

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS  
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA**

**DAGOBERTO ROSA DE JESUS**

**VEREDAS DA ORFANDADE: ENTRE MENINOS, FAZENDEIROS E JAGUNÇOS –  
*MENINO DE ENGENHO, SÃO BERNARDO E GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

**TANGARÁ DA SERRA - MT**

**2022**

**DAGOBERTO ROSA DE JESUS**

**VEREDAS DA ORFANDADE: ENTRE MENINOS, FAZENDEIROS E JAGUNÇOS –  
*MENINO DE ENGENHO, SÃO BERNARDO E GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* em Estudos Literários - PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Elisabeth Battista.

TANGARÁ DA SERRA - MT

2022

Luiz Kenji Umeno Alencar CRB 1/2037

J58v JESUS, Dagoberto Rosa de.  
Veredas da Orfandade: Entre Meninos, Fazendeiros e Jagunços-o Menino de Engenho, São Bernardo e Grande Sertão: Veredas / Dagoberto Rosa de Jesus - Tangará da Serra, 2022.  
174 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso (Tese/Doutorado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu (Doutorado) Estudos Literários, Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra, Universidade do Estado de Mato Grosso, 2022.

Orientador: Elisabeth Battista

1. Romance Brasileiro. 2. Narradores Órfãos. 3. o Menino de Engenho. 4. São Bernardo. 5. Grande Sertão: Veredas. I. Dagoberto Rosa de Jesus. II. Veredas da Orfandade: Entre Meninos, Fazendeiros e Jagunços-o Menino de Engenho, São Bernardo e Grande Sertão: Veredas: .

CDU 821.134.3.09

**DAGOBERTO ROSA DE JESUS**

**VEREDAS DA ORFANDEDE: ENTRE MENINOS, FAZENDEIROS E JAGUNÇOS –  
MENINO DE ENGENHO, SÃO BERNARDO E GRANDE SERTÃO: VEREDAS**

Esta tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários e aprovada em sua forma final pelo *Strictu Sensu* em Estudos Literários - PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.<sup>a</sup> Elisabeth Battista, Dra.  
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT  
(Orientadora)

---

Prof. Agnaldo Rodrigues da Silva, Dr.  
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT  
(Membro interno)

---

Profa. Maria Fernanda Amaro Brasete, Dra.  
Universidade de Aveiro/Portugal  
(Membro externo)

---

Prof. Marcos Antonio Pereira, Dr.  
Instituto Federal de Mato Grosso – IFMT/Cáceres  
(Membro externo)

---

Profa. Shirlene Rohr de Souza, Dra.  
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT  
(Membro externo)

Tangará da Serra, de setembro de 2022.

A Nilza Maria, minha mulher, dedico este trabalho.

## **AGRADECIMENTOS**

A Maria, Paulo Henrique, pela paciência e colaboração nesses anos todos de pesquisa.

A José Eduardo e Cristina Trajano, pelo apoio e incentivo, sou grato e feliz por poder contar com tão generosa amizade.

À minha orientadora professora Elisabeth Battista, pelo auxílio, orientação, oportunidade e amizade.

Aos participantes da banca de qualificação e de defesa, Epaminondas de Matos Magalhães, Marli Fantini Scarpelli, Agnaldo Rodrigues da Silva, Shirlene Rohr de Souza, Marcos Aparecido Pereira e Maria Fernanda Amaro Brasete, pelas contribuições ao trabalho e disponibilidade de participar da banca.

Ao PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT e seus colaboradores, grato pela oportunidade.

Ao IFMT de Primavera do Leste, que possibilitou esses anos de dedicação à pesquisa.

Aos amigos que me sugeriram leituras, práticas: Juliano Moreno, Claudia Castro, Claudio Leal Dias, Paulo Wagner, Aguinaldo Pereira, Fabio Alexandre, Michael Jhonathan, Andreia Castro, Rildo Tenorio, Tayza Codina, Edson Evangelista e Eduardo Mahon.

A Roberto Maradona, amigo e irmão, que me guiou pelas veredas do sertão mineiro, Edmilson Santana, que me conta coisas de um Canudos que não se rendeu.

A meu irmão, Telécio e Regina, aos compadres, Cloudes e Elessandra, pelo apoio logístico e amizade.

A Lavínia Vicente, pela revisão ortográfica e formatação.

- Vejo que está em busca de repouso. Entre no meu corpo. Ao ouvir estas palavras, o velho sentiu subitamente um grande desprezo por uma vida humana longa. A criança abriu a boca. Logo se fez sentir um vento violento, uma rajada irresistível, e Markandeya sentou-se atraído, puxado na direção desta boca aberta. A contragosto entrou ali por inteiro e foi cair no ventre da criança. Lá chegando, olhando ao redor, viu um riacho, árvores, rebanhos, viu mulheres que carregavam água. Ele se ergueu, caminhou, viu uma cidade, ruas, multidões, rios. No ventre da criança, para sua grande surpresa, viu a terra inteira, calma e bela, viu o oceano, viu o céu sem fim.

Ele se pôs a caminho e andou por muito tempo, durante mais de cem anos, sem nunca chegar ao fim deste corpo. Depois o vento se fez sentir novamente, Markandeya foi aspirado para cima. Saiu pela própria boca da criança e a viu sob a figueira.

A criança olhou para ele, sorrindo, e lhe disse:

- Espero que agora você tenha descansado.

(Jean-Claude Carrière)

## RESUMO

Centrada no universo da literatura produzida no Brasil, esta tese volta-se para o estudo da perspectiva dos narradores órfãos em três romances brasileiros e, por meio da Literatura Comparada, busca entender em que medida os narradores dialogam com a sociedade e traduzem o país e seu povo. Para tanto, selecionamos: *Menino de Engenho* (1932), de José Lins do Rego, *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos e *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa para estabelecer alguns contrapontos, aproximações e distanciamentos. Esses três romances pertencem à estética modernista, mais precisamente ao regionalismo. Seus narradores passam pela experiência da orfandade e suas tramas se deslocam dentro de um espaço temporal entre final do século XIX e início do século XX. No verso, esses romances apresentam um Brasil, até então, pouco narrado na literatura brasileira, contam de uma realidade rural pouco conhecida pelos leitores. No contexto social temos um país saindo do regime escravocrata, em transição para a República, procurando se fortalecer na busca por uma identidade nacional. Cada um desses romances oferece a representação literária de uma parte do país, seja o mundo dos senhores de engenhos, seja a realidade de fazendeiros, donos de gado e gente que constrói seu poderio pela força do capital; seja um bando de jagunços que disputam poder em lutas e guerras errantes nos sertões do Gerais. Sob a ótica dos três autores, entramos em contato com um universo rural, sertanejo, com sua ecologia povoada de homens fortes, coronéis, jagunços, negros, meninos e moleques, casas grandes e senzalas, sertões, lutas, agregados, bastardos e órfãos. Instiga-nos entender como estes romances e seus narradores dialogam com esta sociedade e em que medida traduzem o país e seu povo, qual a relação entre esta literatura e a vida social. E assim poder entender de forma mais clara a relação entre os retratos do Brasil e a orfandade, bem como o peso e a marca que o signo da orfandade impõe na literatura, na cultura e na identidade do país.

**Palavras-chave:** Romance brasileiro; Narradores órfãos; O menino de engenho; São Bernardo; Grande Sertão: Veredas.

## ABSTRACT

Centered on the universe of literature produced in Brazil, this thesis focuses on the study of the orphan narrators' perspective in three Brazilian novels and, through Comparative Literature, seeks to understand to what extent the narrators dialogue with society and translate the country and its' people. For such, we chose: *Menino de Engenho* (1932), by José Lins do Rego, *São Bernardo* (1934), by Graciliano Ramos and *Grande Sertão: Veredas* (1956), by Guimarães Rosa to establish some counterpoints, similarities and differences. These three Novels belong to the modernist aesthetic, more precisely to regionalism. Its narrators go through the experience of orphanhood and their plots move within a temporal space between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. Between the lines, these Romances present a Brazil, until then, untold in Brazilian literature, talking about a rural reality little known by the readers. In the social context, we have a country leaving the slavery regime, transitioning to the Republic, seeking to strengthen itself in the search of a national identity. Each of these Romances offers a literary representation of a part of the country, whether about the world of the lords of mills, or the reality of farmers, cattle owners and people who build their power through the force of capital; be a band of *jagunços* that dispute power in fights and wandering wars in the backlands of Gerais. From the perspective of the three authors, we meet the rural, countryside universe, with its ecology populated by strong men, colonels, *jagunços*, blacks, boys and kids, large houses and slave quarters, backlands, struggles, kinsfolk, bastards and orphans. It encourages us to understand how these Romances and their narrators dialogue with this society and to what extent they translate the country and its people, what is the relationship between this literature and social life. And thus, to be able to understand more clearly the relationship between the portraits of Brazil and orphanhood, as well as the weight and the mark that the sign of orphanhood imposes on the literature, culture and identity of the country.

### **Keywords:**

Brazilian novel; Orphan Storytellers; O menino de engenho; São Bernardo; Grande Sertão: Veredas.

## RESUMEN

Centralizada en el universo de la literatura producida en Brasil, esta tesis doctoral se basa en el estudio de la perspectiva de los narradores huérfanos en tres novelas brasileñas que, a través de la Literatura Comparada, busca entender hasta qué punto los narradores dialogan con la sociedad traduciendo el país en el que viven y su gente. Para ello, hemos seleccionado: *Menino de Engenho* (1932) de José Lins do Rego, *São Bernardo* (1934) de Graciliano Ramos y *Grande Sertão: Veredas* (1956) de Guimarães Rosa para establecer algunos contrapuntos, aproximaciones y distanciamientos. Estas tres narraciones pertenecen a la estética modernista, más concretamente al regionalismo. Sus narradores pasan por la experiencia de la orfandad y sus tramas se sitúan en un espacio temporal entre finales del siglo XIX y principios del XX. En verso, estos romances presentan un Brasil, hasta entonces, poco narrado en la literatura brasileña, cuentan una realidad rural poco conocida por los lectores. En el contexto social tenemos un país que sale de la esclavitud, en transición hacia la República, la cual busca fortalecerse en la busca de una identidad nacional. Cada uno de estos romances ofrece una representación literaria de una parte del país, ya sea el mundo de los dueños de los molinos, ya sea la realidad a través de los agricultores, de los ganaderos y la gente que construye su poder a través de la fuerza del capital; ya sea una bandada de jagunços que se disputan el poder en luchas y guerras errantes en el remanso de Gerais. Desde el punto de vista de los tres autores, entramos en contacto con un universo rural, del agreste, con su ecología poblada de hombres fuertes, de coroneles, capangas, negros, niños y trigueño, de casas grandes y casas para esclavos, agreste, luchas, agregados, bastardos y huérfanos. Nos insta a comprender cómo estos romances y sus narradores dialogan con esta sociedad y hasta qué punto manifiestan la idiosincrasia del país y su gente, y cuál es la relación entre esta literatura y la vida social. Y así poder entender más claramente la relación entre los retratos de Brasil y la orfandad, así como el peso y la marca que el signo de la orfandad impone a la literatura, la cultura y la identidad del país.

**Palabras claves:** novela brasileña; narradores huérfanos; *O menino de engenho*; *São Bernardo*; *Grande Sertão: Veredas*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>1 NARRAÇÕES E NARRADORES SOB O SIGNO DA ORFANDE</b> .....	<b>13</b>
1.1 ESTAMOS SEMPRE VOLTANDO PARA A CASA DO PAI.....	15
1.2 SENHORES DO ENGENHO DE NARRAR.....	20
1.3 O NARRAR DO OUTRO: A TERCEIRA PESSOA.....	24
1.4 BRASIL: UM PAÍS POVOADO DE ÓRFÃOS.....	31
1.5 DA PRESENÇA DO ÓRFÃO DESDE OS TEMPOS REMOTOS.....	39
<b>2 A LITERATURA E A SOCIEDADE NO QUE TANGE À ORFANDE</b> .....	<b>51</b>
2.1 COMO METÁFORA DE ABANDONO .....	68
2.2 FABULANDO UMA DEFINIÇÃO .....	74
2.3 DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX .....	77
2.4 O AFILHADO, O AGREGADO E O BASTARDO .....	83
2.5 SOBRE TRÊS CASTELOS, TRÊS CENÁRIOS, TRÊS ROMANCES .....	88
2.6 O MODERNISMO E O SERTÃO: SOBRE O REGIONAL E O UNIVERSAL ..	94
<b>3 O PRÍNCIPE SAUDOSO</b> .....	<b>99</b>
3.1 A AUSÊNCIA DE MÃE, DE PAI .....	105
3.2 CAÇADOR DE MIM: DESCOBERTA DO NOVO, PAISAGENS, GADO, GENTES.....	114
3.3 PERDAS E DANOS: DAS APRENDIZAGENS .....	123
3.4 CONTANDO A MINHA HISTÓRIA: DA ALTERIDADE E OUTROS ENGENHOS.....	126
<b>4 O ÓRFÃO COMO CARRASCO DE SI MESMO</b> .....	<b>133</b>
4.1 EM BUSCA DE SAIR DOS LABIRINTOS .....	139
4.2 DA ASCENSÃO DO ÓRFÃO .....	144
4.3 DO ANALFABETO AO LETRADO .....	146
4.4 DA COISA AMADA.....	152
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>159</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>166</b>

## INTRODUÇÃO

Sherazade, narradora das *Mil e Uma Noites*, toma como artifício de sobrevivência a narrativa. Ao casar-se com o sultão Sharair, que depois de sido traído pela sua primeira esposa, como vingança e precaução, passa a matar suas outras esposas após a noite de núpcias. Evita, assim, outras traições. A narradora, mesmo aconselhada pelo seu pai, o grão-vizir, para não se casar com o sultão, pois seria morta após suas núpcias, acalma o coração do pai e coloca em andamento o seu plano.

