tradição regionalista do Nordeste e, ao mesmo tempo, inovador na forma e na linguagem literárias. Esse momento histórico é também marcado por profundas

¹¹ GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

mudanças econômicas, políticas e sociais, que acirram as contradições existentes, as quais, por sua vez são apreendidas pela literatura.

Nesta dissertação, este primeiro capítulo estará dividido em três partes, em que analisaremos inicialmente a relação quase sempre conflituosa entre os escritores do romance de 1930, especialmente os regionalistas, e os modernistas da década de 1920. Na segunda parte, abordaremos a obra de José Lins do Rego, procurando mostrar como as contradições históricas que marcam a formação do Brasil se internalizam nos romances do escritor paraibano. Lins do Rego é tido pela crítica em geral como um autor regionalista, termo que também é usado para definir o “romance social do Nordeste”, apesar de algumas de suas obras se situarem no espaço urbano, como *O moleque Ricardo* e *Água mãe* – este se desenvolve no Rio de Janeiro e aquele no espaço urbano do Recife – e outras ambientadas mesmo fora do Brasil, como *Riacho doce*. Isso cria um problema porque algumas vezes regionalismo também é usado no sentido pejorativo, de uma literatura pitoresca, exótica. Neste trabalho adotamos o conceito de José Maurício Gomes de Almeida¹², para quem uma obra de literatura, para que seja considerada regionalista, deve buscar na própria realidade físico-cultural da região a sua matéria e substância, ainda que para transcendê-la.

Iniciado no Romantismo, o regionalismo hoje parece uma categoria ultrapassada¹³. No entanto, vemos que essa tendência permanece em obras da literatura contemporânea, como *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, prova de que as contradições entre o arcaico e o moderno ainda se fazem presentes em nossa literatura¹⁴.

¹² ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

¹³ CHIAPINNI, Ligia. *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura*. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/170.pdf>> (acesso em 08/10/2007)

¹⁴ Em dissertação de mestrado em que analisa a permanência do arcaico na literatura contemporânea, Rossela mostra que o regionalismo permanece como sintoma do atraso e que autores como Paulo Lins têm relação com autores regionalistas, afirmando que, para se entender *Cidade de Deus* há que, primeiro, ler *Fogo morto*, de José Lins. (ROCHA, Tatiana Rossela Duarte de Oliveira. *Cidade de Deus: O arcaico e o moderno no romance contemporâneo*. Dissertação (Mestrado). Brasília: UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007.)

Como o objeto de análise desta dissertação é *Menino de engenho*, primeiro romance de José Lins do Rego, e que inicia o ciclo da cana-de-açúcar, ao final do capítulo faremos uma breve abordagem do chamado ciclo. Apesar de não aprofundarmos a análise de todos os romances que o compõem, uma explanação sucinta desse ciclo faz-se necessária, acima de tudo, porque, ao iniciar o ciclo da cana-de-açúcar, *Menino de engenho* também dá início ao tema da decadência do patriarcalismo açucareiro do Nordeste, com todas as conseqüências que isso implica, atingindo o ponto máximo em *Fogo morto*, que é também a obra-prima de Zélinis, e que, ousamos afirmar, encerra o ciclo da cana-de-açúcar.

1.1 MODERNISMO *versus* REGIONALISMO de 1930

Antes de falarmos sobre a tensa relação entre Modernismo e Regionalismo, é preciso explicar as bases dessa tensão, principiada com o Movimento Regionalista do Nordeste, do qual José Lins do Rego fez parte. Não é nosso objetivo fazer um levantamento biográfico do autor de *Menino de engenho*, no entanto, para que se possa entender sua relação quase sempre conflituosa com o Movimento Modernista, é necessário conhecer alguns dados.

José Lins do Rego, nascido em 03 de junho de 1901, passou sua infância no engenho do avô materno, o Coronel José Lins Cavalcanti, sob os cuidados de sua tia Maria, que assume o papel de segunda mãe, já que a mãe morreu de parto quando o menino tinha 1 ano.¹⁵ Faz seus primeiros estudos no Internato Nossa Senhora do Carmo, em Itabaiana. Em 1912,

¹⁵ Os dados biográficos de José Lins do Rego que utilizaremos neste e noutros capítulos deste trabalho foram embasados em Edilberto Martins e Eduardo Coutinho e Ângela Bezerra de Castro. (MARTINS, Edilberto. *José Lins do Rego: O homem e a obra*. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Paraíba, 1980; COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v. 7.)

muda-se para a cidade da Paraíba, hoje João Pessoa, matriculando-se no Colégio Diocesano Pio X. É dessa época a publicação de um artigo sobre Joaquim Nabuco, na revista do colégio, primeiro indício do talento crítico e artístico do futuro escritor.

Em 1915, muda-se para Recife, onde cursa o Instituto Carneiro Leão e o Ginásio Pernambucano. Dessa época também são suas primeiras leituras dos clássicos da literatura brasileira, principalmente *O Ateneu*, de Raul Pompéia, que o marca profundamente, e que o influencia mais tarde na criação de *Doidinho*, mas do qual percebemos referência também em *Menino de engenho*.

Em 1918 lê Machado de Assis, de quem diz gostar do humor e do modo direto de dizer as coisas. Nesse mesmo ano publica um artigo sobre Rui Barbosa e conhece Olívio Montenegro, que lhe apresenta a literatura francesa, indicando-lhe as leituras de Rousseau, Stendhal e Taine. Inicia-se, então, seu círculo intelectual, ao qual são acrescentados no ano seguinte José Américo de Almeida, Osório Borba e Luís Delgado. Começa a trabalhar no jornal *Diário do Estado*, editando uma coluna literária com o título “Ligeiros Traços”.

Ingressando na Faculdade de Direito de Recife em 1919, José Lins teve uma vida turbulenta e boêmia, dedicando pouco tempo à faculdade de direito: “O que me interessava eram o jornalismo e a política.”¹⁶ No mesmo ano, funda, junto com Osório Borba, o panfleto *Dom Casmurro*, um jornal no qual editavam crítica literária e teatral, além de artigos de oposição ao governo. Depois de 26 publicações, o governador mandou a polícia fechar o jornal. O número 27 traria um artigo de José Lins sobre a morte de Lima Barreto, do qual ficou sua famosa frase: “Os grandes escritores têm a sua língua; os medíocres, a sua gramática.”¹⁷

¹⁶ “Foi a Velha Totonha quem me ensinou a contar histórias”. Reportagem de Francisco de Assis Barbosa. In: COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 61. (Coleção Fortuna Crítica, v. 7.)

¹⁷ Idem, *ibidem*.

Os anos de 1923 e 1924 são muito importantes para compor esse panorama intelectual do escritor. 1923 é o ano em que se forma bacharel em direito, sem nenhum talento para a advocacia. No mesmo ano conhece Gilberto Freyre, recém-chegado dos Estados Unidos, onde defendeu tese de mestrado em Ciências Políticas, Jurídicas e Sociais na Universidade de Colúmbia intitulada *Social Life in Brazil in the middle of 19th Century*. Talvez esse encontro tenha sido o fato mais importante para a formação intelectual do futuro escritor, pois Gilberto Freyre é quem apresenta a José Lins os autores da literatura inglesa como D. H. Lawrence e Thomas Hardy, que ele começou a ler nas traduções francesas, mas, acima de tudo, é Gilberto Freyre quem desperta em José Lins a consciência da realidade nacional embasada na tradição regionalista e açucareira do Nordeste. O convívio entre os dois dá-se apenas durante um ano, já que em 1924 casa-se com Filomena Massa, a Naná, filha do Senador Massa, e vai trabalhar como promotor em Manhuaçu, Minas Gerais, por indicação do sogro. É dessa época sua leitura dos autores da literatura inglesa e de Marcel Proust. Mesmo distante de Gilberto Freyre, com quem só irá conviver na mesma cidade 22 anos depois, no Rio de Janeiro, mantém correspondência intensa com o sociólogo.

Nesse ano, Gilberto Freyre fundou o Centro Regionalista do Nordeste, ao lado de intelectuais como seu irmão Alfredo Freyre, Odilon Nestor, Amauri de Medeiros, Moraes Coutinho, Antonio Inácio, Carlos Lyra Filho, Pedro Paranhos, Júlio Bello e, claro, José Lins do Rego. Os objetivos do Centro eram, além de resgatar os interesses pelo regionalismo nordestino, promover conferências, debates, exposições de arte e congressos, divulgando a defesa dos valores e da cultura nordestinos, desde a arquitetura e patrimônio artístico às manifestações populares, das festas aos jogos e à culinária.¹⁸

A influência do sociólogo sobre José Lins é assumida e ratificada em vários textos do escritor, como no ensaio “Gilberto Freyre”, publicado em *Gordos e magros* (1941):

¹⁸ Cf. TRIGO, Luciano. *Engenho e memória: O Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

Ele era tudo o que eu não tinha. Uma cultura clássica, uma capacidade de penetrar, de análise, de síntese, de vida interior, que se chocavam com os meus impulsos, os meus arrancos bruscos, os meus ímpetos de instintivo puro. E tudo isso, que poderia nos separar, nos ligou profundamente.¹⁹

1926 também é ano de importantes acontecimentos para o grupo regionalista do Nordeste. José Lins transfere-se para Maceió, onde exerce a função de fiscal de bancos. É onde conhece e torna-se amigo de Graciliano Ramos, Rachel de Queirós, Valdemar Cavalcanti, Aurélio Buarque de Hollanda e Jorge de Lima. Nesse ano, entre 7 e 11 de fevereiro, realiza-se em Recife o I Congresso Regionalista do Nordeste. Para o congresso, Gilberto Freyre escreve e lê o “Manifesto Regionalista”, em que ressalta os pontos defendidos pelo Centro Regionalista do Nordeste. Diferentemente dos textos oriundos do Movimento Modernista em São Paulo, de ordem estética, o Manifesto tem programa de ordem socioeconômica e antropológica.

É aqui que entra a tensão que dá título a este tópico. Luis Bueno, em recente trabalho sobre a história do Romance de 1930, faz uma pesquisa extensa sobre a literatura produzida na década, dividindo o período em fases para melhor observar o seu desenvolvimento, dando uma nova visão do que se produziu na década. Além de mostrar a tensão que se desenvolveu entre os romancistas de 30 e os modernistas de 1920, o crítico também aponta para o conflito que se manifestou dentro do mesmo período de 1930.²⁰ Até então, o Regionalismo (e o romance de 30, especialmente) era tido pela crítica em geral como um desdobramento, ou amadurecimento do movimento modernista, chamado de Segunda Fase do Modernismo.

¹⁹ Nesse ensaio, José Lins afirma a influência que recebeu de Gilberto Freyre, acrescentando que sua existência literária deve-se àquele encontro. O sociólogo lia suas crônicas e artigos publicados no jornal, tecia comentários, e foi nessa época que aconselhou José Lins a se enveredar pela ficção, indicando-lhe as obras da literatura inglesa que mais tarde fariam parte do estilo do escritor paraibano. (REGO, José Lins do. *Gordos e magros: Ensaios*. Rio de Janeiro: Casa Estudante Brasil, 1942.)

²⁰ BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006.

Foi João Luiz Lafetá²¹ o primeiro a ver o romance de 30 como parte integrante do Modernismo. Para ele, toda nova proposição estética deve ser encarada em suas duas faces: projeto estético e projeto ideológico. Nesse sentido, o projeto estético abarca as questões de ruptura da linguagem tradicional e renovação dos meios de expressão, enquanto o projeto ideológico leva em consideração a tomada de consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções. No caso brasileiro, segundo Lafetá, haveria uma ênfase maior no projeto estético durante a fase heróica e, nos anos 30, a ênfase estaria no projeto ideológico:

[...] enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes, nos anos trinta esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês), mas também no rumo das posições conservadoras e de direita (literatura espiritualista, essencialista, metafísica e ainda definições políticas tradicionalistas, como a de Gilberto Freyre, ou francamente reacionárias, como o integralismo).²²

Para Bueno, esse pensamento, além de subordinar as experiências dos escritores de 30 às do movimento de 22, de certa forma, harmoniza as diferenças entre os dois momentos. Segundo ele, os escritores de 30 negavam qualquer possibilidade de ligação com o movimento modernista porque o caráter de ruptura assumido pelos modernistas de 22 impedia que qualquer coisa inovadora se construísse.²³

Para os modernistas de 20, o posicionamento cultural estava implícito em seus textos e nas manifestações artísticas da Semana da Arte Moderna: a poesia, a pintura, a escultura, a música. Um verdadeiro festival de arte, nas palavras de José Maurício Gomes de Almeida. Para o grupo de 30, ao contrário, a proposta cultural regionalista é explícita, assumindo-se como norma orientadora das manifestações:

²¹ LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

²² Idem, pp. 28-29.

²³ BUENO, Op. Cit.

A renovação literária vem a ser aqui fruto de um contato direto da arte com a realidade local (linguagem coloquial, vida social, folclore, etc...), não produto de uma experimentação consciente com os meios de expressão. A arte se renova por um mergulho no rico manancial de valores e tradições locais, até então desprezadas em prol da cultura acadêmica alienante.²⁴

O que a afirmação de Almeida dá a entender é que os escritores de 30 estavam preocupados com a realidade social e com a cultura local, enquanto os modernistas de 1922 desenvolviam uma arte voltada especialmente para a academia. O que é pouco dialético, já que a valorização da linguagem popular fazia parte do programa estético do Modernismo de 22. O que se vê é que os escritores de 30, especialmente os regionalistas do Nordeste, não se viam como integrantes do movimento modernista, principalmente devido ao caráter de ruptura deste e de sua recusa e negação do passado. A valorização do passado e da cultura popular, que para os regionalistas de 30 são fundamentais, devem-se acima de tudo a fatores socioeconômicos pelos quais o Nordeste passava²⁵. Mas o que se percebe é que dentro mesmo do grupo de 30 há divergências quanto a esse programa, e exemplo disso são os romances de Graciliano Ramos, marcados por uma linguagem escorreita e concisão textual que atinge mesmo o refinamento da escrita.

Enquanto o Movimento de 20 valorizava, sob as influências das vanguardas européias, a renovação artística, a ruptura com o passado, o louvor à máquina e ao progresso, o movimento regionalista do Recife buscava o oposto disso, o retorno e a valorização do passado e das tradições culturais, a valorização da arquitetura, das manifestações folclóricas, da cozinha nordestina.

A tensão entre o Nordeste e o Centro-Sul já estava presente no romantismo e realismo e aparece no prefácio de *O Cabeleira*, de Franklin Távora, em que o escritor conclama os

²⁴ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 200.

²⁵ Trataremos desse assunto no tópico **1.2. O ROMANCISTA DA DECADÊNCIA**.

escritores do Norte²⁶ a buscarem nas suas lendas, nos costumes, na sua poesia, nas figuras legendárias da “grande região” os motivos para sua literatura, ressaltando a diferença entre as regiões: “Norte e Sul são irmãos, mas são dois. Cada um há de ter uma literatura sua, porque o gênio de um não se confunde com o do outro. Cada um tem suas aspirações, seus interesses e há de ter, se já não tem, sua política.”²⁷

Essa oposição é marcada pelas transformações que o Brasil vinha sofrendo no século XIX, quando o pólo econômico, que se encontrava no Nordeste, é transferido para o Sul, entrando essa região num período de industrialização e modernização, ficando o Norte e Nordeste à margem desse processo. A modernização dos transportes e das comunicações, e a chegada de imigrantes estrangeiros, por sua vez, acabam afetando também o meio rural, fazendo desaparecer as tradições culturais da região. A literatura regionalista, então, ganha força como papel de resgate do patrimônio cultural ameaçado, como lembra José Maurício Gomes de Almeida.²⁸

No início do século XX, as contradições entre a nação e o imperialismo e entre os setores internos do latifúndio exportador e da capitalização nacional não chegam à consciência dos brasileiros, o desenvolvimento e a industrialização alteram esse quadro de conformismo e sujeição. A partir disso, o que se agravam não são apenas as contradições entre nação e imperialismo, mas as relações de produção e de trabalho também são alteradas. Cresce a consciência do progresso, que leva a uma disputa pelo poder entre as forças do progresso e as forças do atraso.²⁹

²⁶ Para Franklín Távora, o Norte englobava também o Nordeste.

²⁷ TÁVORA, Franklin, apud ALMEIDA, op. cit., p. 96

²⁸ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. Op. cit.

²⁹ Cf. SODRÉ, Werneck. *Formação histórica do Brasil*. 10 ed. Coleção Retratos do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

Para Bueno, a diferença entre os dois grupos intelectuais se dá, principalmente, porque uns são formados antes da Primeira Guerra Mundial e os outros após ela:

Ora, a idéia de país novo, a ser construído, é plenamente compatível com o tipo de utopia que um projeto de vanguarda artística sempre pressupõe: ambos pensam o presente como ponto de onde se projeta o futuro. Uma consciência nascente do subdesenvolvimento, por sua vez, adia a utopia e mergulha na incompletude do presente, esquadrihando-o, o que é compatível com o espírito que orientou os romancistas de 30.³⁰

De fato, a modernização e o desenvolvimento industrial por que passava São Paulo no início do século XX trazia uma esperança de que, se isso fosse aplicado ao restante do país, as camadas que viviam em situação de marginalização poderiam ter melhoradas as suas condições sócio-econômicas, o que atenuaria as desigualdades sociais. Essa esperança já não é possível para os escritores da década de 30. A Revolução de 1930 também contribuiu para que os intelectuais começassem a ver o Brasil de outra maneira, inclusive em relação aos países desenvolvidos. Os intelectuais começam a ter consciência de que a distância que nos separa desses países não se modificou. Olhar para o presente e ver o atraso em que o país se encontrava explica, assim, o motivo de os escritores de 30 buscarem no passado as causas e as conseqüências dessas condições históricas.

José Lins do Rego, em um artigo em resposta à proposição de Sérgio Milliet de que toda a literatura de 30 deriva do Modernismo diz:

O movimento literário que se irradia no Nordeste muito pouco teria que ver com o modernismo do Sul. Nem mesmo em relação à língua. A língua de Mário de Andrade em *Macunaíma* nos pareceu tão arrevesada quanto a dos sonetos de Alberto de Oliveira. A língua que Mário de Andrade quis introduzir com seu livro é uma língua de fabricação; mais um arranjo de filólogo erudito do que um instrumento de comunicação oral ou escrito. O livro de Mário de Andrade só foi bem entendido por estetas, por eruditos, e o seu herói é tão pouco humano e tão artificial quanto o boníssimo Peri, de Alencar. A diferença é que em vez de Chateaubriand, Mário de Andrade procurou a erudição alemã para fabricar o seu herói sem nenhum caráter. *Macunaíma* é um Peri que se serviu da ruindade natural, em vez da bondade natural. Este livro de Mário de Andrade é um repositório do folclore, o livro mais cerebral que já se escreveu entre nós. Se não fosse o autor um grande poeta, seria o

³⁰ BUENO, Luís. Op. cit. p. 59.

Macunaíma uma coisa morta, folha seca, mais um fichário de erudição folclórica do que um romance.³¹

Para Luís Bueno, Mário de Andrade e José Lins querem a mesma coisa: uma língua literária despida dos atavios da forma. No entanto, “José Lins quer – e pratica em seus romances, é bom que se diga – uma língua ‘natural’, que possa servir de verdadeira língua franca literária, ou seja, que possa constituir um instrumento de comunicação em nosso ambiente literário.”³²

O que não ocorreu – e nem poderia ocorrer, àquela altura – a José Lins do Rego é que muito provavelmente não seria possível a ele obter tamanha popularidade sem a existência de *Macunaíma* e do Modernismo como um todo. No entanto, assim como foi devido à experiência, e produção, dos Modernistas de 1920 que o programa da geração seguinte pôde ser colocado em prática, a experiência dos escritores de 1930 favoreceu o aparecimento de nomes como Guimarães Rosa e Clarice Lispector.

Fica claro, portanto, que o Movimento Modernista e o Regionalismo de 30 são dois momentos distintos em nossa literatura e que há um conflito entre seus principais representantes. Mas não se pode negar que as inovações temáticas e estilísticas tão difundidas pelos escritores de 30, da qual José Lins do Rego faz parte, como criações suas só foram possíveis graças à liberdade conquistada pela ousadia dos modernistas.

1.2 O ROMANCISTA DA DECADÊNCIA

Menino de engenho é o primeiro livro de José Lins do Rego, escrito em 1929, mas publicado em 1932, em Maceió. Nessa época, José Lins era conhecido no meio acadêmico pelas amizades com intelectuais e por suas crônicas e colunas de crítica literária. Mas, apesar

³¹ REGO, José Lins do, apud BUENO, Luís. Op. cit., p. 61-62

³² Idem, p. 62.

disso, segundo o próprio autor, o livro foi recusado por três editoras até que foi aceito pela Adersen Editora, e isso graças à intermediação do amigo Valdemar Cavalcanti, saindo numa tiragem de 2.000 exemplares, custeados pelo autor.

É fácil entender os motivos da recusa das editoras em publicar o romance. Como dissemos, apesar de José Lins ser conhecido no meio acadêmico, o primeiro romance de um escritor que ia de encontro às inovações modernistas, que utilizava uma linguagem oral, quase popular, e, principalmente, que falava com nostalgia sobre um passado grandioso, mas que parecia perdido para sempre, não era bem o que se esperava em uma época em que se via o Brasil como país “do futuro”, com um destino grandioso pela frente.

Mas, ao contrário do que se pensava, *Menino de engenho* foi recebido com louvores pela crítica, e mesmo José Lins afirma que dormia com um recorte de jornal no bolso do pijama, no qual o crítico João Ribeiro recebia com elogios a publicação do romance. Além disso, o romance do estreante ganhou o prêmio da Fundação Graça Aranha, consolidando o nome de José Lins do Rego como revelação de romancista promissor. Quatro décadas depois, Raquel de Queirós, em artigo em comemoração aos 40 anos de *Menino de engenho*, diz que ao estreitar como romancista, José Lins do Rego trazia a experiência que ela e outros escritores da época não tinham.³³

O sucesso de *Menino de engenho* é seguido em 1933 pela publicação de *Doidinho*, agora pela editora José Olympio, e da segunda edição de *Menino de engenho*, também por essa editora, com dez mil exemplares cada, e com capa de Santa Rosa. José Olympio foi um grande incentivador cultural que apostou em autores novos, o que favoreceu a difusão da literatura brasileira moderna. De acordo com Antonio Candido, graças a esse editor, foi

³³ “*Menino de engenho* destacava-se especialmente importante naquela safra de 31/32 porque não era, como os livros de alguns de nós, obra primeira de menino precoce, marcada pelas falhas da estréia juvenil. Nós estreávamos como escudeiros atrevidos, mas José Lins do Rego já vinha armado cavaleiro de botas, esporas, espada e penacho.” (QUEIRÓS, Raquel. “Menino de engenho: 40 anos”. In: COUTINHO, Eduardo; CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v. 7.)

possível trazer para o público geral grandes obras de arte (que passaram a ilustrar as capas dos romances) que até aquela época ficavam confinadas a uma minoria acadêmica.³⁴

Dá-se início, então, ao ciclo da cana-de-açúcar, de que falaremos adiante, composto inicialmente por esses dois romances, seguidos de *Banguê*, em 1934, *O moleque Ricardo*, em 1935, e *Usina*, em 1936, esse último dedicado aos amigos José Olympio e Graciliano Ramos, que registra o recebimento do livro na prisão, quando esteve preso por ter sido acusado de envolvimento com o Partido Comunista (acusação falsa, já que o escritor ingressaria no Partido somente em 1945), como pode ser constatado em *Memórias do Cárcere*³⁵. Em 1936 também publica um livro de histórias infantis – *Histórias da Velha Totonha*,³⁶ no qual narra as histórias que ouvia da velha Totonha durante a infância.

Nos anos seguintes, são publicados *Pureza* (1937), *Pedra Bonita* (1938), *Riacho doce* (1939), e *Água-mãe* (1941). Após a publicação de *Fogo Morto* (1943), que é considerado sua obra-prima, José Lins viaja pela América Latina, fazendo conferências e crônicas sobre literatura brasileira. Em 1947 publica *Eurídice*, romance que foi mal recebido pela crítica. Em 1952, depois de uma viagem ao Peru, José Lins começa a publicar, inicialmente em folhetins, aquele que seria seu último romance, *Cangaceiros*, lançado em livro em 1953.³⁷

Como dissemos anteriormente, não é nossa intenção fazer um levantamento biográfico do autor, por isso citamos apenas os dados relevantes para compor um panorama de sua formação intelectual e literária que podem ter colaborado em sua formação de escritor.

³⁴ CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

³⁵ RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Círculo do livro, 1987. v. 2.

³⁶ O livro teve a primeira publicação pela editora José Olympio com o título *Histórias da velha Totônia*. Nas entrevistas e textos jornalísticos, ao se referir à contadora de histórias, José Lins a chama de Totônia, mas em *Menino de engenho* aparece como Totonha, e, por isso, adotamos essa grafia.

³⁷ Cf. TRIGO, Luciano. Op. cit.

Os romances do ciclo da cana-de-açúcar serão abordados adiante, de maneira sucinta, já que nosso foco de análise é *Menino de engenho*.

José Lins do Rego é chamado pela crítica como o romancista da decadência.³⁸ Essa denominação está ligada ao período pelo qual passava a oligarquia açucareira do Nordeste brasileiro, assentada no patriarcalismo rural, no período que vai do início da República aos anos 1930, e que é tema recorrente nos romances do ciclo da cana-de-açúcar.

Menino de Engenho, ao iniciar o ciclo da cana-de-açúcar na literatura de José Lins, inicia também o ciclo da decadência dessa oligarquia, seguido por *Doidinho*, saindo do espaço do engenho para criar um romance nos moldes do romance proletário que é *O moleque Ricardo*, retornando ao mundo do engenho para narrar sua agonia em *Banguê* e atingir o clímax da decadência em *Usina*. Nesse romance, o engenho é substituído pela usina e o patriarcalismo açucareiro pelo capitalismo, o que traz profundas mudanças nas estruturas políticas, econômicas e sociais, retornando ao mundo do engenho com *Fogo morto*, que fecha o ciclo.³⁹

O apogeu e a decadência dos engenhos de açúcar, tão bem captados e expressos por José Lins em seus romances, estão relacionados ao modo de colonização e desenvolvimento do Brasil, como mostram Caio Prado Júnior, em *Formação do Brasil Contemporâneo*, Nelson Werneck Sodré, em *Formação Histórica do Brasil*, e Gilberto Freyre, em *Casa-grande & senzala*, entre outros autores, que nos dão as fontes para esta análise.⁴⁰ Nossa hipótese é a de que, para José Lins do Rego, o engenho é uma metonímia da sociedade brasileira e sua

³⁸ Cf. CANDIDO, Antonio. “Um romancista da decadência”. In: *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

³⁹ Há divergências entre alguns críticos quanto aos romances que compõem o ciclo da cana-de-açúcar, principalmente em relação a *O moleque Ricardo* e *Fogo morto*. Não tratamos desse assunto neste momento porque será desenvolvido no tópico seguinte.

⁴⁰ PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*: Colônia. 21 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989; SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979 (Coleção Retratos do Brasil); FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51 ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

evolução, desde a colonização, com todas as contradições que a acompanham, até o momento em que os romances do ciclo da cana-de-açúcar foram escritos. Este é o problema que tentaremos desenvolver neste tópico.

Uma observação que se faz necessária neste momento é que, ao afirmarmos isso, não queremos dizer que vemos a literatura como espelho da realidade, que se reflete de maneira direta na obra de ficção. Pelo contrário, acreditamos que a relação entre literatura e sociedade se dá de maneira diferente. A literatura capta a História em movimento e retira das contradições da vida social a sua força estética. Não cabe à literatura resolver essas contradições, mas equacioná-las. Dessa forma, ao representá-las, a literatura dá a ver essas contradições que na maioria das vezes a ideologia dominante procura esconder.⁴¹ Ao problematizar essas contradições, a literatura pode indicar caminhos para que a História possa resolvê-los.

Iniciado no Romantismo, o romance regionalista, assim como a literatura em geral, estava empenhado em produzir uma literatura essencialmente nacional, como forma de autonomia, de independência, como instrumento mesmo de emancipação. Na verdade, a literatura brasileira, desde seu início participa do projeto de construção da nação. Em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido⁴² diz que o nosso romance, no início, tinha fome de espaço e ânsia topográfica de apalpar todo o país. O que vai se formando, então, é a imagem de um Brasil colorido e multiforme. Riqueza e variedade foram buscadas pelo deslocamento da imaginação no espaço, procurando uma espécie de exotismo que estimulasse a observação do escritor e a curiosidade do leitor. Devido a isso, até os anos 1920, o romance regionalista procurou mostrar o exótico, o pitoresco.

⁴¹ Cf. CANDIDO, Antonio. "Literatura de dois gumes". In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

⁴² _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. BH: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

José Lins do Rego é chamado de “um romancista da decadência” porque, além de narrar a decadência da oligarquia açucareira do Nordeste, o faz justamente num momento em que o Brasil era pensado de maneira positivista, como “o país do futuro”, numa época de mudanças profundas nas estruturas políticas, econômicas e sociais, mas que não trouxeram grandes expectativas para os escritores de 1930.

Em “Literatura e Subdesenvolvimento”⁴³, Antonio Candido, diz que o regionalismo foi uma etapa necessária na literatura brasileira, porque levou os escritores a focalizarem a realidade local, e se ainda hoje permanece como tema é porque indica que a realidade econômica ainda é a de subdesenvolvimento. Nesse texto, adotando a perspectiva da literatura regionalista, Candido identifica três fases da consciência de atraso da América Latina, especialmente o Brasil. A primeira fase corresponde ao que ele chama de “consciência amena do atraso”, quando os escritores copiavam os modelos europeus e adaptavam-nos à realidade local. Nessa fase, o regionalismo aparecia como tema, ligado à exaltação da natureza, aos aspectos da terra, e tinha na figura do índio o herói perfeito, idealizado. Com os avanços estéticos e temáticos alcançados por Machado de Assis, a literatura brasileira alcança um novo patamar, consolidando o sistema literário brasileiro. A ideologia de “país novo”, que permeou a sociedade até o início do século XX, e proporcionou uma visão utópica do progresso do Brasil, começa, então, a ser substituída por uma visão menos otimista do país e se estende do Realismo/Naturalismo aos escritores de 1930.

A partir de então, o regionalismo passa de algo exótico e pitoresco a tema de alta grandeza na literatura. Candido denomina essa fase de “pré-consciência do subdesenvolvimento”, quando os escritores abandonam o otimismo patriótico. Os escritores começam a ver o país, então, a partir da consciência de subdesenvolvimento, deixando de lado “a amenidade e *curiosidade*, presentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no

⁴³ _____. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, pp. 171-172.

encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico”⁴⁴. Autores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Miguel Ángel Asturias, Jorge Icaza, Ciro Alegria, entre outros escritores latino-americanos se encontram nessa fase, que corresponde à consciência catastrófica do atraso e têm como característica principal a superação do patriotismo otimista e adotam um pessimismo diferente do que ocorria no naturalismo porque, segundo Candido:

Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendavam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não seu destino individual.⁴⁵

Diante das evidências da miséria e das desigualdades sociais, da persistência das relações imperialistas de dominação, e da paralisia das forças produtivas, os escritores começam a ver o Brasil com uma visão problemática quanto ao presente e pessimista em relação ao futuro e a literatura passa a ser portadora da crítica a essas situações.

A terceira fase corresponde à consciência dilacerada do atraso, em que as perspectivas de superação do atraso já não se põem mais em vista pelos intelectuais, momento em que os escritores se utilizarão de elementos mágicos e fantásticos para compor uma literatura marcada pelo refinamento estético, na qual o regional extrapola os limites do local e se transfigura no universal. A essa fase Candido chama de super-regionalismo, que tem um cunho surrealista ou super-regionalista, e tem como representantes, entre outros, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Juan Rulfo, Vargas Llosa, Júlio Cortázar.

Nos anos 30, a literatura, mais que em outros períodos, esteve consciente de sua função social e do seu papel na construção da cultura brasileira⁴⁶. Ao comentar o caráter de

⁴⁴ Idem, *ibidem*.

⁴⁵ Idem, p. 193.

⁴⁶ Idem.

literatura empenhada, Luís Bueno diz que esse conceito é importante para o estudo do romance de 30. Não se trata de valorizar mais a literatura empenhada sobre outra, que não a seja. O que acontece é que regimes políticos fechados de direita, nos anos 1930, levaram a uma reação por parte da intelectualidade de esquerda, supervalorizando, assim, a literatura empenhada. A maior parte da crítica costuma classificar a prosa de ficção dos anos 1930 como romance social, ou romance regionalista, não considerando a produção do romance intimista ou psicológico. Isso fez com que houvesse um apagamento de autores chamados intimistas nesse momento.⁴⁷

Rotular um escritor ou uma obra de social ou psicológico, como se só pudessem ser uma manifestação ou outra é problemático, pois escritores ditos sociais não necessariamente têm de ser engajados, e vice-versa. José Lins do Rego, apesar de não ser um escritor engajado, reflete o problema da formação da nação em seus romances, inclusive em *Menino de engenho*, o mesmo romance que inaugura o romance intimista. Não negamos que houve uma tensão entre os intelectuais de 30, mas é uma tensão política, que a estética acompanha. A polarização entre direita, composta por intelectuais católicos, geralmente adeptos do Fascismo, e a esquerda, representada por membros do Partido Comunista, levou a uma tensão cultural, refletida nas produções dos escritores adeptos ou simpatizantes desses partidos. Mas não se pode rotular uma obra porque seu criador é adepto de uma causa ou outra. Antes disso, há que se levar em conta a fatura do texto, que pode falar mais do que simplesmente classificá-lo como representante de uma literatura empenhada ou não-empenhada.

⁴⁷ Em um extenso trabalho sobre o romance de 30, Luís Bueno analisa o período histórico da década de 1930, mostrando que houve uma forte polarização entre os partidos de direita e esquerda, levando, na maioria das vezes, à polarização entre os chamados romances sociais e os romances intimistas/psicológicos. (BUENO, Luis. *Uma História do romance de 30*. São Paulo: Edusp/Campinas: Unicamp, 2006.)

Paulo Arantes⁴⁸ lembra que o romance, aliado à imprensa, serviu para construir o sentido de nação – no nosso caso, nação periférica – como comunidade imaginada, nos termos de Benedict Anderson.⁴⁹ O que leva a refletir sobre esse conceito aplicado ao Brasil, questionando-nos acerca de como era possível pensar o Brasil como comunidade em uma sociedade antagônica, dividida em duas classes: proprietários de terra x escravos? Isso leva a um outro problema que também faz parte da literatura e também da crítica, já que a literatura, participe do projeto de construção da nação, se formou como sistema literário, enquanto a nação não se formou.

