

Menino de engenho e a dialética de uma literatura que se autoquestiona

Prof. Ms. Antônio Cezar Nascimento de Brito¹ (UnB)

Resumo:

Este trabalho centra-se na mudança de posição do narrador de Menino de engenho, evidenciado pelo movimento dialético de aproximação e distanciamento com o seu eu menino e na mudança de posição do narrador diante das situações em que viviam os trabalhadores do engenho, que proponho tratar-se de um gesto estético do escritor que internaliza e evidencia contradições histórico-sociais da formação do Brasil. Isso sugere uma leitura de Menino de engenho como autoquestionamento da literatura, onde esta é assumida como forma de poder, como discurso comprometido com a exploração das massas iletradas e marginalizadas. O autoquestionamento é, assim, uma espécie de representação das formações discursivas e da luta pelo poder que se trava em seu interior. O conflito observado no romance de José Lins do Rego, portanto, é um conflito discursivo, do narrador enquanto representante daquele que faz parte da narrativa, mas não tem autonomia para narrar. 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.

Palavras-chave: *Menino de engenho*; narrador do romance; autoquestionamento literário

Este trabalho é parte do capítulo final de minha dissertação de mestrado em literatura e as questões que o originaram são discussões geradas nos debates do grupo de pesquisa **Literatura e Modernidade Periférica**, ligado ao Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. O eixo central de minha investigação é a mudança de posição do narrador de *Menino de engenho* [1]. A escolha de José Lins por uma narrativa em primeira pessoa 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 pacífica. Em vários momentos da narrativa, como procurarei 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 os fatos como eles 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. Procurarei 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.

1 Quando a literatura se questiona

No capítulo 18 de *Menino de engenho*, em que o personagem Chico Pereira é injustamente acusado de deflorar a mulata Maria Pia, o narrador diz que o menino Carlinhos foi o único a ficar do lado do acusado, e que o menino foi *outorgado* pelo negro para atuar em seu nome, intercedendo por ele junto à tia. O próprio narrador afirma 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 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.

Dessa forma, podemos perceber 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 (CANDIDO, 2006) [2]. 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.” (CANDIDO, 2006, p. 202)

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, segundo Candido (2006) 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. 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.

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 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 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. 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 (BASTOS, 2005) [3]. É o que acontece com o personagem Chico Pereira, em *Menino de engenho*. 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. (BASTOS, 2005)

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, 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? [...] 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? (BUENO, 2006, p. 244) [4]

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. 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. 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 (2006), 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 Alegría, 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.

Como se vê 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 pretendo 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*, texto em que analisa a conjuntura política da formação econômico-social francesa nos moldes capitalistas, Marx (1985) [5] 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, o negro, 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 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*, um conjunto de estudos sobre a obra de Graciliano Ramos, Antonio Candido (1992) [6] 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 (2007) [7] 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” (HESS, 2007, p. 203), e argumenta que, por meio do 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. (HESS, 2007, p. 203)

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” (HESS, 2007, p. 208), mas principalmente porque o escritor precisa do outro para que a representação realista tenha eficácia estética.

Assim, 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 modo de representação do escritor.” (HESS, 2007, p. 144). 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.” (HESS, 2007, p. 160)

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.

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, así, una especie de representación de las formaciones discursivas y de la lucha por el poder que se trava en el interior de ellas.*” (BASTOS, 2005, p. 104.)¹

¹ A autorepresentação literária é, assim, uma espécie de representação das formações discursivas e da luta pelo poder que se trava em seu interior.

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 literário, em vez de ser la expresión de uma ideologia, es su escenificación. Uma ideologia no puede ser escenificada, exhibida, sin mostrar sus límites, es decir, sin mostrar-se incapaz de assimilar la ideologia adversa.*” (BASTOS, 2005, p. 81)²

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. Em *Infância*, 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 (2007) 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 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 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 literatura (HESS, 2007), 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.

“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.” (REGO, 2001, 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

² A linguagem literária, ao invés de ser a expressão de uma ideologia, é sua encenação. Uma ideologia não pode ser encenada, exibida, sem mostrar seus limites, quer dizer, sem mostrar-se incapaz de assimilar a ideologia contrária.

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. Digo *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.” (BASTOS, 1998, p. 150) [8]

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. (HESS, 2007, p. 146)

Seguindo esse raciocínio, 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.

O narrador de *Menino de engenho* tem consciência do distanciamento entre as condições sociais históricas daquelas situações recuperadas pela memória 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” (BASTOS, 1998, p. 151)

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) (TRIGO, 2002, pp. 164-165) [9]

Concordo 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 se 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. 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 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 (2007), 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*, 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, como nos momentos em 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 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 que proponho difere nesse sentido, 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. Concorro que a voz que prevalece é a do adulto, mas o que se percebe 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” (BUENO, 2006, p. 148).

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. (SANTOS, 2005) [10]

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, quero recuperar e destacar o capítulo 21 do romance, em que o narrador fala sobre a velha Totonha, que é um dos modelos de narradores que José Lins utiliza para compor o narrador de *Menino de engenho*. No romance, 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?

A velha Totonha, por ser ex-escrava e analfabeta, não tinha voz na narrativa. Nesse caso, como observei 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 pude mostrar 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 recalçada 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 brasileira (SANTOS, 2005). Nesses casos,

a tentativa de estilizar a fala do personagem inculito 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, 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 inculito, 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. (REGO, *In*: COUTINHO; CASTRO, 1991, p. 58.) [11]

Referências Bibliográficas

- [1] REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 82 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- [2] CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- [3] BASTOS, Hermenegildo. *Relíquias de La casa nueva: La narrativa latinoamericana: El eje Graciliano – Rulfo*. México: Unam/CCYDEL, 2005.
- [4] BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- [5] MARX, Karl. *O 18 brumário de Luis Bonaparte*. Lisboa: Edições Avante, 1985.
- [6] _____. *Ficção e confissão: Ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed 34, 1992.
- [7] 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.
- [8] _____. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: EdUnB, 1998.
- [9] TRIGO, Luciano. *Engenho e memória: O Nordeste do açúcar na ficção de José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.
- [10] SANTOS, Maria Izabel Brunacci dos. *Graciliano Ramos: Um escritor personagem*. Tese (Doutorado). Brasília: UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2005.
- [11] COUTINHO, Eduardo F. & CASTRO, Ângela Bezerra de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1991. (Coleção Fortuna Crítica, v. 7.)

¹ **Antônio César Nascimento de BRITO, Prof. Ms.**
Universidade de Brasília (UnB)
antoniocezarbrito@gmail.com