Após a consumação de seu casamento, resolve contar ao sultão uma história que não termina naquela noite. O Sharair, curioso para saber o final da narrativa de Sherazade, poupa-lhe a vida por mais uma noite. E assim se passam muitas noites, todas povoadas de aventuras. Após as mil e uma noites, o sultão, apaixonado por Sherazade, abandona a ideia de tirar-lhe a vida.

Essa narradora tão hábil consegue vencer a morte com a palavra, com a narrativa. Assim como Odisseu, que narra suas aventuras cheias de ardis e venturas, a jovem Sherazade se estabelece como narradora por excelência.

Ela narra para não morrer, mais do que isso, as narrativas eternizam Sherazade, a ponto de eu estar aqui neste trabalho de doutoramento lembrando os seus feitos. Narrar se estabelece como forma de vencer a morte, de transcender o tempo. Ao propor um trabalho sobre três romances, três narrativas, invoco aqui as bênçãos de Sherazade; não me foge a certeza também de que devo pedir licença, como nos ensina o antigo narrador da Odisseia, aos eternos e às musas.

Que possa neste exercício torpe e limitado de leitura refletir e pensar a grandeza destes três narradores, Carlinhos, Paulo Honório e Riobaldo, que, a exemplo de um tanto de viventes dos sertões, foram marcados pela orfandade e, a exemplo de Sherazade, venceram o tempo e o espaço, assim como os obstáculos em suas trajetórias, seguindo o fio do narrar.

*Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, objetos deste trabalho, contam a nós esta experiência de travessia do menino, de seus quatro aos doze anos e de suas aprendizagens de vida; do velho Paulo Honório, de sua trajetória de criança abandonada a dono da fazenda e potentado; do velho Riobaldo, da sua travessia entre o menino medroso na travessia do rio São Francisco até o seu

estado de fazendeiro abastado, como diria Guimarães Rosa, no “range rede” (ROSA, 2019, p. 15) às margens do mesmo velho São Francisco, depois de suas venturas, perdas e danos do viver.

Pensar nesse tempo da infância é quase sempre buscar um espaço de felicidade, um tempo em que ela esteve presente no viver do homem, pela memória é capaz de revisitar e assim, também, reeditar esse tempo vivido, memorado. Ao pensar o tema da orfandade, buscamos evocar esse tema da memória, nessa evocação da infância há um espaço da falta do pai ou da falta da mãe.

Esse adjetivo da arte de forma geral, e da literatura de forma mais precisa, de conseguir por vários artifícios espelhar o leitor, a vida, promovendo uma comoção, um movimento interno no indivíduo, uma reflexão, sempre me seduziu. Estudar um pouco desta arte, sabendo da impossibilidade de um discurso adâmico, de uma totalidade, é uma guisa que busco me orientar. Nesse caminho proponho fazer uma leitura de três romances brasileiros do século XX, de importância basilar para a nossa literatura, pois cada um a seu modo oferece um retrato do Brasil.

Todos estes três romances são narrados em primeira pessoa, e os protagonistas passaram por uma experiência de orfandade. Buscamos entender como estes romances e seus narradores dialogam com esta sociedade e em que medida traduzem o país e seu povo, qual a relação entre esta literatura e a vida social.

Pelas mãos do narrador de *Menino de Engenho* somos levados a este espaço de rememoração da infância, e pelo olhar do órfão Carlinhos conhecemos um Brasil em que casa-grande e senzala, meninos e moleques, brancos e negros compunham a geografia humana dos engenhos de cana do nordeste brasileiro. Fazemos esta viagem pelo lugar do leitor, conduzidos pelo sinhozinho, neto de coronel, príncipe da casa-grande.

Em *São Bernardo* somos conduzidos pelo fazendeiro rude, Paulo Honório, que da altura de seus cinquenta anos, narra sua ventura de menino abandonado, criado pela generosidade da negra Margarida e que conquistou o lugar de dono da fazenda São Bernardo. Vencendo a fome e as adversidades numa luta hercúlia, onde a regra é vencer, posto os fins justificarem o meio, Paulo Honório encarna o que mais à frente Florestan Fernandes chamaria de capitalismo selvagem.

Outro fazendeiro é Riobaldo, que de sua fazenda às margens do velho rio São Francisco, no “range rede” (ROSA, 2019, p. 15), conta sua travessia pelo sertão

e suas venturas pelo jagunçado. Nessas veredas somos conduzidos como em um labirinto, ou usando as palavras do narrador “lavarinto”, pelo falar do velho fazendeiro que conta a sua vida a um senhor letrado no prazo de três dias. No narrador a dúvida da existência do demo, as lembranças do sistema jagunço, do amor por Diadorim e um universo de estórias e “causos” que compõem este grande sertão.

Estes narradores, dois velhos e um menino, revelam um pouco sobre o Brasil, seu povo: coronéis, jagunços, brancos e negros, meninos e moleques embrenhados nestes sertões do Brasil do final de século XIX e início do século XX. Mas que isso, estes romances falam da dimensão ontológica desses narradores e de seus personagens, assim trazem em seus enredos e tramas espaços em que os leitores possam espelhar o aspecto humano, na palavra de Rosa, a matéria vertente.

Ao aventurar por essas leituras, e fazer alguns apontamentos sobre estes três romances, segui a voz da personagem Diadorim, que na travessia do rio junto com então menino Riobaldo, no romance de Rosa, adverte: carece de ter coragem. Apenas para citar um ou dois leitores destas obras, *Menino de Engenho* foi elogiado por Otto Maria Carpeaux, *São Bernardo* foi analisado por Antônio Candido e Benjamin Abdala, *Grande Sertão: Veredas*, por Paulo Ronai, Walnice Nogueira Galvão e Marli Fantini, entre tantos outros nomes importantes. Assim, proponho uma leitura com a certeza de que muito do que vejo hoje e a partir das veredas abertas por estes leitores diligentes, entre tantos outros, que visitaram estas obras e deixaram suas impressões.

## 1 NARRAÇÕES E NARRADORES SOB O SIGNO DA ORFANDADE

*Orfandade*

*Meu Deus*

*me dá cinco anos.*

*Me dá um pé de fedegoso com formiga preta,*

*me dá um Natal e sua véspera,*

*o ressonar das pessoas no quartinho.*

*Me dá a negrinha Fia pra eu brincar,*

*me dá uma noite pra eu dormir com minha mãe.*

*Me dá minha mãe, alegria sã e medo remediável,*

*me dá a mão, me cura de ser grande,*

*ó meu Deus, meu pai,*

*meu pai.*

*(Adélia Prado, 1976)*

Ao iniciar esta escrita, uma das questões que me foram colocadas, melhor, que me surgiram como de sobressalto, foi o porquê deste tema, por que a questão da orfandade chamou a atenção nos estudos e nas leituras que tenho feito em literatura. Essa questão povoou minha cabeça por alguns meses e, na medida em que não conseguia formular uma resposta clara que atendesse à minha parva razão, ela foi me incomodando cada vez mais e mais.

Como todos os pesquisadores, revisei os meus passos, olhei para minha história de vida, não me vi órfão e nem me senti órfão, até a medida que Freud me autoriza ver, mas curiosamente na minha história de leitura, em minhas mais remotas lembranças, sempre tinha destaque uma personagem de Charles Dickens, de Mark Twain, de José Lins do Rego ou de um Jorge Amado. Os protagonistas de minhas primeiras leituras, que ficaram registrados de forma mais fortes na memória, tinham o seu viver marcado pela ausência, fossem eles pobres abandonados em uma Inglaterra antiga, fossem eles meninos criados por tias às margens do grande rio Mississippi nos Estados Unidos ainda marcado pela escravidão negra, ou por um neto de senhor de engenho no interior do sertão brasileiro, ou por meninos e meninas abandonados nas praias e trapiches baianos, tão bem descritas pelo mestre Jorge Amado.

Certamente nessa infância de leitura, nas primeiras incursões a este mundo de papel povoado de histórias, fiz outras viagens cujos temas escapavam à questão do abandono, da ausência de pais, do signo da orfandade. E mesmo entre esses, lembro com um grande afeto a obra de José Mauro de Vasconcelos, *Meu Pé de Laranja Lima* (1968), que, após um olhar mais atento, percebi que ainda orbita o mesmo tema, posto que o protagonista, mesmo não sendo órfão, pois tinha pai e mãe, nutria no decorrer da narrativa o sentimento de abandono dada a presença tímida do pai. Enfim, vi-me enredado de órfãos em minhas primeiras travessias pelos universos das leituras.

Com o tempo, outros livros foram chegando e incorporando personagens nesta lista, um destes que mais me impressionaram em minha adolescência foi o homem de *Notas do Subsolo* (1864). Nascido da pena do russo Dostoiévski, veio quase em companhia da bela jovem de olhos de ressaca e de seu tradutor *Dom Casmurro* (1899). Na sequência chega Paulo Honório com sua gana de vencer na vida a qualquer custo em *São Bernardo* (1934), quase um colecionador de marfim embrenhado em *O Coração das Trevas* (1899), lembrando o romance de Joseph Conrad, ou no coração de um sertão brasileiro. Um grande sertão, em que eu fui também menino que atravessava um rio em uma parva canoa de madeira burra, carecendo de ter coragem para vencer águas e páginas caudalosas da escrita labiríntica de Guimarães Rosa e assim conhecer e me apaixonar por mais dois personagens marcados pela orfandade: Riobaldo e Diadorim. Parafraseando o poeta Manuel Bandeira, foi o meu primeiro “alumbramento” (1976, p. 71).

Em tempos mais próximos, quando a leitura já me pegou adulto, conheço o peso da literatura de língua portuguesa em África, com o angolano Luandino Vieira, Mia Couto com os seus contos e “causos” em que a orfandade e a ausência estão presentes de forma uterina, expondo e desvendando facetas de Moçambique, marcado pela guerra, fome e pelas perdas, criando, por um processo metonímico, uma metáfora das colônias portuguesas. Conheço personagens como Azarias, do conto *O dia que explodiu Mabata-bata* (1987), por caminho similar, revisito *Negrinha* (1920), de Monteiro Lobato e reconheço, ou conheço, que nos irmanamos com estas colônias lusas, posto sermos também em tempos passados ligados ao mesmo colonizador, Portugal.

Lobato imprime, em seu conto *Negrinha* cujo título dá nome ao livro, com ferro e fogo a dor, a violência e o estigma do abandono, da marca de sofrimento,

característico deste processo de colonização, que em nosso caso veio com o agravo da escravidão. Mas a pergunta persiste, e arrisco o esboço de resposta e ela chega, como um tanto de coisa que nos chegam da forma mais natural, entre uma pausa entre uma leitura e um café, em que olhamos descuidados para o quintal e se revela entre as folhas de um jardim a novidade da flor a luzir sua beleza.

Esta revelação me chegou como um presente de um irmão mais velho, poeta e artista plástico, que embora não tenha partilhado do mesmo ventre que eu, construímos elos que nos permitem usar essa alcunha. Com esse amigo moreno, em uma dessas conversas intermináveis, comentei minha inquietação e procura, A ao que ele, com uma lucidez e clareza de quem assiste de fora à minha procura, respondeu com a velha expressão do detetive da Baker Street, “elementar meu caro”. Sua vida esteve sempre rodeada de órfãos. E aí Gestalt.

## 1.1 ESTAMOS SEMPRE VOLTANDO PARA A CASA DO PAI

Nesta senda, o objetivo deste trabalho é estudar narradores e personagens que passaram pela experiência da orfandade na literatura brasileira, partindo dos romances *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, publicado em 1932, *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, de 1934 e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, de 1956. Tomamos a liberdade de fazer algumas incursões por outros textos de nossa literatura que apresentem narrador e personagem que tenham na orfandade sua marca.

A tecitura deste trabalho tem na narrativa o seu fio de Ariadne, teceremos este trabalho partindo desta busca: do personagem e do narrador que passou por uma experiência de orfandade. A literatura brasileira é a seara na qual nos debruçaremos, embora em momentos incidentais possamos recorrer a outras literaturas. Como toda travessia, passamos por veredas que transcendem o estigma do nacional.

Essa ideia começou a ganhar tónus quando revisitei leituras, conversas e escritos. Neste recordar busquei, nos primeiros romances que havia lido, minhas experiências de leitura. Emergi dessas memórias um *Menino de Engenho*, fui à estante ver se encontrava uma edição, para quem sabe visitar uma sensação de leitor antigo, o eu menino, ainda. Depois de um tempo desse morar em mim, deste refrigério que a memória nos dá, desta busca do pai do homem, como nos lembra

Brás Cubas, revisitando Wordsworth, pude perceber que o que tinha era uma imagem esmaecida e fragmentária desse leitor menino, filtrada por um calor afetivo que mora em mim, o leitor que se aventura em suas primeiras páginas.