Arantes lembra que, para além da cor local e seus derivados, como era comum nos romances românticos, convém agora investigar na ficção as formas características de se representar essa comunidade *especial*. Percebemos esse modo de análise em *grandesertão.br*, de Willi Bolle⁵⁰. Neste estudo, Bolle diz que a idéia de nação é desenvolvida no romance através do personagem-protagonista, Riobaldo. Guimarães Rosa incorpora o dilaceramento à vida do seu protagonista e ao modo de este narrar sua história. O modo de Riobaldo narrar sua história é fragmentado porque a história social do Brasil também é desigual, antagônica. O escritor está empenhado na pesquisa e descoberta do país no sentido de encontrar uma *forma interna* para reescrever a história. Seu esforço de trazer à tona a história ocultada manifesta-se num estilo de composição que impregna todo seu modo de narrar.

⁴⁸ ARANTES, Paulo. “Nação e reflexão”. In: ABDALA JR, Benjamin & CARA, Saete de Almeida (org). *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.

⁴⁹ Benedict Anderson propõe uma definição de nação como comunidade política imaginada “- e imaginada enquanto inerentemente limitada e soberana. É *imaginada* porque mesmo os membros da mais pequena nação não se conhecem todos uns aos outros. Por outro lado, é imaginada como *limitada* porque até a maior nação possui fronteiras, para além das quais existem outras nações. É também imaginada como *soberana* porque nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução destruíram a legitimidade do domínio dinástico e ordenado por Deus. Finalmente, é imaginada como *comunidade* porque as nações assentam sempre numa fraternidade profunda e horizontal”. (ANDERSON, apud SIQUEIRA JR, Jaime Garcia. *Wyty-Catë: cultura e política de um movimento pan-Timbira - Contribuição ao entendimento das organizações indígenas e novas expressões da política indígena*. Tese (Doutorado) Brasília: Unb, Departamento de Antropologia social, 2007).

⁵⁰ BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.

É esse tipo de análise sugerida por Paulo Arantes e desenvolvida por Willi Bolle que utilizaremos. Dissemos anteriormente que nos romances de José Lins do Rego, o engenho é uma metonímia do Brasil. Neles, o engenho, principalmente em *Menino de engenho* e *Banguê* são governados pela mão firme do Coronel José Paulino, representante da classe dos poderosos proprietários de terra, típico senhor de engenho patriarcal.

Segundo Caio Prado Júnior⁵¹, desde a colonização, o Brasil é formado por estas duas classes distintas: os grandes proprietários de terra/senhores e os escravos/trabalhadores. O modo de colonização, baseado na agricultura, especialmente na monocultura de açúcar, impunha essas características. Os engenhos de açúcar eram pequenos mundos em miniatura “em que se concentra e resume a vida toda de uma pequena parcela de humanidade”.⁵²

O modo de organização desses engenhos era baseado no regime escravocrata e patriarcal, ou seja, quem governava tudo era o senhor de engenho, soberano em seus domínios. O espaço social era dividido entre a casa-grande e a senzala e o trabalho braçal feito pelos escravos, sob o olho e o cacete do senhor. Assalariados, quando havia, eram poucos, e para funções específicas: feitores, mestres, purgadores ou caixeiros. A escravidão era necessária para a mão-de-obra e para o trabalho doméstico, e o escravo era um objeto de que dispunha o senhor, que fazia com ele o que lhe aprouvera. A riqueza do senhor era medida de acordo com o número de escravos que possuía, o que leva a supor que a procriação era incentivada e necessária. Incentivada para aumentar a riqueza do senhor e a mão-de-obra no engenho, necessária para aumentar o número de habitantes, já que eram poucos os que se dispunham a sair da metrópole para desbravar uma terra hostil e desabitada.

⁵¹ PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*: Colônia. 21 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

⁵² Idem, p. 147.

Devido a isso, como lembra Caio Prado Júnior⁵³, o trabalho livre torna-se restrito, e o conceito de trabalho acaba adquirindo novo sentido, pejorativo, de ocupação desabonadora. Os que não se encaixavam em nenhum desses dois perfis – de senhor ou de escravo – acabavam ficando à margem, o que vai constituir posteriormente um outro grupo, a que chama de “homens livres”, que vivem de favor, tornando-se agregados ou, na maioria das vezes, enveredando para a ociosidade e o crime. Além disso, a escravidão, gerando o conceito pejorativo de trabalho, considerado indigno do homem livre, motiva a oposição entre trabalho físico e trabalho intelectual, colaborando ainda mais para a marginalização desses grupos, que cresciam significativamente, que não se encaixavam em nenhum dos dois perfis citados.

O que mascarava um pouco a relação entre senhor e escravo era o patriarcalismo, que colocava o senhor de engenho como senhor de tudo, dono de suas vidas, mas que dá ao senhor um aspecto paternal, de protetor de seus escravos. O clã patriarcal, em torno do qual se agrupou boa parte do Brasil colonial é específico da nossa organização:

É do regime econômico que ele brota, deste grande domínio que absorve a maior parcela da população e da riqueza coloniais. Em torno daqueles que a possuem e senhoreiam, o proprietário e sua família, vem agrupar-se a população: uma parte por destino natural e inelutável, os escravos; a outra, pela atração que exerce o único centro existente, real e efetivo, de poder e riqueza. O domínio é vasto, o que nele se passa dificilmente ultrapassará seus limites. Fica por isso inteiramente na alçada do proprietário; esta até vai além, e se estende sobre a população vizinha que gira na órbita do domínio próximo. A autoridade pública é fraca, distante; não só não pode contrabalançar o fato que encontra já estabelecido pela frente, mas precisa contar com ele se quer agir na maior parte do território de sua jurisdição, onde só com suas forças chega já muito apagada, se não nula. Quem realmente possui aí autoridade e prestígio é o senhor rural, o grande proprietário.⁵⁴

Dessa forma, se o escravo trabalha para o senhor, sob o jugo do feitor ou do tronco e da senzala, também depende dele para subsistir. Relações mais amenas, mas ilusórias são então construídas, colocando o senhor como um protetor, quase como um pai, e, como lembra Caio Prado Júnior, se por um lado, abrandam o poder absoluto e a autoridade do senhor

⁵³ Idem.

⁵⁴ PRADO JÚNIOR, op. cit., p. 287.

dando-lhe uma nova roupagem para justificar a exploração, por outro lado, as reforçam, porque são aceitas por todos.

É interessante observar que, no Brasil, o regime escravocrata foi implantado em um momento em que não havia mais razão para sua existência, uma época em que esse regime há muito tinha sido abolido dos países europeus, justamente porque era um empecilho ao desenvolvimento do capitalismo nesses países. De modo oposto, no Brasil, o capitalismo só pôde se desenvolver assentado sobre a escravidão. A produção de açúcar, voltada para o comércio exterior, só foi possível graças ao trabalho escravo.

Como lembra Caio Prado Júnior, no mundo antigo, o regime escravocrata é resultado de um processo evolutivo natural porque suas raízes “se prendem a um passado remoto; e ele se entrosa por isso perfeitamente na estrutura material e na fisionomia moral da sociedade antiga”.⁵⁵ Bem diferente é a escravidão no mundo moderno, que não está ligada a nenhum passado ou tradição. Contrariando todos os padrões morais e materiais estabelecidos no mundo moderno “ela nada mais será que um recurso de oportunidade de que lançarão mão os países da Europa a fim de explorar comercialmente os vastos territórios e riquezas do Novo Mundo.”⁵⁶

Diferente também da escravidão na sociedade antiga, na qual o escravo contribuía para a formação cultural, nos países americanos, especialmente no Brasil, o escravo foi transformado em objeto comercial e máquina de trabalho, além de elemento de procriação – devido à passividade da escrava para o sexo –, não sendo possível contribuir culturalmente na formação da sociedade brasileira. Há algumas exceções em que o escravo negro pôde contribuir culturalmente, nas histórias contadas pelas amas negras, escravas, aos filhos e netos

⁵⁵ Idem, p. 278.

⁵⁶ Idem, p. 270.

dos senhores, e nas receitas trazidas da África pelas negras e adaptadas à cozinha brasileira, como lembra Gilberto Freyre:

Por intermédio dessas negras velhas e amas de menino, histórias africanas, principalmente de bichos – bichos confraternizando com as pessoas, falando como gente, casando-se, banqueteadando-se – acrescentaram-se às portuguesas, de Trancoso, contadas aos netinhos pelos avós coloniais – quase todas histórias de madrastras, de príncipes, gigantes, princesas, pequenos-polegares, mouras-encantadas, mouras tortas.⁵⁷

E, adiante:

Dentro da extrema especialização de escravos no serviço doméstico das casas-grandes, reservaram-se sempre dois, às vezes três indivíduos, aos trabalhos de cozinha. De ordinário, grandes pretalhonas; às vezes negros incapazes de serviço bruto, mas sem rival no preparo de quitutes e doces. Negros sempre amaricados; uns até usando por baixo da roupa de homem cabeção picado de renda, enfeitado de fita cor-de-rosa; e ao pescoço tetéias de mulher. Foram estes, os grandes mestres da cozinha colonial; continuaram a ser os da moderna cozinha brasileira.⁵⁸

Dessa forma, o que houve no Brasil foi um processo de miscigenação, mas o processo de aculturação não foi possível, nem permitido pelo colonizador. O suporte cultural que o negro trazia da África, era abafado – quando não aniquilado – pela cultura do dominador, e dessa maneira também sofre o indígena. O máximo que esses povos conseguiram foi manter alguns aspectos de sua cultura, corrompidos, na maioria das vezes, pela cultura superior de seus dominadores.

A civilização do açúcar, como Luciano Trigo a chama, surge ao redor dessas relações. A monocultura do açúcar, sob o comando do senhor de engenho patriarcal, acaba transformando o Nordeste no mais importante pólo econômico do país, e isso foi determinante para a construção da paisagem física e social da região. Conseqüentemente, uma rica tradição

⁵⁷ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51 ed. rev. São Paulo: Global, 2006, p. 414.

⁵⁸ Idem, p. 542.

cultural se formou, manifestada na literatura, nas artes plásticas, na arquitetura, mas também nas manifestações folclóricas e na culinária.⁵⁹

Esse predomínio econômico mantém-se até o século XVIII, quando a descoberta do ouro e diamantes no Centro-Sul desloca o pólo econômico para Minas Gerais e Rio de Janeiro e traz um duro golpe para a cultura canavieira. É o primeiro sinal da decadência. Com a Independência, a produção do açúcar decai porque na Europa a beterraba começa a ser usada para produzir açúcar, além de as colônias antilhanas suprirem os países europeus, e os Estados Unidos serem abastecidos pela produção cubana, o que acarreta o baixo nível de exportação do açúcar brasileiro para esses países.

No século seguinte, a produção de café, no vale do Paraíba paulista, empregada para substituir a de açúcar, e suprir a demanda do mercado internacional, torna as coisas piores para o Nordeste agrário. A transferência de recursos materiais e humanos agravada pela abolição, que mantinha a mão-de-obra imprescindível dos engenhos, é o golpe de misericórdia para o patriarcalismo açucareiro.⁶⁰

A abolição também altera a ordem social, e com isso, as relações de trabalho. As relações entre senhores e escravos são substituídas por outras relações, que cabem ao trabalho livre, mas não cabem ao assalariado, como demonstra Wernek: “O fardo da escravidão foi largado na estrada pela classe dominante. Tornara-se demasiado oneroso para que ela o carregasse.”⁶¹ A abolição da escravatura representou dois pólos opostos: ou a escravidão evolui para o trabalho livre, e nesse caso representa um avanço, ou então para a servidão, trazendo o atraso. As duas alternativas são concretizadas no caso brasileiro.

⁵⁹ Cf. FREYRE, Gilberto. Op. cit.

⁶⁰ Cf. ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945*. 2 Ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

⁶¹ SODRÉ, Nelson Wernek. *Formação histórica do Brasil*. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, p. 253. (Coleção Retratos do Brasil)

As alterações nas relações de trabalho no campo começam a evidenciar a presença de fatores que precisam ser vedados pela classe dominante para que se mantenha no poder, mas, à medida que as mudanças se aprofundam, essas contradições ficam mais evidentes.

Em fins do século XIX, em uma tentativa de se recuperar a produção açucareira nordestina, as usinas começam a ser implantadas. Economicamente, elas significaram um progresso; social e culturalmente, o efeito foi negativo:

O usineiro constitui com frequência um elemento adventício, sem vínculos com a região, e o esquema puramente capitalista e impessoal dessa nova forma de produção torna-se um fator a mais para apressar a dissolução da sociedade patriarcal e paternalista que durante mais de três séculos se desenvolvera em torno da cana.⁶²

É esse ambiente de ascensão e decadência do patriarcalismo e as relações oriundas dessas classes que fazem parte dos romances de José Lins do Rego. Assim como Gilberto Freyre, e por influência mesmo dele, José Lins via na história da casa-grande a história inteira do Brasil e dos brasileiros, e por aí podemos avaliar a importância dos romances que giram em torno do engenho, de seu apogeu à decadência. Como enfatiza Luciano Trigo, os romances do açúcar compõem-se das matrizes da nossa nacionalidade:

Eles recriam um quadro social e uma atmosfera mental que são fundadores de toda uma ideologia da cultura brasileira, que se manifesta até hoje em muitos aspectos. A busca proustiana do passado empreendida por José Lins não tem como objeto apenas a própria formação, mas as origens do caráter nacional.⁶³

Em *Menino de engenho* e em outros romances do ciclo da cana-de-açúcar, a busca do passado irremediavelmente perdido de que fala Trigo permite ao leitor conhecer a representação da formação do Brasil.

Como dissemos anteriormente, em *Menino de engenho*, o Coronel José Paulino, uma projeção do avô de José Lins, é o representante dos senhores de engenhos patriarcais. Ao

⁶² ALMEIDA, op. cit. pp. 193-194.

⁶³ TRIGO, Luciano. *Engenho e memória: O Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002, p. 58.

redor dele gira o mundo do engenho, com seus trabalhadores do eito, antigos escravos que permaneceram num regime de semi-servidão após a abolição, ou descendentes desses, e as negras que trabalham na casa-grande. Oscilando entre as duas classes – o senhor de engenho e os trabalhadores -, estão os trabalhadores livres, e mais à margem, os sertanejos que fogem da seca para se abrigar sob a proteção do senhor de engenho, fornecendo mão-de-obra no cultivo da cana, e os que se encaminham para o crime, representados pelos cangaceiros liderados por Antônio Silvino.

Menino de engenho situa o engenho no auge de sua produção, quando bem gerido por um senhor perfeito, “em completa sintonia com a terra e com a gente.”⁶⁴ O engenho mesmo é narrado como um mundo maravilhoso, além da figura idealizada do Coronel José Paulino. Isso colabora para que a crítica veja no romance uma visão poética do engenho, e das relações entre os senhores e os cabras do eito, dando a impressão de que José Lins do Rego tenta conciliar a relação entre dominante e dominado. O que precisamos lembrar é que José Lins do Rego, por ser neto de senhor de engenho, pode narrar sua trajetória, não apenas do ponto de vista da classe dominante, mas também de dentro dele, e isso pode tornar visível algo que a mesma classe poderia tentar esconder.⁶⁵

Banguê mostra os primeiros sintomas da decadência do engenho. Os senhores de engenho, geralmente rudes e mal instruídos, projetavam nos herdeiros sua necessidade de ter um diploma, e para isso os enviavam para as cidades para estudarem, geralmente se formando bacharéis. Acontece que quando os filhos e netos retornavam, não se ambientavam mais ao engenho, e devido ao contato com a cultura urbana haviam perdido suas relações de apego à terra e às tradições, e a administração em suas mãos levava à falência do engenho. A industrialização, representada pela usina, trava uma luta desigual desta com os engenhos. A

⁶⁴ BUENO, Luís. *Uma História do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006, p. 142.

⁶⁵ O posicionamento do narrador do romance é tema que será desenvolvido nos Capítulos 2 e 3.

derrota dos engenhos é evidente. É apenas uma questão de tempo. Carlos de Melo, sem vocação e sem as estruturas necessárias para a manutenção dos engenhos (mão-de-obra baseada no trabalho escravo), se vê obrigado a vender o engenho para parentes, que também se mostraram impotentes diante do poder do progresso e da fome voraz das usinas.

Em *Banguê*, Carlos de Melo retorna ao engenho com o desejo de escrever um livro sobre o passado de sua família, sugerido pelo amigo Mário Santos, projeto que também é abandonado:

[...] Fazer livro sobre a minha família. O que ele desejava era que eu mentisse como os outros faziam, na exaltação da vida rural; que falasse de fidalgos, de uma casta de potentados, de famílias que se vangloriavam de brasões. Não via isso. Maria Alice me aconselhava a tratar dos homens de eito, da vida dos servos. Sentia a miséria deles, mas me criara bem junto dos pobres que para ter força bastante para me revoltar. Acostumara-me com os João Rouco, os Zé Passarinho, as Maria Pitu. Não faria o livro.⁶⁶

Vemos aí o limite da literatura percebido pelo escritor e manifestado pelo narrador. Carlos de Melo se vê impossibilitado de escrever o livro sobre sua família porque ela já não representa mais a glória e a grandeza da família patriarcal. Ele prefere não escrever a fazer uma literatura que os retratasse como grandes em um momento em que isso já não era possível. Por outro lado, também não pode escrever sobre os trabalhadores, porque, por ter sido criado ao lado deles, acostumara-se à situação de miséria e exploração em que viviam, e assim não tinha forças para se revoltar contra aquele sistema, porque houve uma naturalização dessas situações. A literatura impunha-lhe limites, e esses limites são também os limites de classe.⁶⁷

Em *Usina*, José Lins narra o estágio final da decadência do patriarcalismo açucareiro do nordeste. O desapego do usineiro pela terra, agora interessado apenas em desmatar tudo

⁶⁶ REGO, José Lins. *Banguê*. In: *Romances Reunidos e Ilustrados*. – Menino de Engenho, Doidinho, Bangüê. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. v. 1.

⁶⁷ Esse assunto também será desenvolvido no Capítulo 3, onde analisaremos o autoquestionamento da literatura em *Menino de engenho*.

para plantar cana, e com os trabalhadores, que perderam a proteção do antigo senhor de engenho, além do endividamento e controle das usinas por empresas estrangeiras são as conseqüências do capitalismo que se impõe na sociedade rural. A máquina, tão exaltada pelos modernistas de 1920 aparece agora como um monstro que devora os engenhos, e metonimicamente, todas as relações humanas e de cultura que o engenho representava.

Essa decadência do patriarcalismo é narrada sem pressa, como a doença de Juca, agora usineiro. Sabe que é apenas uma questão de tempo. O sonho de modernização vira mau negócio e quando os sócios de Juca percebem isso, pensam em voltar ao antigo sistema, mas isso já não é possível.

O progresso, dessa forma, é atraso. Tanto para a classe dominante, agora inserida na lógica do capitalismo, quanto para os trabalhadores, que são abandonados à sua própria sorte sem a assistência que era oferecida pelo senhor de engenho. Os novos modos de produção não permitem desperdício nem sentimentalismo, assim, as negras velhas são expulsas da “rua”, antiga senzala, tendo que viver longe da casa-grande, numa casa mal-assombrada, porque a nova situação exigia que assim o fosse. Bem diferente de *Menino de engenho*, quando o Coronel José Paulino, que no romance aparece como aquele que protegia seus trabalhadores, dava-lhes terra para plantar e até o bacalhau e farinha seca lhes fornecia, em *Usina*, Juca manda que coloquem dois meninos para trabalhar na esteira (o trabalho mais pesado) durante um dia inteiro porque haviam sido pegos roubando cana para chupar.

A decadência narrada por José Lins do Rego leva a um inconformismo diante dessa situação. Mas um inconformismo que não é utópico, não propõe uma solução, uma transformação redentora, pelo contrário, ela aponta para de um pessimismo que não vê na modernização e no progresso as soluções para os problemas sociais. Como enfatiza Luciano Trigo, “é um inconformismo existencialista, de revolta contra a condição humana,

essencialmente injusta com todos e não apenas com os explorados.”⁶⁸ É uma revolta contra o próprio capitalismo, que transforma os homens, como vemos também em *Fogo Morto*, na figura do mestre José Amaro, representante de um mundo condenado a desaparecer – o do artesanato independente, que em breve seria esmagado pela concorrência industrial.

1.3 O CICLO DA CANA-DE-AÇÚCAR

Falar sobre a produção de José Lins do Rego exige falar sobre o ciclo da cana-de-açúcar. Mas isso se torna problemático, primeiro, porque corremos o risco de rotular certos romances do autor como regionalistas, encaixando-os no ciclo quando sua fatura pode significar um caminho oposto, e, em segundo lugar, porque há divergências entre críticos quanto à inserção de alguns romances dentro do ciclo, ou mesmo à própria denominação de ciclo da cana-de-açúcar.

Mesmo assim, arriscamo-nos a seguir por esse caminho, na tentativa de verificar a validade da denominação de ciclo da cana-de-açúcar ao grupo de romances que são classificados como tal, e verificar as divergências por parte da crítica em relação a essa classificação. A melhor tentativa de esquematizar a obra de José Lins do Rego em bloco é a de José Aderaldo Castello, que pensa toda a obra do romancista a partir da idéia de ciclo. Para ele o “ciclo da cana-de-açúcar” inclui *Fogo morto* e deixa de fora *O moleque Ricardo*, há o “ciclo do cangaço, do misticismo e da seca” composto por *Pedra bonita* e *Cangaceiros*. Os outros romances – *O moleque Ricardo*, *Pureza*, *Riacho doce*, *Água-mãe* e *Eurídice* -, Castello chama de “romances independentes”, classificação que também é seguida por Alfredo Bosi.⁶⁹

⁶⁸ TRIGO, Luciano. Op. cit., p. 117

⁶⁹ CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do rego: Modernismo e regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961; BOSI, Alfredo. *Historia concisa da literatura brasileira*. 35 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

José Maurício Gomes de Almeida concorda com a classificação do ciclo da cana-de-açúcar, composta pelos cinco primeiros romances, acrescentando a eles *Fogo morto*, que, segundo ele, é a “súmula e coroamento de todo o ciclo”; *Doidinho* e *O moleque Ricardo* tendo ligação apenas indireta com o engenho.⁷⁰ O ciclo do cangaço, misticismo e seca também é utilizado por Almeida, ligando-se a uma tradição iniciada por Franklin Távora com *O Cabeleira*, e que culminaria com *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

Como dissemos no início deste capítulo, os anos 1930 foram de profundas mudanças econômicas, políticas e sociais, e isso contribuiu para que o mercado editorial, ainda incipiente no Brasil, junto com o desejo de se nacionalizar o livro como instrumento de cultura, encontrasse meios de expansão de pequenas editoras como Adersen, Schmidt e Ariel, que pudessem colocar no mercado livros de autores novos, ao lado de editoras maiores como a José Olympio, Globo e a Companhia Editora Nacional.⁷¹ Essas editoras, receptivas aos autores novos, de acordo com a tendência do momento, incentivaram a criação de séries, nos moldes da *Comédia humana*, de Balzac e *À busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

Por outro lado, os autores procuraram se adaptar à moda do momento e às expectativas das editoras. O período de transformações por que passava a década de 30 – revolução, questionamento das oligarquias, polarização política, choques ideológicos, posições diferentes diante das tradições – exigia um romance de denúncia social, que expusesse os dramas e conflitos do homem brasileiro. Seguindo essa tendência é que muitos escritores de 30 produzem sua obra, e alguns, como José Lins do Rego, Jorge Amado, Abguar Bastos, Érico Veríssimo e Octávio de Faria, produzem romances seriados, adequando-se ao mercado editorial. Referimo-nos a *A tragédia burguesa*, de Octávio de Faria, *O tempo e o vento*, de

⁷⁰ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 214.

⁷¹ Cf. CANDIDO, Antonio. “A revolução de 1930 e a cultura”. In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

Érico Veríssimo, Romances da Bahia, de Jorge Amado, Romances da Amazônia, de Abguar Bastos e ao ciclo da cana-de-açúcar e o ciclo do cangaço, de José Lins. Desses, apenas *A tragédia burguesa* nasce como obra cíclica⁷². Aos outros cabe à crítica o papel de perceber a continuidade entre os romances. Neste trabalho, como nosso foco de análise centra-se no *Menino de engenho*, abordamos de forma sucinta apenas o ciclo da cana-de-açúcar.

Como dissemos anteriormente, é quase um consenso entre a crítica de que há um ciclo da cana-de-açúcar, composto pelos romances que giram em torno da produção do açúcar no Nordeste, ou seja, o engenho e a usina, e do patriarcalismo rural nordestino. Também já dissemos antes que *Menino de engenho* é o primeiro romance de José Lins do Rego, e inicia, portanto, o ciclo da cana-de-açúcar. É verdade que ao publicar o livro, o autor não tinha em mente a idéia de um ciclo, tanto que a denominação de ciclo só vai aparecer no terceiro romance, *Banguê*, com uma observação do autor, de que se trata do terceiro volume do ciclo da cana-de-açúcar⁷³. É possível que a denominação de ciclo tenha sido sugestão de José Olympio seguindo a tendência de que falamos acima. De qualquer forma, anos depois, nas reedições dos romances, o próprio José Lins aboliu a classificação de ciclo. Não se pode excluir, todavia, que à época da publicação, isso contribuiu para a recepção dos romances. Se influenciou ou não na produção dos romances, isso é outra história. E é isso que procuraremos problematizar neste tópico.

Luís Bueno faz alguns questionamentos desse tipo, que também permeiam nosso trabalho:

O que ligaria livros tão diferentes como *O País do Carnaval*, *Cacau* e *Jubiabá* [no nosso caso, os romances publicados de *Menino de engenho* a *Usina*, e *Fogo morto*] além de uma estratégia editorial? No caso de José Lins, o quanto o fato de ter-se assumido escrevendo um ciclo não interferiu nos rumos de sua produção, deixando de lado Carlos de Melo, a figura central dos três primeiros, e privilegiando o destino

⁷² Cf. BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006.

⁷³ Idem, p. 211.

do engenho? Por fim, será que o romance cíclico existiu somente enquanto tentativa de apreender grandes processos de transformação social ou também pareceu adequado a escritores tidos como “intimistas” como veículo para aprofundar sua “análise da alma humana” – para repetir uma expressão muito usada no momento?⁷⁴

Luciano Trigo chama os primeiros romances de José Lins, e ainda *Fogo Morto* de “romances do açúcar”, porque estão situados na região do Nordeste açucareiro e marcam a transição do engenho à usina. Na verdade, é apenas outra denominação para o que a crítica convencionalizou de “ciclo da cana-de-açúcar”:

Os romances do açúcar podem ser entendidos como regionais porque neles o meio local fornece a substância mesma da obra; porque o ambiente natural (a paisagem onde se fixam os engenhos) e a realidade social e humana (a dinâmica da relação entre senhores e oprimidos) refletem uma vivência profunda da região por parte do autor que levam ao extremo as relações dos personagens com o meio natural e social.⁷⁵

Para Trigo, os primeiros romances do ciclo, ou do açúcar, como ele os chama, são pré-ideológicos, porque José Lins quer captar e fixar o homem concreto, agarrado à terra, apegado à tradição, sem preocupações ideológicas, por isso, eles têm forte valor documental, e, em segundo plano, a preocupação com a sondagem psicológica dos personagens, com a interiorização humana. No entanto, para ele os romances extrapolam o documento devido à poesia que está no sangue do próprio romancista: “Se a ótica da narrativa é patriarcal, é simplesmente porque as memórias do autor são indissociáveis dos valores de sua classe. Daí ele ter reconstituído o mundo do patriarcalismo do ponto de vista de beneficiado que era.”⁷⁶

O que mostraremos no segundo capítulo deste trabalho é que, desde o primeiro romance, há uma preocupação, sim, do romancista com as questões ideológicas. Isso não quer dizer que ele seja um escritor engajado. Apesar de José Lins simpatizar com a esquerda,

⁷⁴ Idem, p. 42.

⁷⁵ TRIGO, Luciano. *Engenho e memória*. O Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

⁷⁶ Idem, p. 115.

nunca foi participante ativo, nem sua produção literária foi embasada em questões políticas, ao contrário de suas crônicas e ensaios que antecedem seus escritos literários. O que acontece é que ao representar o mundo do engenho e sua transição para a usina industrial, o autor acaba representando a problemática da formação da nação e as conseqüências da implantação do capitalismo num país subdesenvolvido, e isso se dá na fatura mesma do texto, e não na sua adesão ou não a uma causa ideológica.

José Aderaldo Castello lembra que a idéia inicial de *Menino de engenho* não era um romance e sim uma biografia. O escritor pretendia escrever a biografia de seu avô, o velho José Lins, que, para ele, representava o típico senhor de engenho e mostraria perfeitamente o patriarcalismo rural da região açucareira do Nordeste.⁷⁷ Acontece que a força do romancista foi maior que a do biógrafo e a narrativa literária se impôs, recriando no coronel José Paulino o velho José Lins, na velha Totonha, os cantadores e contadores do Nordeste, dando voz ao menino de engenho que fora na infância e também a outros meninos que não podiam sequer ser chamados de meninos, os “moleques da bagaceira”.

José Lins escreveu *Menino de Engenho* situando-o no apogeu dos engenhos de açúcar. O processo de modernização que o Brasil passava na década de 1930 iria influenciar significativamente na vida dos engenhos. A mecanização da produção açucareira fez com que houvesse o declínio dos engenhos e eles se transformassem em usinas. Em *Bangüê*, José Lins abordará o declínio do engenho e sua substituição pela usina. Apesar de se situar fora do engenho, *Doidinho* é uma espécie de continuação de *Menino de engenho* e mantém o narrador-personagem do primeiro romance. Carlinhos encontra-se no Internato Nossa Senhora do Carmo, em Utabaiana, e, por meio de constantes lembranças do engenho e do avô, reconstrói o patriarcalismo rural do primeiro. Mas ao mesmo tempo em que é uma segunda

⁷⁷ CASTELLO, José Aderaldo. *Memória e regionalismo*: Introdução aos romances de José Lins do Rego. In: REGO, José Lins. *Romances Reunidos e Ilustrados*. – Menino de Engenho, Doidinho, Bangüê. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. v. 1.

parte de *Menino de engenho*, também é uma espécie de amadurecimento de Carlinhos, quando começa a ter consciência das diferenças de classe e dos privilégios que detém por ser da classe dominante, sendo neto de senhor de engenho.

Para Luciano Trigo, *Menino de engenho* e *Doidinho* representam o momento de transição do projeto que fundamentou o movimento regionalista do nordeste nos anos 1920, de recuperação do passado e das tradições folclóricas para o engajamento político dos anos 30, voltado para a denúncia social.

Em *Banguê*, José Lins retorna ao engenho com Carlos de Melo adulto, herdeiro do engenho Santa Rosa, para narrar seu fracasso e inaptidão como administrador e o início da decadência do patriarcalismo. Carlos retorna formado bacharel, mas, como acontecia com a maioria dos jovens que se afastavam do meio rural para estudar na cidade, o contato com a cultura e o meio urbano fez com que perdesse o apego à terra e à tradição. A falta de vocação para o mando, que tanto admirava no avô, e de habilidades e qualidades necessárias à vida agrária o tornam apenas um expectador da derrocada do engenho, e da sociedade que ele representa, diante do avanço irreversível do progresso. Os anos em que esteve na universidade não são narrados, porque não interessam ao narrador. O que de fato importa é o que está relacionado com o engenho. Mesmo em seu projeto de escrever um livro, é sobre o engenho e sobre o avô, representante da velha nobreza rural. Mas neste projeto, Carlos também fracassa. Curiosamente, o projeto havia sido empreendido por José Lins, em *Menino de engenho*. Numa última tentativa de evitar que o engenho vá para as mãos do usineiro, devido às dívidas que adquirira, Carlos vende-o para o Tio Juca e abandona o engenho, num tom de nostalgia e de passado perdido que lembra *Menino de engenho*: “O trem corria. Tudo ficava para trás.”⁷⁸

⁷⁸ REGO, José Lins do. *Banguê. Romances Reunidos e Ilustrados*. – Menino de Engenho, Doidinho, Banguê. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. v. 1.

Quando todos esperavam seguir a trajetória de Carlos de Melo após a venda do engenho Santa Rosa ao tio Juca, José Lins abandona o narrador em primeira pessoa, e afasta Carlos de Melo, que só vai aparecer rapidamente no romance seguinte, *O moleque Ricardo*, sendo substituído pelo narrador em terceira pessoa, cujo protagonista é um moleque da bagaceira, fugido do engenho do Coronel José Paulino.

O moleque Ricardo difere dos primeiros romances do ciclo da cana-de-açúcar, primeiro porque o ambiente em que é narrado é a cidade do Recife. Ricardo, ainda moleque, foge do engenho para conhecer a cidade, o que por si só já faz com que se questione a sua classificação de romance regionalista, e, portanto, sua inserção no ciclo da cana-de-açúcar. Em segundo lugar, o desenvolvimento do romance é bem diferente dos romances anteriores. Neste se desenvolve o drama de Ricardo como trabalhador urbano, e sua relação com a greve, além dos conflitos oriundos das relações com Isaura. O engenho aparece apenas como uma saudade, quando Ricardo questiona o modo de vida da cidade em comparação com o do engenho, chegando à conclusão de que no engenho a vida era melhor.

O moleque Ricardo, apesar de não pertencer diretamente ao ciclo da cana-de-açúcar, já que seu enredo se desenvolve no espaço urbano e o engenho aparece somente nas lembranças nostálgicas do protagonista, é um romance importante na obra de José Lins do Rego, marcando uma característica que se faz presente desde o primeiro romance: a representação do fracassado. Assim como Carlinhos e, posteriormente, Carlos de Melo, Ricardo é um fracassado. Mário de Andrade, em um artigo para o jornal *Diário de Notícias*, em 1940 e, no ano seguinte, retomado em artigo para a revista *Clima*, aponta para a presença do fracassado como predominante nos romances de 30, colocando Carlos de Melo como o primeiro representante do fracassado como uma marca de identidade nacional.⁷⁹

⁷⁹ Nos livros do ciclo da cana-de-açúcar, todos os protagonistas de Zelins são fracassados, mesmo depois de Carlos de Melo desaparecer. Para Bueno, o fracasso é uma manifestação da avaliação negativa do presente, da impossibilidade de ver no futuro qualquer projeto para solucionar o que quer que fosse: “No caso do romance de 30, a formação da consciência de que o país é atrasado canalizou todas as forças. [...] O herói, ao invés de

Nos romances do ciclo da cana-de-açúcar, todos os protagonistas são fracassados, e mesmo nos outros romances de José Lins, a figura do protagonista como fracassado predomina. Em *O moleque Ricardo*, o protagonista fracassa em sua tentativa de viver na cidade, e seu retorno ao engenho, em *Usina*, marca o ápice de seu fracasso. Ricardo retorna ao engenho para morrer, significando “uma espécie de representação simbólica da morte dos valores humanos que acabam com a absorção do engenho pela usina.”⁸⁰

Dessa forma, a representação do fracassado é a forma encontrada pelos escritores de 1930 para avaliar o presente, e evidenciar a situação de atraso que sempre acompanhou o Brasil, mas que era escamoteada pela idéia de país novo. Como apontamos acima, a consciência do subdesenvolvimento impossibilitava uma visão otimista do país, e, assim, a crença de que qualquer projeto poderia mudar a situação enquanto não houvesse uma mudança na estrutura social. A narração em primeira pessoa, colocada de lado nos romances naturalistas é retomada pelos escritores de 30 para dar maior veracidade ao documento, mas, acima disso, para dar o tom de depoimento de quem viveu o fracasso:

Mas esse pessimismo todo não aponta necessariamente para uma “nacionalidade desarmada para viver”, como diagnosticou Mário de Andrade. Ao contrário, trata-se de uma nacionalidade que pretende mostrar sua força e seu aparelhamento para a vida ao encarar e incorporar o fracasso ao invés de escapulir para outros planos – para o plano que os próprios romancistas de 30 chamariam de meramente estético, por exemplo.⁸¹

Além disso, como aponta Bueno, a escolha pela figura do fracassado é uma posição política porque nessa visão de nacionalidade não há projetos totalizadores. No Modernismo de 22 a produção artística e a busca da nacionalidade estavam articuladas, enquanto que a geração de 30 não propõe visões nem mais nem menos unificadoras do Brasil. De acordo com

promover ações para transformar essa realidade negativa, servia para incorporar algum aspecto do atraso.” (BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006.p. 78)

⁸⁰ BUENO, Luís. op. cit., p. 46.