Da viagem ficou o sentido de urgência, dos meus onze anos, em descobrir os segredos, venturas de Carlinhos: o amor, a amizade, as descobertas e os afetos das negras. Esta guisa me seduzia e a orfandade do protagonista, nesses meus verdes anos de leitor, pouco me tocou. Embora em muitos momentos chorei com e como um menino nesses espaços solitários do adolescer. Da narrativa de José Lins, com toda sua densidade de lirismo, muito passou despercebido à compreensão quando ainda menino, mas certamente tive nesse menino de papel um companheiro. Não pensava então nas relações entre escravos, coronéis ou jagunços, a mim pouco me afetavam a economia de exploração, o esgarçamento social. Para aquele pequeno leitor o romance era caro porque em sua trama tinha um amigo, uma companhia.

O livro é muitas coisas. Como um repositório de memória, um meio de transcender os limites de tempo e espaço, um local para reflexão e criatividade, um arquivo da nossa experiência e da dos outros, uma fonte de iluminação, felicidade e, às vezes, consolo, uma crônica de eventos passados, presentes e futuros, um espelho, uma companhia, um professor, uma invocação dos mortos, um divertimento, o livro em suas várias encarnações, da placa de barro à página eletrônica, tem servido há bastante tempo como metáfora para muitos de nossos conceitos e realizações essenciais. (MANGUEL, 2017, p. 20)

Como nos fala o leitor e crítico literário argentino, Alberto Manguel, o livro pode se configurar como fonte de iluminação e felicidade, e isto encontrei nas primeiras incursões ao universo das letras. É isso marcou minha memória de menino e estamos aqui tempo depois a visitar o lido, o vivido.

Ao retomar a leitura, depois de adulto, percebi que, antes de adentrar no universo do engenho, tive que partilhar das experiências de orfandade do protagonista. Logo no primeiro capítulo do romance, a morte da mãe marca a vida e o início do caminhar do protagonista na narrativa. A ideia de visitar leituras a partir desta ótica de personagens e narradores órfãos tem sua gênese aqui. O que propomos a seguir são alguns apontamentos acerca de parte destas leituras.

EU TINHA uns quatro anos no dia em que minha mãe morreu. Dormia no meu quarto, quando pela manhã acordei com um enorme barulho na casa toda. Eram gritos e gente correndo para todos os

cantos. O quarto de dormir de meu pai estava cheio de pessoas que eu não conhecia. Corri para lá e vi minha mãe estendida no chão e meu pai caído em cima dela como um louco. A gente toda que estava ali olhava para o quadro como se estivesse a assistir a um espetáculo. Vi então que minha mãe estava toda banhada em sangue, e corri para beijá-la, quando me pegaram pelo braço com força. Chorei, fiz o possível para livrar-me. (REGO, 1989, p. 3)

Assim, José Lins inicia seu romance *Menino de Engenho*. Foi a partir da percepção da orfandade do protagonista Carlinhos, seu olhar sobre o engenho do avô, dos escravos, dos jagunços, das relações sociais e de como esse Brasil de engenho e de coronéis se configurava que pude observar que muito de nossos discursos políticos e sociais têm nos romances o seu melhor lugar. A literatura, assim, coloca-se como uma chave para entender o país, seus conflitos, suas histórias e seus homens. Frente a esta constatação, busquei revisitar mais narradores que foram órfãos; em boa parte dos romances revisitados estes narradores procuram explicar e recriar um mundo pelo viés da memória. Os três romances que tomamos como objeto, paralelamente ao drama de seus protagonistas, traçam, cada um a sua forma, um retrato do Brasil, ou de parte dele, isso, sem, contudo, deixar o caráter ontológico de seus personagens.

Outro órfão, Paulo Honório é o narrador do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, publicado em 1934. Aqui, a exemplo de *Dom Casmurro*, romance de Machado de Assis, e de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, de 1956, temos um narrador maduro que, na velhice, olha, depois de uma longa jornada, o seu viver e partilha suas memórias com o leitor. Paulo Honório, senhor abastado, que depois de ter “vencido na vida”, saído de uma condição de privação econômica e de abandonado, e ter galgado pelo viés do capital a condição de grande proprietário da fazenda São Bernardo, resolve escrever sua história.

Neste movimento compõe um dos romances mais densos da nossa literatura, em que o social e o psicológico se fundem, o que resulta em uma análise aguda das relações humanas e sociais. Emoldurando os desencontros de Paulo Honório também nos é permitido conhecer um Brasil de coronéis e capitalistas em que a força e o poder garantem tudo ao protagonista, na medida em que, paulatinamente, passa a ver tudo à sua volta como objeto, em um processo de coisificação.

Ao casar-se com Madalena, professora com ideais humanistas, há um confronto com o posicionamento de Paulo Honório que quantifica e pesa tudo como

um amontoado de moedas, acreditando, assim, que tudo é ter. Madalena, o amor do protagonista, não sucumbe ao apelo do capital. Suicida-se. Após a morte da amada, Paulo Honório agoniza em seu viver agreste sob o signo da carência e da vulnerabilidade. Descobre, ao final de sua vida, que a marca da orfandade, da carência não pode ser apagada com o poder econômico. Constatação tardia. Paulo busca no rememorar fazer as pazes com o passado, nesse movimento se enxerga como um monstro.

Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas. (RAMOS, 1985, p. 171)

Na sequência, outro narrador marcado pelo signo da orfandade, Riobaldo, filho bastardo de seu padrinho Selorico Mendes, acreditou órfão de pai e só o teve presente em sua vida na qualidade de padrinho, assim este sentimento de orfandade permeou sua infância. Ao narrar suas aventuras, já é um fazendeiro abastado, velho que partilha a sua história, seu viver sertanejo com um narratário no Romance *Grande Sertão: Veredas*, do diplomata Guimarães Rosa. Nesta obra, ao recontar suas aventuras no cangaço, Riobaldo faz uma travessia pelo sertão, expõe o sistema de jagunçagem, de coronelismo, e reconfigura a palavra sertão, potencializando os seus sentidos e significados.

O sertão passou a ser tudo, metáforas de gentes. Metáfora de um Brasil, ex-colônia, que é órfão como muitos jovens que povoam o grande sertão à procura de grandes líderes, como Joca Ramiro, Zé Bebelo, Medeiro Vaz para, quem sabe, ocupar esse lugar do pai ausente. Assim como o país, que sempre buscou líderes e homens como Juscelino Kubistchek, capaz de trazer governo ao planalto central do Brasil e, como diziam, fazer o país progredir cinquenta anos em cinco. Essa ideia, e por que não dizer, anseio do popular, de sempre ter um rei, presidente, ou líder que, de forma geral, possa salvar o país e a pátria, estabelecer ordem e justiça com braços fortes talvez tenha até nos dias de hoje ressonância.

A orfandade no sertão de Rosa não é um privilégio do protagonista, sob o mesmo signo vive Diadorim, a donzela guerreira, que trava uma guerra na

jagunçagem, abrindo mão de sua condição de mulher para vingar a morte do pai. Além de Riobaldo e Diadorim, proliferam órfãos nesta aventura que se passa no sertão brasileiro entre os estados de Minas Gerais, Bahia e Goiás.

Estes três romances, tão caros à nossa literatura, apontam para uma construção de memória, três narradores que nos parecem buscar pelo afeto, do pai ou pela mãe ausente, pela família, como se essa composição da família pudesse curar a úlcera de uma falta, que associa ao sentimento de orfandade. Nessa travessia, empreendida por estes protagonistas, para entender e dar significado ao passado, cada um deles toma caminhos diversos, cada um opta por uma forma de interagir e agir com e a partir de sua condição de orfandade, que tem no abandono, na burocracia, na violência, na condição de submissão o seu julgo.

Seja a criança abandonada, num final do século XIX, em que o pensamento de um regime escravocrata ainda imperava no Brasil, como o pequeno Paulo Honório, criado pela generosidade de uma ex-escrava, seja o pobre menino rico, Carlinhos, que assistiu à trágica morte da mãe e ainda em seus verdes anos vai morar no engenho do avô, seja Riobaldo, que criado apenas pela mãe, em seus primeiros anos, desconhecendo a existência de pai, cada um desses protagonistas teve a sua infância marcada pela ausência, foram privados da presença de pai e ou de mãe, foram marcados por um sentimento de orfandade.

Na *Odisseia*, de Homero, Odisseu, ao se apresentar como mendigo no palácio em Ítaca, é reconhecido por uma serva pela sua cicatriz, resultado da visita que fez ao seu avô ainda quando criança. A cicatriz remete à ancestralidade do herói, sua ligação com o passado, com sua origem, com uma tradição; ao órfão são negados o convívio e o conhecimento de parte desta tradição, desta descendência.

E cada um se relaciona com esta ausência de uma forma: Carlinhos tem no relato de sua trajetória, dos quatro aos doze anos, um olhar melancólico e triste sobre este tempo de aprendizagem e de formação, pairam sobre este narrar o sofrimento e o sentimento de perda, da mãe e do pai. O pobre menino rico em seu mundo de neto de coronel parece chorar a melancolia da ausência mesmo rodeado de mimos, dengos e benesses da casa-grande.

Paulo Honório impõe para si uma meta hercúlea, rompe a linha da pobreza, torna-se um senhor de fazendas e de gentes. Procurando silenciar o passado de menino abandonado, traça um objetivo de vencer pelas regras do capital. Empreendimento que num primeiro momento parece dar certo, mas quando se vê

dono de terra e gente e se aventura pelo terreno das relações amorosas, percebe que sua vitória lhe trouxe mais desalentos que venturas.

Riobaldo, que chega a dizer que o seu “escuro nascimento” (ROSA, 2019, p. 127), referindo-se ao desconhecimento do pai, é algo muito comum no sertão, em dada medida naturaliza o “escuro nascimento”, posto ser corriqueira a incidência de abandonos dos filhos pelos pais, a ausência dessa figura marca de forma capitular o jovem Baldo. Ao empreender sua travessia pelo sertão, pela jagunçagem, pela vida, o protagonista parece sempre estar à volta com uma figura que ocupa este lugar de paternidade. Passando pelo seu padrinho Selorico Mendes, que ficamos sabendo no decorrer da trama ser seu pai que por contingências não o assume como filho, ora o chefe Zé Bebelo, ora na figura de Joca Ramiro e de forma mais ampla no binômio Deus e diabo.

Nestas veredas, entre infâncias abandonadas, busca de reconstruções de famílias pela memória, luta para construir identidades, tece-se boa parte da literatura brasileira. Neste ponto busquei apenas pensar a questão do narrador e do personagem órfão para estabelecer alguns contrapontos.

## 1.2 SENHORES DO ENGENHO DE NARRAR

No romance de José Lins do Rego, *Carlinhos*, o protagonista, passa a viver no engenho após a morte da mãe, nesse ambiente, vive parte de sua infância e início de sua adolescência. Neto do senhor do engenho, este personagem tem um lugar de privilégio naquele espaço. Ao descrever sua impressão da vizinhança da casa-grande, o narrador relata como ele e seus primos eram tratados pelos empregados do avô:

Os primos já estavam no local a atirar pedras nas fruteiras. Atrás da casa ficava uma meia dúzia de laranjeiras e goiabeiras e um pé enorme de jenipapo. Num jirau, umas panelas velhas com craveiros brotando e bogaris pelas biqueiras florindo. E uns leirões de coentro cercados de faxina, porque as galinhas e os porcos criavam soltos, entrando por dentro de casa, como gente. Na cozinha, uma trempo de ferro com fogo aceso e um pote com água barrenta do rio, que bebiam. Dois meninos com medo correram para outra casa perto. Depois foram-se chegando para nós, desconfiados como cabritos, sujos e de barriga grande. Mas, quando o meu primo quis um jenipapo maduro, um deles trepou pela árvore numa ligeireza de macaco. (REGO, 1968, p. 21)

Notamos, neste fragmento, a surpresa do narrador com a servidão das demais personagens a ele e a seus primos. Essa surpresa conota o olhar de alguém que não se percebe como “senhor”. Isso pode significar que o personagem não tinha preciso qual era o valor da sua condição de neto do coronel Paulino, pois tinha em si um sentimento de orfandade, era regido pelo signo da carência e pelo sentimento de abandono. Embora estando no topo daquela pirâmide social, neste contexto de final do século XIX num engenho de cana-de-açúcar, essa marca atribui ao protagonista uma tristeza e uma melancolia. Por outro lado, a orfandade não faz aqui distinção social, atinge o príncipe e o mendigo, certamente o primeiro tem ao seu dispor uma rede de suporte que o capital pode acessar, sobrando ao segundo o que Deus dará. Ainda neste fragmento o narrador traz ao leitor a descrição da casa de uma família que vive às margens da casa-grande; meninos que são comparados a animais, prontos e atentos à servidão ao sinhozinho de engenho. A carência que espia aqueles meninos brancos de barrigas grandes é a social.

Em *São Bernardo*, quando pensamos no órfão Paulo Honório, menino pobre criado por uma negra com poucos recursos, a pobreza e as privações se fazem presentes na sua infância, de certa forma a trajetória do protagonista e narrador constitui-se luta para vencer este estado de pobreza. A história de Paulo Honório pode ser vista na perspectiva da superação da pobreza, da luta de um pobre órfão para vencer na vida, enriquecer.

Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa. Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces. O cego desapareceu. A velha Margarida mora aqui em São Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu. Tem um século, e qualquer dia destes compro-lhe mortalha e mando enterrá-la perto do altar-mor da capela. (RAMOS, 1985, p. 32)

Observamos que o narrador, um exemplo diverso de Carlinhos, mostra uma certa alienação de sua condição na tenra infância. Não guarda registros precisos da meninice. De certa forma, isso conota um estado de espoliação e, ao mesmo tempo, carência e de abandono. A ausência de um sentimento de pertencimento. Embora sua infância tenha sido pobre, o lugar de onde narra a sua vida, na altura dos seus cinquenta anos, é um lugar em que a pobreza já não está presente, o narrador aqui

é um fazendeiro abastado, dono de terras e influenciador de gentes, dono do direito de narrar a sua história.

Em *Grande Sertão: Veredas* encontramos esquema similar, o narrador personagem Riobaldo conta a sua história na condição de um abastado fazendeiro que teve uma infância de orfandade e de pobreza. Com a morte da mãe muda de vida, passando a viver numa condição de maior tranquilidade econômica, posto ter na condição de apadrinhado acesso a uma vida mais tranquila, em que a carência financeira não mais o espiava. O padrinho, rico fazendeiro, dá ao jovem Riobaldo o suporte na ausência da mãe. É nesse contexto que tem acesso a uma vida mais tranquila em seu arvorecer, pela generosidade do pai que se traveste de padrinho tem acesso inclusive à educação e estudos das letras. Em seu caminho passa por algumas aventuras no sistema de jagunçagem e após estas assume a condição de fazendeiro, herança de seu padrinho Selorico Mendes. Em torno de sua fazenda moram alguns amigos, homens de armas e cangaço. Mesmo em sua velhice, Riobaldo encontra-se cercado de homens para servi-lo em amizades, em armas. Tem a condição de senhor de terra, senhor do seu próprio narrar.

Por mim, o que pensei, foi: que eu não tive pai; quer dizer isso, pois nem eu nunca soube autorizado o nome dele. Não me envergonho, por ser de escuro nascimento. Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado. Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-ogiro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas. (ROSA, 2019, p. 127)

O narrador se reconhece como órfão e se assume como tal, na mesma medida em que diz não ser este fato razão de se sentir envergonhado. Mas como afirma o próprio narrador, “o que pensei, foi: que não tive pai, quer dizer isso, pois nem eu nunca soube autorizado o nome dele”, embora o leitor e o narrador saibam que o pai de Riobaldo é na verdade o seu padrinho, o menino Baldo disso desconhecia. Assim, em seus primeiros anos nutria este sentimento de orfandade. Acrescenta a esta informação a orfandade ser um fato comum no sertão. Podemos inferir que o narrador aqui tem uma aceitação de sua condição, atribuindo a ela um estado de normalidade das gentes do sertão.

Riobaldo, ao falar de sua orfandade, alia esta à condição de muitos outros meninos do sertão, solidariza-se assim com tantos outros órfãos que não têm voz,

não são donos de um narrar. Neste sentido, ao se colocar como fruto de um meio, do sertão, onde a orfandade e pobreza reinam, o narrador acaba por destacar um modo dos viventes do sertão a quem muitas vezes falta a presença do pai e até mesmo o conhecimento de sua existência. O fato dele ter conseguido em sua trajetória romper com este estado de pobreza nos parece dar a ele a legitimidade de narrar. A exemplo dos narradores aqui tratados, tem em sua condição a tranquilidade econômica como elemento comum.

Retomando a postura dos narradores órfãos, podemos dizer que cada um deles tem uma atitude diante de suas orfandades: Carlinhos se vê na condição de órfão, vive o luto da perda da mãe e embora esteja na condição de neto do coronel Paulino, poder local do engenho e da região, parece não ter precisado a sua condição de privilégio no universo do engenho. Seu narrar tem um tom melancólico e sua tristeza parece impedir que veja sua condição de privilégio.

Paulo Honório, em pelo menos metade de sua trajetória, tem como objetivo na vida conseguir o sucesso econômico, comprar a fazenda São Bernardo. Esta obsessão faz com que toda sua atenção seja desviada para este objetivo, não tem memória de sua infância. Isto não chega ao ponto de negação de sua orfandade, mas revela que a partir da constatação de sua orfandade e a partir da situação que é colocado na vida o então jovem Paulo Honório, após passar um tempo recluso na cadeia e ser alfabetizado, parece tomar as rédeas de sua história. Nessa cantilena torna-se narrador de si mesmo, com um objetivo claro: vencer na vida economicamente. A posse de São Bernardo é a metáfora desta vitória. Com seu objetivo alcançado, já com cerca de cinquenta anos, dono de terras, gados e gentes, ele se torna dono de seu narrar e deste lugar que revisita em páginas de papel sua desventura de amor. Constata que seu ouro é de tolo. E parte para a conquista e construção de uma outra São Bernardo, desta vez não uma fazenda, mas a sua própria narrativa: o livro.

Nesta mesma senda está o fazendeiro Riobaldo, criança que não conheceu o pai, criado pela sua mãe e neste período a pobreza lhe espiava, neste tempo, sempre se soube sem pai. Sua condição econômica muda, posto que seu padrinho, Seu Lorico Mendes, um homem de posses, proporcionou-lhe vida boa com estudo e escola no Currálinho, onde o então jovem Riobaldo letrou-se, tornando-se inclusive professor.

Ao concluir sua ventura no sertão e passar pela jagunçagem, o velho fazendeiro Riobaldo conta sua história a um ouvinte cidadão, pelo que inferimos, também letrado que ouve o professor, jagunço e fazendeiro tecer seu viver desse lugar de dono de fazendas, letras e histórias.

No comum, entre pobres e ricos, todos estes protagonistas em um dado momento se letraram, inclusive Paulo Honório cuja pobreza o espiou até a vida adulta, teve no decorrer de sua história, enquanto esteve preso, uma oportunidade de aprender as letras.

Seria ler e escrever, saber das letras, um atributo necessário ao narrador de si mesmo, ou apenas um traço comum entre estes romances brasileiros.

### 1.3 O NARRAR DO OUTRO: A TERCEIRA PESSOA

Essas narrativas em primeira pessoa apontam para uma apropriação do discurso por estes personagens, adquirindo o direito de narrar as suas histórias. Em contraposição a estes narradores, pensemos a personagem do conto *Negrinha*, de Lobato, cuja protagonista, uma menina órfã vive, ou melhor, sobrevive graças à generosidade da patroa, dona Inácia. Tem uma vida privada de prazeres, tratada como um animal, sucumbe e morre ainda criança. Para esta personagem coube um narrador de terceira pessoa. A Negrinha, que não conseguiu romper a pobreza, como Paulo Honório ou Riobaldo, e por isso não pôde narrar o seu próprio viver, coube um narrador em terceira pessoa. Neste caso, a pena ácida de Lobato serviu tão bem.

Negrinha era uma pobre órfã de sete anos. Preta? Não; fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados. Nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e trapos imundos. Sempre escondida, que a patroa não gostava de crianças. Excelente senhora, a patroa. Gordas, ricas, donas do mundo, amimadas dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu. Entaladas as banhas no trono (uma cadeira de balanço na sala de jantar), ali bordava, recebia as amigas e o vigário, dando audiências, discutindo o tempo. Uma virtuosa senhora em suma — ‘dama de grandes virtudes apostólicas, esteio da religião e da moral’, dizia o reverendo. Ótima, a dona Inácia. (LOBATO, 2019a, p. 7)

Esse narrador nos permite, assim como Carlinhos, conhecer, via ficcional, um pouco do que foi o contexto e a vida social durante o regime escravagista no Brasil, como eram as cozinhas da casa-grande, com suas negras fortes, cheias de crianças e criadas, que atendiam os senhores e senhoras de engenho e das fazendas brasileiras. A partir deste conto, podemos visualizar um tanto sobre os aspectos sociais e culturais numa fazenda com senzala, podemos ter um retrato cru do sofrimento dos negros, do exercício do poder pelos senhores de escravos, da omissão e da hipocrisia dos representantes da Igreja, que, naquele momento, fechavam os olhos às atrocidades impingidas aos escravos. No avesso mostra a relação das senhoras de engenho e de parte da Igreja, que naturalizavam o tratamento dados aos negros e tinham no sofrimento deles um espaço de prazer. Pela ótica do narrador e órfão Carlinhos, este senhor de engenho era o seu avô, homem forte e justo. Um virtuoso senhor em suma.

O meu avô andava vestido com um grande e grosso sobretudo de lã, falando com uns, dando ordens a outros. Uma névoa como fumaça cobria os matos que ficavam nos altos. Os moleques das minhas brincadeiras da tarde estavam todos ocupados, uns levando latas de leite, outros metidos com os pastoreadores no curral. Tudo aquilo para mim era uma delícia — o gado, o leite de espuma morna, o frio das cinco horas da manhã, a figura alta e solene de meu avô. (REGO, 1968, p. 07)

O relato afetuoso do neto, sobre o velho coronel José Paulino, atribui a ele algo de um herói mítico cuja *persona* é revestida de virtude. Pelos olhos do menino Carlinhos não é possível ver de forma direta as tensões sociais, o sistema patriarcal, o coronelismo e uma estrutura social ainda baseada na força do negro. Mas no avesso de seu narrar, podemos ver de soslaio, nas entrelinhas, as relações entre negros, servos, meninos, moleques e senhores de engenho, sempre permeadas pela força e pelo capital. A este narrador, que se filia às memórias do menino, o espaço do engenho é sempre um lócus de harmonia, onde conviviam em paz o senhor de engenho, que reinava solene sobre agregados e ex-escravos.

A alteridade nesta perspectiva só tinha lugar nas histórias narradas pela preta velha Totonha, histórias que lembram as narrativas de Trancoso. Estas narrativas, em que o senhor de engenho se configura como opressor, ou carrasco, vinham da boca da negra Totonha, que encantava todo o engenho com a arte de Sherazade. Diferentemente da narrativa de Carlinhos, as histórias da velha Totonha, que

aproximava o senhor do engenho do Barba-Azul, ao dar cor local às suas histórias, indiciavam as atrocidades comuns nesta economia social do engenho. Com a astúcia cara aos contadores de histórias, desde Odisseu, a velha Totonha revela em sua arte a forma como pode a concentração de poder nas mãos de um coronel violento e cruel oprimir a tantos; tudo isso, é claro, em um engenho longe dali.

Havia sempre rei e rainha, nos seus contos, e força e adivinhações. E muito da vida, com as suas maldades e as suas grandezas, a gente encontrava naqueles heróis e naqueles intrigantes, que eram sempre castigados com mortes horríveis. 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 a Mata do Rolo. O seu Barba-Azul era um senhor de engenho de Pernambuco. (REGO, 1968, p. 65)

O único élan que sugere o narrador entre as narrativas fantasiosas em que havia castigos, mortes, violência era que a cor local que a negra atribuía às aventuras lembravam a Paraíba e seu Barba Azul, um senhor de engenho, não do engenho de seu avô, mas um engenho de Pernambuco, de outro espaço em que não reinava o seu avô com sua aura de perfeição.

Quando o narrador dá voz à negra Totonha, que traz consigo as histórias de Trancoso com forma e cor local, ele atribui à negra uma voz, intermediada por ele. Mas ainda uma voz. Essa voz, ao narrar as aventuras, deixa sua marca nelas. Essa pista, migalha de pão deixada no caminho, é chamada pelo narrador de cor local, mas aponta para a condição do subalterno que vive nos engenhos, no jugo de alguns senhores cruéis, como o Barba Azul, um senhor de engenho de Pernambuco. O narrador deixa sinais no narrar, como o oleiro no barro, pensando nas palavras de Walter Benjamin, e diz no espaço não dito. Revela um aspecto social que seu olhar idealizado por uma memória afetiva o impede de narrar.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a

seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

Se olharmos o romance de José Lins do Rego, *Menino de Engenho*, com o seu órfão Carlinhos, neto de coronel e o compararmos, por exemplo, com a protagonista do conto *Negrinha*, de Monteiro Lobato, percebemos, com um olhar mais aguçado, a reiterada expressão de resquícios de um Brasil colonial e escravocrata. Ao pensar a vida dos escravos e sua relação com a casa-grande, certamente vemos que o engenho de José Lins não era muito diferente da fazenda em que a órfã *Negrinha*, de Monteiro Lobato, habitava. Enquanto o primeiro é visto por um olhar saudoso de um menino, narrado em primeira pessoa, o segundo tem na pena irônica e ácida de Monteiro Lobato sua base, o olhar parece mais frio na medida em que o narrador se afasta, se coloca em terceira pessoa.

O conto lobatiano expõe de forma visceral a condição de uma menina órfã e negra criada na cozinha de uma casa-grande e que tem um tratamento muito próximo ao de um animal, sofre toda sorte de maus-tratos, criada no borralho, sem possibilidade do final feliz dos contos de fada. *Negrinha* oferece ao leitor um retrato cru do que aconteceu em muitas fazendas, engenhos e casas grandes nestes sertões brasileiros, em que, mesmo após o 13 de maio, as crianças negras e pobres eram tratadas como animais por donos da terra.

A excelente D. Inácia era mestra na arte de judiar de crianças. Vinha da escravidão, fora senhora de escravos e daquelas ferozes, amigas de ouvir contar o bolo e estalar o bacalhau. Nunca se afizera ao régimen novo — essa indecência de negro igual a branco; e qualquer coisinha, a polícia!! ‘Qualquer coisinha’; uma mucama assada ao forno, porque se engraçou dela o senhor; uma novena de relho, porque disse: — ‘Como é ruim, a sinhá!’....