⁸¹ Idem, p. 79.

o crítico, cada um dos romancistas de 30 se ocupou em mergulhar num aspecto do presente, e só por meio de uma leitura extensiva dos romances produzidos é que se pode perceber que o mergulho no presente foi coletivo.

Apesar disso, segundo Bueno, *O moleque Ricardo* foge aos romances do ciclo da cana-de-açúcar porque se aproxima do romance proletário, do qual Jorge Amado é o mais expressivo representante nessa geração, fazendo um retrato pouco otimista das greves e dos intelectuais ligados ao operariado.

Paulo Emílio Salles Gomes, em artigo sobre *O Moleque Ricardo*, diz que José Lins é o representante típico do momento social pelo qual o Brasil passava e que o romance estava latente no autor desde *Menino de Engenho*, assim como a Ação Nacional Libertadora estava latente no Brasil, quando foi fundada em 1935. Exagerada ou não, essa afirmação leva à outra, a de que José Lins é um intelectual de seu tempo, que apreende as contradições desse momento social, e isso não se pode negar. Luís Bueno, analisando o artigo, afirma que há procedência na formulação de Paulo Emílio, e que a obra de José Lins tem um movimento que pode ser comparado ao da ANL:

Desde *Menino de Engenho* ela já vinha incorporando um universo que poderíamos chamar de popular e, no mesmo ano em que explode o movimento progressista que escolheria Prestes como líder, *O Moleque Ricardo* vem representar algo que se parecia com um mergulho na literatura de esquerda que se fazia entre nós. O livro, aliás, chega ao mercado no mesmo mês em que o governo fecha a ANL e o artigo de Paulo Emílio, publicado em setembro, portanto pouco mais de dois meses depois da extinção da organização, parece ainda uma reação ao ato de violência do governo. Que José Lins não seria nunca escritor de esquerda é fácil verificar, mas num momento em que havia se construído uma ampla frente progressista e que a polarização chegava ao grau máximo, em que qualquer gesto poderia ser ampliado, é bem plausível a leitura de Paulo Emílio.⁸²

Ricardo retorna ao engenho em *Usina*, após ficar dois anos preso em Fernando de Noronha, conseqüência das greves em que foi participante secundário. O primeiro capítulo de *Usina* é como se fosse um epílogo de *O moleque Ricardo*. Somente aí sabemos o que

⁸² Idem, p. 213

aconteceu depois que Ricardo foi preso e enviado a Fernando de Noronha. Quando chega, Ricardo percebe que o engenho não é mais o mesmo, pensando até que havia descido na estação errada. Tudo estava diferente de quando saiu, e aos poucos vai descobrindo que as transformações não são apenas físicas. Não é apenas o engenho que se transformou em usina. As relações sociais também mudaram. As negras foram expulsas da “rua”, sua irmã havia se tornado prostituta, e ao conseguir emprego no armazém da usina, percebe que a exploração dos trabalhadores é maior que o regime em que viviam com o Coronel José Paulino.

O romance mostra que a industrialização e o capitalismo, simbolizados pela usina, devoram o engenho e tudo o que ele continha: a tradição cultural, costumes, relações sociais. A sociedade patriarcal em que se assentou o engenho está agonizando, e seu fim é irreversível. Ricardo morre na usina, e sua morte também representa a morte de todo aquele sistema: “E na velha propriedade, que se moderniza nas mãos do tio Juca, o moleque acaba praticamente desaparecendo para que a derrocada final do Santa Rosa possa ser narrada – as duas trajetórias, do menino e do engenho, encontrando-se na morte.”⁸³

Em *Fogo morto*, José Lins retorna ao engenho decadente, “mas desta vez sem as amarras sentimentais que impediam a sua consciência crítica de aflorar satisfatoriamente em seus primeiros romances.”⁸⁴ Situado cronologicamente antes dos romances do ciclo da cana-de-açúcar, o romance se desenvolve com uma narrativa tríptica, feita segundo o ponto de vista dos três personagens em que o romance é dividido – o mestre José Amaro, o coronel Lula de Hollanda e o capitão Vitorino Carneiro da Cunha. A escolha por esse tipo de narração faz com que o foco narrativo se desloque do narrador e coloque o leitor em contato direto com o mundo ficcional.

⁸³ Idem, p. 212.

⁸⁴ TRIGO, Luciano. op.cit., p. 246.

José Lins retoma o tema do bacharel inapto para a administração e o trabalho rural, representado por Carlos de Melo, transferido agora para Lula de Hollanda, não sem motivos nomeado, de início, como “Coronel Lula de Hollanda”, depois “Seu Lula”, e no final apenas “Lula”. A decadência do engenho Santa Fé é a decadência do próprio homem. Luciano Trigo diz que *Fogo morto* “é o romance da dor de uma decadência comum a todas as classes”.⁸⁵ De fato, não é apenas a decadência do engenho Santa Fé que é narrada. O que se narra é a consequência de um sistema capitalista implantado em uma sociedade já atrasada. Um sistema que, assim como a usina, devora com fúria de dragão todas as culturas e relações sociais que não lhe interessam.

O mestre José Amaro, representante de uma classe em extinção, a dos artesãos livres, um homem à margem, revoltado e amargurado, derrotado em seu trabalho artesanal pela industrialização, consciente de sua impotência, transfere seu desejo de vingança ao cangaceiro Antonio Silvino. Quando percebe que nem dessa forma consegue a redenção, a saída que se apresenta é o suicídio.

O capitão Vitorino Carneiro da Cunha, assemelhado a um Dom Quixote terno e ridículo, veículo de uma consciência social confusa, aos poucos se transforma em uma figura de resistência, contrário a todo tipo de injustiça.

Por trás do plano imaginário do engenho, José Lins articula a realidade exterior “estabelecendo um diálogo permanente entre o dentro e o fora. A análise vem sempre acompanhada da auto-análise, e esta consiste em se revelar pela voz de um narrador imaginário.”⁸⁶ Além disso, a qualidade humana com que os personagens são tratados faz com

⁸⁵ Idem, p. 249.

⁸⁶ Idem, p. 23.

que eles se sobreponham sobre tudo, “dominando os problemas e os elementos com a sua humanidade.”⁸⁷

Como dissemos inicialmente, devido ao foco de análise desta dissertação centralizar-se em *Menino de engenho*, fizemos apenas um breve levantamento das obras e dos temas que compõe o ciclo da cana-de-açúcar. O que podemos perceber, então, é que independentemente de haver um objetivo definido pelo mercado editorial em relação aos romances escritos por José Lins do Rego, o que há é um programa literário seguido pelo autor, no qual, além da decadência do patriarcalismo açucareiro do Nordeste, que tantas vezes enfatizamos, há também uma preocupação com a formação da nação e da sociedade brasileira, que é refletida na organização e na fatura dos romances de José Lins.

Desde *Menino de engenho*, José Lins tinha em mente esse programa. A referência ao engenho Santa Fé, que já estava em processo de decadência enquanto o Santa Rosa estava em seu apogeu, indica que o romancista já tinha planos para escrever *Fogo morto* de um ponto de vista diferente da narrativa de *Menino de engenho*. E se os romances não estão ligados diretamente ao ciclo da cana-de-açúcar, como *O moleque Ricardo*, nele percebemos ainda a preocupação com as questões levantadas acima. Não mais utilizar o narrador em primeira pessoa e o personagem Carlos de Melo não significa que José Lins tenha abandonado essas preocupações. Pelo contrário, elas se fizeram presentes em todos os romances desse ciclo, e em outros que não fazem parte dele.

⁸⁷ CANDIDO, Antonio. “Um romancista da decadência”. In: *Brigada Ligeira*. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CAPÍTULO 2

UM ROMANCE DE CONTRADIÇÕES

Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia cada vez mais.

Walter Benjamin⁸⁸

No capítulo anterior dissemos que *Menino de engenho* é o primeiro romance de José Lins do Rego e que inicia o ciclo da cana-de-açúcar. O fato de ser a primeira publicação do escritor paraibano é em grande parte o motivo da escolha dessa obra para a análise que efetuamos nesta dissertação, porque possibilita verificarmos como os temas trabalhados pelo autor ao longo de sua obra, principalmente os que compõem o “ciclo da cana-de-açúcar”, são desenvolvidos em *Menino de engenho*. Além de sua relação com o ciclo da cana-de-açúcar, que abordamos anteriormente, interessa agora verificar até que ponto o fato de ser um romance memorialista influencia na eficácia estética do texto. Para atingir esse objetivo, neste capítulo levantaremos aspectos da estrutura do texto, como o tempo e espaço do romance, o narrador e o modo como se efetua a narração e a própria organização do texto, para, por meio dos aspectos levantados, verificar como a matéria social se internaliza na forma do romance e se, ao se imiscuir, influencia na estrutura da obra.

⁸⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed., 10 reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1.

2.1 ROMANCE, MEMÓRIA E MATÉRIA

Menino de engenho é um livro de memórias, de recordações, na maioria, tristes. O narrador, já adulto, narra sua infância no engenho do avô materno. O livro todo é escrito sob a égide da perda. Começa com a perda da mãe, assassinada pelo marido, o qual vai, inicialmente, para a prisão e, depois, para o hospício, e o menino, aos quatro anos, tem que ir morar no engenho do avô. Nesse sentido, há uma relação entre o livro de José Lins do Rego e *O Ateneu*, de Raul Pompéia, cujo narrador, quando menino, vai para o colégio e, dessa forma, também sofre a perda da mãe. O próprio narrador de *Menino de engenho*, ao final do romance, faz referência ao personagem Sérgio, de *O Ateneu*, dizendo que o Sérgio de Raul Pompéia entrava no internato com a inocência preservada, enquanto ele ia para o internato sabendo de tudo, com a alma mais velha que o corpo. Nesse momento, José Lins reitera as transformações ocorridas com o personagem durante os anos em que passou no engenho, enfatizando que foram acontecimentos que marcaram a vida do personagem de modo negativo, fazendo com que sua vida inteira tivesse o caráter de tragédia, o que também permeia toda a produção do escritor paraibano.

O narrador de *Menino de engenho* utiliza-se de uma narrativa direta, sem rodeios. A maioria dos capítulos inicia-se com uma frase muitas vezes incisiva que, na verdade, é o ponto central de cada capítulo. O primeiro capítulo inicia-se com o narrador falando sobre a morte da mãe, de modo direto, sem descrições nem meias palavras. Só depois ele dará os detalhes do fato ocorrido. Assim, o leitor é imediatamente inserido no conflito que será narrado no capítulo. Por ser um romance memorialista, há um tom de confiança ou de *confissão*, como se o narrador estivesse conversando com o leitor.

“Eu tinha uns quatro anos no dia em que minha mãe morreu.”⁸⁹ Essa é a primeira frase do romance. Já no início da narrativa, o narrador dá a entender que ela será feita de memórias, e mostra que essas memórias são seletivas, ou seja, o que ficou guardado nas lembranças é somente o que foi fundamental para sua formação. Além disso, percebemos também que essas recordações não são todas agradáveis. Pelo contrário, durante todo o romance são poucos os momentos descontraídos, nos quais o leitor pode relaxar e mesmo sorrir, porque é colocado imediatamente no conflito, por meio de um choque direto estabelecido pelo narrador.

Realmente, de todos os fatos narrados, que são buscados na memória do narrador, poucos são desprovidos de melancolia, de angústia e do conflito interior do narrador com o mundo narrado⁹⁰. O tom de nostalgia, de saudosismo, de coisa perdida para sempre é desencadeado por essas recordações. É preciso mencionar que as memórias do narrador são reconstituídas com a ajuda de outros, assim como as memórias de todas as pessoas, e são dosadas com uma boa medida de imaginação. Exemplo disso é o capítulo 3, no qual o narrador expõe as lembranças que tem da mãe antes de ela ser morta pelo marido. A imagem que tem da mãe é construída pelo que o narrador pôde reter dela na memória e pelo que os outros falam dela. Ele narra as lembranças como se estivesse pintando um quadro. Diz que a mãe era uma pessoa amável com todos e submissa ao marido e nos dá as indicações de como essa imagem é construída:

Horas inteiras eu fico a pintar o retrato dessa mãe angélica, com as cores que tiro da imaginação, e vejo-a assim, tomando conta de mim, dando-me banho e me vestindo. A minha memória ainda guarda detalhes bem vivos que o tempo não conseguiu destruir. (ME, p. 36).

⁸⁹ REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 82 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001, p. 33. (Desse ponto em diante, ao nos referirmos ao romance *Menino de engenho*, nas citações diretas, usaremos a sigla ME, seguida do número da página da citação em questão.)

⁹⁰ O conflito interior do narrador será trabalhado no Capítulo 3 desta dissertação.

Esse trecho dá importante sugestão de como é a literatura de José Lins do Rego. Uma narrativa pautada na memória, que é seletiva e construída com o desejo da imaginação. Por isso, muitas vezes no decorrer do romance, o engenho é narrado como um mundo perfeito, e os personagens, como o Coronel José Paulino, elevados à categoria de homens bons, porque entra aí o papel da imaginação. O narrador faz referência ao próprio ato de representação ao sugerir que as lembranças que tem da mãe são reconstituídas como se estivesse pintando um retrato. Ao dizer isso, o narrador afirma que retira aspectos do real, que são mediados por meio da memória, como se quisesse representar o todo, e aponta para os limites da representação, que não pode ser completa, pois, ao tentar representar o real, a literatura encontra limites, já que a lógica histórica que dá sustentação ao real não está sempre disponível, e, nesse momento, atua a imaginação literária, que ajuda a fazer conexões entre o que está e o que não está visível.⁹¹

Um outro problema com que nos deparamos diante da narrativa memorialística de *Menino de engenho* é quanto ao seu caráter autobiográfico. José Aderaldo Castello diz que a literatura de José Lins do Rego é autobiográfica porque “é o produto da experiência vivida no ambiente do engenho, consciente ou inconscientemente acumulada pela memória.”⁹² De fato, não se pode negar que a memória exerce papel fundamental no processo de criação literária de José Lins. O que acrescentamos ao pensamento de Castello é que durante a narrativa o autor oscila entre o que foi vivido e o que poderia ter sido, e aí se encontra o motivo da idealização do coronel e do engenho. Isso desencadeia um processo de autoquestionamento na produção de José Lins que se reflete não apenas no *Menino de engenho*, mas em boa parte de sua

⁹¹ Cf. BASTOS, Hermenegildo. *Relíquias de La casa nueva: La narrativa latinoamericana: El eje Graciliano – Rulfo*. México: Unam/CCYDEL, 2005.

⁹² CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961.

obra⁹³. Além disso, é preciso verificar até que ponto a obra é autobiográfica e se há uma intersecção entre a narrativa autobiográfica e a ficção.

Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, define autobiografia como “Biografia ou história de uma vida, que o próprio escritor elabora”,⁹⁴ e acrescenta que, ao contrário do que se espera, a autobiografia não inspira a confiança desejada pelo autor ao relatar sua existência pregressa porque o escritor acaba distorcendo a imagem de seu passado, “seja por esquecimento, involuntário ou deliberado, seja por censura, seja por amplificar ou minimizar alguns aspectos em detrimento de outros, seja porque, afinal de contas, se instila grande dose de narcisismo na reconstituição que uma existência faz de si própria.”⁹⁵

Hermenegildo Bastos, em estudo sobre *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, diz que as *Memórias* são um texto duplo, pois ao mesmo tempo em que são parte do conjunto da obra de Graciliano, são escritas em uma perspectiva distanciada, e isso possibilita ao escritor avaliar os escritos anteriores, e oferecem uma reflexão sobre o conjunto. Bastos relaciona sua argumentação com a definição de Georges Gusdorf para a autobiografia, quando o estudioso diz que: “ela é um momento da vida que está sendo narrada, mas é, ela mesma, uma proposta de interpretação da vida. Uma parte do todo que quer refletir o todo, mas ao mesmo tempo acrescenta alguma coisa a esse todo do qual é um momento.”⁹⁶

Assim, para Bastos, em *Memórias do cárcere*, Graciliano Ramos utiliza-se de recursos estéticos para criar um distanciamento que permite ao escritor revisitar as obras de ficção e avaliar até que ponto a literatura pode dar voz às classes oprimidas e construir uma visão do Brasil diferente da forjada pela classe dominante. Esse movimento é possível de ser efetuado por meio da autobiografia, que proporciona a autoconsciência da obra “porque inclui as ações

⁹³ Sobre o autoquestionamento na literatura de José Lins falaremos no capítulo 3.

⁹⁴ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 50.

⁹⁵ Idem, *ibidem*.

⁹⁶ GUSDORF, Georges apud BASTOS, Hermenegildo. Op. cit. p, 28.

das outras obras como realizadas pelos personagens que são criações do autor.”⁹⁷ Dessa forma, o autor, ao mesmo tempo em que avalia sua ficção, coloca-se fora o suficiente da obra para poder refletir sobre ela.

Bastos aponta que um dos problemas da narrativa autobiográfica é a defasagem entre o eu que narra e o eu que vivenciou as situações narradas. Esse distanciamento entre o eu do presente e o eu do passado gera um conflito de difícil solução na narrativa, e para atenuar essa defasagem, o autobiógrafo utiliza-se de recursos próprios do discurso imaginativo. Assim, a autobiografia aproxima-se da ficção porque, para poder narrar com fidelidade os fatos vivenciados, o narrador precisa recuperá-los por meio da memória e organizá-los, de certa forma, reconstruí-los, e isso só é possível por meio da imaginação, utilizando-se de recursos estéticos próprios da narrativa ficcional. O inverso também é possível, na medida em que a ficção utiliza-se de recursos próprios da autobiografia, como a utilização da máscara de herói-narrador-personagem na narrativa em primeira pessoa, para dar um tom de confissão ou testemunho ao narrador e aos fatos narrados.

Nesse sentido, podemos afirmar que *Menino de engenho* não é autobiográfico, como propõe Castello, mas que pelo trabalho literário do escritor, cria-se um *narrador* do romance, e, por meio de recursos da autobiografia, cria-se um efeito estético de confissão e testemunho de quem viveu as situações narradas e, dessa forma, estabelece-se um distanciamento entre o eu que narra e o menino que vivenciou a matéria da narrativa. Por outro lado, esse distanciamento estabelece um conflito entre o narrador e o seu eu menino, que permite ao narrador avaliar o passado e, na tentativa de justificar certas atitudes de seu eu menino, acaba por criar uma contradição na própria narrativa, que oscila entre a idealização e a ironia, entre o propósito de fixar e se livrar das lembranças de que se compõe a narrativa, entre aproximação e distanciamento entre o narrador e o seu eu narrado, o que resulta em uma

⁹⁷ Idem, p. 62.

mudança de posição do narrador diante dos fatos narrados. Essa contradição, que poderia ser um defeito, faz com que *Menino de engenho* alcance um efeito estético que possibilita ao romance evidenciar as contradições existentes na própria sociedade.

Castello afirma que a memória se impõe na produção do romancista de maneira incontrolável, e a tentativa de dar vazão aos impulsos de “libertação de um estado interior profundo”⁹⁸ resulta numa literatura sem esquemas complexos, em que a evocação do passado nostálgico no ambiente do engenho se sobrepõe à técnica do romance, e o que se tem é uma narrativa linear, sem recursos apurados de técnica.

Para o crítico, isso acontece porque a técnica narrativa de José Lins do Rego é inspirada no modo de contar histórias utilizado pelos narradores orais do Nordeste. Ele compara José Lins do Rego e Graciliano Ramos dizendo que os dois utilizam-se da memória para a criação literária. O que diferencia os dois escritores é que, em José Lins, a memória é espontânea e primitiva, enquanto, em Graciliano Ramos, é seletiva e depurada, e isso acaba influenciando no resultado estético. Segundo ele, em *Menino de engenho* o tom evocativo imposto pela memória leva a um encadeamento de episódios em que o roteiro é a evocação espontânea das experiências pessoais da infância do menino de engenho⁹⁹. É verdade que o estilo de José Lins do Rego é próximo da literatura oral do Nordeste, e os cantadores cegos e contadores de histórias populares são seus modelos de narradores, mas não são apenas eles. Dizer que o autor se espelhou nos narradores orais do Nordeste para compor seu narrador é correr o risco de não explorar suficientemente o trabalho de representação feita pelo escritor paraibano,¹⁰⁰ trabalho que se interpõe entre as memórias e a sua materialização em objeto estético. Enfim, é importante ressaltar que o trabalho do escritor é uma forma de mediação

⁹⁸ CASTELLO, José Aderaldo. Op. Cit., p. 180.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ O narrador do romance é nosso próximo assunto e falaremos sobre ele no tópico 2.2.

entre suas memórias e seu livro de memórias. Há, portanto, uma certa distância entre a matéria que narra e a sua materialização como processo de narração.

Se, de acordo com Castello, os capítulos do romance forem episódios sucessivos evocados pela memória, com uma estrutura linear elaborada na “ausência de argumento”, os capítulos do romance podem ser lidos alternadamente, sem uma ordem cronológica entre eles. Pensamento que é corroborado por Luciano Trigo e José Maurício Gomes de Almeida, para quem *Menino de engenho* é composto pela técnica de painel, em que os capítulos possuem existência “relativamente autônoma”¹⁰¹. Dessa forma, segundo Almeida, o painel é construído pela observação direta da realidade e pela pintura do retrato de uma sociedade particular. O engenho, para ele, é o verdadeiro protagonista do romance. A ausência da intriga central constatada pelo crítico é outro fator que colabora para que o romance seja estruturado em forma de painel.

Sem querer questionar a importância da interpretação dos críticos, o que pretendemos mostrar é que há sim uma ordem cronológica na estruturação dos capítulos, e que, se esses capítulos forem lidos alternadamente, essa leitura pode alterar o sentido geral do texto.

José Aderaldo Castello fala que os quatro primeiros capítulos se referem à primeira infância do personagem, mas, no estudo citado acima, não faz nenhuma referência ao desenvolvimento físico ou psicológico do menino no decorrer do romance, após a sua ida para o engenho. Somente em um estudo publicado 10 anos depois¹⁰² é que retoma o assunto e faz referência ao tempo transcorrido no engenho, mostrando os trechos do romance em que o narrador menciona a idade do menino e admite que a delimitação cronológica é importante tanto para a análise da transformação psicológica do menino quanto para a estruturação do

¹⁰¹ ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 225.

¹⁰² CASTELLO, José Aderaldo. “Origens e significado de Menino de engenho”. In: COUTINHO, Eduardo F. & CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. Coleção Fortuna Crítica. V. 7.

romance enquanto obra *memorialística*. Realmente, até o capítulo 3, o narrador fala sobre sua primeira infância e dá a indicação de quantos anos tinha nessa época: “Eu tinha quatro anos no dia em que minha mãe morreu.”(ME, p. 33) Ao final do romance está com 12 anos, prestes a sair do engenho para ir para o colégio, e o que se passou nos oito anos em que viveu no engenho é fundamental para se entender o conflito de posicionamento do narrador diante do mundo narrado:

Recorriam ao colégio como a uma casa de correção. Abandonavam-se em desleixos para com os filhos, pensando corrigi-los no castigo dos internatos. E não se importavam com a infância, *com os anos mais perigosos da vida*. Em junho estaria no meu sanatório. Ia entregar aos padres e aos mestres *uma alma onde a luxúria cavara galerias perigosas. Perdera a inocência, perdera a grande felicidade de olhar o mundo como um brinquedo maior que os outros*. Olhava o mundo através dos meus desejos e da minha carne. Tinha sentidos que desejavam as botas do Polegar para as suas viagens. (ME, p. 145-146, grifos nossos)

Esse trecho encerra o penúltimo capítulo do romance e mostra que alguma coisa importante aconteceu nos oito anos vividos pelo menino no engenho do avô para que a infância tivesse perdido a inocência e se transformasse nos “anos mais perigosos da vida”. O menino sai do engenho modificado, muito diferente de quando entrou nele. O próprio mundo, metonimizado no engenho, antes visto como um mundo encantado, perdeu a aura de encantamento a ponto de o personagem desejar se afastar dele. Tentaremos mostrar e verificar como o que se passou nesses oito anos influencia no posicionamento do narrador adulto diante do mundo e dos fatos que precisa narrar.

O engenho é o espaço onde o romance é narrado e os oito anos em que o personagem passou no engenho modificaram a posição do narrador adulto diante do mundo: “*olhava o mundo através dos meus desejos e da minha carne.*” Utilizando um termo bakhtiniano, podemos dizer que é o cronotopo do romance. Cronotopo e exotopia são dois

conceitos que Bakhtin utiliza para falar da relação espaço-tempo na narrativa.¹⁰³ Conseqüentemente, os dois conceitos são indissociáveis na elaboração do romance, porque a defasagem temporal entre o tempo que a narrativa é efetuada e o tempo em que o menino viveu aqueles fatos no engenho é mediada pelo trabalho de recuperação e reavaliação dessas lembranças pelo narrador, que transforma a memória em matéria da narrativa.

Dissemos que o engenho é uma metonímia do mundo e que o tempo vivido pelo menino no engenho desde a perda da mãe até o momento em que vai para o internato modificou sua visão de mundo, mas isso só é possível de ser verificado pelo narrador no momento em que se propõe narrar as lembranças, como propusemos acima. Podemos observar que há um recurso estilístico de redução estrutural, como propõe Antonio Candido, em que os dados extra-literários são internalizados pelo escritor no momento da criação artística e se estruturam na forma literária.¹⁰⁴ O narrador, ao utilizar elementos que fazem parte da ambiência infantil (infância, brinquedo, Polegar, inocência), reduz em sua estrutura algo maior que ela, mais pesado, de força crescente (casa de correção, abandono, castigo, anos mais perigosos, meu sanatório, alma onde a luxúria cavara galerias perigosas, perdera, meus desejos, minha carne), e o processo de redução estrutural, comum à representação literária, aqui tem um traço peculiar, pois se vale do mundo infantil, apequenado e fantasioso, como suporte para o peso do mundo, imenso e sem ilusões.

Esse processo de redução do mundo (adulto) à ambiência das imagens infantis produz um efeito estético nada desprezível, que intensifica e potencializa o trabalho de representação literária das memórias que, assim, mais do que recordar, querem acordar o leitor para o contraste entre os dois espaços que se interpenetram: o engenho e o mundo; a

¹⁰³ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

¹⁰⁴ CANDIDO, Antonio. "Crítica e sociologia." *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Coleção Grandes nomes do pensamento brasileiro).

ambiência infantil e a consciência do adulto; as imagens ligadas ao pequeno mundo infantil e aquelas que remetem às galerias perigosas da alma infeliz; as memórias como matéria a ser narrada e o livro de memórias como materialização das memórias em objeto estético; a vida e a sua representação literária.

Segundo José Aderaldo Castello¹⁰⁵, a idéia inicial de *Menino de Engenho* não era um romance e sim uma biografia. O escritor pretendia escrever a biografia de seu avô, o velho José Lins Cavalcanti Albuquerque, que para ele representava o típico senhor de engenho e mostraria perfeitamente o patriarcalismo rural da região açucareira do Nordeste. Acontece que a força do romancista foi maior que a do biógrafo e a narrativa literária se impôs, recriando no coronel José Paulino o velho José Lins, na velha Totonha, os cantadores e contadores do Nordeste, dando voz ao menino de engenho que fora na infância e também a outros meninos que não podiam sequer ser chamados de meninos, os “moleques da bagaceira”. Percebemos, então, que no engenho narrado por Carlos de Melo há muito do engenho vivido por José Lins na infância. “O discurso do autor-criador não é a voz direta do escritor, mas um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer de modo a poder ordenar um todo estético”.¹⁰⁶ Isso não significa, portanto, que o autor escreve sobre sua infância no engenho do avô, mas que no romance as categorias utilizadas na elaboração foram vividas pelo autor:

A mais paradigmática expressão de cronótopos passados encontram-se em textos literários. Uma vez que moldam mundos inteiros, os autores são inelutavelmente forçados a empregar as categorias dos mundos que eles próprios habitam.¹⁰⁷

¹⁰⁵ CASTELLO, José Aderaldo. *Memória e regionalismo*: Introdução aos romances de José Lins do Rego. In: REGO, José Lins. *Romances Reunidos e Ilustrados*. – Menino de Engenho, Doidinho, Bangüê. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. v. 1.

¹⁰⁶ FARACO, Carlos Alberto. “Autor e autoria”. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005, p. 40.

¹⁰⁷ CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 296.

Tempo e espaço, dessa forma, estão entrelaçados e se combinam de modo a revelar as mundivisões específicas de onde brotam, com maior ou menor capacidade. Rituais de iniciação e de passagem são explorados por Bakhtin para falar sobre o cronotopos na vida cotidiana e analisar as *Metamorfoses* de Ovídio: “A ênfase na mudança torna-se uma *ênfase na crise pessoal*, enquanto a ênfase na continuidade agora se concentra na continuidade da identidade individual”.¹⁰⁸

Diante disso, notamos que há um ritual de iniciação para o menino entrar no engenho, à maneira dos contos de fadas, e um ritual para finalizar este ciclo e iniciar outro. O capítulo 4 é importante para percebermos que há uma preocupação do escritor quanto à estruturação do romance e a ordem dos capítulos. Nesse capítulo, é narrada a ida do menino para o engenho do avô e indicada a importância desse acontecimento: “Um mundo novo se abria para mim.” (ME, p. 37) Além de encerrar a primeira infância, como fala José Castello, é quando o personagem passa a fazer parte do engenho, e também quando é iniciado no sistema de patriarcado rural, do qual seria membro a partir de então, como herdeiro do avô.

Para que começasse a fazer parte desse sistema, ou desse “mundo novo” que se abria, era preciso que fosse iniciado nesse sistema. Há mesmo um rito de passagem, ou de iniciação, para que seja introduzido nesse sistema.¹⁰⁹ Na madrugada da primeira noite em que dorme no engenho, o menino é levado pelo tio Juca para tomar banho no rio, que antes lhe diz que: “- Você precisa ficar matuto.” *Ficar matuto* significa se acostumar à região, como os habitantes dela, ser *fiel aos seus costumes*, às suas tradições. Após o banho, depois de sacudi-lo para o fundo do poço ensinando-o a nadar, o tio diz: “Agora você já está batizado”. Essa sentença do personagem evoca o ritual religioso da igreja católica, no qual a pessoa, geralmente ainda

¹⁰⁸ Idem, p. 300 (grifo nosso).

¹⁰⁹ Mariza Peirano, referindo-se aos ritos, diz que em todas as sociedades existem eventos que são considerados especiais, fenômenos que nos apontam e revelam valores de uma sociedade. Para Van Guennep, os ritos de passagem são momentos relativos à mudança e à transição de pessoas ou grupos sociais para novas etapas de vida e de status social. (PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. (Coleção Passo-a-passo, v. 24.); GENNEP, Arnauld van. *Os Ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977.)

criança, para fazer parte da religião precisa ser iniciada através do batismo e ter um padrinho que se responsabilize por ela na falta dos pais, tanto em relação a sua subsistência física quanto no ensinamento dos preceitos religiosos.

O local escolhido para o banho foi o Poço das Pedras, uma piscina natural formada pelo curso e pela correnteza do rio Paraíba, fato que corrobora a idéia de rito. O local escolhido é significativo, pois nos ritos de batismo, a pessoa é submergida em um rio, ou, como no catolicismo, numa banheira ou pia batismal. A partir do batismo, a pessoa é introduzida naquela religião, podendo usufruir de seus direitos, mas também tendo obrigações a serem seguidas.

“E foi aí, com meu tio Juca, que bebeu antes de seu banho, um copo cheio de remédio para o sangue, dormido no sereno, que entrei em relação íntima com o engenho de meu avô.” (ME, p. 40). Entrar em *relação íntima* com o engenho significa que, a partir daquele momento, o personagem começava a fazer parte desse mundo, que não é apenas o engenho, e sim, o sistema patriarcal. Dessa forma, teria seus privilégios como herdeiro desse sistema, mas teria também suas obrigações, uma das quais, o ficar *matuto*, apegar-se à terra, às suas tradições, para poder dar continuidade a esse sistema.

Esse banho é um ritual de passagem porque, durante o romance, em nenhum outro momento o narrador faz referência a outro banho de rio àquela hora e daquela forma. Os outros banhos narrados são com os moleques e os primos, em outras circunstâncias.

O ritual para encerrar o ciclo está relacionado com a iniciação sexual do menino. Esta começa com o menino, junto com os demais “moleques da bagaceira” e os primos, observando a atividade sexual dos animais. Depois, os próprios meninos usam os animais nas suas brincadeiras sexuais, até o momento em que descobre, no quarto do tio Juca, fotos de mulheres e homens nus e em relação sexual; começam então seus impulsos sexuais,

compartilhados com a negra Luísa, mas sua iniciação sexual efetivamente acontece com Zefa Cajá quando este está com 12 anos.

No entanto, o que vai fazer com que não seja mais visto como criança não é o fato de ter-se relacionado sexualmente, mas a doença sexual que contraiu dessas relações. A partir disso, as pessoas começam a chamá-lo pelo nome – durante todo o livro somente duas vezes o autor faz referência ao seu nome – além do título: “Seu Carlinhos”. Desde então, as negras não precisavam mudar de assunto quando ele se aproximava e as pessoas o tratavam como homem feito. Poucos dias depois, o menino iria para o colégio interno onde deveria “entregar aos padres e aos mestres uma alma onde a luxúria cavara galerias perigosas”. Percebe-se aí a perda da inocência da infância, o final do ciclo que passara no engenho, e o início de outro, que passaria no colégio. No entanto, logo em seguida, vemos que a inocência não se perdeu de todo: “Tinha sentidos que desejavam as botas do Polegar para as suas viagens.” (ME, p. 146)

Antes da morte da mãe, o menino nunca visitara o engenho, devido às divergências de seu pai com o avô, portanto, conhecia o engenho apenas pelas histórias que a mãe contava. Devido a isso, seu conhecimento sobre o engenho era como o de um mundo maravilhoso. Quando começa a conhecer o engenho, no capítulo 5, é com deslumbramento que vê os mangueirais, as terras, as crianças brincando livres, mas é com as máquinas de moer cana e fazer açúcar que fica encantado:

Não sei por que os meninos gostam tanto das máquinas. Minha atenção inteira foi para o mecanismo do engenho. Não reparei em mais nada. Voltei-me inteiro para a máquina, para as duas bolas do regulador. [...] Mas o que mais me interessava ali era o maquinismo, o movimento ronceiro da roda grande, e a agitação febril das duas bolas do regulador.