O 13 de maio tirou-lhe das mãos o azorrague, mas não lhe tirou da alma a gana. Conservava, pois, *Negrinha* em casa como remédio para os frenesis. Simples derivativo. (LOBATO, 2019a, p. 9)

A mesma orfandade vista aqui em nossa literatura está presente na literatura africana de língua portuguesa. Mia Couto, com seu narrar aquático que parece buscar ser rio, lança *A Menina Sem Palavras: Histórias de Mia Couto* em 2013, neste livro o autor faz uma antologia de dezessete contos que mostram a complexidade da infância e da orfandade em Moçambique. Vamos nos ater aqui ao

primeiro texto desta coletânea, trata-se de *O Dia em que Explodiu o Mabata-Bata*, neste iremos encontrar o órfão Azarias como protagonista do fatídico conto.

Narrado em terceira pessoa, Azarias não é dono de sua própria história, ao contrário do fazendeiro Paulo Honório, narrador de *São Bernardo*, que embora órfão e pobre, vence esse segundo adjetivo e adquire o direito de narrar o seu vivido. Azarias deixa a vida, como muitos de seus iguais, ainda jovem e pobre. Sua história chega até nós por um outro narrar alheio ao seu, salvou-lhe a pena de um narrador.

O espanto não cabia em Azarias, o pequeno pastor. Ainda há um instante ele admirava o grande boi malhado, chamado de Mabata-bata. O bicho pastava mais vagaroso que a preguiça. Era o maior da manada, régulo da chifraria, e estava destinado como prenda de lobolo do tio Raul, dono da criação. Azarias trabalhava para ele desde que era órfão. Despegava antes da luz para que os bois comessem o cacimbo das primeiras horas

[...].

Os filhos dos outros tinham direito à escola. Ele não, não era filho. O serviço arrancava-o cedo da cama e devolvia-o ao sono quando dentro dele já não havia resto de infância. Brincar era só com os animais: nadar o rio na boleia do rabo do Mabata-bata, apostar na briga dos mais fortes. Em casa, o tio advinha-lhe o futuro: - Este, da maneira que vive misturado com a criação há-de casar com uma vaca (COUTO, 1987, p. 24).

Se a orfandade irmana estes personagens, Paulo Honório e Azarias, o primeiro tinha em sua luta o objetivo de vencer a pobreza e sua condição de subalterno; o segundo tinha no sobreviver, no sonho distante da escola, o seu objetivo. Podemos dizer que tanto Azarias e Negrinha, embora em continentes e contextos diversos, partilhavam da mesma sina, não eram donos de seu narrar. A personagem de Monteiro Lobato viveu como um animal e nessa condição era sujeita de submissão aos desejos da senhora. Embora vivesse atrelada à condição da escravidão negra brasileira, e sua saga se desse em um período posterior ao treze de maio de 1988, a cultura e as práticas escravocratas ainda vigoravam, mais do que a sua liberdade era-lhe negada sua condição de humano.

Azarias estava próximo da condição da personagem Negrinha, porém a ele ainda era dada a ilusão de ser amado pelos seus, acreditara que era querido pela família, pelo tio, que substituíra o lugar de pai e o ignorava. Negrinha não tinha nem parentes e nem ilusão de amores, a ela ficava o status de animal, coisa. O menino pastor tinha no boi Mabata-bata uma ligação íntima, de vida e de morte. O destino

destes personagens, Azarias e Negrinha, tem na morte o seu signo, assim como o boi destinado à prenda de lobolo.

Tanto Negrinha, vivendo num país escravocrata em que os negros eram tratados como animais, quanto Azarias, vivendo em um Moçambique numa zona de guerras, entre minas e fomes que ceifavam meninos e os homens, viviam cada um a seu modo as carências de um país em que os direitos fundamentais das crianças estão distantes de serem respeitados, vivendo no limite, onde órfãos proliferam e brotam da terra. Seja esta terra o sertão do Brasil ou o deserto de Moçambique.

Em Mia Couto, o real e o fantástico perfazem um caminho paralelo até se fundirem definitivamente na morte trágica da personagem tão humanamente construída e que, não obstante, tem o mesmo fatídico fim destinado ao boi. Quiçá, ambos estivessem marcados desde sempre pelo inevitável: o boi como prenda ao lobolo, o menino como sacrifício inesperado, ambos em favor das vidas do tio e da avó.

Moçambique, sendo como o Brasil, comungando de sina comum: colônias em outros tempos de um mesmo senhor, Portugal. Marcas presentes em boa parte de nossa literatura também ocorrem na literatura moçambicana, também os moçambicanos ocupam suas literaturas com órfãos, privados da presença do pai, da mãe, da origem, sendo negado a eles, a nós, o passado, urgindo assim a construção de novas identidades, novas narrativas. O órfão é por origem o que foi privado de conviver com os pais, a ele é negado conviver com seu antepassado. Como observam as pesquisadoras Paula Simone Esteves e Elisabeth Battista:

[...] a condição de órfão de Azarias está além da perda dos pais, ele é órfão de possibilidades, de infância, de sonhos. A violência da guerra culmina não somente nas mortes resultantes dos conflitos, mas também na negação de garantias fundamentais à sociedade. Desse modo, como mencionado anteriormente, o estado de orfandade do garoto é estabelecido em todos os sentidos, inclusive no direito à educação e à infância. Talvez por isso, Azarias tinha uma relação tão próxima com os bois que pastoreava; como um animal, ele vivia sem direito à palavra, a qualquer manifestação, sobrava-lhe apenas o ruminar de sonhos, de desejos que guardava em sua mente inocente. (ESTEVES; BATTISTA, 2021, p. 96)

Muitas destas narrativas apontam para esta ausência do pai, da autoridade. Observamos aqui que nos textos que comentamos, quando esta narrativa está em primeira pessoa, evidencia uma superação desta carência. O narrador supera a sua

situação de oprimido, de sem palavras, sua saída de um estado de pobreza e carência dá ao narrador a voz sob sua história. Riobaldo e Paulo Honório são exemplos desta ascensão. O narrador neste sentido vence o tempo pelo artifício da memória, constrói e reconstrói identidades, reconfigura suas origens, estabelece tradições. Vence o opressor, o altero, o colonizador, o tirano que lhe nega o sentimento de pertencimento, atribuindo-lhe um signo de carência, de orfandade.

Quando o protagonista não consegue fugir deste signo de carência, ou sucumbe a ele, como Azarias e Negrinha, carece de um narrador em terceira pessoa que dê voz a estes oprimidos. Nesta senda fica a pergunta: pode o oprimido contar a sua história? Os três narradores que aqui apresentamos detinham esta tecnologia da escrita, tecnologia esta restrita a uma parte bem pequena da população brasileira, principalmente em final do século XIX.

Ao pensarmos o Brasil e os países africanos de língua portuguesa, a exemplo de Moçambique, Angola, Cabo Verde, entre outros, é possível afirmar que há uma relação entre o fato de termos sido colônia e a presença forte do elemento da orfandade na literatura. Até que ponto as marcas de orfandade em nossos textos dialogam com essa nossa condição de ex-colônia, em que medida nossa literatura reflete esta carência, ausência de uma tradição própria? Penso que em dada medida isto impulsiona a busca por uma construção de identidade nacional. Seja isso no formato de um projeto romântico, como fez José de Alencar, seja num projeto modernista, como fizeram os romancistas do início do século XX.

Pelo artifício de narrar são constituídas as histórias, ao dominar esta tecnologia, o homem é capaz de constituir sua identidade, permeado pela memória, pelo discurso. A narrativa é uma forma de vencer a morte, sobrepor o tempo. Exemplo clássico de narrador que vence sua condição de submissão está nas narrativas de *As Mil e Uma Noites*, que ao partilhar suas aventuras, a contadora de histórias usa a própria narrativa como arma de sobrevivência.

Sherazade toma como artifício de sobrevivência a narrativa, ao casar-se com o sultão que tinha como hábito matar as esposas após a primeira noite de núpcias. Sharair, depois de ter sido traído em sua primeira núpcia, refém de sua insegurança num ato de providência e vingança passa a adotar este proceder com suas esposas após a noite de núpcias, e assim evitar novas decepções. A contadora de história, usando de artifício, depois de seu casamento com o sultão, resolve narrar para o seu esposo uma história que não termina naquela noite. Seduzido e curioso para

ouvir o final da narrativa, Sharair polpa a vida de Sherazade por mais uma noite, e assim se passam muitas noites, todas povoadas por aventuras. Ao final das mil e uma noites (aqui tomadas como hipérbole e metáfora de um tempo dilatado em que pode incluir muitas histórias, ou conter outras, que ainda não foram desveladas, o que dá a este conjunto de narrativas a ideia de incompletude), o sultão abandona a ideia de tirar a vida da bela contadora de história.

Narradora tão hábil, herdeira de Odisseu, consegue vencer a morte com o discurso. Ela narra para não morrer, para mudar o estabelecido: as mulheres do sultão devem morrer. Mais do que isso, as narrativas eternizam Sherazade, a ponto de estarmos neste texto revisitando aquilo que se perenizou, rememorando este envolvente texto milenar. A narrativa se estabelece então como uma forma de vencer a morte, de sobrepor os dias, de transcender o tempo. Ser capaz de narrar sua própria história é uma superação, nem todos têm acesso a ela.

Riobaldo, para que isso acontecesse, estudou no Currallinho, graças à condição do abastado padrinho Selorico Mendes, que lhe pagou os estudos e permitiu a ele se letrar. Paulo Honório, que não teve a mesma sorte de padrinho rico, conheceu as letras no período em que ficou preso, após passar por este processo de alfabetização adquire a capacidade de contar a sua própria história. O menino de engenho não teve que superar a pobreza para conhecer as letras, mas de forma geral, ao pobre, essa habilidade, quase sempre, era negada, principalmente neste final de século XIX e início do século XX.

Narramos para entender o mundo, mas para isso é preciso deter a tecnologia da escrita. É assim com Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, que nos apresenta seu mundo buscando entender sua relação com o amor, com Deus e o diabo. É assim com o velho e amargo Paulo Honório, que após a morte de seu grande amor, Madalena, busca fazer as pazes com o passado. Narrar nos parece buscar dar um sentido ao passado, ao vivido. O anfitrião desse reviver é o narrador.

#### 1.4 BRASIL: UM PAÍS POVOADO DE ÓRFÃOS

Aqui cabe uma pausa, ao trabalharmos com essas três narrativas, romances escritos na primeira metade do século XX e que têm seus enredos situados entre o final da segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, fazem-se necessárias algumas observações que me parecem relevantes e

capitulares. Trata-se de explicitar como entendemos este gênero romance, no caso, o que ficou denominado como romance moderno, e nessa mesma toada a figura do narrador, do narratário, do protagonista, do personagem, destes elementos caros à narrativa. Caros, também, a este estudo pela forma como entendemos o conceito de orfandade.

Estes pressupostos, que parecem claros, num primeiro momento, carecem ser explicitados, haja vista sua importância para a discussão que propomos. Começamos com a orfandade, este fenômeno social marcado pela ausência do pai ou da mãe na vida do filho, principalmente antes de sua vida adulta, posto que a tendência natural é que os pais morram antes que os filhos, porém quando a ausência dos pais se dá de forma bem precoce, esse sentimento de ausência se faz mais forte, aí a orfandade tem um peso maior.

Por algumas formas de configurações sociais ou familiares um indivíduo pode sentir ausência dos pais. Em *Menino de Engenho*, por exemplo, a morte de mãe do protagonista e a prisão do pai o privam da convivência com eles. Podemos dizer que, embora a morte da mãe o determine como órfão de mãe, posto não ter mais uma mãe, o protagonista se configura como órfão de pai, visto que este, num primeiro momento da narrativa, está vivo, mas privado do convívio com o filho. Nesta mesma senda podemos dizer que o jovem Telêmaco, na Odisseia de Homero, não é, a fim e a cabo, órfão, pois seu pai vive, mas a ausência e o desconhecimento do paradeiro do pai dão ao menino um sentimento de orfandade. Telêmaco foi privado da presença do pai, e é este sentimento de orfandade, de ausência e de abandono que impulsiona o filho de Penelope a empreender a primeira parte da Odisseia, a Telemaqueia, o filho que busca sua origem.

O protagonista de *São Bernardo* configura-se como outro tipo de ausência de filiação. Paulo Honório foi abandonado quando nasceu, não tendo assim nenhum conhecimento de pai ou mãe, sendo criado por uma outra pessoa, na diegese que se passa no final do século XIX. Neste período o contexto histórico do Brasil é marcado por mudanças: o final do regime escravocrata, a transição entre monarquia e república, assim, o problema da criança exposta ou abandonada já era preocupante. Em um universo rural, o protagonista é acolhido por uma ex-escrava que o cria. Paulo Honório não tem dúvidas com relação a sua origem, foi uma criança abandonada, como tantas que neste Brasil eram deixadas nas rodas dos enjeitados, e teve a sorte de encontrar colo e proteção na negra Margarida. É neste

período, dado o crescimento demográfico neste final de século, que se amplia, nas pautas públicas, o problema da criança exposta e abandonada, o que exigia por parte do Estado o desenvolvimento de algumas ações e políticas.

O século XX foi o século da revolução demográfica no qual a população brasileira - que era cerca de dez milhões de habitantes em seu primeiro censo (de 1872) - cresceu 15 vezes até 1990. A queda contínua da mortalidade foi um fenômeno que explicou inicialmente esse grande crescimento. (MARCÍLIO, 2019, p. 221)

Riobaldo, nosso terceiro protagonista, em um dado momento da narrativa pensa ser órfão, posto não saber quem era seu pai. De “escuro nascimento” (ROSA, 2019, p. 127), experienciou essa ausência da figura paterna em sua infância, afirmando inclusive ser este um fato comum que se dava no sertão, haja vista a itinerância dos homens que deixavam para traz as mulheres e suas proles. Como destaca a diligente pesquisadora do escritor mineiro:

Quando lhe morre a mãe, Riobaldo, ainda menino, é levado para a fazenda do pai, o latifundiário Selorico Mendes. Não se assumindo enquanto tal, este se apresenta ao filho como ‘padrinho’. Nesse sentido, Riobaldo é um dos muitos ‘afilhados’ de latifundiários como Selorico Mendes. Trata-se de filhos bastardos oriundos de relações quase sempre forçadas entre o patrão e suas dependentes, relações por meio das quais o romance suscita a denúncia a uma das heranças coloniais, sob a forma de dependência econômica e sócio-cultural, ainda resistente ao tempo encenado no romance, ou seja, entre o final do século XIX e as décadas iniciais do século XX. (SCARPELLI, 2006, p. 39)

O padrinho Selorico Mendes, o pai que não o assume, acompanha Riobaldo na condição de padrinho. Com a morte de sua mãe, toma os cuidados do filho bastardo, que trata como afilhado, mas com mimos de filho. Mesmo tendo pai, que não o assumiu enquanto tal, Riobaldo tem neste sentimento de ausência, de orfandade, um lugar.

A orfandade se caracteriza assim como a ausência de pais, característica comum a estas três narrativas. Se a cicatriz de Odisseu é uma marca de origem, de tradição, a orfandade marca os seus com o adjetivo da ausência, da privação da presença. Como Orfeu, o órfão está privado, não pode olhar para trás. Analisamos aqui os narradores que foram marcados pela orfandade, por este sentimento de ausência de pais. Cabe refletir em que medida esta ausência de origem conhecida,

ou esses escuros nascimentos, indiciam e apontam acerca destes personagens e deste país onde tudo isso se deu, ou melhor, se fabulou.

Cada um desses romances conta a saga de seus protagonistas, inseridos num tempo e espaço rural, interiorano, sertanejo entre final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Ao leitor que deseja conhecer um pouco desse período, cada um desses romances ao seu modo oferece retratos de um Brasil.

Assim já apontamos para um outro aspecto importante que é a relação que se estabelece entre a literatura e a vida social, pensando aqui a literatura como um objeto estético que traz em sua tecitura, de forma mais ou menos intensa, as marcas de seu tempo e de seu contexto.

O romance, por excelência, é o gênero que oferece suporte a estes retratos; gênero híbrido por natureza, ele consegue amalgamar em si outros gêneros, podendo assim ter em sua tecitura traços de gêneros lírico e dramático, e trazer em seu bojo desde a canção, o poema, o conto, enfim, no romance tudo cabe. Muitos autores têm se debruçado a respeito do romance. Anatol Rosenfeld, para quem o romance do século XX sofreu uma alteração análoga à pintura durante os movimentos da chamada Vanguarda europeia, o romance passou por um processo de desrealização:

Nota-se no romance do século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. Eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal, foram abaladas, 'os relógios foram destruídos'. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começaram a desfazer a ordem cronológica, fundindo o passado presente e futuro. (ROSENFELD, 1996, p. 80)

Nesta senda, um dos procedimentos apontados por Bakhtin (1998) como fator de consolidação do romance, na era moderna, é incorporação do linguajar coloquial como ruptura com o discurso nobre acadêmico e os gêneros literários que seguem padrões previsíveis e monológicos. Esta inserção de elementos ligados à existência de um plurilinguismo ganhou um impulso significativo após o movimento de 22, com a poética de Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, entre outros, até seu aprofundamento na prosa de Guimarães Rosa.

Georg Lukács escreveu, em 1932, o livro *A Teoria do Romance*. Nesta obra o autor popular faz uma distinção entre o romance moderno e a epopeia; no capítulo denominado *Epopeia e o Romance*, aponta algumas distinções entre estas duas formas de narrativa: a primeira ligada ao mundo clássico e a segunda inserida em um contexto moderno.

Ao iniciar suas reflexões, o jovem Lukács escreve lindamente a respeito do texto clássico, povoado de heróis, mitos e certezas, em que a narrativa, a epopeia, era guiada por um objetivo claro. O herói épico não claudica seu trajeto por mais que tenha percalços e impedimentos, o que o motiva é uma determinação do dever, não cabe nesta narrativa clássica uma crise existencial. O herói clássico não hesita, acaba por colocar a cabo seu objetivo, superando dificuldades, enfrentado desafios e barreiras, auxiliado por deuses, cumprindo o destino. Em oposição a este herói, está o protagonista do romance moderno que tem em Cervantes, em *Dom Quixote*, sua gênese. Neste paradigma, busca-se retratar este homem moderno, fragmentado, às vezes incoerente, num mundo povoado não mais por heróis destinados às grandezas, mas por homens que lutam entre sonhos, vontades, incertezas, sofrimentos e alegrias.

Ao contrário de Aquiles ou Odisseu, que têm em suas virtudes um ícone, o personagem do romance moderno tem na falta, na carência, na burocracia, no espaço da incompletude o seu lugar; sua história, quase sempre, é a luta por um espaço de adequação, de completude, que muitas vezes não se realiza.

Na travessia do protagonista do romance moderno, diverso da viagem de retorno de Odisseu, quase sempre tem um homem que se transforma durante a trajetória, e mesmo os que conseguem concluir a travessia, quando a fazem, chegam ao destino um homem diverso do que iniciou a jornada.

Essa travessia é regida pelo narrador, no caso dos romances aqui estudados, são todos em primeira pessoa, narradores e protagonistas de seu narrar. Esta opção estética dá à obra algumas características peculiares.

Assim, quando se desconsidera o ponto de vista do narrador, deve-se levar sempre em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê: o que ele foi levado a 'não enxergar' para que o autor-implícito pudesse disso tirar um proveito. Deste modo, discorrer sobre o ponto de vista constitui ao mesmo tempo uma advertência quanto à ótica de qualquer discurso, inclusive a deste. (DAL FARRA, 1978, p. 25)

O narrador traz e cria mundos. Ou, no falar do judeu Walter Benjamin, o narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. Dito de outra forma, o narrador tem no seu ofício a arte de ser Deus, isso na medida em que controla o enredo, a narrativa de forma geral.

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselho não para alguns casos como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande arte a experiência alheia. O narrador infunde à sua substância mais íntima também aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador, em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stenvenson. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN, 1994, p. 240)

Entre os tantos pensadores da narrativa e do narrador, sem dúvida alguma o ensaio a respeito do narrador de Walter Benjamin tem se destacado de forma singular. Vítima do regime ditatorial, a história do mestre da Escola de Frankfurt também teve seus traumas. Em 1940 concluiu um texto importante em que define o conceito de história, no mesmo ano, em vinte e seis de setembro, suicida-se, fugindo dos nazistas, em "Port Boll", fronteira franco-espanhola. Após viver uma vida de dificuldades acentuadas pela guerra e pelo nazismo, deixou uma obra que serve de base para estudos e pesquisas nas mais diversas áreas do conhecimento, inspira uma legião de intelectuais, pesquisadores e artistas no mundo ainda em nossos dias. Benjamin é um dos grandes pensadores da filosofia e da estética, é lido por historiadores, educadores, estudiosos da comunicação, da literatura, das artes. Aborda temas como modernidade, subjetividade, arte e sua produção e reprodutividade, os meios de produção e a cultura de forma geral.

A partir da escrita melancólica de Benjamin, temos um pensar sobre a obra de arte e também sobre o papel do narrador, este contador de histórias que nos traz um mundo distante. Nos textos que buscamos trabalhar aqui a narrativa tece o seu fio, e o narrador é um elemento central. O narrador traz o mundo à luz do leitor, cria e recria o vivido, ou não vivido, enreda histórias.

Em *Grande Sertão: Veredas*, o narrador lança o seu olhar de velho fazendeiro sobre o seu passado, parece-nos, um pouco para entender a trajetória que fez, um

pouco para amenizar a dor que estiola o vivente, ou para compreender e dar sentido ao vivido. Nesse movimento questiona o passado, fabula uma outra possibilidade, outro ordenamento; nas palavras de Riobaldo, o narrador permite “trazer o mundo para si para o concertar consertado” (ROSA, 2019, p. 19), ou ainda:

Em certo momento, se o caminho demudasse — se o que aconteceu não tivesse acontecido? Como havia de ter sido a ser? Memórias que não me dão fundamento. O passado — é ossos em redor de ninho de coruja... E, do que digo, o senhor não me mal creia: que eu estou bem casado de matrimônio — amizade de afeto por minha bondosa mulher, em mim é ouro toqueado. Mas — se eu tivesse permanecido no São Josèzinho, e deixado por feliz a chefia em que eu era o Urutú-Branco, quantas coisas terríveis o vento-das-núvens havia de desmanchar, para não sucederem? (ROSA, 2019, p. 501)

O romance tem no espaço da inadequação do personagem seu lugar, a literatura aponta quase sempre para a falta, para o desequilíbrio, que parece ser uma busca do narrador, ordenar um mundo, sua história, fazer as pazes com o passado, entender o vivido. O narrador é, assim, o responsável por conduzir o leitor nessas travessias, nessa odisseia. A pesquisadora Leyla Perrone Moisés, ao tratar da criação literária, afirma:

Inúmeros são os escritores que definem a literatura a partir da falta. Flaubert ‘a vida é tão horrível que só se pode suportá-la enviando-a, e podemos fazê-lo quando se vive no mundo da arte’. Fernando Pessoa ‘A literatura, como toda arte, é uma confissão do que a vida não basta’. No entanto nenhum dos dois escreveu uma obra que se possa caracterizar como uma fuga para um mundo mais alegre de que o real. E Borges cujas fábulas podem parecer à primeira vista como desvinculada do real, afirma: ‘A literatura nasce da infelicidade. A felicidade não exige nada. A infelicidade quer ser transformada em qualquer coisa’. Essa ‘coisa’ em que se transforma a infelicidade é que pode compensar a falta, não pelo que ela cria ou representa, mais por seu modo de ser. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 106)

A busca por esta felicidade, por uma razão, parece nortear nossos narradores; ao ordenar o passado e revisitar o vivido, o personagem buscar entender ou atribuir um sentido em suas travessias. Ao leitor do romance também é franqueado este espaço de olhar o vivido, na medida em que compartilha a trajetória dos personagens do romance: homens de papel. O leitor consegue refletir sobre a trama dos personagens e sobre sua própria história, bem como estabelecer relações com outras histórias e narrativas, sejam ficcionais ou não.

O pacto que o escritor e o leitor firmam quando aquele encerra o livro e este o abre é um pacto de autoengano e mútuo fingimento, no qual são estabelecidos limites ao ceticismo desdenhoso e à confiança incondicional, definindo o que Umberto Eco chamou de 'os limites da interpretação'. No cerne do envolvimento de todo leitor com o texto, está à espreita um laço duplo: o desejo de que o que é contado nas páginas seja verdade, e a crença de que não o é. Nessa tensão entre os dois, os leitores instalam seu precário acampamento. Bruno Bettelheim observou há muito tempo que as crianças não acreditam no Lobo Mau ou na Chapeuzinho Vermelho como tais: acreditam em sua existência narrativa, o que, como todos sabemos, pode nos cativar mais do que muitos personagens de carne e osso. Para a maioria dos leitores, porém, o envolvimento com um texto não vai além do devaneio intenso ou da autossugestão. (MANGUEL, 2017, p. 123)

O romance estabelece nessa relação entre o leitor e texto um espaço de reflexão ontológica em que se pode ler muito mais do que foi escrito. O texto literário é um espaço que se ressignifica a cada leitura, na medida em que, como já nos lembrava o velho Heráclito, "um homem não se banha duas vezes no mesmo rio", da mesma forma, não lemos o mesmo livro duas vezes. Como nos lembra Ezra Pound em seu livro *ABC da Literatura* (2006, p. 32), "a literatura é linguagem carregada de significado. Grande Literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível", essa característica dá ao texto esse caráter polissêmico, está presente nas obras de José Lins, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. Nas palavras do professor Paulo Fanchetti, esta arte literária pode ser vista como uma forma de relacionar com o passado, de estabelecer relações com o presente: "É compreensível, portanto, que ela tenha sido vista, ao longo dos tempos, como um dos elementos principais da civilização, que é a continuidade, a herança e atualização do passado no presente." (FANCHETTI, 2020, p. 32)

Assim, essas três narrativas possibilitam ao leitor um contato com o contexto histórico do espaço sertanejo rural no Brasil no final do século XIX e início do século XX, bem como com o modo de vida nesse período, a reboque promovem uma reflexão sobre a matéria vertente, usando aqui a expressão do narrador Riobaldo. A literatura é uma forma, entre outras coisas, de nos ligarmos ao nosso passado, sermos seus herdeiros, ouvir a sua voz.