Quando vieram me chamar para o almoço, ainda me encontraram encantado diante da roda preguiçosa, que mal se arrastava, e as duas bolas alvoroçadas, que não queriam parar. (ME, pp.42-43)

José Lins escreveu *Menino de engenho* situando-o no apogeu dos engenhos de açúcar. O processo de modernização que o Brasil passava na década de 1930 iria influenciar significativamente a vida dos engenhos. A mecanização da produção açucareira fez com que houvesse o declínio dos engenhos e com que eles se transformassem em usinas. Vê-se, então, que a máquina que fascina o narrador-personagem e que é objeto central da produção de açúcar, fazendo com que o engenho progrida, também vai trazer a sua falência e a da posterior usina.

Nos capítulos seguintes, vemos que o menino está acostumado com a vida no engenho, participa das brincadeiras e dos banhos de rio com os primos e os moleques. No capítulo 8, fala sobre a prima Lili. Ela é descrita como uma menina frágil, pálida, que ficava doente por qualquer coisa. O personagem cria uma afeição pela prima, provavelmente porque era seu confidente e por identificar-se com ela. Um dia a prima amanheceu vomitando preto e com febre e no dia seguinte morre. Com a morte de Lili, tia Maria fica cheia de cuidados para com o menino e o proíbe de participar das brincadeiras e dos banhos de rio com os outros meninos. Começa então a inquietação do personagem. A morte da mãe, seguida da morte da prima, e a privação da liberdade que o impedia de aproveitar a infância começam a torná-lo um menino melancólico. Vê-se então que há uma progressão nos capítulos, mas ainda não há a exteriorização de um conflito narrativo.

De fato isso só vai acontecer a partir do capítulo 13, que é um dos mais expressivos do livro. Nesse capítulo, que entre todos é o que tem mais força estética, com uma linguagem poética, o narrador relata a cheia do rio Paraíba. Escrito com lirismo e emotividade, fala sobre a espera, pelos moradores do engenho e redondezas, das chuvas que aconteciam no inverno, e, conseqüentemente, da cheia do rio Paraíba. As pessoas ficavam olhando o céu, observando os raios e trovões que indicavam a aproximação do temporal, esperando a cheia como se estivessem à espera de uma visita viva. Nessa época, o Paraíba ficava seco, a ponto de se

atravessá-lo a pé, por isso, a ansiedade e a expectativa da chuva e com ela a aproximação da cabeça d'água, que apontava adiante “numa ligeireza coleante e espantosa de cobra” (ME, p. 55), trazendo a cheia. Em pouco tempo, o rio estava cheio, carregando árvores arrancadas dos leitões e animais mortos. O barulho das águas era maior até que os gritos do povo que a tudo assistia numa euforia misturada com espanto, alegria e medo. Durante a noite o rio transbordou, deixando famílias flageladas, fazendo com a que as pessoas da casa-grande também deixassem o engenho com medo da inundação.

As chuvas, tão esperadas durante a seca, ao mesmo tempo em que trazem vida e fartura ao sertão, trazem também a pobreza e a morte. Também para o senhor do engenho que corria o risco de perder o açúcar já produzido e as plantações de cana, mas para este, a cheia, apesar de trazer prejuízo, era melhor que a seca, como o próprio coronel diz: “– Gosto mais de perder com água do que com sol” (ME, p. 57), porque depois que o rio baixasse, o solo estaria mais fértil para o cultivo da cana, ao contrário da seca e do risco de incêndio que destruía plantações inteiras durante a estiagem, como narrado no capítulo 31, em que os trabalhadores do engenho tiveram que lutar contra o fogo que devorou boa parte do canavial e deixou os homens de roupa esfarrapada, pés e caras queimados.

Até esse capítulo, a narrativa não contém conflito evidente entre o narrador e o menino ou entre o narrador e o objeto narrado. Até então, o romance é narrado somente do ponto de vista do dominante. Agora o narrador começa a falar sobre as diferenças de classes sociais, mas é também o único momento no livro em que ricos e pobres estão no mesmo nível:

Nós, os da casa-grande, estávamos ali reunidos no *mesmo medo*, com aquela pobre gente do eito. E com eles bebemos o *mesmo café com açúcar bruto* e comemos a *mesma batata-doce* do velho Amâncio. E almoçamos com eles a *mesma boa carne-de-ceará com farofa*. (ME, p. 59; grifos nossos)

E é justamente por estarem no mesmo nível, reforçado pela repetição da palavra “mesma/o”, que as diferenças tornam-se mais evidentes. A partir desse capítulo, o menino

começa a perceber as diferenças de classe, e por isso é necessário que os capítulos devam ser lidos sem se alterar a ordem, para que não se altere o sentido.

“Não sei por que, eu tinha vontade que o rio continuasse a encher, a entrar por toda parte com as suas águas sujas. Queria ver os baús nadando dentro de casa.” (ME, p. 57.) A cheia influencia também o modo de narrar. Assim como os moradores da beira do rio que perderam suas plantações, o narrador também perde sua ingenuidade diante do mundo narrado, e como a terra, que ficou rica de limo por causa da cheia, a narrativa também ficou enriquecida pela ironia, criada justamente através do conflito que o narrador passa a vivenciar a partir de então.¹¹⁰

Não se pode negar que há uma tentativa de conciliação das diferenças de classe e certo conformismo nesse capítulo. Para o narrador, a cheia que destrói também traz fartura. Por isso, dominantes e dominados são colocados na mesma situação: “O engenho e a casa de farinha repletos de flagelados. Era a população das margens do rio, arrasada, morta de fome, se não fossem o bacalhau e a farinha seca da ‘fazenda’” (ME, p. 61). Só que a conciliação não é possível de ser efetivada de todo. Por isso, a partir desse capítulo, a narrativa será impregnada de contradições. Essa conciliação não pode ser estabelecida como o narrador pretendeu, porque na realidade ela também não pode acontecer. O engenho perde a imagem idealizada, de mundo encantado, que passa a ser triste, com lama por toda parte.

A partir desse capítulo, a narrativa torna-se conflituosa. O narrador começa a posicionar-se diante das injustiças para com os trabalhadores e moradores do engenho. Por isso, afirmamos que os capítulos não possuem autonomia, como supunham José Maurício Gomes de Almeida e Luciano Trigo, porque cada capítulo é uma preparação para o conflito que será desenvolvido no capítulo seguinte ou nos próximos. Exemplo disso é o capítulo 25, em que o narrador fala que era um menino triste e começa a pensar na idéia de deixar o

¹¹⁰ O conflito do narrador será desenvolvido no capítulo seguinte.

engenho. No capítulo 29, narra o momento em que começa a sofrer de asma, do “puxado”, e perde sua liberdade para as brincadeiras com os moleques, para os banhos no rio. Nesses dois capítulos, a solidão provocada pela doença o leva às cismas interiores e como que preparam o terreno para o capítulo que virá em seguida em que o menino descobre as revistas pornográficas do tio Juca e começa a viver o conflito entre a repulsa e o desejo sexual que as revistas lhe causam.

O capítulo 25 é todo voltado para o questionamento interior do menino. O narrador inicia o capítulo de modo direto, como falamos anteriormente: “Era um menino triste.” (ME, p. 94) Diz que gostava de participar das brincadeiras com os primos e os moleques, mas que no fundo era um menino triste e solitário. Gostava de pegar pássaros no alçapão, e isso colaborava para que ficasse muito tempo sozinho. Esses momentos de solidão faziam com que começasse a pensar e refletir sobre a vida, sobre si mesmo, sobre o pai e a mãe:

Enquanto os canários vinham e voltavam, eu me metia comigo mesmo, nos meus íntimos solilóquios de caçador. Pensava em tanta coisa... E um rastejar de calangro nas folhas secas fazia um ruído de coisa grande bulindo.
Pensava então naquilo que junto de gente grande eu não podia pensar. Já *estava no engenho há mais de quatro anos. Mudara muito desde que viera do Recife.* (ME, pp. 94-95; grifos nossos)

A referência ao tempo que estava no engenho indica que o menino já estava com mais de oito anos e, além de corroborar nossa hipótese de que os capítulos são ordenados cronologicamente, a afirmação do narrador de que “mudara muito desde que viera do Recife” reforça a hipótese de que houve uma transformação física e psicológica, mas também social. O menino cogita em deixar o engenho pensando em ir para o colégio no ano seguinte como os parentes estavam planejando, apesar de afirmar que o engenho tinha tudo para ele. Na verdade, a imagem que tinha do engenho já começa a se transformar, por isso deseja se afastar dele. As angústias e conflitos interiores começam a se tornar mais fortes e o medo da morte passa a fazer parte das reflexões do personagem.

Esse capítulo é importante também para se entender a literatura de José Lins do Rego e mesmo o modo de ser do escritor. É um capítulo inteiro dedicado para o questionamento interior. Não apenas do narrador-personagem, mas do próprio autor. Antes dos questionamentos interiores, narra o momento em que o canário chegava ao alçapão e caía na armadilha ou olhava a isca e ia embora:

Via o canário chegar, pousar em cima da gaiola, trocar suas carícias com o prisioneiro, lastimar a sorte daquele pobre amigo, e depois subir para o alçapão armado, fitar o milho dentro da armadilha, demorar um bocado, na indecisão de quem vai dar um grande passo na vida, e cair na cadeia. Mas isto demorava horas a fio. Muitos chegavam, examinavam tudo, punham o bico quase que dentro do alçapão, e iam-se embora, bem senhores do que se preparava para eles. Enquanto os canários vinham e voltavam, eu me metia comigo mesmo, nos meus íntimos solilóquios de caçador. Pensava em tanta coisa... E um rastejar de calangro nas folhas secas fazia um ruído de coisa grande bulindo. (ME, p. 94)

O episódio narrado serve como deixa para a digressão em que o narrador descreve seus conflitos interiores, e principalmente suas preocupações com a morte. A solidão, inicialmente imposta ao menino devido aos cuidados com a doença que adquirira, nesses momentos passa a ser desejada, porque lhe permitia se dedicar aos questionamentos interiores. Em “A meia marrom”, texto em que Auerbach analisa um episódio de *Passeio ao Farol*, romance de Virginia Wolff, publicado pela primeira vez em 1927,¹¹¹ a cena externa, ou seja, o ato em que Mrs. Ramsay mede a meia que está tricotando na perna do filho, desencadeia toda uma reflexão da personagem em que o tempo interior é muito maior que o tempo exterior. Sem querer forçar uma analogia entre os dois romances, o de Wolff com o que estamos analisando, podemos dizer que o *processo* é análogo. Nesse capítulo de *Menino de engenho*, a cena externa, ou seja, caçar o canário, leva ao processo de reflexão. Uma das diferenças do episódio narrado no romance de Virginia Wolff para o de Zelins é o tempo. Enquanto no da romancista inglesa a digressão não acompanha o tempo exterior, já que o fato

¹¹¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

de medir a meia dura apenas alguns segundos, e o tempo interior é muito maior que o exterior, em *Menino de Engenho*, a cena externa durava horas. No caso de Virginia Wolff, é a incompatibilidade, o contraponto entre o tempo exterior e o interior que proporciona um efeito estético que dá unidade ao texto. Em *Menino de engenho*, apesar de o narrador dizer que o fato durava horas, ele não descreve os preparativos para armar o alçapão, colocando o milho para atrair os canários. O que ele narra, e de fato é o que interessa, é o momento em que o pássaro se aproxima do alçapão e cai, ou não, na armadilha. E é isso que interessa também em *Passeio ao farol*, ou seja, no episódio em questão no romance de Virginia Wolff, o que importa é o fato de a personagem medir a meia e não os procedimentos anteriores de confecção dela.

De qualquer forma, nos dois casos há uma reflexão sobre a literatura como representação da realidade. Em *Passeio ao farol*, a lógica histórica que estrutura a realidade não está disponível, devido às condições históricas em que o romance foi escrito (período entre-Guerras, crise do projeto burguês). Dessa forma, nesse romance não se tem um narrador como havia no romance realista do século XIX, em que a narrativa se fazia de maneira linear. No romance de Virginia Wolff, o leitor está diante de um narrador de extrema fragilidade, que não sabe mais que os personagens e se coloca no mesmo nível que eles, ficando impossibilitado de ter a visão da totalidade (nem o narrador sabe de onde vem a lágrima que cai dos olhos da personagem):

Quem fala aqui, seja quem for, apresenta-se como uma pessoa que somente recebeu uma impressão de Mrs. Ramsay, que vê o seu rosto, e que reproduz a sua impressão de forma subjetiva, duvidando acerca de interpretação. *Never did anybody look so sad* não é uma constatação objetiva; é a reprodução, que raia no sobrenatural, da agitação de alguém que vislumbra o rosto de Mrs. Ramsay.¹¹² (grifos do autor)

E adiante:

¹¹² Idem, p. 479.

Tudo é, portanto, uma questão da posição do narrador diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral.¹¹³

Ao tecer a meia, Mrs. Ramsay percebe que ela fica sempre curta, o que indica que nem a personagem nem o narrador conseguem apreender toda a realidade. Os efeitos estéticos utilizados na narrativa dão a impressão de que os fatos estão desconectados porque o mundo real é percebido de maneira fragmentada. As ações narradas são ligadas por uma lógica que ultrapassa a realidade, e que é dada por meio da percepção pluripessoal, de acordo com Auerbach, ou seja, a pluralidade de percepções de Mrs. Ramsay é que evidencia a totalidade. Para o crítico, a totalidade não está mais disponível para alguém em particular, e sim na percepção plural. Portanto, a percepção pluripessoal é coletiva, ela se encontra nas pessoas comuns, e tem a ver também com a ascensão das classes populares na narrativa ocidental.

Em *Menino de engenho*, a cena externa (caçar canários) é utilizada pelo narrador para relatar os questionamentos interiores do menino, mas também possibilita uma reflexão sobre a representação. A literatura é uma armadilha, pois julga-se capaz de representar a realidade em sua totalidade, mas ao tentar fazer isso, depara-se com os limites da representação, pois não consegue apreender o todo, e sim, parte dele, mas na impossibilidade de representar o todo, consegue representar o que não está disponível na realidade. Ao representar a realidade, a literatura encena a ideologia dominante, mas ao mesmo tempo em que veicula essa ideologia, também permite que a ideologia contrária se manifeste. O narrador utiliza-se de elementos da narrativa (os canários que se aproximavam do alçapão, trocavam carícias com o preso e iam embora, e os que chegavam, e, seduzidos, caíam na arapuca) para refletir sobre a literatura enquanto encenação de discursos comprometida com a exploração das massas, ao mesmo

¹¹³ Idem, p. 482.

tempo em que é um campo de lutas pelo poder do discurso. Ele percebe que armadilha é a representação, percebe seus limites, e na impossibilidade de apreender a totalidade, oscila dentro desses limites e se questiona sobre seu poder de representar as classes que não podem ser representadas.

Outro fato que colabora para nossa afirmação de que os capítulos são organizados cronologicamente é o que acontece no capítulo 26. Nesse capítulo, o narrador lembra das histórias que ouvia dos mestres de ofício enquanto os via trabalhando. As histórias que contavam sempre se referiam aos senhores de engenho para quem haviam trabalhado e na maioria das vezes mostravam os senhores como homens valentes, armados de rifle, cruéis com os empregados. Uma das histórias falava sobre o capitão Quincas, irmão do coronel José Paulino, que morreu numa briga com um feitor por causa da mulher. O narrador começa então a desmitificar a figura do coronel José Paulino, comparando-o com esses senhores de engenho. Queria que o avô também empunhasse um rifle, que tivesse guarda-costas, que protegesse assassinos. No entanto o Coronel é temido mais pela sua bondade que pela valentia: “Não havia coragem que levantasse a voz para aquela mansa autoridade de chefe, [...] O meu grande senhor de engenho teria outro tipo”. Mas se por um lado, isso serve para desmitificar o coronel, por outro serve para engrandecê-lo ainda mais, colocando-o como bondoso e justo. De qualquer forma, o que queremos mostrar é que esse conflito que o narrador passa a vivenciar no capítulo 26 é precedido pelas inquietações interiores a que se refere no capítulo anterior.

A partir desses capítulos há uma progressão dos conflitos do menino que são acompanhados pelos do narrador. Enquanto o menino vai perdendo o encantamento que sentia pelo engenho e a figura do avô vai sendo rebaixada, o narrador entra em conflito com as situações narradas, principalmente as que se referem à exploração e à situação de miséria em que viviam os trabalhadores e moradores do engenho.

2.2 A FORMAÇÃO DO NARRADOR

O tema central deste trabalho baseia-se na idéia de que o narrador de *Menino de engenho* é formado a partir de outros dois narradores populares presentes na obra, tal como nos propõe Walter Benjamin¹¹⁴, a saber, a velha Totonha e o avô do narrador, Coronel José Paulino. Verificaremos, então, como se dá a formação do narrador desse romance de José Lins, mostrando em que pontos se assemelha ou se diferencia do narrador analisado por Benjamin, levando-se em consideração a posição de escritor periférico em um país subdesenvolvido em contraste com o escritor russo de que fala Benjamin. Primeiro, vejamos como é descrito o narrador analisado por Walter Benjamin, relacionando-o com o tipo de narrador de que fala Adorno, em seu ensaio sobre a posição do narrador no romance contemporâneo.¹¹⁵

Ao analisar a obra do escritor russo Nikolai Leskov, Benjamin inicialmente diz que a narrativa está em vias de extinção, porque a capacidade de intercambiar experiências proporcionadas quando se contam histórias já não é possível para o homem, justamente porque a experiência também está em período de extinção. De fato, se levarmos em conta o momento em que o texto de Benjamin foi escrito – em 1936, às vésperas da Segunda Guerra Mundial, – podemos entender o pessimismo que permeia o texto do filósofo. Para ele, a experiência da guerra não poderia ser transmitida porque os soldados, ao invés de terem suas experiências enriquecidas, voltavam mudos dela, sem ter o que contar, mais pobres em experiências comunicáveis.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. “O narrador: Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed., 10 reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1.

¹¹⁵ ADORNO, Theodor. W. “A posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2006.

Segundo Benjamin, entre as narrativas escritas, as melhores são as que mais se aproximam das narrativas orais, e Nikolai Leskov seria um representante perfeito desse grupo. O escritor russo utiliza-se das fábulas e contos folclóricos em suas narrativas. Em seus contos, o personagem central é sempre “o justo, raramente um asceta, em geral um homem simples e ativo, que se transforma em santo com a maior naturalidade.”¹¹⁶ A capacidade de transmitir um conhecimento, um ensinamento moral ou uma norma de vida é a essência mesmo da narrativa, porque o narrador é alguém que sabe dar conselhos, e como as experiências estão deixando de ser comunicáveis, dar conselho se torna algo antiquado: “A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção.” Como o próprio filósofo alerta, esse processo vem de longe:

Na realidade, esse processo, que expulsa gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas.¹¹⁷

Assim, ao se contar histórias, atinge-se algo que é fundamental na narrativa: conservar; passar adiante. Na interação entre narrador e ouvinte estabelece-se esse pacto solicitado pelo fenômeno da narração: o ouvinte conserva o que foi ouvido, internaliza o conselho ou ensinamento moral e passa adiante quando também se torna um narrador. Conserva-se somente o que se quer lembrar. Foi dessa maneira que a poesia épica permaneceu durante séculos. Através da memória prodigiosa do narrador, a poesia épica apropria-se do curso das coisas e por outro lado resigna-se com o desaparecimento dessas mesmas coisas.

Para Benjamin, a evolução que culmina na morte da narrativa é o surgimento do romance e da imprensa, e com ela a informação. De fato, o romance, que surge na figura solitária de Dom Quixote, atinge seu clímax no século XIX, problematizando o conflito do

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 200.

¹¹⁷ Idem, p. 201.

indivíduo burguês com a sociedade. Ao contrário da narrativa tradicional, que tinha na interação entre narrador e ouvinte seu modo de manter-se viva, o romance, que surge com a invenção da imprensa, difere-se da narrativa oral porque não procede dela nem a alimenta:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe mais conselhos nem sabe dá-los.¹¹⁸

Dessa forma, o narrador diferencia-se do romancista porque enquanto o primeiro seduz o ouvinte, dá conselhos, agrega, transmite um conhecimento, e assim, abre possibilidades para o futuro, o romancista, por sua vez, segrega-se. Quem escuta uma história partilha da companhia do narrador, assim também o leitor do romance. A diferença é que o leitor é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor, como diz Benjamin. Assim, o leitor do romance apodera-se da matéria narrada, querendo transformá-la em coisa sua. A narrativa oral sempre deixa uma pergunta ao ouvinte: o que aconteceu depois? – suscitando uma outra narrativa. O romance, por sua vez, não pode dar um passo além do limite imposto pelo final da narrativa, mas convida o leitor a refletir sobre o sentido de sua vida.

O outro fator que colabora para a morte da narrativa é a informação, que também está relacionada à imprensa. Todos os dias nos chegam informações do mundo inteiro, mas essas informações já vêm explicadas, não permitindo que o leitor as interprete. A narrativa, ao contrário da informação jornalística ou do aprofundamento psicológico dos personagens do romance, não traz a explicação dos fatos. O ouvinte ou o leitor é que vai preenchendo os brancos deixados pelo narrador, e nisso, esquece-se de si mesmo enquanto acompanha a narrativa:

¹¹⁸ Idem, p. 201.

É o momento em que o ritmo do trabalho se apodera dele, o momento em que não se sente o tempo passar, em que o processo, e não mais seu resultado final, tornado mercadoria, se destaca. Sem se distanciar (alienar?) de seu trabalho, o ouvinte/leitor não abrevia ou sintetiza; ele é paciente como o narrador, obedece ao fluxo do tempo, sensibilidade e disciplina que o homem contemporâneo, segundo Benjamin, perdeu. E o que se perdeu não é tanto uma virtude moral, mas, sobretudo, a sensibilidade de perceber em si a própria temporalidade.¹¹⁹

Para Benjamin, o narrador é formado a partir da junção de dois grupos: os marinheiros comerciantes que, por viajarem muito, conhecem as histórias dos lugares por onde passam, e os camponeses sedentários de uma determinada localidade que conhecem a tradição, os costumes e as histórias do local onde moram. Quando os marinheiros mercantes decidem se estabelecer numa cidade, entram em contato com as pessoas que vivem ali e há troca de experiências entre elas. Aliás, o intercâmbio de experiências de que fala Benjamin é proporcionado quando se contam histórias. Para ele, a narração de histórias está ligada também ao trabalho artesanal:

O mestre sedentário e os aprendizes volantes laboravam juntos nas mesmas oficinas e todo mestre fora aprendiz volante antes de se haver estabelecido em sua terra ou fora dela. Se os camponeses e homens do mar tinham sido os velhos mestres da narração, a condição de artífice era sua academia. Nela se unia o conhecimento do lugar distante, como o traz para casa o homem viajado, com o conhecimento do passado, da forma como este se oferece de preferência ao sedentário.¹²⁰

Essa troca de experiências a que se refere o filósofo é a fonte a que recorrem todos os narradores. Contar histórias é uma forma artesanal de comunicação, ligada ao trabalho manual, como o filósofo lembra ao falar sobre os artífices. Homens e mulheres contavam histórias enquanto teciam ou realizavam algum outro trabalho manual. A comunidade de contadores de histórias desfez-se, então, com o passar do tempo, porque o trabalho não

¹¹⁹ CALDAS, Pedro Spinola Pereira. *Antes de Auschwitz: Um Ensaio sobre memória e narrativa em Walter Benjamin e Erich Maria Remarque*. In: *Revista Eletrônica Cadernos de História*: publicação do corpo discente do departamento de história da Universidade Federal de Ouro Preto. Ano II, n. 01, março de 2007. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria>> (acesso em 10/01/2007)

¹²⁰ Idem, p. 199.

comporta mais o tempo de contar histórias como antigamente em outros modos de produção, enquanto trabalhavam, ou depois do trabalho diário, quando a família se reunia antes ou após o jantar, para conversar, contar os feitos do dia, trocar experiências e dar conselhos:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde quando ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo de trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo.¹²¹

Adorno, em seu ensaio sobre a posição do narrador no romance contemporâneo aproxima-se da formulação de Benjamin, com uma diferença inicial de, como o título do ensaio sugere, seu estudo se basear no narrador do romance.¹²² Adorno parte de uma formulação semelhante à de Benjamin, ou seja, a de que “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração.”¹²³ Para os dois pensadores, a narrativa é limitada pela informação, com a complicação de que o romance perde suas funções para o cinema e a reportagem, conseqüências da indústria cultural, na formulação de Adorno. Assim como Benjamin, Adorno também relaciona esse destino da narrativa ao fato de que a identidade da experiência foi desintegrada pela barbárie da guerra. Além disso, a matéria comunicada e a forma como é narrada tornam-se arcaicas no mundo administrado:

Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo anda fosse essencialmente um processo de individualização, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo: a disseminada subliteratura biográfica é um produto da desagregação da própria forma do romance.¹²⁴

¹²¹ Idem, p. 205.

¹²² ADORNO, Theodor. Op. cit.

¹²³ Idem, p. 55.

¹²⁴ Idem, pp. 56-57.

Para Benjamin, pode ser possível conservar na escrita algo do contador de histórias orais, como ele percebe em Nikolai Leskov. O que percebemos na obra de José Lins do Rego, especialmente em *Menino de engenho* é que ele busca se aproximar da narrativa oral não pela matéria, mas pela forma narrada, ou seja, pela construção do narrador do romance. Ao procurar nos cantadores cegos e contadores de histórias do Nordeste seu modelo de narrador, e ao incorporar em seus romances a linguagem desses narradores, já indica que pretendia construir sua literatura na base dessa tradição de narrativa oral. É verdade que ao fazer isso procurou responder ao programa elaborado pelo Movimento Regionalista do Nordeste, do qual fazia parte, e que privilegiava a cultura e a tradição da região, mas ao mesmo tempo, a atitude adotada serviu também para questionar a utopia que se criara em relação ao Brasil nos anos subseqüentes à Primeira Guerra Mundial, resultado de uma visão amena do atraso, que via o Brasil como um país novo, com um futuro grandioso e com base em uma crença de que a modernização poderia tirar o país do atraso em que se encontrava.

Em *Menino de engenho* o narrador do romance é formado a partir de dois narradores orais, que se assemelham aos que Benjamin situa no início do ensaio e que constituem o narrador tradicional a partir de intercâmbio de experiências entre eles. Vejamos quem são eles, e como se dá sua relação com o narrador do romance.

Dissemos anteriormente que a **velha Totonha** é citada duas vezes no romance, mas só aparece em um capítulo, o capítulo 21. O narrador a descreve como uma espécie de andarilho que vivia de engenho em engenho. Hospedava-se por alguns dias, narrava histórias para os meninos e outras pessoas e se deslocava para outro engenho. Contava histórias de Trancoso, contos de fadas, histórias bíblicas e episódios que aconteceram nos locais por onde passava. Quando contava suas histórias, mesmo sendo universais, colocava sempre nelas a cor local:

O que fazia a velha Totonha mais curiosa era a cor local que ela punha nos seus descritivos. Quando ela queria pintar um reino era como se estivesse falando dum engenho fabuloso. Os rios e as florestas por onde andavam os seus personagens se pareciam muito com o Paraíba e Mata do Rolo. O seu Barba-Azul era um senhor de engenho de Pernambuco. (ME, p. 80)

Dessa forma, as histórias que eram contadas ficavam mais próximas das pessoas que ouviam e o efeito era mais efetivo e imediato. O narrador conta que, quando ouvia histórias em que apareciam as figuras de rainhas e madrastas más, era na velha Sinhazinha que pensava. A respeito do naufrágio de um navio que acontecera nas costas de Pernambuco e que a velha Totonha declamava,

Todo o poema era uma abundância de detalhes. E na voz plástica da velha, a tragédia parecia a dois passos de nós. Ficava arrepiado com esse canto soturno. Vinha-me então um medo antecipado de embarcar em navios, pelo horror das cenas do naufrágio desse pobre *Bahia*. (ME, p. 83)

Podemos relacionar essa contadora de histórias aos marinheiros mercantes de que fala Benjamin. Como ela não tem lugar fixo, anda de engenho a engenho, conhece muitas histórias dos lugares por onde passa: histórias folclóricas, além de histórias clássicas, universais. A velha Totonha tem o dom do perfeito contador de histórias de que fala Benjamin, principalmente por saber dar conselhos e transmitir a experiência através das histórias contadas. Importante ressaltar que essas histórias são mantidas pela memória e pela oralidade, tal como diz Benjamin, pois se supõe que a velha Totonha seja analfabeta.

O coronel **José Paulino**, avô do narrador, tem o hábito de contar histórias para a família após a ceia. As histórias que conta são crônicas locais, geralmente envolvendo parentes e amigos, sempre há referência a datas, situando o acontecido no tempo e todas as histórias envolvem a escravidão. O coronel, por descender de uma tradicional família de latifundiários oligárquicos, donos de engenho, representa o que Benjamin chama de lavrador sedentário, “que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas

histórias e tradições.”¹²⁵ O narrador deixa claro que as histórias que o avô contava eram diferentes das que a velha Totonha contava:

Estas histórias do meu avô me prendiam a atenção de um modo diferente daquelas da velha Totonha. Não apelavam para a minha imaginação, para o fantástico. Não tinham a solução milagrosa das outras. Puros fatos diversos, mas que se gravavam em minha memória como incidentes que eu tivesse assistido. Era uma obra de cronista bulindo de realidade.” (ME, p. 119)

Dessa forma, vemos que, para o narrador, a diferença entre os dois contadores de histórias está no fato de que as histórias que o avô contava tinham valor documental, de “cronista bulindo de realidade” enquanto que as que a velha Totonha contava pertenciam ao mundo da fantasia, mesmo quando ela colocava cores locais nas histórias que contava ou quando passavam um ensinamento, como as histórias sobre a paixão de Cristo.

De acordo com Benjamin, da junção desses dois narradores orais é que vai surgir o narrador tradicional e que está presente no romance de Nikolai Leskov , e este é o ponto em que queríamos chegar. O que propomos é que o narrador de *Menino de Engenho* é a junção da narradora popular, a velha Totonha, viajante, com o narrador local, o coronel José Paulino. Utilizando uma linguagem simples, própria dos narradores orais, e com constantes evocações do passado por meio da memória, o narrador do romance de José Lins do Rego vai tecendo sua história como se estivesse contando-a para um grupo de ouvintes:

E o seu processo evocador, e ao mesmo tempo recriador, expressivo, adequado, se apresenta ainda sem artificios e sem recursos apurados de técnica. Objetivo e linear, alcança de fato comovedora simplicidade. É a expressão espontânea de autêntico narrador popular que expõe com direito que, às vezes o contador de histórias, na sua exposição oral, tem de esclarecer situações, quando não reações. A narrativa evocadora determina, através de um processo de fixação natural, que o perfil dos personagens seja traçado pela sua ação direta e completado pelas reflexões sobre seu comportamento, mas sempre nesse tom espontâneo de quem conta, de quem narra oralmente.¹²⁶

¹²⁵ BENJAMIN, Walter. Op. cit, p. 198-199.

¹²⁶ CASTELLO, José Aderaldo. Op. cit, p. XXVII.

No entanto, diferentemente do narrador proposto por Benjamin, que, ao contar histórias para o ouvinte, espera reter o passado e transmiti-lo – lembrar para conservar –, a evocação do passado, em *Menino de Engenho*, não quer dizer que o narrador quer recuperá-lo, pelo contrário, o que ele pretende é perder esse passado. O engenho onde viveu sua infância é narrado como se fosse uma utopia rural, e, como toda utopia, é inalcançável. Em certo momento da narrativa, o narrador-personagem deseja mesmo se afastar do engenho. Por isso, suas lembranças são tristes, melancólicas, solicitando compreensão e solidariedade de quem lê. Segundo Castello¹²⁷, a narração vai se completando, sem forçar situações e sem impor a presença vigilante do autor. Nota-se que, às vezes, o autor se posiciona, e quando isso acontece, dá a impressão de que não é proposital.¹²⁸

Outra diferença entre o narrador tradicional de que fala Benjamin e o narrador criado por José Lins é que o narrador de *Menino de engenho* tenta mas não consegue recuperar essa capacidade de narrar porque a experiência, e também o mundo narrado, não estão mais disponíveis, por isso o tom de melancolia e nostalgia com que o narrador apresenta os fatos narrados. Benjamin argumenta que a arte de contar, a narrativa tradicional, está em vias de desaparecer porque torna-se cada vez mais raro o intercâmbio de experiências na sociedade capitalista moderna. Em *Menino de engenho*, ao contrário, percebemos que a narrativa tradicional, arcaica, parece se impor e luta para permanecer ou parecer moderna. A literatura nos foi imposta como relíquia pelos colonizadores, como algo que já não tem mais valor de uso e adquire um valor estético, e, entre nós, configura-se como ruína, pois traz em si técnicas arcaicas que insistem em permanecer e se travestir de algo novo.¹²⁹ Isso assemelha-se às nossas condições históricas e sociais, que nos caracterizam como país subdesenvolvido, onde

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ O posicionamento do narrador é tema de nosso próximo capítulo, quando será melhor desenvolvido.

¹²⁹ Cf. BASTOS, Hermenegildo. *Relíquias de la casa nueva: La narrativa latinoamericana: El eje Graciliano – Rulfo*. México: Unam/CCYDEL, 2005.

o moderno e o arcaico convivem e se interpenetram, onde até mesmo o moderno precisa da manutenção do arcaico para se estabelecer.

Há ainda dois pontos essenciais nos capítulos referentes à velha Totonha e ao coronel José Paulino. Como dissemos anteriormente, a velha Totonha é mencionada em dois capítulos, mas só aparece em um, o capítulo 21. Nesse capítulo o narrador apresenta a contadora de histórias, dizendo que ela era “como uma edição viva das *Mil e Uma Noites*”, tal era seu dom de narrar. Começa, então, a contar as histórias que a narradora contava, mas não lhe dá voz, ou seja, é o narrador, em discurso indireto, quem conta as histórias que a velha contava, fazendo uma síntese dessas histórias. Dessa forma, a velha Totonha representa a própria síntese do mito, de algo que acabou. Como era analfabeta, as histórias que contava eram da narrativa oral, lendas e contos tradicionais. A contadora de histórias dava vida à velha matéria da narrativa tradicional e a incorporava ao presente, dando-lhe nova roupagem e ambientando-a no engenho. No capítulo 33, em que o coronel conta histórias, dessa vez o narrador dá voz ao contador das histórias. É o próprio coronel, em discurso direto quem narra. Como a velha Totonha é analfabeta, ex-escrava, não pode ter voz própria na narrativa. É preciso que ele, o narrador, intelectualizado, representante de quem detém o poder, o faça, pois quem detém o discurso é também quem detém o poder.

Luis Bueno trata desse assunto, de maneira parecida à de Benjamin, colocando a velha Totonha como o primeiro modelo de narrador de Carlos de Melo, o do narrador popular “que repete as velhas histórias e, numa marginalidade que é também independência pessoal, leva sua arte de porta em porta como os velhos jograis.”¹³⁰ Como Bueno bem observa, o fato de a contadora de histórias andar de engenho a engenho praticando a sua arte coloca-a como a única personagem que não depende realmente da proteção do senhor de engenho. A velha Totonha, apesar de aparecer somente duas vezes no romance, marca de maneira profunda a

¹³⁰ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: EDUSP. Campinas: UNICAMP, 2006, p. 153.

estrutura da matéria narrada no romance: a memória. A primeira vez em que é mencionada é no capítulo 17, quando aparece no engenho para contar a paixão de Cristo. Dessa forma, percebe-se que sua aparição no romance se dá no momento em que se debruça sobre coisas sagradas: “Às vezes vinha ao engenho uma velha Totonha, que sabia uma Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo em versos e nos deixava com os olhos molhados de lágrimas com a sua narrativa dolorosa” (ME, p. 71), por isso, Bueno a coloca no estatuto de mito, e, mais do que isso, como uma representante da tradição a alimentar a literatura brasileira:

Aqui, José Lins do Rego vai além de onde Gilberto Freyre fora no *Manifesto Regionalista* ao considerar a importância da cultura popular. Mais do que salvar do esquecimento práticas populares (ou os “valores plebeus”), mais do que criar ambientes mais ou menos artificiais – coisa que os museus sempre são – para preservá-las, como restaurantes em que se vendessem as comidas tradicionais ou jardins portugueses em que se plantassem as espécies nativas ou já plenamente adaptadas, em *Menino de Engenho* a tradição é vista, através da velha Totonha, como matéria viva a alimentar as obras da cultura erudita.¹³¹

Dessa forma, estabelecendo o modelo de seu próprio narrador na velha Totonha, José Lins do Rego evita representá-la de forma pitoresca, de algo que se tornasse atrativo aos olhos do leitor estrangeiro. Em relação ao modelo de narrador herdado do avô, Bueno diz que este caminha em direção ao mundo letrado. Pois, além de serem narradas em primeira pessoa, as histórias que o coronel contava eram crônicas locais, datadas, situadas historicamente: “Mais erudito, o cronista narra fatos historicamente localizáveis, que contam com a participação, inclusive, daquelas figuras que marcam os livros de história, como D. Pedro II, por ocasião de sua visita ao Pilar”.¹³²

Dessa maneira, o modo de narrar de Carlos de Melo transita entre o popular, ou o imaginário, representado pela velha Totonha, e o documental, ou real; o que é um movimento da própria literatura, especialmente no romance de 30, que oscilava entre a ficção e o

¹³¹ Idem, *ibidem*.

¹³² Idem, p. 154.

documento social, ora com ênfase num pólo, ora em outro. José Lins transita perfeitamente entre esses dois elementos, imiscuindo-os em sua narrativa.

A opção assumida por José Lins ao eleger esse modelo de narrador inspirado nos narradores orais também remete a uma característica básica da nossa literatura, apontada por Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira*:¹³³ a dialética local X universal. Apesar de ser uma contadora de histórias populares, as histórias de Trancoso que a velha Totonha contava eram muitas vezes adaptadas de contos europeus, como a história da Maria Borrallheira, baseada na história de Cinderela, por isso, ela colocava sempre nas histórias a *cor local*. Como mostra Candido, a nossa literatura foi uma imposição da literatura européia e chegou aqui pronta, e mesmo nas manifestações em que se buscava criar uma literatura essencialmente brasileira, como no Romantismo, os escritores seguiam o modelo europeu. Dessa forma, os escritores tinham que dar conta de uma matéria local, seguindo um padrão assentado na imitação, e quase sempre na cópia, da literatura da metrópole. Roberto Schwarz, em artigo que retoma estudo de Antonio Candido sobre *O Cortiço*, lembra que um dos fatores apontados por Candido quanto à adequação do romance de Aluísio de Azevedo, tido muitas vezes como cópia de *L'Assommoir*, de Zola, é o *filtro* que o escritor utiliza para adequar o modelo ao contexto local. Schwarz ressalta também que a obra pode resultar em eficácia estética superior à do modelo, e que, nem por isso, deixa de ser cópia. O crítico argumenta que o Brasil, em sua condição de país periférico e subdesenvolvido, inserido no sistema capitalista internacional, não tem como evitar a dependência em relação à economia e à tecnologia, mas também em relação à cultura:

Assim, o “problema de filiação de textos e fidelidade a contextos”, com as contradições que engendra, abre para um espaço internacional, polarizando com a hegemonia, desigualdade e alienação, onde encontramos as dificuldades históricas e

¹³³ Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 6 ed. BH: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

coletivas do subdesenvolvimento. A questão da originalidade se redefine, para além do personalismo romântico, em termos sólidos e... originais.¹³⁴

Em outro texto, em que analisa a adequação dos modelos europeus à matéria local no romance de José de Alencar, Schwarz aponta que o romance de Alencar segue o modelo de romance realista de Balzac, que se centrava no conflito entre o indivíduo e a sociedade, no entanto, a intriga central de *Senhora* – amor x casamento por interesses – não tem correspondência concreta na sociedade brasileira, porque não se pode dizer que no Brasil do século XIX tivéssemos uma sociedade burguesa como era a europeia. Assim sendo, é na trama secundária que a matéria local é inserida, ou seja, a sociedade brasileira era assentada na política do favor, e não tinha a ver com o conflito entre o indivíduo e a sociedade. Dessa forma, Alencar falha em sua tentativa de imitar o romance balzaquiano, mas na falha em sua tentativa de imitá-lo, dá a ver a contradição existente na sociedade brasileira.¹³⁵

Vê-se então que, independentemente da intenção do autor, a matéria local acaba por se imiscuir na produção literária. Ao oscilar entre a narrativa folclórica da velha Totonha, assentada no imaginário popular, mas adaptada à cor local, e a crônica histórica, documental, representada nas histórias contadas pelo coronel José Paulino, José Lins do Rego aponta para a tendência geral do romance de 30, pautado na dialética ficção X documento.

Além disso, a atitude adotada por José Lins do Rego de buscar seu modelo de narrador na velha Totonha, representante dos narradores populares do Nordeste, possibilita a introdução na literatura brasileira, pela porta da frente, nas palavras de Luís Bueno,¹³⁶ dos marginalizados, como os pobres, o negro, a criança, a mulher, o homossexual, o louco, o

¹³⁴ SCHWARZ, Roberto. “Adequação nacional e originalidade crítica”. In: *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 27.

¹³⁵ Cf. SCHWARZ, Roberto. “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In: *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos indícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

¹³⁶ BUENO, Luís, Op. Cit.

adolescente. Por outro lado, isso acarreta um problema para o intelectual brasileiro, o de lidar com o outro. Para Bueno, a opção de José Lins tem um lado problemático que pode parecer uma concessão do universo culto ao universo popular, “numa identificação artificial de resto corroborada pela atitude de complacência e falsa valorização de Carlos de Melo diante dos moleques que viviam no engenho de seu avô.”¹³⁷ Mas, como o próprio crítico ressalta, apesar de certa artificialidade, a solução adotada por José Lins ajudou a criar “uma espécie de língua geral do romance brasileiro, que, de uma forma ou de outra, tem força até hoje”¹³⁸ Além disso, a incorporação das classes marginais no romance foi oriunda também da representação do fracassado, figura presente quase sempre na literatura brasileira, e que a partir do romance de 30 torna-se mesmo símbolo do desencanto e pessimismo em relação ao projeto utópico do progresso do Brasil.

Outras soluções foram apontadas por outros escritores, que resultaram em efeitos estéticos diferentes de acordo com o modo como cada escritor lidou com a questão. Jorge Amado, por ser revolucionário, na intenção de produzir o romance proletário, identifica-se com o povo e fala em seu nome, criando assim uma linguagem que, na época, por vezes, pareceu mais artificial que a adotada por José Lins.¹³⁹ Edvaldo Bergamo, em tese de doutorado em que estabelece parâmetros de relação entre o romance de Jorge Amado e o romance neo-realista português, demonstra que a produção literária de Jorge Amado tinha um projeto ideológico de comprometimento com a emancipação das classes oprimidas, e que, assim, conciliava literatura e política, objetivando valorizar o oprimido e dando-lhe voz ativa na narrativa. Como se tratava de um projeto literário ideologicamente direcionado para

¹³⁷ Idem, p. 23

¹³⁸ Idem, p.24.

¹³⁹ Não é nosso objetivo fazer uma comparação entre os escritores, verificando como cada um se posicionou diante do problema da representação do outro e da ficcionalização da oralidade do personagem iletrado. Ressaltamos que isso é importante para a crítica e para o estudo do romance de 1930, mas extrapola os limites a que estamos submetidos neste trabalho. Como nosso estudo é especificamente sobre *Menino de engenho*, é nele que centramos essas questões.

denunciar as mazelas sociais decorrentes da exploração e da modernização capitalista, tinha como características:

[...] ênfase em personagens, trabalhadores ou marginais, que adquirem consciência da opressão e passam à ação revolucionária; romance de sentido abertamente político, impelido pela denúncia de uma realidade social injusta e desigual, demonstrando que a superação das contradições somente ocorrerá pela militância política de atores sociais e específicos; opção pela convenção realista na condução do enredo, na descrição do espaço e no posicionamento do narrador e, por último, realce à oralidade, em uma íntima associação entre personagem e linguagem coloquial, que, muitas vezes, aparece filtrada por um lirismo inspirado em efeitos poéticos indisfarçáveis.¹⁴⁰

Assim, de acordo com Bergamo, o empreendimento literário de Jorge Amado, embasado em convicções ideológicas, levou-o a caracterizar seus personagens que tivessem uma constituição do herói formado pela consciência política e para a luta contra a exploração capitalista.

Diferente disso é a abordagem de Graciliano Ramos, para quem o roceiro pobre é um outro, enigmático. Assim, ao invés de tentar uma aproximação fácil com o sertanejo, o que Graciliano Ramos faz é lidar com esse impasse,

elaborando uma linguagem, uma estrutura romanesca, uma constituição de narrador, um recorte de tempo, enfim, um verdadeiro gênero a se esgotar num único romance, em que narrador e criatura se tocam mas não se identificam.¹⁴¹

A figuração do outro, dessa forma, torna-se um problema central no romance de 30, e as soluções adotadas pelos autores, e independentemente de serem artificiais ou não, possibilitaram também o aparecimento de escritores como Guimarães Rosa em nossa literatura. Na obra de Guimarães Rosa a língua do pobre pode ser tomada com liberdade e

¹⁴⁰ BERGAMO, Edvaldo Aparecido. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo português*. Tese (Doutorado). Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2006, p. 73.

¹⁴¹ BUENO, Luís. Op. cit., p. 24.

reinventada no contato com a tradição do intelectual, porque o artista é o único lugar em que essa fusão pode ocorrer.¹⁴²

2.3 ENTRE O IMPERFEITO E O PERFEITO: RECORDAR PARA RETER E RECORDAR PARA PERDER

Outro aspecto importante na composição do narrador de *Menino de engenho* e no modo como efetua a narrativa é em relação ao tempo verbal utilizado na narrativa. Como o romance é baseado em reminiscências da infância do narrador, o romance oscila durante toda a narrativa entre o pretérito perfeito e o imperfeito. Antecipando o ponto em que queremos chegar, podemos dizer que o narrador de *Menino de engenho* estabelece um movimento de aproximação e distanciamento em relação aos fatos narrados, que cria um efeito estético de recusa em recuperar um tempo perdido, situando-o em condições históricas que já não estão disponíveis no momento da narrativa ou, em sentido inverso, de reter as lembranças com o objetivo de fixá-las na narrativa. Assim, os momentos em que o narrador utiliza o tempo verbal no pretérito perfeito referem-se a um passado já perdido, que ele não deseja recuperar ou que já está fora do alcance devido às condições históricas, e, principalmente, quer mostrar que a posição do adulto Carlos é diferente da do menino. Já os fatos narrados no pretérito imperfeito referem-se a um passado em que são recordadas ações que fazem parte do cotidiano, em que se resgata o passado com o interesse de “conservar o que foi narrado”,¹⁴³ mas, além disso, o narrador quer deixar implícito que o que está em evidência é a posição do menino, e não do adulto Carlos de Melo. Vejamos como isso acontece.

Começamos analisando os capítulos em que o narrador apresenta a velha Totonha, já que a contadora de histórias foi um dos modelos de narradores adotados para compor o

¹⁴² Idem.

¹⁴³ BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 210.

narrador do romance. Como dissemos anteriormente, a primeira referência à contadora de histórias é feita no capítulo 17, no qual o narrador, numa das poucas referências que faz à religião, fala como era a prática religiosa no engenho. A religião não é manifestada através da prática religiosa, como ir à missa, fazer orações na casa-grande. Ela é resultado de costumes, de tradição familiar. Mesmo na Sexta-feira Santa, quando só se comia uma vez no engenho, o narrador fala que era quando se comia mais que nos outros dias, pois havia peixe fresco e reunião de parentes de outros engenhos no Santa Rosa. O narrador então menciona a velha Totonha, que por essa época ia ao engenho para contar a paixão de Cristo. Tudo isso é narrado no pretérito imperfeito e algumas vezes no pretérito mais que perfeito, o que confirma que nesses momentos o narrador deseja conservar o que é narrado.

A segunda vez em que a velha Totonha é citada é no capítulo 21, e, mesmo assim, apenas como uma aparição, ou seja, não tem um papel direto na narrativa, apesar de sua importância para a formação do narrador. Aí também o tempo utilizado para se referir a ela é imperfeito, como no episódio citado acima. Assim o narrador inicia o capítulo:

A velha Totonha de quando em vez batia no engenho. E era um acontecimento para a meninada. Ela vivia de contar histórias de Trancoso. Pequenininha e toda engelhada, tão leve que uma ventania poderia carregá-la, andava léguas a pé, de engenho a engenho, como uma edição viva das *Mil e uma noites*. Que talento ela possuía para contar as suas histórias, com um jeito admirável de falar em nome de todos os personagens! Sem um dente na boca, e com uma voz que dava todos os tons às palavras. (ME, p. 79)

E assim por diante, enquanto falava do talento da narradora. Interessante observar que a partir de determinado momento, no mesmo parágrafo em que ainda fala sobre a contadora de histórias, o narrador insere as histórias que a velha contava em sua própria narrativa, utilizando o mesmo tempo verbal, como se tanto a velha Totonha quanto as histórias que ela contava estivessem na mesma dimensão:

A velha Totonha era uma grande artista para dramatizar.[...] Recitava contos inteiros em versos, intercalando de vez em quando pedaços de prosa, como notas explicativas. *Havia a história de um homem condenado à morte. Os sinos já dobravam para o desgraçado que caminhava para a forca.* Era acusado por crime de morte. Todos os indícios estavam contra ele. [...] (ME, pp. 79-80; grifos nossos)

E em outra história: “Havia também umas viagens de Jesus Cristo com os apóstolos. Chegava Jesus para dormir num rancho com seus companheiros. [...]” (ME, p. 80)

O narrador continua narrando as histórias como se fossem suas, assim como as outras que a velha contava. Mas percebemos o momento em que o discurso da contadora de histórias é internalizado pela fala do narrador. Ele o faz de uma maneira sutil para dar a impressão de que é natural, como se fosse seu próprio discurso.

No capítulo 16, em que narra as visitas que realizava com o avô às casas dos moradores, mostra como era a relação do senhor de engenho com os trabalhadores. Ele é representado como o antigo senhor patriarcal do tempo da escravidão, dava seus gritos de chefe, ouvia as precisões dos moradores, e dava assistência quando necessário. Tudo isso narrado no pretérito imperfeito para dar a entender que eram acontecimentos do cotidiano do senhor de engenho, até o momento em que o narrador quer fixar um fato específico, que tem maior relevância que os narrados anteriormente:

Eram assim as viagens de meu avô, quando ele saía a correr todas as suas grotas, revendo os pés de pau de seu engenho. [...] *Uma vez, numa de nossas viagens, vi-o furioso como nunca.* Entrávamos por uma picada na mata grande, e *ouvimos um ruído de machado:*

– Quem lhe deu ordem para botar abaixo este pau d’arco?

– Foi o doutor Juca – respondeu mais morto do que vivo seu Firmino carpina.

– Mas o senhor sabe que eu não quero que se meta machado por aqui, com os seiscentos mil diabos!

E *voltou para casa* sem dar mais uma palavra, sem parar em parte alguma. (ME, p. 68; grifos nossos)

No trecho acima, o tempo perfeito é usado para situar um fato específico do passado, e em outros momentos, para, ao contrário de lembrar para conservar, utiliza o pretérito perfeito como se quisesse se desfazer daquela lembrança. Esse movimento dentro da estrutura

perfeito-imperfeito é utilizado pelo narrador para evidenciar que os fatos narrados só têm sentido dentro daquela esfera verbal, dentro daquele tempo passado, que é outro em relação ao presente em que a narrativa é efetuada. Vemos isso também no capítulo em que narra o casamento de sua tia Maria. O capítulo começa sendo narrado no imperfeito, mas há um momento em que o perfeito assume a narrativa:

[...] Era um zunzum por toda parte. Buliam comigo:
 – Vai ficar sozinho, hein? Quem vai tomar conta dele agora é a velha Sinhazinha.
Não quis ver o casamento. Corri chorando para a minha cama. Tinham os pratos na sala de jantar. Era o banquete. O dr. Jurema fazia um discurso aos noivos. Bateram no copo quando ele se levantou. A tia Maria, enfiada. Nem olhava para ninguém. Os senhores de engenho embevecidos com o discurso do promotor. [...]
Fui dormir. Minha tia Maria me beijou chorando. E de manhã, quando me acordei, ainda a música tocava para a dança. Os noivos iriam no cabriolé do seu Lula. Já estavam preparados para a partida.
No outro dia amanheceu chovendo, e o Santa Rosa a coisa mais triste do mundo. Tudo vazio para mim, tudo oco, sem os cuidados, os beijos e as cavilações da minha tia Maria. (ME, p. 135-136; grifos nossos)

Para o narrador, o casamento da tia Maria tem o significado de uma perda, o menino iria perder sua segunda mãe. Por isso quer se desfazer dessa lembrança, e por isso também o tom de tristeza com que narra o casamento e que envolve também a noiva.

Nos momentos em que a narração tem seu fundamento na visão do adulto sobre os fatos narrados, o tempo utilizado é também o passado perfeito, como no capítulo em que o negro Chico Pereira é acusado de ter “feito mal” à mulata Maria Pia. Quase o capítulo inteiro é narrado no pretérito perfeito, porque é o narrador adulto que se impõe sobre a memória da criança. Em outros momentos, essa mudança no tempo verbal serve para evidenciar um conflito do próprio narrador com os fatos narrados, como no capítulo 32, quando fala sobre os trabalhadores limpando o canavial. Diferencia os trabalhadores do eito dos foreiros e lavradores, que tinham mais liberdade, chamava-os de “pequeno-burgueses do engenho”:

O costume de ver todo dia esta gente na sua degradação me habituava com a sua desgraça. *Nunca, menino, tive pena deles.* Achava muito natural que vivessem dormindo em chiqueiros, comendo um nada, trabalhando como burros de carga. A

minha compreensão da vida fazia-me ver nisto uma obra de Deus. Eles nasceram assim porque Deus quisera, e porque Deus quisera nós éramos brancos e mandávamos neles. Mandávamos também nos bois, nos burros, nos matos. (ME, p. 116; grifo nosso)

Note-se que, ao dizer “nunca, menino, tive pena deles”, o narrador assume que não é a sua posição atual a respeito daquelas pessoas, e sim, a posição do menino. Na sua formação de menino de engenho lhe haviam ensinado que era assim. Aprendera que era natural, pois era vontade de Deus, que ele houvesse nascido branco, em uma família rica, e que era vontade desse mesmo Deus também que os brancos mandassem nos negros, assim como mandavam nos animais e nos matos.

Luis Bueno fala que, como em *Menino de engenho* o mundo narrado é passado e não há a possibilidade de recuperá-lo, “seus valores não necessitam de qualquer justificação ou de ajuste para o presente.”¹⁴⁴ Para o crítico, o que o adulto vê como algo degradante, o menino não via. Isso isenta o menino de culpa, já que para ele aquilo era natural, enquanto que o narrador, admitindo essa culpa, busca a simpatia do leitor de forma a ser perdoado. Concordamos com a afirmação de Bueno, apenas acrescentando que os valores não precisam ser justificados, mas a posição do narrador sim, ou seja, José Lins dá a entender que nesses momentos há um conflito entre o narrador adulto e a criança, porque o adulto, mesmo permanecendo na mesma classe que ocupava quando criança, não compartilha da mesma visão que o menino em relação à exploração dos trabalhadores. É desse conflito que trataremos no capítulo seguinte.

¹⁴⁴ BUENO, Luís. Op. cit., p. 145.

CAPÍTULO 3

MENINO DE ENGENHO E O AUTOQUESTIONAMENTO LITERÁRIO

José Lins do Rego tem a vocação das situações anormais e dos personagens em desorganização. Os seus são sempre indivíduos colocados numa linha perigosa, em equilíbrio instável entre o que foram e o que não serão mais, angustiados por essa condição de desequilíbrio que cria tensões dramáticas, ambientes densamente carregados de tragédia, atmosferas opressivas, em que o irremediável anda solto. Os seus heróis são de decadência e de transição, tipos desorganizados pelo choque entre um passado e um presente divorciado de futuro.

Antonio Candido¹⁴⁵

Neste capítulo o eixo central de nossa investigação é a mudança de posição do narrador de *Menino de engenho* durante o processo de narração. Antes de entrarmos na discussão a respeito desse processo, desenvolveremos uma breve análise da obra literária enquanto produto do trabalho do escritor e, dessa forma, sua transformação em mercadoria e reificação.

A escolha de José Lins por uma narrativa em primeira pessoa na forma de relato memorialístico de certa forma cria uma relação de empatia com o leitor porque, dando a impressão de que dialoga com o leitor como se contasse uma história para um grupo de ouvintes, ou melhor, para quem narra suas lembranças da infância num tom de confissão, o narrador espera que aquele que lê seu relato se compadeça dele pelas situações de angústia e privações vividas na infância e ao final acabe por perdoá-lo pelos erros cometidos, já que, ao confessá-los, espera ser perdoado. No entanto, essa narração não se dá de forma linear e nem

¹⁴⁵ CANDIDO, Antonio. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 57.

pacífica. Em vários momentos da narrativa, como procuraremos mostrar, o narrador deixa implícito que sua visão diante das situações de exploração e miséria em que viviam os trabalhadores do engenho não corresponde à posição do menino diante dessas situações, ou seja, o narrador, adulto, narra as coisas como elas realmente aconteceram e a visão de mundo do menino diante desses eventos, mas dá a entender que não compartilha daquele modo de encarar as situações. Procuraremos mostrar que essa escolha estética se dá por meio de um movimento de aproximação e distanciamento entre o narrador e o menino e entre o narrador e o objeto narrado. A forma como é efetivada a narração se configura como uma atitude estética de autoquestionamento literário, pela qual o discurso literário é visto como um campo de lutas discursivas, e, ao se configurar dessa forma, a literatura volta-se sobre si para se questionar sobre sua forma de representar aqueles que não podem se auto-representar.

3.1 O CONCEITO DE REIFICAÇÃO EM *MENINO DE ENGENHO*

No capítulo anterior mostramos que logo no início de *Menino de engenho* há um ritual de passagem para que o narrador-personagem possa entrar no engenho e ser introduzido no grupo social do qual faria parte como herdeiro do avô e continuador do sistema patriarcal. O banho de rio na madrugada da primeira noite em que passou no engenho representa o batismo do menino e o requisito para a sua entrada no sistema do patriarcalismo rural.

Esse ritual de batismo também remete à relação primitiva do homem com a natureza, em que tal relação é mágica. Ao tomar seu primeiro banho no engenho, levando-se em consideração o local onde se efetua, o Poço das Pedras, à margem do Rio Paraíba, podemos dizer que o menino modifica a natureza, que a partir desse momento não será mais a mesma com sua presença, mas também é modificado por ela. O caráter de magia dessa relação é

evidenciado também pela ação do personagem tio Juca que, além de introduzir o sobrinho no sistema, também participa dessa interação, pois, antes de mergulhar no Poço das Pedras, bebe um copo de remédio, para o sangue, que havia dormido no sereno.

Entendemos essa relação homem/natureza como a relação sujeito/objeto, e dessa interação, há o surgimento do trabalho como mediação. O trabalho, então, é uma mediação entre o homem e a natureza, e entre o sujeito e o objeto. Ao interagir com a natureza, por meio do trabalho, o homem cria e transforma a natureza e a si mesmo, como demonstra Hess, com base na perspectiva da tradição crítica do materialismo histórico dialético:

O trabalho do homem produz sua interação com o mundo e, a partir dessa relação, este trabalho realizado pelo homem produz o próprio homem e a natureza como produtos dessa práxis. O ser humano é, portanto, resultado de um processo que se realiza na interação, pelo trabalho, entre o ser biologicamente constituído e a natureza. Ambos, pelo trabalho, se transformam e passam a ser, como produtos do trabalho e não como entidades pré-estabelecidas.¹⁴⁶

A finalidade do trabalho seria então, de acordo com o materialismo histórico dialético, integrar homem e natureza em função das necessidades do homem. No entanto, devido às condições sociais históricas que organizam a sociedade e o modo de produção, o trabalho tornou-se alienado na medida em que não mais atende as necessidades de quem o produziu e sim de um outro que não participou do processo de produção do produto que será por ele utilizado:

O homem produz para outro homem e não para si mesmo, para suas necessidades; o homem que produz não goza do que produziu, assim, o homem e a natureza que se produzem nessa práxis do trabalho alienado, como produtos desse processo, tornam-se também alienados.¹⁴⁷

¹⁴⁶ HESS, Bernard Herman. *O Escritor e o Infante: uma negociação para a representação do Brasil em Infância*. Tese (Doutorado). Brasília: UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007, p. 166.

¹⁴⁷ Idem, *ibidem*.

O produto do trabalho do homem, criado inicialmente como mediação entre o homem e mundo ou inserido no mundo da magia ou do sagrado, passa então a ser mercadoria. No momento em que os homens começam a realizar trocas de mercadorias, para que o comércio seja possível, têm que atribuir-lhes valor. Em *História e consciência de classe*, ao falar sobre “A reificação e a consciência do proletariado”, Lukács,¹⁴⁸ citando Marx, diz que o valor da mercadoria está ligado ao valor de uso. A produção inicialmente estava voltada para o valor de uso e não para o valor que a mercadoria assume no processo de troca. Quando a produção excede o necessário para o consumo, a mercadoria se reveste de um outro valor, o meio de troca. No entanto, as mercadorias precisam ter valor de uso para aquele que produziu e para aquele que irá consumi-la. Percebe-se aí que a relação de troca está inserida numa relação social, ou seja, a relação entre os sujeitos que a realizam.¹⁴⁹

De acordo com Huberman,¹⁵⁰ da mesma forma, o trabalhador, não dispondo de terras, ferramentas, fábricas, transforma sua força de trabalho em mercadoria. O valor dessa força de

¹⁴⁸ LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

¹⁴⁹ Bottomore, ao conceituar mercadoria e valor diz que o valor é calculado na relação social entre as pessoas e a mercadoria é a sua forma material específica. Sobre o valor de troca da mercadoria, afirma que ela é, sem dúvida, produto do trabalho, qualificado nesse sentido como trabalho abstrato pelo seu caráter de semelhança. Dessa forma, o valor é atribuído quando o trabalho abstrato se torna objetivo, o que é avaliado de acordo com o tempo despendido na produção da mercadoria. Isso determina que o valor não é igual ao que o trabalho concreto produz, mas à quantidade de trabalho abstrato que se objetivou na mercadoria. Para Marx, o caráter fetichista da mercadoria advém do fato de que “ela reflete aos homens as características sociais do seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos de trabalho, como propriedades naturais sociais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social fora deles, entre objetos. [...] Porém, a forma mercadoria e a relação de valor dos produtos de trabalho, na qual ele se apresenta, não têm que ver absolutamente nada com sua natureza física e com as relações materiais que daí se originam. Não é mais nada que determinada relação social entre os próprios homens que para eles aqui assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Por isso, para encontrar uma analogia, temos de nos deslocar à região nebulosa do mundo da religião. Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas, que mantêm relações entre si e com os homens. Assim, no mundo das mercadorias, acontece com os produtos da mão humana. Isso eu chamo o fetichismo que adere aos produtos do trabalho, tão logo são produzidos como mercadorias, e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias.” Bottomore, ao comentar o caráter de fetichismo da mercadoria, define-o como “o processo pelo qual os produtos do trabalho humano passam a aparecer como uma realidade independente e controlável, alheia e estranha àqueles que os criaram.” (BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 266); MARX, Karl. *O capital: Crítica da economia política*. 3 Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988, v. 1. p. 71)

¹⁵⁰ HUBERMAN, Leo. *História da Riqueza do Homem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

trabalho é calculado levando-se em conta o tempo necessário em sua produção. Os salários que lhe são pagos, portanto, são equivalentes apenas ao necessário para sua manutenção, pois como em qualquer outra troca de mercadorias, a mais-valia (a diferença entre o que o trabalhador recebe e o valor da mercadoria) é o lucro, que fica com o patrão. A partir de então, como lembra Hess,¹⁵¹ o trabalho alienado torna-se reificado, o homem transforma-se num objeto, o trabalho torna-se abstrato e passa a ser medido pelo resultado do produto e não mais pelo tempo gasto na produção.

Em *Menino de engenho* vemos que a interação primitiva do homem com a natureza narrada no capítulo 4 é modificada já no capítulo seguinte, quando o narrador relata sua atração pelas máquinas de fazer açúcar. Antes da morte da mãe, o menino nunca frequentara o engenho, devido às desavenças de seu pai com o avô, portanto, o que conhecia do engenho era somente o que se lembrava das histórias que a mãe contava. Por isso, o seu conhecimento sobre o engenho era como um mundo maravilhoso. Quando começa a conhecer o engenho, é com deslumbramento que vê os mangueirais, as terras, as crianças brincando livres, mas é com as máquinas de moer cana e fazer açúcar que fica encantado:

Não sei por que os meninos gostam tanto das máquinas. Minha atenção inteira foi para o mecanismo do engenho. Não reparei em mais nada. Voltei-me inteiro para a máquina, para as duas bolas do regulador. Depois comecei a ver os picadeiros atulhados de feixes de cana, o pessoal da casa das caldeiras. Tio Juca começou a me mostrar como se fazia o açúcar. O mestre Cândido com uma cuiá de água de cal deitando nas tachas e as tachas fervendo, o cocho com o caldo frio e uma fumaça cheirosa entrando pela boca da gente. (ME, 42)

José Lins escreveu *Menino de Engenho* situando-o no apogeu dos engenhos de açúcar. O processo de modernização que o Brasil passava na década de 1930 iria influenciar significativamente na vida dos engenhos. A mecanização da produção açucareira fez com que houvesse o declínio dos engenhos e que eles se transformassem em usinas. As máquinas

¹⁵¹ HESS, Bernard Herman. Op. cit.

utilizadas na produção do açúcar que fascinam o narrador-personagem e que representam a modernização são alguns dos fatores que provocarão a falência dos engenhos e das usinas.

O fascínio pelo funcionamento da máquina revela também a reificação do homem. O produto de seu trabalho, sua criação, passa a exercer domínio sobre o produtor, o encanto do personagem diante do maquinário:

Andamos depois pela boca da fornalha, pela bagaceira coberta de um bagaço ainda úmido. Mas o que mais me interessava ali era o maquinismo, o movimento ronceiro da roda grande, a agitação febril das duas bolas do regulador.
Quando vieram me chamar para o almoço, ainda me encontraram encantado diante da roda preguiçosa, que mal se arrastava, e as duas bolas alvoroçadas, que não queriam parar. (ME, 42-43)

Hermenegildo Bastos, ao analisar a reificação no poema “O Açúcar”, de Ferreira Gullar, diz que a pureza do açúcar, assim como a da literatura, escamoteia a exploração presente em toda a sua produção:

O poema é o doce (prazer) final da produção capitalista, como tal pode terminar legitimando-a. Mas o poeta se recusa a ser cúmplice da escamoteação, procura contaminar o leitor com sua recusa. Ao mesmo tempo, tem consciência de que está comprometido com ela. O seu poema não pode se colocar fora do universo cujo horizonte é o da indústria cultural. O trabalho do poeta é, então, duplamente problematizado: por um lado, ele se vale do privilégio da arte (que é um privilégio de classe), mas o faz para defender um espaço crítico: crítico, em primeiro lugar, da própria poesia enquanto atividade que se beneficia da divisão moderna do trabalho e, nessa linha, crítico da sociedade de classes.¹⁵²

Para Bastos, poema e açúcar são produzidos de acordo com as leis do processo de produção capitalista e ambos são prazerosos. A literatura, sendo resultado e prazer desse processo de produção, pode então colaborar para escamotear a exploração. Por outro lado, assumindo-se como tal, pode também dar a ver essa exploração. José Lins parece ter consciência disso quando narra o trabalho dos homens na produção do açúcar, em *Menino de engenho*:

¹⁵² BASTOS, Hermenegildo José. “Usinas escuras x locus amoenus. A estética da mercadoria n’ ‘O açúcar’ de Ferreira Gullar”. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/A_Bastos.pdf>. (acesso em 10/01/2007)

Dois homens levavam caçambas com mel batido para as fôrmas estendidas em andaimes com furos. Ali mandava o purgador, um preto, com as mãos metidas na lama suja que cobria a boca das fôrmas. Meu tio explicava como aquele barro preto fazia o açúcar branco. E os tanques de mel-de-furo, com sapos ressequidos por cima de uma borra amarela, me deixaram uma impressão de nojo. (ME, p. 42)

Utilizando palavras que contrastam com a pureza do açúcar e que se opõem a ela, o narrador relata o processo de produção do açúcar dando a ver a sua contradição, que no final traz apenas o açúcar, sem a sensação de nojo que se teria se se soubesse como foi executado o processo de produção. De fato, as palavras “lama suja”, “barro preto”, “sapos ressequidos” contrastam e se opõem ao “açúcar branco”, e se referem à exploração do processo de produção que se escamoteia no resultado final, o açúcar branco. A sensação de nojo que o narrador sente, na verdade, é em relação à exploração e às condições de trabalho a que estão submetidas as pessoas que produzem o açúcar. A sensação de nojo é, portanto, também de culpa. Culpa do narrador, por ser partícipe desse processo, como aquele que detém o poder e apenas assiste a produção e usufrui do prazer doce do açúcar. Culpa da literatura, que colabora para que esse processo de produção seja escamoteado. Como lembra Bastos, “A matéria do poema é a vida amarga dos ‘homens de vida amarga’. A matéria prima do poema – o açúcar posto no café – já vem produzida.”¹⁵³ Dessa forma, a culpa do poeta, e assim da literatura, é que o poema participa do processo de escamoteação do sistema de produção e exploração, já que o poema se inicia quando o açúcar já está pronto para ser consumido. E, assim, como o açúcar, a literatura se apresenta como etapa final da produção dos bens de consumo, “coroando o processo de escamoteação de tudo o que está envolvido no processo de produção.”¹⁵⁴

¹⁵³ Idem.