## 1.5 DA PRESENÇA DO ÓRFÃO DESDE OS TEMPOS REMOTOS

Aqui, a carta de Pero Vaz de Caminha é o primeiro registro de uma impressão de terras brasileiras, ou a primeira representação pela escrita deste inexplorado espaço geográfico. A esquadra de Pedro Álvares Cabral teve o privilégio de contar com a pena afinadíssima de Pero Vaz de Caminha, um beletrista, que fazia jus ao tamanho e à imponência da esquadra portuguesa, que contava com o número nunca dantes visto de quatorze naus. Esse relato epistolar tinha como objetivo dar notícias do novo mundo, descoberto e carregado de expectativas e potencialidades, ao rei de Portugal.

Pero Vaz, com cuidados de artesão, registra as impressões do primeiro encontro entre portugueses e nativos. Aqueles dez dias de contato entre esses dois povos, segundo a narrativa de Caminha, foram uma convivência pacífica. Nesse sentido, narrou-se uma breve calmaria antes de tempos áridos. Chama a atenção do escriba a ausência de vestimentas dos índios com suas vergonhas expostas, ao fazer referência às índias com seus genitais expostos. Em suas palavras, “suas vergonhas tão nuas e com tanta inocência, que nisso não havia vergonha alguma” (CAMINHA *apud* CORTESÃO, 1943, p. 204).

Muitas outras vezes estes índios e índias foram revisitados pela palavra escrita, entre estas, vêm à memória *Iracema* e *O Guarani*, do romancista José de Alencar, que retrata o índio com a coragem e altivez de um Aquiles e a beleza de Helena. Seu narrar tem no ideal, a seu modo e seu peso, o encontro entre o português e o índio. Nessa mesma clave propõe o surgimento de um povo novo, o brasileiro.

Em José de Alencar do encontro entre Martim, o português civilizado, e Iracema, a silvícola virgem de lábios de mel, nasce Moacir, que dada a violência e a idiossincrasia deste encontro, carrega a alcunha de filho dessa dor. Esse é o significado de seu nome, metaforicamente, o brasileiro nasce da dor deste encontro, deste descobrimento, desta colonização. Nesta trama de Alencar, logo no início encontramos pai e filho, Martim e Moacir, tangendo em rumo ao futuro desconhecido, o pai português e filho órfão. Assim, a representação do país na literatura tem, desde o tempo de seu descobrimento no contexto do início de uma colonização, a destacada presença da figura do órfão. Essa presença se estende por toda a história brasileira. Alencar, ao representar o século XVI e os primeiros

movimentos e conflitos entre colonizador e colonizado, apresenta alguns bons exemplos deste fenômeno.

No romantismo brasileiro, que buscava entre tantas características olhar para a cor local, para a construção de uma identidade nacional, abundam exemplos de orfandade. Muitos de nossos escritores românticos cantaram as belezas e as fortunas desta terra, as cores e flores de uma nação com sua natureza exuberante, povoada de uma gente, um povo heroico de caráter. Aqui o romantismo tem na ideia de construir uma identidade nacional a sua tônica, o nome que mais se destaca neste projeto é sem dúvida nenhuma o de José de Alencar e é dele o nosso exemplo.

Os românticos tinham um projeto de nacionalidade segundo o qual se buscava inventar um passado e assim imprimir na literatura uma cor local, diversa da cor da origem lusa. O imaginário romântico assim busca preencher a lacuna da ausência de antepassado, de uma lenda, um mito ou narrativa de origem com a grandeza comum às literaturas e histórias europeias.

Na obra deste escritor temos uma representação literária do Brasil, Alencar busca em seus romances dar conta de diversas paisagens e cantos deste país continental, seja tematizando o gaúcho, o índio, o cidadão, o sertanejo e aí por diante. Pela obra de José de Alencar temos um mapeamento do Brasil e de sua população. Cabe ressaltar que este olhar é de um homem de seu tempo, que atendeu a uma estética e uma filosofia predominante em meados do século XIX. Ao falar do escritor de *Iracema*, a ideia de criação de um projeto de nacionalidade vem sempre a nossa mente.

O registro literário do encontro entre o branco civilizado e o índio produz uma trilogia: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). *Iracema* tem no desfecho de sua trama a presença de um órfão. Do encontro entre o branco civilizado, Martim, e a selvagem virgem de olhos de mel, Iracema, nasceu Moacir, o filho da dor, que logo ganha o signo de órfão com a morte de sua mãe.

Podemos dizer que este romance, com certo caráter fundador, aponta para o surgimento de um novo homem, o brasileiro. Esse surgimento tem a fabulação de uma estética romântica, que como um homem de seu tempo, paga tributo a esta estética. O escritor cria um mito de origem do povo brasileiro, de um novo homem, fruto do encontro entre o europeu e o índio. Nasce o brasileiro, o filho da dor. Dor esta dada pelo encontro com a chegada do novo, o europeu, e seu “encontro” com o

velho, a síntese do conflito e a barbárie. Aqui, estes termos “novo” e “velho” carregam consigo toda a carga pejorativa de velho, que vem associado ao atraso e selvageria, ao passo que o novo se liga ao belo, ao civilizado. Do encontro do branco europeu e do índio nasce o brasileiro.

Veio a noite, que trouxe o repouso. Ao romper d'alva, o maracatim fugia no horizonte para as margens do Mearim. Jacaúna chegou, não mais para o combate e só para o festim da vitória. Nessa hora em que o canto guerreiro dos pitiguaras celebrava a derrota dos guaraciabas, o primeiro filho que o sangue da raça branca gerou nessa terra da liberdade, via a luz nos campos da Porangaba. (ALENCAR, 1997, p. 74)

Embora o personagem Moacir apareça de forma bem tímida no romance de Alencar, *Iracema*, cujo título, como aponta um número signficante da crítica, é anagrama de América, pode ser lido como a construção de um mito fundador de nossa nação. Ler *Iracema* como uma alegoria da formação do povo brasileiro, povo este representado por um órfão: Moacir. Neste sentido, temos na origem do povo a expressão da ausência.

No ambicioso projeto de um discurso de construção de uma nacionalidade, que perpassa por um discurso literário, José de Alencar cria dois mitos de origem, *Iracema* e *O Guarani*, cada um a sua maneira representou o encontro entre o europeu e o silvícola. Estes selvagens, Iracema e Peri, parecem ter em Rousseau e em sua teoria do bom selvagem o seu molde. Somos frutos de Peri e Ceci, os novos Adão e Eva, ou em uma outra formulação frutos de Iracema e Martim; somos filhos da dor deste encontro, somos o novo povo, somos Moacir. Filhos da dor.

José de Alencar, no prefácio de *Sonhos D'Ouro* (1879), expõe de forma bem clara como ele vê a literatura brasileira. Propõe uma divisão e situa sua obra dentro deste sistema. Nesse texto primoroso ele divide a literatura nacional em três momentos, ou fases do que chama de período orgânico da literatura.

A primitiva que se pode chamar de aborígene, são as lendas e mithos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalaram a infância do povo, e ele escutava, como filho a quem mãe acalenta no berço com as canções da pátria; que abandonou. *Iracema* pertence á essa litteratura primitiva, cheia de santidade e enlevo, para aqueles que veneram na terra da pátria a a mãe fecunda – alma matter, e não exergam nella apenas o chão que pisam. O segundo período é histórico; representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que delle recebia a cultura, e lhe

retribuía nos effluvios de sua natureza virgem e nas reverberações de uma natureza esplendida. [...]

Esse período colonial terminou com a independência. A elle pertencem o Guarany e as Minas de Praia. Ha ahi muita e boa messe á colher para o nosso romance histórico; mas não exótico e rachitico como se propoz á ensina-lo á nos beocios, um cscriptor portuguez.

A terceira phase, a infância de nossa litteratura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores «que lhe dêem os últimos traços, e formem o verdadeiro gosto nacional [...]» (ALENCAR, 1979, p. 18)

Nessa divisão coloca *Iracema* como parte dessa primeira fase da literatura nacional, a qual chama de aborígene. Cabe entender de onde Alencar está falando, um homem em pleno século XIX que assiste à queda da colônia e à chegada da independência política e já pode sentir uma leve brisa dos ventos republicanos. Entendendo *Iracema* pertencente à literatura que retrata o momento “aborígene”, um momento selvagem de nossa literatura.

Podemos entender que a lenda de Iracema retrata e simboliza a origem desse homem essencialmente brasileiro. Fruto desse tempo primitivo, desse encontro entre civilizado e silvícola, em uma natureza “cheia de santidade e enlevo, para aqueles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda – alma matter” (ALENCAR, 2000, p. 15), mesmo nestes lócus de pureza, Moacir é forjado na dor do encontro. Nesta divisão proposta por Alencar é Moacir o órfão que metaforicamente representa o brasileiro e está na literatura desde sua fase aborígene. Ou dito de outra forma, o homem brasileiro tem já em sua origem a marca do abandono, da orfandade.

O cajueiro floresceu quatro vezes depois que Martim partiu das praias do Ceará, levando no frágil barco o filho e o cão fiel. A jandaia não quis deixar a terra onde repousava sua amiga e senhora. O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma Raça? (ALENCAR, 1979, p. 75)

Acrescenta-se a esta orfandade o estigma errante do migrante, o homem nascido, ainda no berço, perde a sua pátria. Essa constatação me parece bem cara ao trabalho aqui proposto, a orfandade é assim mais do que uma metáfora, ecoa como uma marca de Caim, sob esse signo boa parte de personagens de nossa literatura serão sinalizados. Aqui lembro do poeta e crítico literário americano, Erza Pound, que já afirmava que “não há literatura no vácuo” (POUND, 2006, p. 36), e de certa forma ela aponta ou dialoga com a sociedade em que foi produzida. Esse

sentimento de orfandade certamente era sentido pelos intelectuais e escritores que pensavam o Brasil, sua cultura, história e sua literatura.

Este estigma do abandono, de estar longe de sua terra natal, não era algo novo para o colonizador português que deixou sua pátria na ventura de colonizar e em dada medida sentia a distância da terra natal, embora em muitos casos isso se deu por vontade própria. Com o negro isso se dava de maneira mais intensa, posto eles terem sido retirados de suas terras pelo poder da força, sendo obrigados a servir como mão de obra em terra estranha. O índio, mesmo estando em sua terra, assistia à ocupação deste espaço pelo colonizador que paulatinamente matava sua cultura, ocupava sua terra e literalmente matava seu povo. O sentido de perda era comum a estes três povos que aqui estavam, cada um sentia a seu modo.

A formulação desta lenda de surgimento do Ceará, e metaforicamente do Brasil, ou do brasileiro é marcada por este signo. Em *Iracema* é representado por Moacir, imagem idealizada desta miscigenação, filho da barbárie do processo colonizador. Considerando que José de Alencar, juntamente com os seus contemporâneos, estavam inseridos em um processo de busca da construção nacionalidade, a literatura teve uma importância fundamental, na medida em que formulava uma imagem do Brasil. Em *Iracema* temos, como afirma o próprio autor, a fase primitiva dessa literatura, lendas e mitos da terra selvagem que embalaram a infância desse povo. E explicam pelo mito a origem da ausência, da orfandade. É em um romance de Alencar, *O Guarani* (1857), que temos os primeiros, se não o primeiro, registro da palavra sertão, tão cara a este trabalho e suas reflexões.

Assim vivia, quase no meio do sertão, desconhecida e ignorada essa pequena comunhão de homens, governando-se com as suas leis, os seus usos e costumes; unidos entre si pela ambição da riqueza, e ligados a seu chefe pelo respeito, pelo hábito da obediência e por essa superioridade moral que a inteligência e a coragem exercem sobre as massas. (ALENCAR, 1996, p. 08)

Ao ser representado na literatura, nesses anos iniciais do Brasil a marca da orfandade já se mostrava em dada medida sua condição como colônia de Portugal. Podemos entender também que a relação entre Brasil e Portugal, colônia e metrópole, marcadamente sofria desgastes nesta relação de filiação. Assim, temos nesta relação Portugal ocupando este lugar de pai, sendo as colônias filhas e, conseqüentemente, pensar Brasil e colônias africanas como irmãos. A literatura

brasileira, nestes primeiros romances, busca fortalecer esta identidade nacional, se colocar como um espaço novo, independente, com particularidades e idiossincrasias, com identidade própria, diversa de Portugal. Isso ocorre na pena de José de Alencar, de forma mais marcante em *Iracema*, que compõe um projeto bem ambicioso desenvolvido pelo escritor, um projeto de fundação de uma identidade nacional.

A literatura tomou parte nesse projeto de construção da Nacionalidade e desempenhou, aí, uma função efetiva. Escrever o que quer que fosse – poesia ou história, teatro ou levantamentos topográficos, romances ou descrições geográficas, crônicas ou dissertações etnográficas – podia ser instrumento para atingir o objetivo visado. Com uma condição: era preciso que o que se escrevesse fosse considerado — útil e precioso para a pátria. Os livros úteis e preciosos eram exatamente aqueles que pudessem contribuir para desenhar os contornos de uma imagem do Brasil [...] E, nesse sentido, a literatura tinha muito para dar e seus serviços podem mesmo ser considerados indispensáveis. (ROUANET, 1999, p. 17-18.)