¹⁵⁴ Ibidem.

Segundo Bottomore, a reificação acontece quando as propriedades, relações e ações humanas são transformadas em propriedades, relações e ações de coisas produzidas pelo homem. Significa ainda “a transformação dos seres humanos em seres semelhantes a coisas, que não se comportam de forma humana, mas de acordo com as leis do mundo e das coisas.”¹⁵⁵ O conceito de reificação é também desenvolvido por Lukács, para quem a estrutura de mercadoria origina a reificação porque

[...] se baseia no fato de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa e, dessa maneira, o de uma ‘objetividade fantasmagórica’, que em sua legalidade própria, rigorosa, aparentemente racional e inteiramente fechada, oculta todo traço de sua essência fundamental: a relação entre os homens.¹⁵⁶

Lukács fala também sobre a atitude contemplativa do homem, originada pelo processo de racionalização e mecanização do trabalho, que faz com quem o ser humano perca seu caráter ativo e assuma uma atitude *contemplativa* diante do mundo.

Para Berger & Luckmann, a reificação acontece quando as relações entre os homens são tomadas como coisas:

A reificação é a apreensão dos fenômenos humanos como se fossem coisas, isto é, em termos não humanos ou super-humanos. Outra maneira de dizer a mesma coisa é que a reificação é a apreensão dos produtos da atividade humana *como* se fossem algo diferente de produtos humanos, como se fossem fatos da natureza, resultados de leis cósmicas ou manifestações da vontade divina. A reificação implica que o homem é capaz de esquecer sua própria autoria do mundo humano, e, mais, que a dialética entre o homem, o produtor, e seus produtos é perdida de vista pela consciência.¹⁵⁷

Dessa maneira, a obra regionalista de José Lins do Rego trata das relações sociais entre os senhores de engenho e os “cabras”, que trabalhavam nos eitos, tanto cultivando a

¹⁵⁵ BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 314.

¹⁵⁶ LUKÁCS, op. cit., p. 194

¹⁵⁷ BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2000.

cana como na produção do açúcar, e as negras que trabalhavam na casa-grande. Essa relação, no entanto é reificada. Os trabalhadores do engenho eram antigos escravos que, após a abolição, ficaram trabalhando para seus antigos donos. A premissa básica do capitalismo é a de que a exploração do trabalho gera a acumulação de capital, o que permitirá momentos de ócio e lazer para os que acumularam. É isso o que acontece com o narrador do romance, herdeiro do engenho, a quem a acumulação do capital permitiu que tivesse momentos de ócio para se dedicar a relatar essas memórias.

Em *Menino de engenho*, as negras que trabalhavam na casa-grande viviam na “*rua*” - antiga senzala. Era lá que dormiam, onde negociavam e guardavam seus ouros falsificados, onde copulavam e pariam seus filhos. Se verificarmos o sentido da palavra “*rua*”, no dicionário de língua portuguesa, significa: “ S. f. Via pública para circulação urbana, total ou parcialmente ladeada de casas. [...] Fig. A ralé, a plebe”.¹⁵⁸ Vê-se, então, que para elas a “*rua*” significava liberdade, no entanto, como espaço público que significa, todas as pessoas tinham acesso à “*rua*”, inclusive os senhores de engenho, que continuavam a abusar sexualmente das negras, como era a prática comum entre os donos de escravos no sistema escravista. No sentido figurado, remete às próprias pessoas que habitavam aquele espaço, e, de acordo com o sentido que adquire no texto, as negras eram a ralé, eram despojadas do direito à privacidade, estavam em nível inferior àqueles que viviam na casa-grande. Interessante notar que o narrador diz que era nesse local que os meninos de engenho, inclusive ele, sentiam-se à vontade. Estando entre as negras, disputando com seus filhos moleques seus carinhos: “[...] era ali onde estávamos satisfeitos, como se ocupássemos aposentos de luxo.” (ME, p. 84) Mas, além disso, na literatura a palavra extrapola o sentido restrito e internaliza as contradições sociais, e aí adquire um sentido pelo qual o lócus da casa-grande e o da rua representam o sistema a que estavam submetidas aquelas pessoas, ou seja,

¹⁵⁸ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2 ed. 11 imp. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira 1986, p. 1525.

os habitantes da casa-grande continuavam sendo os senhores, os dominantes, enquanto a rua é um eufemismo para senzala, pois a situação de dependência e servidão dos trabalhadores para com os senhores continuava.

Dessa forma, vê-se que a liberdade é uma ilusão. Os negros continuavam sob o domínio dos senhores, agora não só sob o jugo desses, como também dependendo deles, pois, em troca do trabalho prestado, ganham um pedaço de terra que, na verdade, continua a pertencer ao dono do engenho, e como sustento recebem farinha seca e “bacalhau”, um peixe do sertão, criado nos açudes, muito seco e salgado, que não tinha gosto algum. A abolição foi mais lucrativa para os senhores do que para os escravos. Antes da abolição, os donos tinham que “investir” em seus escravos, provendo-lhes comida, roupas e assistência médica, ainda que precária, pois os escravos, além de serem objetos de compra e venda e mão-de-obra de trabalho, constituíam a riqueza acumulada do senhor de engenho, medida pelo número de escravos que possuía, e, por isso, tinham que se apresentar bem vestidos e com boa saúde. Após a abolição, não havia mais a preocupação do senhor em mantê-los bem alimentados e bem vestidos. O coronel mesmo diz que só lucrou com o engenho após a abolição:

Quando veio o 13 de Maio, fizeram um coco no terreiro até alta noite. Ninguém dormiu no engenho, com o zabumba batendo. Levantei-me de madrugada, pra ver o gado sair para o pastoreador, e me encontrei com a negrada, de enxada no ombro: iam para o eito. E aqui ficaram comigo. Não me saiu do engenho um negro só. Para esta gente pobre a abolição não serviu de nada. Vivem hoje comendo farinha seca e trabalhando a dia. O que ganham nem dá para o bacalhau. Os meus negros enchiam a barriga com angu de milho e ceará, e não andavam nus como hoje, com os troços aparecendo. Só vim a ganhar dinheiro em açúcar com a abolição. Tudo o que fazia dantes era para comprar e vestir negros. (ME, p. 67)

Afirmamos que essas relações são reificadas, porque no texto esses trabalhadores, de certa forma, estavam submetidos a condições históricas que lhes impunham a servidão. Devido à escravidão, herdaram de seus antepassados o terrível legado da submissão que lhes foi imposta e, ao serem inseridos nessa outra forma de exploração, não podiam reclamar do

que lhes era imposto. O que lhes era dado em troca do trabalho, era, de acordo com a ideologia a qual estavam submetidos, mais do que merecido.

No capítulo anterior, dissemos que o capítulo 13 de *Menino de engenho*, em que o narrador relata a cheia do Rio Paraíba é carregado de força poética, sendo um dos mais expressivos do romance. De certa forma, essa maneira lírica de narrar também é reificada, pois leva a uma suavização das situações narradas, de exploração e submissão dos trabalhadores diante das situações. Em outro capítulo, em que narra um incêndio no canavial, o narrador mostra os trabalhadores lutando contra o fogo que os deixou com as roupas esfarrapadas, os pés e caras queimados. Nesses momentos, o coronel José Paulino punha-se a tratar com jucá as feridas dos trabalhadores. Há que se observar que agindo assim, o velho José Paulino atua como se estivesse realmente curando as feridas dos homens sem outra intenção, mas é apenas um modo de mantê-los sob seu domínio, prontos para recomeçar o trabalho no dia seguinte: “No engenho, o meu avô botava jucá nos feridos. A destilação se abria para uma bicada. A boca de fogo podia fazer mal. E o eito esperava por eles de manhãzinha.” (ME, p. 113)

Correa & Costa, analisando o conto *A enxada*, de Bernardo Élis, mostram que o personagem, Supriano, na busca inalcançável de seu material de trabalho, a enxada, ao invés de lutar para romper a dinâmica da exploração, faz de tudo para se manter dentro dela. De acordo com as autoras, a enxada, objeto inacessível, está investida do fetiche da mercadoria que transforma as pessoas em coisas e consome o homem. Supriano, no desenvolvimento da narrativa, se transforma em instrumento de trabalho, em objeto reificado, em mercadoria:

Pela metamorfose, o conto narra a história da produção humana como reificação, extrapola os limites da configuração localista e regional, onde a reificação se realiza de forma mais grotesca, e alcança a universalidade da super-região na estrutura literária forjada pelo escritor goiano. O conto não apenas dá conta de uma questão local, mas a articula ao mundo mais amplo do trabalho, à história da produção humana. A ferramenta que está ausente nas páginas do conto tem duplo significado: na história é sinal da evolução do homem que produziu ferramentas que são extensão da mão e formas de liberação da mão que, assim, pode se entregar a outros

afazeres - como o da arte por exemplo. No mundo da exploração, a ausência da ferramenta impõe ao homem um movimento contrário, regressivo, de volta à condição animalesca.¹⁵⁹

Por meio da estetização literária da ausência do instrumento de trabalho, Bernardo Elis consegue representar o movimento contraditório da história da produção humana, que inverte a transformação do homem e da natureza pelo trabalho, colocando-o no mundo do progresso e da exploração, no qual o homem é transformado em mercadoria. As autoras mostram que a reificação que atinge o personagem alcança também o narrador. Se no início do conto, o narrador era onisciente, criando uma empatia com o personagem, aos poucos se distancia e sua narrativa torna-se amena, narrando as situações como se observasse um espetáculo, e é nisso mesmo que as ações observadas pelo narrador e inseridas no conto se transformam, em espetacularização.

Na literatura, que participa da sociedade reificada, a reificação acontece devido ao fato de o escritor ser também um produtor, inserido em uma sociedade regida pelo sistema capitalista. O resultado de seu trabalho, transformado em objeto estético, insere-se, então, na lógica da produção de mercadorias. No entanto, ao se transformar em mercadoria, a literatura assume-se como tal, e nesse momento mostra o que a ideologia procura esconder: **“a exploração mais arcaica e violenta é o avesso do mundo reluzente da mercadoria.”**¹⁶⁰ Por meio do trabalho, o escritor transforma os elementos da vida social em objeto estético, e assim, transformando esteticamente a realidade, utilizando-se das técnicas estéticas universais em confronto com a matéria local, consegue

dar forma à servidão, à carência, à ausência de sentido do mundo reificado do trabalho e produz *A enxada*, não mais uma ferramenta ausente, mas um objeto

¹⁵⁹ CORREA, Ana Laura dos Reis & COSTA, Deane M. Fonseca de Castro e. “Literatura, trabalho e reificação em *A enxada*, de Bernardo Elis”. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sessao2/Ana_Laura.pdf> (acesso em 25/01/2008)

¹⁶⁰ Idem (grifo das autoras).

estético que se integra, pela práxis contraditória da sociedade humana, à materialidade da história.¹⁶¹

Vemos, então, que o romance de José Lins do Rego está permeado pelas relações reificadas, inclusive no próprio modo de narrar. No entanto, uma das maneiras de lutar contra a reificação é através da linguagem. A obra de arte, por ser ela própria reificada, pode ser também uma forma de se colocar como ponto de resistência contra a reificação.

Ao dizer “E o eito esperava por eles de manhãzinha”, o narrador coloca-se de maneira contraditória ao que está narrando. Essa posição irônica assumida pelo narrador é uma maneira de se opor à reificação. Outra maneira é a tomada de consciência pelos homens de que vivem em um mundo em que as relações sociais são reificadas. No momento em que o narrador/personagem toma consciência disso, a obra não deixa de ser reificada, mas pode atuar como forma de se conhecer essas relações e tentar se contrapor a elas, revelando os problemas, que, devido a essa reificação, não estão visíveis, e, ao mesmo tempo, pode apontar caminhos para que a História possa resolvê-los, como lembra Lukács: “atrás da maioria dos problemas insolúveis, está escondido, como caminho para se chegar à solução, o caminho para a história.”¹⁶²

3.2 O PROBLEMA DA POSIÇÃO DO NARRADOR

Dissemos, no capítulo anterior, que *Menino de engenho* é um romance marcado por contradições, que são evidenciadas pelo narrador na forma como o romance é narrado, oscilando entre lembrar-se do passado numa tentativa de preservá-lo e, por outro lado, querendo esquecer-se dele. Além disso, há outro conflito decorrente da forma escolhida pelo escritor para elaborar o romance que configura a narrativa num constante movimento de

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² LUKÁCS, Georg. Op. cit., p. 298.

aproximação e distanciamento entre o narrador e o seu eu narrado, o menino que passou sua infância no engenho do avô.

Após ser levado para o engenho, depois de alguns dias o menino já está acostumado com o “mundo novo”. Brinca com os moleques do engenho e com os primos e, por causa das brincadeiras diárias ao sol e dos banhos no rio, o menino começa a ficar moreno e é advertido pela tia Maria: “–Você está um negro – me disse tia Maria. – Chegou tão alvo, e nem parece gente branca. Isto faz mal.” (ME, p. 43).

Os “moleques da bagaceira”, como são chamados os meninos, filhos dos empregados, o ensinam a conhecer o engenho e além de lhe ensinar as brincadeiras do engenho, o levavam a assistir ao sexo dos animais no curral. No capítulo 22, em que fala sobre a rua (antiga senzala onde dormiam as negras que trabalhavam na casa-grande), o narrador diz que esses meninos sempre o tratavam com respeito, como alguém que era superior a eles, mas, nas brincadeiras, eram eles que mandavam e que eram os líderes nas descobertas dos caminhos do engenho, com uma agilidade de quem conhecia bem o lugar. Nessas situações, eles ficavam em posição superior aos meninos de engenho:

Eles nos dirigiam, mandavam mesmo em todas as nossas brincadeiras, porque sabiam nadar como peixes, andavam a cavalo de todo jeito, matavam pássaros de bodoque, tomavam banho a todas as horas e não pediam ordem para sair para onde quisessem. Tudo eles sabiam melhor que a gente; soltar papagaio, brincar de pião, jogar castanha. Só não sabiam ler. Mas isto, para nós, também não parecia grande coisa. Queríamos viver soltos, com o pé no chão e a cabeça no tempo, senhores da liberdade que os moleques gozavam a toda hora. E eles às vezes abusavam deste poderio, da fascinação que exerciam. Pediam-nos para furtar coisas da casa-grande para eles: laranjas, sapotis, pedaços de queijo. Trocavam conosco os seus bодоques e os seus piões pelos gêneros que roubávamos da despensa. E nos iniciavam nas conversas picantes sobre as coisas do sexo.” (ME, p. 85)

Luís Bueno, ao analisar esse fato, diz que o narrador, agindo dessa forma, tenta compensar sua superioridade diante dos moleques, atribuindo-lhes uma superioridade que, na verdade, é superficial, pois revela mais sobre o menino Carlinhos que sobre os moleques. Para

Bueno, o narrador sabe que é preciso haver um equilíbrio, que em algum momento os que estão por baixo fiquem por cima, e vice-versa, mesmo que seja por ninharias “que nem sequer roçam a estrutura de poder que ordena esse mundo harmonioso.”¹⁶³ Essa afirmação de Bueno colabora para a constatação de nossa hipótese de que há um movimento de aproximação e distanciamento entre o narrador e o seu eu menino e entre o narrador e o mundo narrado porque, de acordo com o crítico, essa atitude do narrador mostra uma ruptura entre o homem que narra sua infância e o menino que a protagonizara. Além disso, essa ruptura

[...] é a forma mais clara de notar o quanto, apesar de todos os pesares, há mais consciência da exploração em *Menino de Engenho* do que em qualquer outro romance que tematizasse o engenho antes dele. É isso o que permite afirmar o ponto principal aqui, ou seja, de que a “crônica de saudades” de Carlos de Melo não é uma busca de um tempo perdido, mas sim sua fixação como coisa definitivamente passada. E é precisamente esta a razão que permite a criação de um mundo perfeito no seio da grande propriedade: o que parece injustiça é na verdade uma outra ordem, difícil de entender no presente, mas que, posta em seu tempo e lugar, converte-se em dado natural.¹⁶⁴

Como dissemos anteriormente, até o capítulo 12, a narrativa é linear, sem conflitos, e é narrada apenas sob o ponto de vista do dominante. A cheia, narrada no capítulo 13, como que inunda também o modo de narrar, e o movimento de aproximação e distanciamento de que falamos, assim como o conflito de posição do narrador começam a se desenvolver. Como já analisamos esse trecho no capítulo anterior, convém apenas lembrar que é a partir dele que o conflito se desenvolve, e o próprio narrador dá a deixa que indica que a narrativa passará a ser conflituosa, quando se refere à inundação causada pela cheia, numa metáfora criada para representar a própria narrativa: “ Não sei por que, eu tinha vontade que o rio continuasse a encher, a entrar por toda parte com as suas águas sujas. Queria ver os baús nadando dentro de casa.” (ME, p. 57) De fato, o mundo perfeito e idealizado do engenho, criado por meio da recuperação das memórias da infância do narrador, começa a desmoronar e as águas sujas da

¹⁶³ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006, p. 147.

¹⁶⁴ Idem, *ibidem*.

cheia imiscuem-se com as memórias, obrigando o narrador a narrar também a exploração e a situação de miséria em que viviam os trabalhadores e moradores do engenho.

No capítulo seguinte ao do relato da cheia, o narrador lembra que começou a aprender as letras na casa do Dr. Figueiredo, e que na ocasião estabelece amizade com a esposa do professor, dona Judite. O menino percebe que a mulher apanha do marido, o que faz com que desenvolva um carinho especial por ela, e o modo como o narrador se refere à dona Judite lembra o relacionamento dos seus pais. Depois disso o menino vai para a aula de outro professor, numa classe em que outros meninos pobres também estudavam, e nesse momento o leitor percebe, e o próprio narrador admite, que há um regime de exceção para com o menino, que era neto do Coronel José Paulino. O narrador afirma que o menino é tratado de maneira diferente dos demais, tanto pelo professor, quanto pelos colegas. Há um tamborete de palha para ele sentar, sendo que para os outros eram caixões de gás. Não sofria punições nas sabatinas, e quando os outros erravam, era ele quem aplicava a palmatória nos colegas. O narrador dá a entender que os outros meninos não se importavam com isso, que aceitavam que houvesse alguém superior a eles, e o menino se mantém indiferente diante desses acontecimentos, e até admite que se sentia confortável com a situação: “eu me sentia bem com todo esse regime de miséria.” (ME, p. 63). Mas, ao fazer essa observação no passado, mais especificamente, no pretérito imperfeito, percebemos que há uma distância temporal entre o que está sendo narrado e o momento da narrativa, ou seja, é o menino, e não o narrador adulto, que não se importava com essas diferenças de classe.

No capítulo 18, é narrado o episódio em que o negro Chico Pereira, acusado de se aproveitar da mulata Maria Pia, foi colocado no tronco, onde deveria ficar, por mando do coronel, até resolver se casar com a mulata, quando, na verdade, o autor do fato tinha sido Juca, o filho do coronel. Há um pouco de pitoresco na representação da linguagem utilizada pelo personagem, que mostra que, apesar dos avanços estéticos em relação aos escritores

regionalistas do final do século XIX e início do século XX¹⁶⁵, por mais que o escritor se esforçasse para não cair no pitoresco, como é o caso de José Lins, às vezes resvalava e caía no mesmo erro que tentavam ultrapassar:

– É mentira daquela bicha severgonha. Ela botou pra cima de mim os estragos que os outros fez. Ela pode casar com o diabo, comigo não. O coronel me mata, mas eu não me amarro com aquela peste. Vou pra cadeia, crio bicho na peia, mas não vivo com a descarada daquela quenga. Eu não tapo buraco dos outros. (ME, p. 72)

Por meio da situação narrada nesse capítulo, vê-se que mesmo depois da Abolição da escravatura, as práticas escravistas ainda não haviam se extinguido de todo, pois o costume de se colocar um negro no tronco como castigo por algum ato que tenha cometido é prática do sistema de escravidão. Mas também percebemos que nesse capítulo acontece a primeira manifestação de consciência do narrador diante das injustiças cometidas contra os menos favorecidos. O narrador diz que o menino é a única pessoa no engenho a ficar do lado do acusado quando todos acreditavam que havia sido mesmo o cabra o autor do malfeito e manifesta sua impressão diante do fato: “O cabra, deitado de costas, com os pés no tronco, me impressionou com aquela sua fala de revoltado.” (ME, p. 72)

Além disso, esse capítulo traz à tona um assunto que desenvolveremos melhor mais à frente, mas que convém adiantar aqui, aproveitando a conexão proporcionada pela situação levantada acima: em *Menino de engenho*, o narrador age como procurador dos personagens que não podem se auto-representar.

¹⁶⁵ Antonio Candido, em um texto em que analisa essa peculiaridade dos escritores regionalistas, mostra, por meio da comparação de dois contos de escritores desse período, Coelho Neto e Simões Lopes Neto, que no primeiro, o autor cria um narrador que se distancia do personagem inculto por meio da linguagem e da forma de narrar, o que era muito comum entre os escritores regionalistas. Na narração, o autor usava o discurso indireto, de modo a demonstrar a linguagem culta do seu criador, mas quando o personagem se manifestava, era em discurso direto, reproduzindo o falar rústico do homem do campo. Esse recurso estilístico marcava um distanciamento entre o homem da cidade, culto, e seu personagem exótico, pitoresco, além de criar uma linguagem artificial, que, na verdade, era explicada por motivos ideológicos. No caso de Simões Lopes Neto, ao adotar o narrador em primeira pessoa, o escritor diminui o distanciamento entre criador e criatura e cria uma linguagem estilizada, mas convincente e esteticamente válida, que humaniza o personagem, trazendo o universo do homem rústico para a esfera do civilizado. (CANDIDO, Antonio. “A Literatura e a formação do homem”. In: *Textos de intervenção*. (Seleção, apresentações e notas de Vinícius Dantas.) São Paulo: Duas Cidades, 2002.)

O narrador não apenas se identifica com o personagem injustiçado, como demonstra que o personagem contava com ele para livrá-lo da injustiça:

Era uma injustiça o que estavam fazendo. Por que não seria mentira da mulata? Não havia ninguém no engenho que estivesse a favor do cabra. A moça tinha sido ofendida, e o moleque que pagasse o que devia. Chico Pereira só contava comigo. (ME, p. 73)

De fato, o menino age em nome do negro, intercedendo por ele junto à tia Maria, que se mantém neutra diante da situação, afirmando que se ele era culpado devia pagar, e é também o menino quem leva a comida para o preso na hora do almoço. A nossa hipótese de que o narrador atua como procurador do personagem é corroborada pelo próprio narrador, quase ao final do capítulo, quando, ao descobrir-se que o culpado havia sido o tio Juca, e não o negro acusado, e o coronel manda que soltem o negro, o narrador afirma: “Corri para ver Chico Pereira, com a ânsia de encontrar *o meu constituinte inocente*.” (ME, p. 74; grifos nossos). O próprio narrador tem consciência de que atua em nome do personagem, e como se sentia impossibilitado de reparar a injustiça quando criança, ele o faz agora, recuperando o episódio por meio da memória e incorporando-o à narrativa.¹⁶⁶ No entanto, apesar de reconhecer a injustiça e se colocar do lado de Chico Pereira e mesmo tentar repará-la por meio da narrativa, o narrador faz isso com certa parcialidade em favor do tio Juca. Podemos verificar isso quando Chico Pereira retira a culpa do ocorrido de Juca e transfere-a para a mulata Maria Pia: “—Estou com um formigueiro no corpo todo. Eu não dizia que a negra não prestava? O doutor Juca agora vai ficar com mais esta nas costas.” (ME, p. 74) Apesar de estar em discurso direto, indicando que é o personagem quem fala, fica implícito que é o

¹⁶⁶ De acordo com o dicionário *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, “constituinte” significa: [...] **5. Pessoa que faz de outra seu procurador ou representante; comitente.** [...] (grifos em negrito nossos) FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2 ed. 11 imp. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira 1986, p. 460.

narrador quem isenta Juca da culpa. “Ficar com mais esta nas costas” indica que Maria Pia não havia sido a primeira mulata a ser abusada pelo filho do coronel, e provavelmente não seria a última, pois era uma prática que havia se cristalizado desde o período escravista, prática exercida na mocidade pelo coronel José Paulino, taxado pela negra Generosa de “pai d’égua atrás das negras” (ME, p. 143). Prática também exercida pelo próprio narrador que, quando menino, depois de ser iniciado na vida sexual por Zefa Cajá, perseguia as meninas, filhas dos moradores do engenho, que se queixavam ao coronel, que, junto com os homens da casa-grande achavam graça na libertinagem do menino e o máximo que faziam era compará-lo com os bodes ou carneiros não castrados: “Menino vadio! Só pai-de-chiqueiro!” (ME, p. 145).

Para o narrador, não há a menor necessidade de se ocultarem esses fatos, nem condená-los, porque é um traço típico dos senhores de engenho:

Assim, o tio Juca é famoso como deflorador de caboclinhas e o venerando coronel José Paulino também havia sido um garanhão acabado em seu tempo. É com um misto de candura e orgulho pela macheza da estirpe que esses fatos são referidos. Embora em princípio moralmente condenáveis, são atos justificáveis porque as coisas eram assim mesmo e o mundo andava em tal harmonia que não há razão para serem omitidos – não causam, portanto, qualquer tipo de conflito.¹⁶⁷

Como Luís Bueno afirma, não há conflito em relação aos atos, que são justificáveis pela harmonia criada pelo narrador, de modo a sugerir que as coisas sempre foram assim e seriam assim para sempre. No entanto, o conflito de que falamos advém de o narrador criar um mundo harmonioso, como fala o crítico, mas é um mundo frágil e, portanto, a harmonia criada acaba se desmoronando, seja pela linguagem utilizada pelo próprio narrador; seja quando o narrador tenta dar voz aos personagens, mas deixa se manifestar nas vozes desses personagens a ideologia a que estão submetidos, como no caso de Chico Pereira; seja pelo movimento de aproximação e distanciamento com as coisas narradas que falamos acima.

¹⁶⁷ BUENO, Luís. Op. cit., p. 144.

A partir de então, a narrativa se desenvolve sempre de maneira conflituosa. No capítulo 24, é narrado um passeio da tia Maria e os sobrinhos ao engenho do Oiteiro. Observam-se os moradores do engenho levantando para seus afazeres, para o trabalho no eito. O capítulo começa a ser narrado de forma pitoresca, descrevendo desde o carro de bois em que fariam a viagem e o modo como era conduzido pelo carreeiro até o engenho amanhecendo na madrugada enevoada. À medida que a narrativa se desenvolve, o narrador descreve os moradores ainda com as casas fechadas, “os homens, nus da cintura para cima, já estavam olhando o tempo, enquanto os meninos e a mulher se encolhiam no pobre quente das camas.” (ME, p. 92) Até esse momento, mantém-se uma narrativa pitoresca e uma certa superioridade do narrador em relação aos personagens, que dormiam no “pobre quente das camas”. No entanto, pouco adiante, a narrativa pitoresca cede lugar à ironia presente no posicionamento do narrador diante da situação, quando narra “as casas dos moradores abertas, de porta e janela, com a família inteira no terreiro tomando o seu banho de sol, de graça.” (ME, p. 92) Pode-se cogitar que o narrador ainda mantém uma parcialidade e que seu discurso compactua com o discurso dominante, no entanto, há um tom de ironia ao dizer que os moradores tomavam seu sol “de graça”, o que fica mais evidente um pouco adiante, no mesmo capítulo, quando os filhos dos trabalhadores pedem a bênção à tia Maria, que os abençoa. O narrador, então, se posiciona ironicamente, dizendo: “E eram realmente abençoados por Deus, porque não morriam de fome e tinham o sol, a lua, o rio, a chuva e as estrelas para brinquedos que não se quebravam.” (ME, p. 92)

Luís Bueno, analisando esses capítulos, diz que o despudor utilizado pelo narrador ao se referir ao comportamento dos senhores que abusavam sexualmente das caboclas do engenho atinge níveis inimagináveis quando se desloca para as relações sociais porque o mundo narrado não necessita de qualquer justificção ou de ajuste para o presente, justamente porque é um tempo acabado. Dessa forma, o coronel José Paulino é descrito sempre como

justo e protetor dos trabalhadores e moradores do engenho, que, de acordo com o crítico, são felizes na sua servidão:

Embora o próprio Carlinhos sinta necessidade de ter as coisas com que brincar, como o seu carneirinho de estimação, os filhos dos moradores não, eles são felizes simplesmente por estarem vivos e poderem usufruir daquilo que, antes de ser dado pela natureza, é uma concessão do proprietário, já que é nos limites do engenho que todos esses brinquedos que não se quebravam podiam estar ao alcance de suas mãos. Como acontece, aliás, com o sol, visto aqui como parte da propriedade disponível a toda a família graças (e de graça) à generosidade do velho coronel José Paulino.¹⁶⁸

Como observa Bueno, o narrador se refere aos moradores, que, não tendo nada de seu, podiam usufruir “de graça” do sol, da lua, do rio, das chuvas, que, por serem fenômenos que ocorriam dentro do engenho do coronel, pertenciam a ele, e, por não terem dinheiro para comprar brinquedos, as crianças podiam brincar com as estrelas, que eram melhores até que brinquedos, já que não se quebravam, e eram abençoados por Deus por ter tudo isso e ainda ter onde dormir, por ter um trabalho que lhes provia sustento a bacalhau e farinha seca. Na verdade, o Deus a que o narrador se refere é uma metáfora do coronel José Paulino, elevado à categoria divina, como senhor absoluto do engenho, com mais de quatro mil léguas e protetor das “mais de quatro mil almas debaixo de sua proteção.” (ME, p. 104) É o recurso estético utilizado pelo escritor, que metaforiza a figura do coronel José Paulino em Deus, que dá o sentido de ironia ao texto. Assim, o que acrescentamos à argumentação de Bueno é que a maneira como o narrador se manifesta é irônica, apesar de algumas vezes oscilar em um movimento de aproximação e distanciamento entre o idealizado e o irônico. No capítulo citado, essa ironia é assumida pelo narrador adulto, já que o menino não se importava com questões sociais porque não tinha ainda capacidade de questionar aquelas situações.

O capítulo que narra o dia em que ganha o carneiro para montaria inicia-se de maneira inusitada, pois é narrado no pretérito mais que perfeito, e o narrador o faz como se já tivesse

¹⁶⁸ BUENO, Luís. Op. cit., p. 146.

se referido ao desejo de possuir o animal: “Até que afinal conseguira o meu carneiro para montar.” (ME, p. 101) A expressão “até que afinal”, como lembra Luís Bueno, indica que o que será narrado deveria ser continuidade de algo que já vinha se desenrolando nos capítulos anteriores “dando mesmo feição de epílogo ao que se vai contar.”¹⁶⁹ Mas não é. Em nenhum momento antes, o narrador havia feito alusão ao desejo de possuir o carneiro. Isso só será explicado a partir dessa expressão que inicia o capítulo afirmando que conseguira a montaria. Ainda que o processo que culminou com o recebimento do carneiro não tenha sido contado anteriormente, o narrador se comporta como se o tivesse feito, movendo-se dentro da estrutura perfeito-imperfeito que prevalece na maior parte do romance, como mostramos no capítulo anterior, que, de acordo com Bueno:

É como se o fato específico só fizesse sentido nesta narrativa se contribuísse para circunscrever o cotidiano da infância nesse tempo que é outro em relação ao presente. Como era de se esperar, não é sem conflito que essa separação tão grande entre o homem saudoso e o menino se faz.¹⁷⁰

Como observa o crítico, estabelece-se um conflito entre o narrador que faz a narrativa e o menino que vivenciou os fatos. A partir dessa afirmação, o narrador relata os passeios do menino com o carneiro pelo engenho e diz que ele se entretém com os moradores e com os filhos deles nas brincadeiras com o animal. Nesses passeios, suas andanças também servem para os questionamentos interiores. O menino pensa na morte do avô e como ficará o engenho após seu falecimento. Reflete também sobre o casamento de tia Maria, que se aproxima, e chega à conclusão de que, com o casamento da tia, perderá sua segunda mãe. O narrador fala sobre os filhos dos moradores, de barriga grande, por causa das lombrigas, amarelos, e sente pena deles, chama-os de “coitadinhos”, mas ainda não critica essa situação e se refere a eles como os “pequenos servos” do avô:

¹⁶⁹ BUENO, Luís. Op. cit, p. 150.

¹⁷⁰ Idem, *ibidem*.

Ficava brincando com eles, misturado com os pequenos servos do meu avô, com eles subindo nas pitombeiras e comendo jenipapo maduro, melado de terra, que encontrávamos pelo chão. [...] Muitos deles, amarelos, inchados, coitadinhos, das lombrigas, que lhes comiam as tripas. [...] Cresciam, e eram os homens que ficavam de sol a sol, no eito puxado do meu avô. (ME, p. 102-103)

Vemos que o narrador constata uma situação de exploração que já está predestinada e cristalizada, já que os “pequenos servos” se transformariam nos homens que iriam trabalhar “de sol a sol” no engenho do coronel. Ao se referir a esses meninos como “coitadinhos”, estabelece uma aproximação com essas pessoas, mas ao mesmo tempo, um distanciamento, já que é o narrador, adulto, que os vê dessa forma, e não o menino que participava com eles das brincadeiras. Por outro lado, a maneira como o narrador se refere a eles remete a um certo conformismo com a situação de exploração, que, apesar de ser constatada, não pode ser mudada. O narrador oscila entre a crítica e manutenção do *status quo*. Ao finalizar o capítulo, retornando para a casa-grande encontra os trabalhadores que também voltam do eito para casa conversando animadamente, “como se as 12 horas do eito não lhe viessem pesando nas costas” (ME, p. 103), reiterando a constatação que fizera anteriormente a respeito dos “pequenos servos” que se tornariam os trabalhadores do eito.

Após narrar um incêndio no canavial, como observamos no item acima, no capítulo seguinte, o narrador relata o cotidiano dos trabalhadores no eito, nas doze horas de trabalho diário que tinham que cumprir. Diz que começavam o trabalho às 6 horas da manhã, supervisionados pelo feitor, de cacete na mão, e paravam às 10 horas para o almoço de farinha seca com bacalhau: “Comiam na marmita de flandres, lambendo os beiços como se estivessem em banquetes.” (ME, p. 114) Não há como negar que ao dizer que os trabalhadores comiam o bacalhau, peixe seco e muito salgado, “lambendo os beiços como se estivessem em banquetes”, o narrador faz isso ironicamente, colocando-se em posição de maneira a criticar a situação de exploração dos trabalhadores. Diz, então, que eles

recomeçavam o trabalho pesado, que iria até as 6 horas da tarde, agora sob os gritos de mando do coronel José Paulino. Em seguida insere um parágrafo que aparentemente se conecta sem problemas ao parágrafo anterior, dando continuidade ao relato que faz sobre os trabalhadores, falando sobre os cachorros deles que os seguiam para o trabalho no eito:

Cachorrinhos com barriga partindo, de magros, acompanhavam seus donos para a servidão. Rondavam pelos cajueiros, perseguindo os preás. Porém não pisavam no terreiro da casa-grande. Os cachorros gordos do engenho não davam trégua aos seus infelizes irmãos da pobreza. (ME, p. 115)

O parágrafo parece ser apenas uma continuidade do texto, no entanto, os cachorros são metáforas usadas pelo autor para se referir aos próprios trabalhadores e aos seus patrões. Os trabalhadores, metaforizados pelos cachorros magros, não tinham o direito de acesso à casa-grande, deveriam ficar à margem dela, rondando pelos cajueiros, perseguindo os preás. Esse direito de acesso era negado justamente pelos cachorros grandes do engenho, detentores do poder, que “não davam tréguas aos seus infelizes irmãos da pobreza” e os afastavam da casa-grande. Na verdade, o fato de José Lins colocar um parágrafo falando sobre os cachorros magros dos trabalhadores comparando-os com os cachorros gordos do engenho em um capítulo que narra o dia de trabalho pesado desses trabalhadores não apenas conecta-se com o relato anterior, mas é significativo porque revela um recurso estético utilizado pelo autor para representar literariamente a situação de exploração em que se encontravam não apenas os trabalhadores do eito, mas todas as pessoas submetidas a esse processo de exploração na sociedade brasileira, que mantinha uma arcaica estrutura pré-capitalista de produção.

O narrador diferencia os trabalhadores do eito, que moravam no engenho, dos foreiros e lavradores. Estes iam para o engenho apenas quando havia alguma emergência, e não recebiam nada pelo trabalho para, dessa forma, fugir da indignidade de se colocarem no mesmo nível dos trabalhadores do eito, e porque acreditavam que assim tinham mais

liberdade que eles. O narrador os chama de “pequeno-burgueses do engenho” e nesse momento, então, se posiciona a respeito da situação dos trabalhadores:

O costume de ver todo dia esta gente na sua degradação me habituava com a sua desgraça. *Nunca, menino, tive pena deles*. Achava muito natural que vivessem dormindo em chiqueiros, comendo um nada, trabalhando como burros de carga. A minha compreensão da vida fazia-me ver nisto uma obra de Deus. Eles nasceram assim porque Deus quisera, e porque Deus quisera nós éramos brancos e mandávamos neles. Mandávamos também nos bois, nos burros, nos matos. (ME, p.116; grifos nossos)

Nota-se que, dizendo “nunca, menino, tive pena deles”, o narrador assume que não é a sua posição atual a respeito daquelas pessoas, e sim, a posição do menino. Na sua formação de menino, neto do proprietário do engenho, haviam lhe ensinado que era assim. Aprendera que era natural, pois era vontade de Deus que ele houvesse nascido branco, em uma família de senhores de engenho, e que era vontade desse mesmo Deus também que os brancos mandassem nos negros, assim como mandavam nos animais e nos matos. Para o menino, os negros estavam no mesmo nível dos animais e das plantas, por isso era natural “que vivessem em chiqueiros, comendo um nada, trabalhando como burros de carga.” Vê-se aí, os dois gumes da literatura de que fala *Candido*¹⁷¹, pois ao mesmo tempo em que mostra a exploração do homem pelo homem através do trabalho e a situação em que viviam aquelas pessoas após a abolição da escravatura, a literatura também encena, numa visão conformista, que a vida é assim mesmo e que sempre haverá quem esteja acima dos outros, explorando-os. Mas, por outro lado, o narrador quer que o leitor perceba que aquela foi a formação que ele teve quando criança e que a sua posição diante da situação dos trabalhadores é diferente da do menino.

Como dissemos anteriormente, o narrador se refere aos trabalhadores e moradores do engenho como se eles estivessem acostumados à servidão, aceitando sem reclamar o que lhes era imposto e ficando satisfeitos com o que lhes era dado em troca do trabalho. Por

¹⁷¹ Cf. CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

exemplo, no capítulo em que narra a cheia do Rio Paraíba, o narrador diz que as chuvas, tanto esperadas durante a seca, quando chegavam era com uma alegria incontida que eram recebidas. Mas se chovia demais e os moradores ficavam desabrigados e perdiam as plantações de mandioca que proviam seu sustento, não reclamavam, não levantavam os braços para imprecisar contra Deus, aceitando tudo pacificamente, como cordeiros:

Eles pareciam felizes de qualquer forma, muito submissos e muito contentes com o seu destino. A cheia tinha-lhes comido os roçados de mandioca, levando o quase nada que tinham. Mas não levantavam os braços para imprecisar, não se revoltavam. Eram uns cordeiros.

- O que vale é a saúde e a proteção de Deus, diziam sempre.

Mas, coitados, com que saúde e com que Deus estavam eles contando! (ME, p. 59)

Nesse momento é o narrador, já adulto, que se manifesta. Nota-se que agora assume uma posição oposta à do menino que não se importava com os pobres e com sua exploração. Ao contrário do que pode parecer, que o narrador denota conformismo com a situação, já que no início diz que os trabalhadores se sentiam felizes, aceitando pacificamente o destino porque contavam com a saúde e a proteção de Deus, o tom irônico utilizado quando diz “Mas, coitados, com que saúde e com que Deus estavam eles contando!” indica que o narrador se posiciona de modo a questionar a situação e a submissão em que vivia aquela gente, pois dá a entender que naquelas condições histórico-sociais o Deus, protetor e senhor absoluto de seus destinos, era o coronel, dono do engenho onde aquelas pessoas viviam e trabalhavam. Dessa forma, a proteção ilusória de que usufruíam os moradores e trabalhadores era, na verdade, uma forma de escamotear a exploração a que estavam submetidos.

O narrador inicia o capítulo 37 dizendo que a tia Sinhazinha o chamara para comunicar que no mês seguinte iria para o colégio. Esse era um tema das conversas dos adultos da casa-grande desde o casamento de tia Maria. Preparavam então o enxoval do menino, com roupas novas e uniforme do colégio. Era época de chuvas no engenho, e o narrador relata o trabalho que os empregados tinham para tirar o feijão do sol e salvar o

açúcar dos barracões. Mas como eram as primeiras chuvas do ano, era motivo de alegria para todos, principalmente para o coronel porque as chuvas eram sinal de boa produção de cana: “a bâtega d’água amolecendo o barro duro dos partidos, a enverdecer a folha amarela das canas novas.” (ME, p. 137)

As chuvas continuavam por dias, mas os trabalhadores não mudavam a rotina das 12 horas diárias de trabalho, mesmo debaixo da chuva:

À tardinha os cabras do eito chegavam, pingando da cabeça aos pés. Vinham com as canelas meladas de lama e as mãos enregeladas de frio. O chapéu de palha pesado de água, gotejando. Mas indiferentes ao tempo. Parecia que estavam debaixo de bons capotes de lã, levavam bacalhau para a mulher e os filhos, e iam dormir satisfeitos, como se os esperasse o quente gostoso de uma cama de rico. Dentro da casa deles, a chuva de vento amolecia o chão de barro, fazendo riachos da sala à cozinha. Mas os sacos de farinha-do-reino eram os edredões das suas camas de marmeleiro, onde se encolhiam para sonhar e fazer os filhos, bem satisfeitos. Iam com a chuva nas costas para o serviço e voltavam com a chuva nas costas para casa. Curavam as doenças com a água fria do céu. Com pouco mais, porém, teriam o milho verde e o macaça maduro para a fartura da barriga cheia. (ME, p. 138)

Luís Bueno, analisando esse capítulo, diz que o modo como o narrador descreve as condições físicas do trabalho a que estavam submetidos os trabalhadores (trabalho de 12 horas diárias debaixo da chuva, casa horrorosa, comida de má qualidade que apenas enche a barriga) e a impressão de que, apesar disso, estavam abrigados e protegidos (chapéus que valem como cobertores, os sacos de farinha como edredons) apontam para uma satisfação com o mínimo, ou, como lembra o crítico, com menos que o mínimo, já que os trabalhadores vão dormir “bem satisfeitos”. Essa satisfação com o mínimo é reiterada quando fala que se deitavam nas camas “como se os esperasse o quente gostoso de uma cama de rico”. Bueno lembra que não falta o gesto de se encolher como um bebê que se aninha ou se ajeita no ventre da mãe e aponta a contradição desse conforto descrito pelo narrador com uma pergunta: “Mas como isso é possível, se as próprias palavras do narrador apontam indiretamente para o caráter ilusório desse conforto?” que ele mesmo responde: “Ora, porque,

estando ali, e garantindo com o trabalho sua permanência, têm a segurança que só a proteção do senhor e, por extensão, de todo o mundo social, lhes garante.”¹⁷²

De acordo com Bueno, esse capítulo, assim como o que analisamos anteriormente, revela uma fissura na visão tão positiva que o narrador “forja” para o engenho porque o leitor percebe que o próprio narrador tem consciência da vida precária daquelas pessoas e que a justiça absoluta representada pelo senhor de engenho patriarcal, na verdade, não é tão absoluta. Assim, fica explícito que a felicidade dos trabalhadores é atribuída a eles pelo próprio narrador “que considera por conta própria os adultos e as crianças satisfeitos, não dando em nenhum momento voz a eles para exprimir sua enorme alegria por viver ali, à sombra da proteção do velho coronel.”¹⁷³

Concordamos com a análise de Bueno porque realmente essa satisfação com o mínimo e o caráter ilusório de conforto que é atribuído aos trabalhadores só pode ser uma estetização das condições de exploração dessas pessoas exercida pelo narrador. A fissura que o crítico aponta não é apenas em relação à idealização do engenho e da figura do coronel José Paulino, mas é uma fissura do próprio ato de narrar. De fato, o mundo perfeito e em harmonia do engenho, assim como a idealização que o narrador faz do coronel, elevando-o ao estatuto de protetor dos trabalhadores, como “um santo que plantava canas”, estava desmoronando.

O que acontece é que o narrador sabe desse caráter ilusório, e, por isso, sente necessidade de se afastar do engenho, como aponta no início do capítulo, quando se refere ao desejo de ir para o colégio: “vivia a desejar o dia de minha partida.” (ME, p. 137) O narrador quer se afastar da idealização que ele próprio criou, o que atesta o caráter contraditório da literatura que, ao mesmo tempo em que representa aspectos do real, também colabora para a manutenção da ideologia dominante. É verdade, como lembra Bueno, que o episódio citado

¹⁷² BUENO, Luís. Op. cit., p. 146.

¹⁷³ Idem, p. 146-147.

seria bem diferente em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Sinhá Vitória deseja ter uma cama de couro, como a de Tomás da Bolandreira. No entanto, é um sonho inacessível, assim como era inacessível a enxada para Supriano no conto de Bernardo Élis. Nos dois casos, os objetos desejados representam a reificação dos personagens, submetidos a uma perversa lógica capitalista, em que um objeto se torna capaz de trazer em si as marcas que determinam as relações sociais.

Maria Izabel Brunacci dos Santos, em tese de doutorado em que analisa os romances de Graciliano Ramos, mostra que o escritor se insere em seus romances como personagem mesmo, problematizando as contradições da literatura em se auto-representar e dedica um capítulo à análise das formas de reificação nos romances de Graciliano, especialmente em *Vidas Secas*.¹⁷⁴ Segundo a autora, nos devaneios de sinhá Vitória, a cama é um objeto de desejo que contrasta com a vida sofrida da personagem. Assim, a cama deixa de ser apenas um móvel, e, além de ser a expressão do conjunto das relações sociais, passa a ser também portador dessas relações, que se cristalizaram ao longo do processo de produção desse objeto. Dessa forma, nas relações estabelecidas pelas pessoas através de coisas, acontece o processo de reificação. De acordo com Santos, a impossibilidade de possuir a cama de couro, mas mesmo assim desejada, é também uma forma de resistência à reificação, que acirra as contradições da vida que os personagens levavam.

Em *Menino de engenho*, no trecho que estamos analisando, a cama tem realmente um sentido diferente do sentido atribuído a ela pelo autor de *Vidas Secas*, principalmente porque, no romance de Graciliano Ramos, ela é um desejo dos personagens, enquanto no romance de José Lins é o narrador quem atribui as qualidades de “cama de rico”, de conforto, às camas de varas de marmeleiros dos personagens, e isso faz com que se crie a situação artificial de satisfação e conforto com o mínimo necessário à subsistência, indicada por Bueno. Além

¹⁷⁴ SANTOS, Maria Izabel Brunacci dos. *Graciliano Ramos: Um escritor personagem*. Tese (Doutorado). Brasília: UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2005.

disso, diferentemente também de *Vidas Secas*, em que a imagem da cama desejada acirra as contradições da condição de vida dos personagens, em *Menino de engenho* há uma neutralização dessas contradições porque o narrador atribui as qualidades de conforto à cama de varas já que nelas era “onde se encolhiam para sonhar e fazer os filhos, bem satisfeitos.” Nesse caso, para o narrador, o sexo e o sonho são formas que os personagens encontram para se afastar da situação de miséria e exploração em que se encontram. Nesse caso, José Lins não resiste ao apelo, muito comum na literatura, de encontrar soluções imaginárias para os problemas da sociedade, e, quando faz isso, acaba neutralizando as contradições e denotando certo conformismo em relação aos problemas, como se dissesse que as coisas foram sempre assim e assim permaneceriam, em uma espécie de círculo vicioso, como a própria vida do engenho: “E começava a chover: os pés de milho crescendo, a cana acamando na várzea, o gado gordo e as vacas parindo.” (ME, p. 140)

Na análise dos capítulos que desenvolvemos acima, o que procuramos evidenciar foi o movimento de aproximação e distanciamento entre o narrador e o seu eu menino, assim como entre o narrador e o mundo narrado, o que leva a uma mudança de posição do narrador diante das situações de exploração a que estavam submetidos os personagens do romance. Luís Bueno percebe essa contradição na narrativa e afirma que essa ruptura entre o homem que narra e o menino que a protagoniza demonstra uma consciência de exploração presente no livro, mas atribui o fato ao caráter de passado irremediavelmente perdido na narrativa. Para o crítico, o que o adulto vê como uma vida degradada, para o menino era natural. Isso isenta o menino de culpa, e por meio dele, isenta também o passado, além de conferir uma sinceridade ao narrador, que lhe garante a simpatia do leitor e a possibilidade de ser perdoado, já que admite sua culpa. Mas Bueno também vê isso como um avanço de José Lins em relação aos predecessores, como Mario Sette e José Maria Bello¹⁷⁵, cujos romances tentavam mostrar que,

¹⁷⁵ Luís Bueno se refere aos romances *Senhora de engenho*, de Mário Sette, de 1921, e *Os Exilados*, de José Maria Bello, de 1927.

com métodos modernos e adequados de exploração da agricultura, a solução para o Brasil viria do campo, o que cria uma utopia da modernização do campo numa estrutura social arcaica:

Por outro lado, essa atitude cancela qualquer possível utopia rural aos moldes daquela proposta por *Senhora de Engenho* e *Os Exilados* ou mesmo, até certo ponto, de *A Bagaceira*, e rompe, portanto, com o que há de velharia nesses romances que, nos anos 20, sonharam para o Brasil um reenraizamento no campo e uma elite aparelhada com as últimas conquistas da modernidade. Há, é evidente, uma nostalgia sem fim do mundo harmônico que já morreu e o desejo de pintá-lo com as melhores cores. Noutras palavras, admitem-se os problemas, mostram-se as compensações para os prejudicados, não se toca nas estruturas sociais e foge-se do conflito. Mas, de uma forma ou de outra, as contradições aparecem, mais escamoteadas no passado, mais evidentes no presente, e conferem aos personagens pobres uma existência concreta na ficção brasileira. Se não são os protagonistas, como se tornará corriqueiro logo depois, estão muito longe de serem meros figurantes e sua existência é um dos fatores a determinar o andamento do romance.¹⁷⁶

As contradições de que fala Bueno e a mudança de posição do narrador, que deixam transparecer uma narrativa às vezes irônica, são também sintomas do autoquestionamento da literatura. O conflito, nesse caso, não é apenas do enredo, é um conflito discursivo, do narrador enquanto representante daquele que narra, e por isso mesmo, incapaz de representá-lo com isenção de posição, já que esse outro não pertence à mesma classe que ele.

3.3 QUANDO A LITERATURA SE QUESTIONA

Quando analisamos o capítulo em que o negro Chico Pereira é injustamente acusado de deflorar a mulata Maria Pia, mostramos que o narrador diz que o menino Carlinhos foi o único a ficar do lado do acusado, e, mais ainda, que o menino foi *outorgado* pelo negro para atuar em seu nome, intercedendo por ele junto à tia Maria. Mostramos que o próprio narrador explicita que agia em nome do personagem, como seu *representante*, quando, após a confissão, pela mulata, de que o verdadeiro culpado pelo ato era o filho do coronel, o narrador

¹⁷⁶ BUENO, Luís. Op. Cit, p. 148.

diz que correu para junto do negro, na ânsia de ver o seu *constituente* inocente. O narrador, então, tem consciência de que atua como representante do personagem, e, se na época em que aconteceu o ocorrido o menino não pôde fazer muita coisa por aquele que lhe tinha outorgado tal poder, o narrador o faz agora, por meio da narrativa. No entanto, mesmo tentando fazer justiça ao negro, recuperando o episódio por meio da memória e fixando-o na narrativa, o narrador o faz com certa parcialidade em favor de Juca, de duas maneiras. Primeiro, através da linguagem, que soa um pouco artificial e pitoresca na primeira fala do personagem Chico Pereira e culta na segunda vez em que o personagem fala em discurso direto, o que evidencia que é o narrador quem está se manifestando, como se colocasse suas palavras na fala do personagem. Segundo porque, na segunda vez em que Chico Pereira fala, em uma linguagem culta, como observamos, é para inocentar o filho do coronel, deslocando a culpa pelo abuso sexual cometido pelo Dr. Juca das costas dele e colocando nas costas da própria vítima.

Vemos, então, que a representação se faz de forma contraditória, e que é um campo de lutas discursivas entre o narrador e aquele a quem ele representa. Esse é um dilema da literatura, especialmente a literatura brasileira, produzida em um país marcado por contradições sociais históricas decorrentes de um processo de colonização que se cimentou na exploração e no desenvolvimento desigual das classes envolvidas na produção do trabalho. O embate entre dominante e dominado e os recursos de que se utiliza o primeiro para se manter na posição de dominador são assimilados pela literatura que, desde o início de sua implantação no Brasil, esteve empenhada em representar esse embate.

Desenvolvida a partir do modelo transplantado da metrópole pelo colonizador europeu, a literatura também esteve empenhada na construção de um projeto nacional contribuindo para o processo de civilização do Brasil, bem como na tentativa de emancipação da nação. Evidentemente, essa transposição foi incompleta, já que as condições sociais da vida na colônia não correspondiam às condições reais da metrópole de onde foi importado o

modelo. Assim, a literatura se constitui como instrumento da elite dominante para impor, às vezes violentamente, como lembra Candido, os valores do colonizador, servindo, dessa forma, como peça importante do processo de colonização, muitas vezes neutralizando as culturas primitivas.¹⁷⁷ No entanto, a colonização ia criando suas próprias contradições, na medida em que, para se consolidar, tinha que se modificar e se adaptar às condições locais, e no interesse de se efetivar, a literatura também acabou por apresentar divergências em relação aos modelos em que se espelhava: “Justamente pelo fato de manter relações com a realidade local, a literatura incorpora as suas contradições à estrutura e ao significado das obras.”¹⁷⁸

Sendo forma de expressão dos grupos dominantes, interessados em se manter no poder, mas tendo que se adaptar às condições locais, em um movimento contraditório peculiar, a literatura, sempre que tenta acentuar e reforçar a ordem política e cultural dominante, utilizando-se para isso da matéria local, ao mesmo tempo acaba por se afirmar contra aquilo que quer estabelecer. Dessa forma, a literatura internaliza as contradições históricas e, ao mesmo tempo em que serve como instrumento de dominação do colonizador, também abre espaço para que os interesses dos dominados sejam manifestados.¹⁷⁹ Sendo assim, a literatura brasileira configura-se no movimento dialético de representar a matéria local a partir dos moldes da metrópole, além de estar empenhada no projeto de emancipação nacional. Esse movimento dialético gera uma contradição entre a nação construída esteticamente pela literatura e o país real.

Durante o Romantismo, a literatura brasileira, ao tentar reproduzir os modelos da literatura moderna da metrópole, baseados nos valores burgueses europeus que acirravam o conflito entre o homem e o grupo social de que fazia parte, não encontra ambiente para que

¹⁷⁷ CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

¹⁷⁸ Idem, p. 202.

¹⁷⁹ Idem.

esses conflitos sejam produzidos, já que a sociedade brasileira era assentada ainda sobre o sistema escravista, como aponta Santos:

No Brasil, a natureza dos conflitos foi bem outra, que colocou à prova os ideais do Iluminismo, tão enraizados na Europa. Isso porque esse projeto, ao se estabelecer hegemonicamente na América Latina, logrou estabelecer um novo mundo de confronto, marcado pelo genocídio e pela escravidão, ao lado da exploração predatória das riquezas naturais, constituindo um verdadeiro campo minado sobre o qual se assentou o processo da modernização capitalista, que a literatura passa a captar e do qual é parte.¹⁸⁰

Assim, esses conflitos, que eram a força geradora da luta de classes na Europa, ao serem transplantados para o Brasil não encontram campo profícuo para sua representação, são neutralizados pela literatura e as contradições acabam sendo atenuadas. De acordo com Santos, é daí que decorre a fragilidade do sistema literário no início de sua formação, que aos poucos recuperou sua força, “à medida que a literatura se abriu para veicular os interesses das camadas populares, recuperando assim o sentido da contradição.”¹⁸¹ Uma das maneiras que a literatura encontrou para veicular os interesses das classes populares, especialmente na década de 1930, foi por meio da presença da fala do oprimido, o que, muitas vezes, ao invés de valorizar a fala popular, acabou criando uma linguagem artificial e pitoresca, quando não exótica, que aumentava ainda mais a distância das camadas populares da emancipação pretendida porque, como mostramos no item 3.2 ao analisarmos o capítulo 18 de *Menino de engenho*, esse recurso estabelecia o texto literário como um campo discursivo em que o narrador era quem detinha o poder do discurso.

Por meio da ficcionalização da oralidade, que na maioria das vezes demarcava os territórios do discurso do personagem por meio de aspas ou do discurso direto no registro da fala do personagem em contraponto com o discurso culto do narrador, reproduzia-se na literatura a ideologia da classe dominante e apenas se escamoteava a relação de exploração e

¹⁸⁰ SANTOS, Maria Izabel Brunacci dos. Op. cit., p. 21.

¹⁸¹ Idem, ibidem.

dominação entre as classes. A ficcionalização da oralidade não foi um recurso exclusivamente brasileiro e encontra eco em toda a literatura dos países latino-americanos, marcados pela característica da colonização, como lembra Hermenegildo Bastos:

De los términos de la contradicción la escritura es el elemento representativo de las élites dominantes, mientras que la oralidad es el elemento de resistencia de las culturas dominadas en América Latina. La literatura erudita siempre tuvo que lidiar con ese elemento, indócil, y lo hizo asimilándolo de diversas maneras: desmenuzándolo, reduciéndolo al mero hablar típico y pintoresco; estilizándolo; esforzándose por asimilarlo pero sin lograr, la mayoría de las veces, retener su fuerza.¹⁸²

Assim, por ser elemento de expressão da elite dominante, a literatura, mesmo no intuito de representar as classes populares, quase sempre acabou neutralizando a oralidade dessas camadas dominadas. É o que acontece com o personagem Chico Pereira, em *Menino de engenho*. Como demonstramos alhures, na tentativa de registrar a fala do personagem, o narrador cria uma linguagem pitoresca que torna artificial o discurso do personagem, e, em outro momento, utiliza-se do discurso do personagem para difundir e afirmar uma ideologia que, na verdade, é da elite dominante. Mas nesse momento o narrador se trai, pois o discurso que utiliza como se fosse do negro Chico Pereira é culto, como é o discurso do narrador, e diferente, portanto, da linguagem pitoresca registrada na primeira fala do personagem. De acordo com Bastos, nesses casos, o que há na literatura não é a oralidade, e sim, a ficcionalização da oralidade, que o crítico entende como uma negociação em que as camadas populares sempre saem perdendo:

Debe entenderse por ‘ficcionalización de la oralidad’ una especie de negociación: en un primer movimiento, la voz popular o subalterna logra penetrar en el mundo casi sagrado de la literatura y hacerse oír; en el compás de ese mismo movimiento; sin embargo, ya viene atenuada, debilitada. Para la oralidad, tornarse literatura,

¹⁸² BASTOS. Hermenegildo. *Relíquias de la casa nueva: La narrativa latinoamericana: El eje Graciliano* – Rulfo. México: Unam/CCYDEL, 2005, p. 83.

literalizarse es una negociación donde nunca sale ganando. Con todo, hasta cuando sale perdiendo, es lo que cabe ponderar em cada autor u obra.¹⁸³

A tentativa de registro da fala popular por meio da ficcionalização da oralidade foi um dos projetos demandados pelos intelectuais brasileiros na década de 1930, e encaminha os escritores para o problema da figuração do outro na literatura brasileira no período. Os escritores, então, colocam-se diante do problema de representar um outro, que é diferente deles, e que é, principalmente, um outro de classe. Esse problema levou-os a adotarem soluções estéticas ou ideológicas, que, desde a primeira década do século XX, vão da simpatia ou mesmo a tentativa de aproximação do escritor com o personagem até a total recusa a integrar o outro na narrativa. Luís Bueno, comentando o questionamento que os críticos de esquerda faziam a respeito de Graciliano Ramos ter optado por trabalhar com personagens oriundos da pequena-burguesia ou proprietários de terras ao invés de utilizar em seus romances personagens que saíssem da classe do proletariado, diz que a pergunta que os críticos fizeram é mesmo fácil de ser formulada, mas a resposta a ela não é. E, ao invés de respondê-la de maneira direta, o crítico lança outros questionamentos que os escritores encontraram diante desse problema:

Como falar em nome do outro, ou mesmo para o outro? Afinal, o intelectual que escreve o romance de 30 não vem das camadas mais baixas da população e, ao tratar da vida proletária sempre fala de um outro. Como falar do outro? Com que autoridade?¹⁸⁴

E adiante:

Como não falsear, caindo no populismo ou no estereótipo, ao representar essa figura tão estranha ao intelectual? Enfim: como atravessar a enorme diferença social que há entre o intelectual e o proletário, entre o intelectual e a mulher, entre o intelectual e a criança, entre o intelectual e o lumpen – entre o intelectual e o outro?¹⁸⁵

¹⁸³ Idem, *ibidem*.

¹⁸⁴ Bueno, Luís. Op. cit., p. 244.

Esse problema foi enfrentado por Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queirós, entre outros escritores do período, e cada um deles enfrentou-o e respondeu à sua maneira. Nas perguntas levantadas por Bueno, na verdade, já está implícito o modo como cada um desses escritores enfrentou o problema.¹⁸⁶ A opção adotada por José Lins do Rego se dá de maneiras diversas em cada um dos romances que escreveu, passando por vários dos questionamentos de Bueno. Para citar apenas um exemplo, é o que vemos em *O moleque Ricardo*, na tentativa de representar o proletário e retratar, de forma pouco otimista, o ambiente das greves e dos intelectuais ligados aos trabalhadores operários, como mostramos no Capítulo 2. Além disso, a escolha de José Lins por uma linguagem espontânea e irregular é uma forma de tentar aproximar a linguagem culta, da elite, da cultura popular das classes menos favorecidas. Antonio Candido, no ensaio “Literatura e subdesenvolvimento”, trata disso ao falar sobre os escritores latino-americanos das décadas de 1930-1940, como Miguel Ángel Asturias, Jorge Icaza, Ciro Alegria, José Lins do Rego, entre outros romancistas da fase que o crítico chama de “consciência catastrófica do atraso” que, ao incorporarem o homem pobre como elemento e sintoma da consciência do subdesenvolvimento, propõem que a miséria é consequência da exploração econômica e não de um destino individual como era visto até então, e acrescenta que

Apesar de muitos desses escritores se caracterizarem pela linguagem espontânea e irregular, o peso da consciência social atua por vezes no estilo como fator positivo, dando lugar à procura de interessantes soluções adaptadas à representação da desigualdade e da injustiça.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Idem, p. 245.

¹⁸⁶ A análise de como cada escritor respondeu ao problema de representar o outro extrapola os limites desta dissertação. Como nossa pesquisa é especificamente sobre *Menino de engenho*, nos ateremos ao seu criador, tentando mostrar como José Lins respondeu a esse problema nesse romance. No capítulo anterior, no item 2.2 abordamos essa questão, e, para não tornar o assunto repetitivo, aqui nos detemos na observação da ficcionalização da oralidade das camadas populares pelo escritor.

¹⁸⁷ CANDIDO, Antonio. Op. cit., p. 193-194.

Como vimos em relação ao personagem Chico Pereira, o narrador atua como representante desse personagem, que lhe outorga o poder para agir em nome dele. Essa representação, portanto, dá-se em forma de uma *negociação* entre o narrador e o personagem representado. O que pretendemos mostrar é que essa negociação entre narrador e personagem ocorre também entre o narrador e seu eu menino, que, por ser criança estava incapacitado de se auto-representar.

Em *O 18 brumário de Louis Bonaparte*¹⁸⁸, texto em que analisa a conjuntura política da formação econômico-social francesa nos moldes capitalistas, Marx diz que os camponeses, apesar de terem interesses diferentes dos interesses da sociedade burguesa, eram incapazes de se auto-representar politicamente porque, devido à sua dispersão pelo interior da França, por seu modo de produção que os isolava uns dos outros e por seus interesses individuais, estavam incapacitados de se organizar politicamente e se auto-representar. Assim, os camponeses formavam uma classe apenas no sentido econômico, mas não no sentido político. Por isso, segundo Marx, os camponeses foram representados na França por um estrato social que em nada correspondia ao seu modo de vida e de trabalho. Assim, incapacitados de se auto-representar, os camponeses outorgaram a uma outra classe o poder de representá-los. Dessa forma, os representantes políticos dos camponeses seriam representantes surgidos de outra classe e com um vínculo puramente externo aos interesses da classe dos camponeses.

É nesse sentido que entendemos a representação, pela literatura, daqueles que não podem se auto-representar. Dessa forma, as camadas populares, a criança, a mulher, o louco, o homossexual,¹⁸⁹ por não poderem se auto-representar, outorgam esse poder ao narrador para que atuasse em nome deles. Mas, como na maioria das vezes o narrador é de uma classe

¹⁸⁸ MARX, Karl. *O 18 brumário de Luis Bonaparte*. Lisboa: Edições Avante, 1985.

¹⁸⁹ Cf. BUENO, Luís. Op. cit. (Luís Bueno se utiliza desses termos para se referir à representação do outro pelos escritores do romance de 1930.)

diferente do personagem, essa representação acaba sendo feita com certa parcialidade em favor dos interesses do narrador, que, na verdade, são os interesses da classe dominante.

Em *Ficção e confissão*,¹⁹⁰ um conjunto de estudos sobre a obra de Graciliano Ramos, Antonio Candido diz que Graciliano Ramos foi um escritor ficcionista que sempre teve uma tendência para a confissão. Para ele, Graciliano Ramos parte de uma narrativa de costumes em *Caetés*, uma obra totalmente ficcional, passando pelo romance psicológico em *Angústia* e *São Bernardo*, nos quais já se percebe a tendência para o tom confessional, até chegar à confissão, por meio dos livros de memórias *Infância e Memórias do Cárcere*. Assim, o escritor parte da ficção para a confissão, para avaliar a sua trajetória de escritor e o mundo de suas experiências pessoais. A respeito de *Vidas secas*, Candido diz que o escritor atua como procurador de Fabiano, que, ao mesmo tempo em que se identifica com o personagem, afasta-se dele num movimento de aproximação e distanciamento de quem quer dar voz ao personagem sem perder a sua própria identidade.

Bernard Herman Hess, em sua tese de doutorado, utiliza-se do estudo de Antonio Candido em *Ficção e confissão* e do conceito de *endosso*, desenvolvido por Maria Lúcia Dal Farra no artigo “O abrigo íntimo da infância na escrita de Graciliano”, para sustentar sua hipótese de que, em *Infância*, o escritor age como procurador do infante, e também transfere ao menino, por meio do endosso, o poder que tem de representar. A partir do texto de Dal Farra, Hess define o endosso como “um ato das relações sociais, econômicas e políticas, pelo qual alguém que detém um título de crédito escreve no verso desse título o ‘pertence’ como o que transfere para o outro o direito ali representado”,¹⁹¹ e argumenta que, por meio do

¹⁹⁰ Cf. CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*: Ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

¹⁹¹ HESS, Bernard Herman. *O Escritor e o Infante*: uma negociação para a representação do Brasil em *Infância*. Tese (Doutorado). Brasília: UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007, p. 203.

endosso, que possibilita ao menino o poder de representação, o escritor partilha com a criança o espaço do discurso:

Como procedimento estético que se realiza na forma literária, o escritor transfere para o infante o direito que está representado no título de crédito que detém como escritor que é. O escritor, portanto, transfere o poder de representação que detém ao menino, que passa a partilhar um poder que lhe foi negado pelas próprias forças discursivas. Entretanto, essa transferência do poder de representação se faz no verso, ou seja, no avesso da representação literária. Não se realiza no produto, mas na forma de produzir a obra, o que pode indicar um processo estético que procura incluir o infante na produção da representação. A produção é, também, o verso do produto porque se realiza por uma técnica literária que inverte uma dada articulação do poder de representação na sociedade por outra que ainda não está dada.¹⁹²

Assim, de acordo com Hess, por meio do endosso, a representação estética se faz de forma não apenas a dar voz à criança, mas como uma demanda travada no interior do discurso literário pelo poder de representar. A representação, então, é também uma negociação entre o escritor e o personagem, e essa negociação não deve ser feita de forma paternalista pelo escritor em relação ao seu outro de classe, que assim reafirma a incapacidade do outro em se auto-representar, nem como “necessidade estética de remanescência exótica”,¹⁹³ mas principalmente porque o escritor precisa do outro para que a representação realista tenha eficácia estética.

Segundo Hess, Graciliano Ramos se diferencia de seus contemporâneos por não negar a incompatibilidade entre o escritor e seu outro de classe, assim o escritor mantém um distanciamento do seu outro, para, dessa forma, poder dele se aproximar. Em *Infância*, a relação entre o intelectual e o seu outro é estabelecida em um movimento de aproximação e distanciamento entre o escritor e a criança, entre identidade e não-identidade, entre a memória e a ficção. Evidentemente, essa aproximação não é total e pacífica, “pois deriva de uma divisão do espaço discursivo entre as matérias que devem ali figurar: o mundo do menino e o

¹⁹² Idem, *ibidem*.

¹⁹³ Idem, p. 208.

modo de representação do escritor.”¹⁹⁴ Dessa forma, partilhando com o menino o espaço da narrativa, o escritor também aprende com ele.

O movimento de aproximação e distanciamento entre o escritor e a criança em *Infância* aponta para uma contradição da forma que organiza a sociedade e se internaliza na estrutura da narrativa, que “formulando e tematizando esteticamente a si mesma como problema entre a condição do escritor e a do menino, entre memória e ficção, volta-se para a sua estruturação interna e atina com o curso real da História.”¹⁹⁵

Seguindo essa linha de pensamento, Hess procura investigar como se dá o processo do nascimento do escritor no menino em *Infância* e ressalta a importância de se ver como o presente pode explicar o passado, dando-lhe um sentido que só foi possível de se recuperar pela narrativa das experiências da infância. Dessa forma, ao mesmo tempo em que procura criar um espaço para representar aqueles que não podem se auto-representar, como a criança, Graciliano Ramos também cria o espaço para o autoquestionamento literário:

Como se trata de uma narrativa sobre a infância de um escritor construída por ele mesmo, a obra apresenta, logo de início, uma duplicidade temática: a matéria do texto não é apenas a memória da vida de menino, mas é também a problematização da condição de escritor.¹⁹⁶

Hermenegildo Bastos diferencia o autoquestionamento literário do que se costuma chamar de metalinguagem. Para ele, a metalinguagem, por não poder representar o mundo, volta-se para si mesma e se auto-representa, enquanto o autoquestionamento literário consiste em tomar a literatura como forma de poder, como discurso comprometido com a exploração das massas iletradas e marginalizadas. O autoquestionamento literário, então, é a representação da luta que se trava no interior do discurso: “La autorepresentación literaria es,

¹⁹⁴ Idem, p. 144.

¹⁹⁵ Idem, p. 160.

¹⁹⁶ Idem, p.144.

así, una especie de representación de las formaciones discursivas y de la lucha por el poder que se traba en el interior de ellas.”¹⁹⁷

De acordo com Bastos, o mundo, enquanto totalidade escapa ao poder de representação pela literatura, que, diante da impossibilidade de representar o todo, retira dessa mesma impossibilidade o seu sentido. Assim, a literatura insere em si mesma esse limite, a impossibilidade de representar o mundo, e dessa forma se constrói como a representação do irrepresentável. Para o crítico, o poder da literatura está em mostrar esse limite, ou seja, aquilo que não está disponível, o que não é perceptível, é apreendido pela literatura, que, por não poder representar o todo, mostra o que não está disponível, e que a ideologia dominante esconde: “El lenguaje literario, en vez de ser la expresión de una ideología, es su escenificación. Una ideología no puede ser escenificada, exhibida, sin mostrar sus límites, es decir, sin mostrar-se incapaz de asimilar la ideología adversa.”¹⁹⁸

Quando o escritor é matéria da narrativa, como forma de autoquestionamento, como demonstra Hess, a sua presença exige mais espaço no campo do discurso literário, pois problematiza também sua presença como personagem e sua condição de escritor.¹⁹⁹ Em *Infância*, como Hess procura mostrar, isso é problematizado por meio do movimento de aproximação e distanciamento entre o escritor e o infante, em que o narrador atua como procurador da criança ao mesmo tempo em que questiona a sua condição de escritor.

O movimento de que fala Hess a respeito de *Infância*, de aproximação e distanciamento entre o escritor e o menino, acontece também em *Menino de engenho*, entre o narrador e o seu eu menino e entre o narrador e o mundo narrado. O problema que se coloca para o narrador de *Menino de engenho* é o problema da representação do outro. Vimos que em

¹⁹⁷ BASTOS, Hermenegildo. *Reliquias de la casa nueva: La narrativa latinoamericana: El eje Graciliano – Rulfo*. México: Unam/CCYDEL, 2005, p. 104.

¹⁹⁸ Idem, p. 81

¹⁹⁹ HESS, Bernard Herman. Op. Cit.

relação ao personagem Chico Pereira isso culminou em uma ficcionalização, pelo narrador, da oralidade do personagem. Além disso, o problema de representar o outro, que, nesse caso, é um outro de classe, acabou fazendo com que José Lins resvalasse para uma parcialidade do narrador em relação aos fatos narrados. Mas no embate travado no campo discursivo, mesmo que o narrador tenha o poder do discurso, no momento em que se mostra parcial, acaba mostrando também a ideologia da classe dominante.

Por ser um romance memorialístico, o narrador de *Menino de engenho* precisa ir em busca do menino que fora, mas ao contrário do que acontece em *Infância*, em que o escritor vai ao encontro da criança que fora e de seu mundo de origem, mundo do qual pôde se destacar, ainda que não completamente, pela linguagem e pela literatura²⁰⁰, o narrador de *Menino de engenho* não consegue se separar totalmente do mundo que narra, ainda que esse mundo já não exista mais. Percebemos, então, que há um movimento de aproximação e distanciamento entre o narrador e o mundo narrado, realizado pelo ato de lembrar e recuperar o passado pela memória, um movimento que lhe permite, por vezes, querer manter esse passado no momento presente por meio da narrativa. Nesses momentos, o narrador deseja fixar esse passado, com o interesse de conservar o que está sendo narrado. Em outros momentos, o narrador recupera episódios e eventos da infância na tentativa de externalizá-los e se separar deles. No capítulo anterior mostramos como esse movimento se desenvolve no interior da narrativa, e salientamos que os momentos em que o narrador deseja fixar o passado, recuperando-o pela memória e retendo-o na narrativa, utiliza o tempo verbal no pretérito imperfeito, mas quando quer se desfazer das coisas lembradas, ou quando o mundo narrado está fora de alcance por condições históricas, o tempo verbal utilizado é o pretérito perfeito.

²⁰⁰ Idem.

“Eu tinha uns quatro anos no dia em que minha mãe morreu.” “O que se passou depois não me ficou bem na memória.” “Na hora de dormir foi que senti de verdade a ausência de minha mãe.” (ME, pp. 33-34) Essas três frases são do primeiro capítulo de *Menino de engenho*. Podemos perceber que nas três o narrador utiliza o tempo verbal no pretérito perfeito para se referir, de maneira curta e direta, ao episódio que lhe causou o trauma de perder a mãe de forma trágica ainda criança, numa tentativa de apagar os resquícios daquele primeiro conflito que iria marcar sua vida de menino angustiado de engenho. Em sentido oposto, no capítulo 3, em que narra as lembranças que tem da mãe, o tempo verbal é quase sempre no pretérito imperfeito, como se o narrador evocasse a imagem da mãe para poder fixá-la para sempre por meio da narrativa. Dissemos *evocar* a imagem da mãe porque as lembranças que o narrador tem dela são construídas com a ajuda de outras pessoas, tornando-se uma memória que não é apenas do narrador, mas é também coletiva. Segundo Bastos, quando alguém se propõe a escrever suas memórias, estabelece uma luta contra o esquecimento instalado em seu interior, e a luta travada pela memória contra o esquecimento torna-se uma luta política: “Registram-se acontecimentos para evitar que sejam esquecidos. Rememorar é, assim, evitar que se silencie sobre algo.”²⁰¹

Em relação a *Infância*, Hess argumenta que a dificuldade de recompor a matéria narrada através da memória aponta para o próprio trabalho estético do escritor ao narrar as memórias:

Logo, a distância temporal que se apresenta na estrutura do texto pela insistência do narrador na memória difícil é também sinal do distanciamento entre as condições históricas materiais nas quais se produziu o que deve ser rememorado literariamente e as condições históricas materiais em que o escritor produz sua literatura de memórias.²⁰²

²⁰¹ BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: EdUnB, 1998, p. 150.

²⁰² HESS, Bernard Herman. Op. cit, p. 146.

Seguindo o raciocínio de Hess, em *Infância*, o mundo é apreendido pelo menino em forma de fragmentos desconexos que o impedem de conectá-los, e isso acontece porque seu espaço social é o de um mundo bruto, onde as atividades cotidianas são realizadas de forma alienada e alienante, mas o adulto pode conectá-las porque desfruta de um lugar privilegiado como escritor no campo do discurso e no próprio sistema literário.

Em *Menino de engenho*, o narrador tem consciência do distanciamento entre as condições sociais históricas em que aquelas situações recuperadas pela memória foram produzidas e o tempo em que estão sendo narradas. Por isso oscila constantemente entre narrá-las com o objetivo de fixá-las ou, de modo inverso, para se desfazer delas para sempre: “É preciso esquecer para lembrar. A memória involuntária seleciona lembranças, guarda algumas, despreza outras. Do contrário lembrar-no-íamos de tudo, o que seria desastroso porque lembrar-se de tudo equivale a não se lembrar de nada”²⁰³

Luciano Trigo percebe esse movimento de aproximação e distanciamento do narrador de *Menino de engenho* com o passado, e, apesar de não se aprofundar na análise do conflito que isso gera no romance, observa que quem narra é o adulto Carlos de Melo e não o menino Carlinhos, e, segundo ele, é por isso que a narrativa tem o tom nostálgico de coisa perdida para sempre:

Nunca é demais repetir que quem narra *Menino de engenho* não é o menino Carlinhos, mas o homem Carlos de Melo, que, adulto, contempla e reconstitui, com certa melancolia nostálgica, o próprio passado. Nesse sentido, o romance pode ser entendido como *o relato de uma busca fracassada*, já que algo sempre escapará ao narrador. Por ser em parte reinventado pela imaginação e por obedecer ao tempo peculiar da memória, o mundo que Carlos visita não é o mesmo em que Carlinhos viveu. (Grifos nossos)²⁰⁴

²⁰³ BASTOS, Hermenegildo. *Op. Cit.*, p. 151.

²⁰⁴ TRIGO, Luciano. *Engenho e memória*. O Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002, pp. 164-165.

Concordamos com a afirmação de Trigo de que o romance é a narrativa de uma busca fracassada, mas não porque “algo sempre escapará ao narrador”, como o crítico afirma, já que o narrador tem consciência das situações narradas, e se sozinho não pode recuperar todas as lembranças, elas são reconstituídas com a ajuda de outros, como quando reconstitui a imagem da mãe. A narrativa é de uma busca fracassada porque que o narrador entra em conflito com o seu eu menino a quem está reconstituindo por meio da memória. O narrador não consegue ser fiel aos fatos narrados das situações vividas pelo menino porque ele já não é mais o mesmo menino de engenho. Como Trigo mesmo observa, o mundo narrado por Carlos de Melo não é o mesmo mundo em que o menino Carlinhos viveu. Portanto, entre o narrador de *Menino de engenho* e o seu eu menino há uma negociação para que a representação seja realizada, como a verificada por Hess em relação ao escritor e o menino em *Infância*.

O menino Carlinhos, assim como o negro Chico Pereira, é impossibilitado de se auto-representar, e, por isso, necessita que alguém o represente. O narrador, adulto, então, além de atuar como mediador entre o mundo presente no momento em que a narrativa se efetua e o mundo da infância, mediação que é exercida por meio da memória e, sobretudo, pelo trabalho do escritor ao escrevê-las, atua também como procurador do menino para poder representá-lo. Em *Infância* há uma negociação entre o escritor e o menino para que a representação seja efetivada. O narrador atua como procurador do menino representando-o e representando o seu mundo, mas essa representação não é direta, ela é feita por meio do endosso, nos termos apontados por Hess.²⁰⁵ Dessa forma, o narrador, através do gesto estético, endossa a criança na demanda que ela estabelece com a linguagem. A representação, no entanto, não acontece de forma pacífica, já que a literatura é um espaço no qual as forças discursivas entram em conflito. Ela é realizada por meio do movimento de aproximação e distanciamento entre o narrador adulto e o menino Carlinhos. No entanto, esse movimento gera uma mudança na

²⁰⁵ Hess, Bernard Herman, op. cit.

posição do narrador ao longo da narrativa, e nesses momentos se estabelece a negociação entre o narrador e o seu eu menino.

De acordo com Hess,²⁰⁶ o endosso, por meio do qual o escritor transfere o poder de representação que tem para o menino, se dá no verso da representação literária. O endosso não se explicita diretamente no produto, mas no modo como a representação é efetivada. Em *Infância*, como observa Hess, isso acontece por meio do movimento de aproximação e distanciamento entre o escritor e o menino. Esse movimento, porém, não é total nem pacífico, já que ao partilhar com a criança o espaço discursivo, o escritor partilha também o poder de representação. Assim, o escritor também aprende com o menino, como o narrador de *Vidas secas* aprende com Fabiano, personagem por quem ele foi outorgado de representar.

Em *Menino de engenho*, o movimento de aproximação e distanciamento é entre o narrador e o menino a quem representa e também não se desenvolve de maneira pacífica, mas contraditória e mesmo de disputa pelo poder do discurso. Mostramos no item anterior que o narrador assume uma posição diferente da posição do seu eu menino diante das situações de exploração e miséria em que viviam os trabalhadores e moradores do engenho. Em diversos momentos da narrativa, a tensão criada por esse movimento manifesta-se na mudança de posição do narrador e evidencia o caráter de autoquestionamento da literatura.

Luciano Trigo diz que a beleza da ficção de José Lins do Rego se encontra na tensão, no equilíbrio e no atrito entre forças divergentes. E é verdade, pois o que confere a *Menino de engenho* alto valor estético é justamente a tensão criada pelo movimento de aproximação e distanciamento que evidencia o conflito de mudança de posição do narrador, e evidencia o caráter de autoquestionamento da literatura. Ao entrar em conflito com o seu eu menino, o narrador aponta para o problema de representar o outro. Carlinhos e Carlos de Melo são e não

²⁰⁶ Idem.

são a mesma pessoa. Ao recuperar o passado por meio da memória e ao compor a narrativa, o narrador pode avaliar o passado e nesse momento entra em conflito com o eu representado.

O crítico também diz que, em *Menino de engenho*, o adulto, ao revisitar o passado, o faz de mãos dadas com o menino, e que a voz que prevalece é a do narrador, que contamina o menino pela visão do adulto que lembra. O caminho que propomos leva em sentido oposto ao de Trigo, pois o que se percebe é que o narrador não compartilha da mesma visão de mundo do menino, o que faz com que se crie um atrito entre os dois. Por conseguinte, entre o narrador adulto e o menino há uma aproximação seguida de um afastamento entre os dois. Concordamos que a voz que prevalece é a do adulto, mas discordamos de que o adulto contamina o menino em sua visão de mundo. O que percebemos é que o narrador, adulto, é que é contaminado pela voz do menino, pois o ato de recuperar o passado por meio da memória permite ao narrador avaliar o passado, e a voz do menino que se impõe e exige a representação daquelas lembranças é que faz com que o narrador perceba as contradições daquele sistema e entre em conflito no momento de narrá-las. O tom confessional do romance é, portanto, significativo. Ao evidenciar sua mudança de posição diante daquelas situações, o narrador assume sua culpa como partícipe daquele sistema de produção e exploração, e como lembra Luís Bueno, “como se sabe, admitir a culpa é ponto de partida para ser perdoado”.²⁰⁷

Essa culpa é também assumida pela literatura que, ao encenar as formações discursivas, encena também a ideologia da classe dominante, e, ao se deparar com seus limites diante da representação, assume sua culpa por fazer parte dessa ideologia e evidencia sua culpa nos limites que encontra em representar o mundo:

Portanto, a impossibilidade para a qual a literatura aponta não é apenas a de representar as contradições do mundo, mas é a impossibilidade de, enquanto arte,

²⁰⁷ BUENO, Luís. Op. cit. p, 148.

mudar o mundo, por ser parte dessas contradições. Por isso, a literatura é “impossível, e, como tal, culpada”.²⁰⁸

O movimento de aproximação e distanciamento remete também à dicotomia arcaico/moderno que faz parte de nossa formação histórica. A nossa condição histórica é marcada pelo movimento entre o querer se incorporar às modernas formas de produção capitalistas e, ao mesmo tempo, manter estruturas de relações sociais pré-capitalistas. Isso produz contradições específicas que são apreendidas por José Lins do Rego, que, por ser ele próprio herdeiro de senhor de engenho, vê o Brasil como uma formação social de desenvolvimento desigual entre as camadas que o compõem e ajustado em decorrência da junção de diferentes ritmos de expansão das relações mercantis e capitalistas – em que se combinam o velho e o novo, onde o moderno depende da manutenção do arcaico para se tornar possível.

Assim, o que se apreende da leitura de *Menino de engenho* é que no movimento de aproximação e distanciamento exercido pelo narrador, percebemos que estão internalizadas as contradições históricas e o conflito experimentado pelo próprio escritor que não pode ignorar as contradições sociais, mas também não pode assumir o risco de fazer da literatura uma espécie de solução imaginária para esses problemas.

Para finalizar, vamos recuperar e destacar o capítulo 21 do romance, em que o narrador fala sobre a velha Totonha, que, como mostramos no capítulo anterior, é um dos modelos de narradores que José Lins utiliza para compor o narrador de *Menino de engenho*. Dissemos que, ao contar as histórias que a velha Totonha contava, o narrador não dá voz à contadora de histórias. É o próprio narrador, em discurso indireto, quem conta as histórias. A questão que colocamos é: o que aconteceria se o narrador desse voz a essa personagem e a própria velha Totonha contasse as histórias?

²⁰⁸ SANTOS, Maria Izabel Brunacci dos. Op. cit., p. 133.

Ao analisarmos esse capítulo, dissemos que a velha Totonha, por ser ex-escrava e analfabeta, não tinha voz na narrativa. Nesse caso, como observamos acima a respeito do personagem Chico Pereira e do menino da narrativa, o escritor se depara com o problema de representar o outro, e nos encontramos também diante da estrutura que coloca o narrador como procurador do personagem. De fato, velha Totonha, apesar de não depender totalmente do senhor de engenho e por ser contadora de histórias ocupar uma posição privilegiada em relação aos trabalhadores do engenho, não podia se auto-representar, por isso era necessário que fosse representada pelo narrador. Se o narrador optasse por dar voz à velha, colocando-a para contar as histórias em discurso direto, aconteceria o mesmo que aconteceu com o personagem Chico Pereira, ou seja, o que haveria seria a ficcionalização da fala da personagem pelo narrador, o que tornaria o seu discurso pitoresco e, portanto, as histórias que a velha contasse não teriam o mesmo efeito estético que têm quando contadas pelo narrador.

A relação quase sempre conflituosa entre narrador letrado e personagem iletrado é uma das contradições com as quais, desde a formação do sistema literário, os escritores brasileiros e latino-americanos tiveram que enfrentar. O tratamento que a literatura deu à oralidade, na maioria das vezes, foi o de ficcionalizar a fala do personagem inculto, o que, como verificamos anteriormente, é realizado de modo desigual e conflituoso, tendendo quase sempre em favor da ideologia dominante. No caso dos romancistas brasileiros da década de 1930, numa tentativa de se resgatar a oralidade suprimida ou recalcada no desenvolvimento do capitalismo no Brasil, a ficcionalização da oralidade das classes populares foi uma das soluções que os escritores do romance de 1930 encontraram para responder às contradições da sociedade brasileira²⁰⁹. Nesses casos, a tentativa de estilizar a fala do personagem inculto não significava mais que um avanço estético, o que, em certo sentido, não é pouco, já que não havia um avanço no plano da História. O processo de ficcionalização da oralidade acabava,

²⁰⁹ Cf. SANTOS, Maria Izabel Brunacci dos. Op. cit.

então, demarcando o espaço discursivo como pertencendo ao narrador e criando na literatura uma solução imaginária para um problema real.

Ao optar por narrar as histórias que a velha contava em discurso indireto, como se fosse o próprio narrador quem estivesse contando, José Lins do Rego evita cair nessa armadilha. E ao invés de tornar a narrativa artificial e pitoresca, como uma concessão ao personagem inculto, o narrador eleva-o a um espaço onde narrador e personagem negociam e partilham do discurso literário. Ao internalizar as histórias da velha Totonha e narrá-las como se fossem suas, o narrador internaliza também o modo como se narram essas histórias. Assim, aprende com a contadora de histórias o ofício de narrar, e aproveita esse aprendizado, que insere no restante da narrativa, pois o modo como *Menino de engenho* é narrado é como se o narrador estivesse contando para um grupo de ouvintes. Dessa forma, não apenas o narrador, mas também o escritor aprende com a velha Totonha a arte de contar histórias, afirmação que é reiterada pelo próprio romancista, ao se referir à velha Totonha real, transfigurada na contadora de histórias de *Menino de engenho*:

Eu cresci ouvindo as histórias de Trancoso da Velha Totônia. Foi ela quem fez a minha iniciação literária. Chamava-se Antônia e era sogra do mestre Agda, marceneiro do Engenho Corredor. Muito magrinha e sem dentes, essa cabocla tinha um talento especial para contar histórias.²¹⁰

²¹⁰ “Foi a Velha Totonha quem me ensinou a contar histórias”. Reportagem de Francisco de Assis Barbosa. In: COUTINHO, Eduardo F.; CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 58. (Coleção Fortuna Crítica, v. 7).

CONCLUSÃO

As obras da cultura chegam até nós como signos de um código quase esquecido, como sintomas de doenças não mais sequer reconhecidas como tais, como fragmentos de uma totalidade que há muito tempo deixamos de enxergar, por termos perdido os órgãos para ver.

Fredric Jameson²¹¹

Ao longo desta dissertação, procuramos levantar alguns aspectos que a crítica literária brasileira aponta sobre a obra de José Lins do Rego, particularmente dos romances que compõem o ciclo da cana-de-açúcar e, dentro desse conjunto, delimitamos aqueles que se referiam mais diretamente ao *Menino de engenho*, objeto que nos propusemos estudar.

O que pudemos constatar nos textos que utilizamos para a leitura e aprofundamento da análise que nos dispusemos a fazer é que grande parte da crítica, assim como observamos acerca do narrador do romance, oscila em um movimento de aproximação e distanciamento, de idealização e desmistificação em relação ao escritor de *Menino de engenho*. Acredito que também tenhamos seguido por esse caminho diversas vezes na elaboração desta pesquisa. Isso não quer dizer que uma crítica é mais acertada que outra, ou que tal crítico iluminou menos que outro a leitura dos romances de José Lins do Rego. Muito menos pretendemos discordar do que foi apontado nas críticas de que nos valem para aprofundar nosso estudo, nem afirmar que a leitura que fizemos é mais acertada que outras que possam levantar aspectos que seguem em caminho oposto ao que trilhamos ou que priorizem aspectos que julgamos irrelevantes para evidenciar o sentido que consideramos mais apropriado dentro do programa a que se propôs o escritor de *Menino de engenho* ao produzir um romance que, ao mesmo tempo em que se fizesse objeto artístico, também fosse expressão de um período marcado por

²¹¹ JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: Teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 315.

contradições históricas e sociais, decorrentes de um processo de colonização e modernização capitalista assentados na exploração das classes dominadas.

O período entre-Guerras, marcado por um estado de dúvida em relação ao presente e pessimismo em relação ao futuro, na iminência de que algo pior estava por ser desencadeado e pela descrença de que algo de positivo pudesse surgir após a crise econômica de 1929, desencadeia uma fase de inquietação social e ideológica, como lembra Antonio Candido no artigo “Literatura e cultura de 1900 a 1945”.²¹² No Brasil, essas contradições históricas se acirram porque junta-se a esse pessimismo a intensa agitação estética e ideológica que se desenvolveu na década de 1930, decorrente de acontecimentos ligados àquele momento de nossa história. A crise da produção cafeeira, a Revolução de 1930 e, conseqüentemente, a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, além da evidência das questões sociais do Nordeste, resultam em uma sensação de frustração diante da impossibilidade de se alcançar um projeto de transformação social e econômica, como observou Luís Bueno:

Se é verdade que foram eliminados certos aspectos arcaicos da sociedade brasileira, também é verdade que foram apenas os que não podiam ser mais sustentados, e o regime de Vargas, resultado direto da Revolução, não foi o vetor de qualquer transformação que pudesse confirmar as esperanças que a prepararam. Quando se associa essa frustração local à mentalidade antiliberal que, como vimos, vai dominando a intelectualidade brasileira naquele momento, fica fácil perceber que a visão de país novo envelhece. Depois disso, olhar para o presente é ver um cenário não muito agradável – o que salta aos olhos é o atraso e a exclusão que a modernização já implementada não consegue cobrir.²¹³

Dessa forma, a pré-consciência do subdesenvolvimento, que fez com que se abandonasse a esperança utópica do Brasil, visto até então como um país do futuro com um destino grandioso a ser alcançado, e a consciência de que a modernização e o progresso não trariam nada de positivo enquanto não se modificassem as estruturas sociais, levaram os

²¹² CANDIDO, Antonio. “Literatura e cultura de 1900 a 1945”. In: *Literatura e Sociedade*. 8 Ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.; Publifolha, 2000. (Coleção Grandes nomes do pensamento brasileiro).

²¹³ BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006, p. 68.

intelectuais a se voltarem para essas questões. Isso resultou em uma grande produção de romances na década de 30 que, como resposta a esses problemas, evidenciavam que não poderia haver nenhuma crença na possibilidade de transformação anunciada pela modernização. Assim, a literatura produzida no Brasil na década de 1930, especialmente o romance, foi um campo profícuo para a denúncia das mazelas sociais decorrentes do desenvolvimento desigual e da exploração das camadas populares pelo processo de produção capitalista.

É nesse contexto de pessimismo que se situa o romance do ciclo da cana-de-açúcar, de José Lins do Rego, e, se alcançamos o objetivo proposto, ao longo deste trabalho demonstramos que, desde *Menino de engenho*, evidencia-se na obra de José Lins do Rego uma compreensão do Brasil na qual “A visão que resulta é pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro [...]”.²¹⁴

A melancolia e o tom de saudosismo que são percebidos na narrativa de José Lins do Rego, assim como o sabor de coisa perdida para sempre que o narrador dá ao engenho, são explicados por essa constatação em relação ao progresso. Mesmo situando o engenho em seu apogeu, a descrença no poder da modernização já está presente e se manifesta na oposição entre o engenho Santa Rosa, descrito no auge de sua produção, e a situação de atraso do engenho Santa Fé, que será retomado em *Fogo Morto*, mas que já apresenta sintomas de decadência e atraso em *Menino de engenho*. Enquanto o Santa Rosa é descrito como um vasto domínio com mais de três léguas, o Santa Fé é descrito como se estivesse encravado no engenho do Coronel José Paulino. Por resistir à modernização e porque não acompanhou o desenvolvimento e a ânsia de aumentar o latifúndio como fizera o senhor do Santa Rosa é que o Santa Fé atrasou-se:

²¹⁴ CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006, p. 171.

Coitado do Santa Fé. Já o conheci de fogo morto. E nada mais triste do que um engenho de fogo morto. Uma desolação de fim de vida, *de ruína*, que dá à paisagem rural uma melancolia de cemitério abandonado. Na bagaceira, crescendo, o mata-pasto de cobrir gente, o melão entrando pelas fornalhas, os moradores fugindo para outros engenhos, tudo deixando para um canto, e até os bois de carro vendidos para dar de comer aos seus donos. Ao lado da propriedade e da riqueza do meu avô, eu vira ruir, até no prestígio de sua autoridade, aquele simpático velhinho que era o coronel Lula de Holanda, com o seu Santa Fé caindo aos pedaços. Todo barbado, como aqueles velhos dos álbuns de retratos antigos, sempre que saía de casa era de cabriolé e de casimira preta. A sua vida parecia um mistério. Não plantava nem um pé de cana e não pedia um tostão a ninguém.
 – Coitado do Lula – diziam os senhores de engenho em suas conversas. – Atrasou-se. (ME, p. 104-105; grifo nosso)

Os elementos que apontam para a decadência do Santa Fé – o mata-pasto, o melão entrando pelas fornalhas, a fuga dos moradores – e que evidenciam o atraso do engenho são também sintomas do subdesenvolvimento. Inseridos em um sistema capitalista sem as condições históricas e sociais para acompanhar o desenvolvimento, o que nos resta são as ruínas, que dão um aspecto de cemitério abandonado, uma desolação de fim de vida, como a que permeia o engenho de Seu Lula. A esperança abandonada de se alcançar o progresso e a modernização se expressam como nobreza arruinada, que se reflete no cabriolé de Seu Lula, com suas campainhas soando pelo engenho, no piano de dona Neném, nas camisas de casimira: “Aquele destino sombrio me preocupava. Nas visitas ao Santa Fé demorava-me a olhar os *quadros, os candeeiros bonitos, os tapetes, os móveis ricos de lá*. Havia sempre uma *nobreza naquela ruína*.” (ME, p. 107; grifos nossos)

O destino do Santa Fé, antevisto pelo narrador, se contrapõe com o aspecto de nobreza que permanece nos elementos que simbolizam a ruína do engenho. Esses objetos guardam em si marcas de um passado, de sua identidade, mas sua materialidade remete não somente à sua especificidade física, mas também às relações sociais das quais eles fazem/faziam parte. Cada objeto traz as marcas de quem o fabricou e do processo de sua produção, bem como das relações sociais inscritas em sua materialidade.²¹⁵

²¹⁵ Cf. BASTOS, Hermenegildo. *Relíquias de la casa nueva: La narrativa latinoamericana: El eje Graciliano – Rulfo*. México: Unam/CCYDEL, 2005, p. 22.

Os elementos utilizados pelo narrador para criar o tom de decadência e ruína do engenho Santa Fé apresentam-se como relíquias, pois perderam sua função prática, já que o engenho estava em processo de decadência, mas adquiriram valor estético, no entanto, ainda assim são índices de uma situação que se apresenta apenas como ruína. A literatura também nos foi transmitida como relíquia e conservada como herança herdada da cultura dos colonizadores, e, por ser relíquia, não está desprovida de valor estético.²¹⁶ O que nos cabe ainda perguntar é se os objetos que se mantêm como símbolos de grandeza do Santa Fé são de um passado que não se completou de todo ou que ainda se mantêm como horizonte possível no presente?

A pergunta também se aplica ao Brasil, e à literatura brasileira, desde seu início empenhada na construção de um projeto de nação. O narrador de *Menino de engenho*, ao finalizar o capítulo em que narra a situação do engenho Santa Fé parece inserir na própria narrativa a resposta:

E o açúcar subia e o açúcar descia – e o Santa Fé sempre para trás, caminhando devagar para a morte, como um doente que não tivesse dinheiro para a farmácia. (ME, p. 107)

Há um tom de pessimismo nas palavras do narrador, de alguém que estivesse diagnosticando uma doença para a qual não havia possibilidade de cura. O movimento de subir e descer do açúcar, enquanto o engenho se encaminha para a morte, é significativo, pois refere-se à forma mercadoria e o modo como nos situamos no sistema capitalista. A negatividade na arte, por outro lado, pode ser forma de resistência à reificação e possibilita desanuviar a consciência do leitor na tentativa de se apresentar uma realidade que não está e nem parece possível de ser apreendida. Cabe à crítica dialética fazer as conexões, como lembra Fredric Jameson, comparando o exterior e o interior, a forma e o conteúdo e

²¹⁶ Idem.

estabelecer uma espécie de mapeamento cognitivo, para que possamos entender nosso posicionamento no mundo como sujeitos individuais e coletivos e quem sabe, assim, “recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social.”²¹⁷

²¹⁷ JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1997, p. 79. Ver também JAMESON, Fredric. “Rumo à crítica dialética”. In: *Marxismo e forma: Teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABDALA JR., Benjamin & CARA, Salete de Almeida (org). *Moderno de nascença: figuras críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2006.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BASTOS, Hermenegildo. “Usinas escuras x locus amoenus. A estética da mercadoria n’ ‘O açúcar’ de Ferreira Gullar.” Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/A_Bastos.pdf> (acesso em 10/01/2008).
- _____. “Formação e representação”. In: *CERRADOS* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura; ano 15; n. 21, 2006.
- _____. *Relíquias de La casa nueva: La narrativa latinoamericana: El eje Graciliano* – Rulfo. México: Unam/CCYDEL, 2005.
- _____. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: EdUnB, 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed., 10 reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1.
- BERGAMO, Edvaldo Aparecido. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo português*. Tese (Doutorado). Assis: Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2006.
- BERGER, Peter & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Editora 34, 2004.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CALDAS, Pedro Spinola Pereira. *Antes de Auschwitz: Um Ensaio sobre memória e narrativa em Walter Benjamin e Erich Maria Remarque*. In: *Revista Eletrônica Cadernos de História: publicação do corpo discente do departamento de história da Universidade Federal de Ouro Preto*. Ano II n. 01, março de 2007. Disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/cadernosdehistoria>> (acesso em 05/01/2008).

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. BH: Itatiaia Ltda, 2000.

_____. *Literatura e Sociedade*. 8 ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Coleção Grandes nomes do pensamento brasileiro).

_____. *Textos de intervenção*. (Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas.) São Paulo: Duas Cidades, 2002.

_____. *Ficção e confissão: Ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.

CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Modernismo e regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961.

CHIAPINNI, Ligia. *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura*. Em: <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/170.pdf>> (acesso em 08/10/2007).

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CORREA, Ana Laura dos Reis & COSTA, Deane M. Fonseca de Castro e. “Literatura, trabalho e reificação em A enxada, de Bernardo Élis”. Disponível em: <http://www.unicamp.br/cemarx/anais_v_coloquio_arquivos/arquivos/comunicacoes/gt6/sess_ao2/Ana_Laura.pdf> (acesso em 25/01/2008).

COUTINHO, Eduardo F. & CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v. 7.)

DAL FARRA, Maria Lucia. “Abrigo íntimo da infância na escrita de Graciliano Ramos”. *A manhã*. Aracaju, nº 25, outubro/1992.

FARACO, Carlos Alberto. “Autor e autoria”. In: BRAIT, Beth (org). *Bakhtin: conceitos-chave*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2 ed. 11 imp. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira 1986.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: Formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51 ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

GENNEP, Arnald van. *Os Ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977.

GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

HESS, Bernard Herman. *O Escritor e o Infante: uma negociação para a representação do Brasil em Infância*. Tese (Doutorado). Brasília: UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007.

HUBERMAN, Leo. *História da Riqueza do Homem*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Marxismo e forma: Teorias dialéticas da literatura no século XX*. Tradução de Iumna Maria Simon (org); Ismail Xavier; Fernando Oliboni. São Paulo: Hucitec, 1985.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: A crítica e o Modernismo*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARTINS, Eduardo. *José Lins do Rego: O homem e a obra*. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Paraíba, 1980.

MARX, Karl. *O 18 brumário de Luis Bonaparte*. Lisboa: Edições Avante, 1985.

MARX, Karl. *O capital: Crítica da economia política*. 3 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. v. 1.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4 ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. (Coleção Passo-a-passo, v. 24.)

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo: Colônia*. 21 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Círculo do livro, 1987. v. 2.

REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 82 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

_____. *Romances Reunidos e Ilustrados*. – Menino de Engenho, Doidinho, Bangüê. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. v 1.

_____. *Gordos e magros: Ensaio*. Rio de Janeiro: Casa Estudante Brasil, 1942.

ROCHA, Tatiana Rossela Duarte de Oliveira. *Cidade de Deus: O arcaico e o moderno no romance contemporâneo*. Dissertação (Mestrado). Brasília: UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007.

SANTOS, Maria Izabel Brunacci dos. *Graciliano Ramos: Um escritor personagem*. Tese (Doutorado). Brasília: UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SIQUEIRA JR, Jaime Garcia. *Wyty-Catê: cultura e política de um movimento pan-Timbira - Contribuição ao entendimento das organizações indígenas e novas expressões da política indígena*. Tese (Doutorado) Brasília: Unb, Departamento de Antropologia social, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. 10 ed. Coleção Retratos do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

TRIGO, Luciano. *Engenho e memória: O Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.