Esta gente brasileira ficara na literatura com esta marca de Caim, e esse abandono será, e é, cantado em boa parte de nossa literatura povoada de órfãos e similares. Ao revisitar o século XVI, a escritora Ana Miranda nos desvenda mais uma faceta da orfandade no recém-colonizado Brasil. Em *Desmundo* (1996), romance escrito no século XX, a autora e pesquisadora se debruça sobre documentos históricos e ficciona uma face da orfandade nesse período de colonização do Brasil. De modo diverso de Alencar, Ana Miranda não quer contar uma lenda de surgimento de um povo, ou pintar com tintas românticas a formação de uma identidade nacional. Pela lente de Miranda conseguimos iluminar um drama que foi recorrente em nossa história, o que atribui ao romance de Ana Miranda a alcunha de romance histórico. Nessa senda, a trama urdida pela também cearense Ana Miranda aponta mais para a barbárie deste processo de colonização.

Miranda estreia como romancista com *Boca do Inferno* (1989), neste o personagem central é o poeta do Brasil colonial Gregório de Matos Guerra. A autora parte de uma vasta documentação historiográfica e cria a partir disso o que alguns críticos chamam de romance histórico. Este trabalho foi traduzido para vários idiomas e no ano de 1990 a autora recebeu o prêmio Jabuti, o maior prêmio de literatura brasileiro. Seis anos depois ela publica *Desmundo* em 1996.

Este romance narra o percurso de um grupo de meninas órfãs, desta vez não nascidas aqui, mas trazidas de Portugal com o objetivo de servirem como mulheres dos portugueses que aqui vieram para ocupar essa terra. Pela pena de Ana Miranda podemos ver um Brasil que iniciava sua história tendo muitos de seus personagens marcados pelo selo da orfandade. Essa ausência do pai ou da mãe na literatura e, por que não dizer, na história de nosso país remonta desde o século XVI: um país de órfãos.

Deste período até os dias de hoje, essa marca pode ser observada na literatura, posto ser este espaço uma forma de representação da realidade. Esse indivíduo que, como afirma Riobaldo, tem um “escuro nascimento” (ROSA, 2019, p. 127), se apresenta na literatura nos mais diversos textos, na prosa, no verso e nas mais diversas formas das manifestações culturais e artísticas, desde o cancionero popular, passando por Machado de Assis, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e chegando a contemporâneos, como Milton Hatoum e Ana Miranda, entre tantos outros.

A leitura de *Desmundo* nos proporciona uma viagem a um Brasil desconhecido por muitos brasileiros. Esta viagem ao século XVI, certamente, tem na literatura uma possibilidade idiossincrática. Pelo olhar de Ana Miranda, podemos viver uma experiência estética e sentir um pouco da história deste país em seus primeiros anos. Ao narrar a trajetória de jovens órfãs que são enviadas para o Brasil, em 1555, pela rainha de Portugal, para se casarem com cristãos que habitavam a colônia, a autora captura uma imagem de Brasil. Uma dessas órfãs é Oribela, a narradora desse *Desmundo*, chegando aqui ela se casa com Francisco de Albuquerque, um português; esse consórcio é realizado alheio à vontade da narradora que insatisfeita sonha com o retorno a Portugal. Alimentando este desejo, a protagonista arquiteta algumas fugas que chegam a cabo, em todas é sempre capturada, em uma dessas conhece e se envolve com o mouro Ximeno, que a acolhe durante uma de suas fugas em sua casa. Desse encontro Oribela terá um filho.

Esse filho nasce da união de uma órfã portuguesa católica e um mouro. A jovem adolescente foi trazida ao Brasil, posto não ter um “lugar” em sua terra natal, sem pai, nem mãe tem nesse novo lugar uma possibilidade de felicidade, uma utilidade para a Coroa. A exemplo do personagem Moacir, Oribela também tem na

migração seu lugar; ela tem no desterro e na ausência a possibilidade de um lugar para chamar de seu.

Se na pena de José de Alencar a virgem de lábios de mel se deita com Martim, o guerreiro português e fruto deste encontro é o Moacir, o filho da dor, que logo na sequência se torna órfão, em *Desmundo*, a órfã Oribela, de origem branca e portuguesa, colonizadora, deita-se com um mouro e desse encontro nasce o seu filho. Desse arranjo esdrúxulo o romance de Ana Miranda sugere uma família possível. Isso não acontece em *Iracema*. Guardados os dois olhares e suas razões, fica sempre na tortura e na ausência a origem desta família ou gente brasileira.

Esses dois cearenses, Ana Miranda e José de Alencar, ao pensar o século XVI, lançando uma lanterna sobre a popa, iluminam águas passadas, cada um a seu modo e tempo, veem duas possibilidades para os filhos gerados nesse início de colonização do país. Ambos marcados pela ausência de filiação. Alencar lança seu olhar a partir do século XIX e Ana Miranda olha a partir do século XX, aproximadamente cem anos dividem estes dois escritores. Se na trama do romântico Alencar há ecos de um mito fundador ou de lenda, na de Ana Miranda temos um relato quase pessoal, a impressão de um indivíduo que vive e partilha com o leitor num caráter intimista a sua chegada nesse novo mundo. As tintas de Alencar, tributárias de uma estética romântica, propõem personagens que têm no belo seu lócus, flertam com as teorias de Rousseau do bom selvagem. Ana Miranda, por sua vez, flerta com um olhar mais naturalista.

Neste romance emerge um espaço de fronteira com uma confluência de pessoas diversas que buscam ocupar um espaço novo. Neste contexto da aridez das relações humanas e da luta para ocupar os espaços naturais, esse fato, associado à opção da narrativa em primeira pessoa, dá ao leitor uma visão muito mais próxima das vicissitudes da narradora, o que atribui ao romance um caráter mais complexo do que em *Iracema*, de Alencar. *Iracema* tem no ideário romântico suas características, notamos na bela nativa ecos do conceito de bom selvagem, pensamento muito em voga no século XIX. Neste sentido, em Alencar:

Além, muito além daquela serra, que ainda azula no horizonte, nasceu Iracema. Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as

matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo da grande nação tabajara, o pé grácil e nu, mal roçando alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (ALENCAR, 1997, p. 16)

Como podemos observar, a personagem de Iracema é a personificação da perfeição e da idealização, nada há nesse narrar que desqualifique a protagonista. Iracema tem em sua tribo uma posição destacada, é filha do cacique, responsável e guardião da bebida sagrada, tem beleza e dotes. Sobre ela não pesa a sombra da orfandade.

O mesmo não ocorre em *Desmundo*. A personagem Oribela é marcada por contradições que vêm desde a sua condição de adolescente, permeada pela orfandade, pela sua situação de migrante vinda de Portugal. Se por um lado era portuguesa, por outro, veio ao Brasil numa condição de subordinada, para ser desposada por uma pessoa que ela nem conhecia. Se por um lado ela tem uma nacionalidade que a identifica como colonizadora, por outra, sua posição de mulher, de órfã, faz com que ela se identifique mais com o colonizado do que com o colonizador. Curiosamente o olhar da personagem narradora oscila entre estes dois polos, olha seu contexto como portuguesa e como submissa a este jugo do colonizador, dada a sua condição de cativa dele. Temos assim um personagem e narrador complexo que tem no entrelugar seu espaço de narrar.

Numa sociedade árida, marcadamente patriarcal com seus arranjos e idiossincrasias, onde a violência e a força eram o governo, sua condição de órfã, de mulher, a coloca numa posição muito próxima dos colonizados, é tratada como objeto, num processo de coisificação. Alheio a este processo, acompanhamos os sonhos e expectativas de uma adolescente que delira com uma vida nova e feliz em terra brasilis. Ao contato com o mundo novo desfalecem seus sonhos, a realidade se mostra bruta e violenta. Oribela não tem espaço junto aos seus. Passa a ter no retorno a Portugal, sua terra natal, um novo objeto de sonho e de luta. Entre as aventuras de Oribela, suas fugas, amores e sonhos, a pena de Ana Miranda nos dá um panorama do Brasil do século XVI.

Neste panorama a narrativa e os personagens não têm a beleza e a virtude vistas no romance de Alencar, parecem viver em um país em que a natureza deixa de ser idílica, os espaços têm na aridez, na distância e no incômodo o seu lugar.

Numa noite estrelada do ano de 1555 chega ao Brasil uma caravela trazendo uma leva de órfãs mandadas pela rainha de Portugal para se casarem com os cristãos que aqui habitavam. Com a mente repleta de sonhos e fantasias, elas pisam pela primeira vez a terra distante, onde um mundo rude, belíssimo, violento, as espera. (MIRANDA, 1996, s./p.)

Ao nos entregarmos à leitura do romance, encontramos a personagem Oribela, jovem branca que não reconhece a nova terra como um lugar definido e seu. Um lugar que foi idealizado como paraíso quando ainda estava distante, mas com a chegada se revelou avesso ao Éden. A partir da constatação desse desmundo, a protagonista passa a viver constantemente o conflito de querer retornar à pátria, onde ironicamente também não dispunha de privilégios. Seu estado de felicidade não está em Portugal e tampouco no Brasil, a terra recém-descoberta. Assim, buscar um lugar em que possa ser feliz, esse lugar, nos parece, está sempre a chegar, no devir, além-mar, no altero. A orfandade da personagem é acentuada, não há para onde voltar, sua origem lhe é negada.

Oribela, na colônia, é vista como colonizadora; mas, aos olhos do colonizador, é subalterna, por ser mulher, órfã e sem ninguém por ela. Esta contradição faz com que a personagem em dado momento da narrativa se identifique mais com os colonizados, que em um primeiro momento lhes parece um povo de categoria inferior.

Nesta narrativa em primeira pessoa podemos assistir, com tintas de um realismo e subjetivismo potencializados pelo olhar adolescente do narrador, a um tempo de rudicidade em que as terras brasileiras sentiam os primeiros movimentos da colonização portuguesa. Na trama de *Desmundo* temos o relato da protagonista que juntamente com outras 16 meninas é mandada ao Brasil pela Coroa portuguesa para servirem como mulheres e se casarem com os portugueses que aqui vieram para ocupar a terra. Com destino definido, tornar-se esposa de um colonizador, esta adolescente relata suas venturas, sonhos, dúvidas e conflitos num ambiente inóspito da nova colônia.

Já escrevi a Vossa Alteza a falta que há de mulheres, com quem os homens casem e vivam em serviço de Nosso Senhor, apartados dos pecados, em que agora vivem, mande Vossa Alteza muitas orphãs, e si não houver muitas, venham de mistura delas e quaesquer, porque são tão desejadas as mulheres brancas cá, que quaesquer farão cá

muito bem à terra, e ellas se ganharão, e os homens de cá apartarse-hão do pecado. (MIRANDA, 1996, p. 7).

Trazidas ao Brasil para atender a uma demanda de ventre e de mulheres brancas que muito bem farão a esta terra nova, como podemos observar nesta epígrafe do romance, um excerto da carta que Manoel da Nóbrega endereça ao El Rei D. João pedindo que enviasse mulheres brancas, órfãs para se casarem com os portugueses que aqui estavam ocupando a terra. Garantiam assim um futuro para estas mulheres órfãs, algo que não lhes era garantido em Portugal, e elas ganhariam um marido. O fato de a epígrafe ser parte de um documento histórico, em certa medida, aponta o caráter histórico do romance.

Entre as promessas da vida no novo mundo associam-se os sonhos e idealizações das adolescentes órfãs, bem como as idealizações criadas sobre a colônia, vista a distância como um paraíso perdido. Pelo olhar de Oribela temos contato com um Brasil cheio de distâncias, carências, índios e negros servindo a um projeto maior, a construção de um conviver colonial. Com um trabalho de pesquisa documental, de esmero de um historiador, Ana Miranda constrói um romance que tem na documentação historiográfica não só o tecido da narrativa, mas as tintas e tons em que desenha uma parte da história do Brasil pouco conhecida.

O romance, dividido em dez partes que são subdivididas por sua vez em pequenos capítulos, tem um cuidado estético que se estende da preocupação vocabular a uma descrição atenta aos aspectos históricos. Ao final do romance a autora fornece ao leitor suas fontes, entre elas documentos históricos, livros, cartas e demais documentos caros a uma escrita historiográfica.

Divididos por um século, José de Alencar e Ana Miranda, cada um a seu estilo e tempo, colocam uma lanterna na popa da história do Brasil, lançam uma luz no primeiro século de existência do Brasil, enquanto ainda colônia, em seus primeiros e verdes anos. Neste olhar perpassa a presença da orfandade, seja ela resultado da união entre branco o índio, seja ela importada da terra do colonizador, nos dois casos se configura como um espaço de carência. Apontam para uma possibilidade de família e de continuidade da colônia. Em *Iracema*, com Moacir (o filho da dor) e em *Desmundo* a família composta por uma órfã portuguesa, um mouro e seu filho têm na tortura a sua medida. Assim, desde este primeiro século de Brasil temos a figura do órfão presente na literatura. Esta constatação certamente

reflete um aspecto do importante de nossa sociedade. Nesta senda, discutir as relações entre literatura e vida social nos parece caro para as reflexões propostas aqui.

## 2 A LITERATURA E A SOCIEDADE NO QUE TANGE À ORFANDADE

Sem dúvida, o capital não tem pátria, e é esta uma das suas vantagens universais que o fazem tão ativo ir adiante. Mas o trabalho que ele explora tem mãe, tem pai, tem mulher e filhos, tem língua e costumes, tem música e religião. Tem uma fisionomia humana que dura enquanto pode. E como pode já que a sua situação de raiz é sempre o de falta de dependência.

(Alfredo Bosi, 1983)

Antônio Candido, um pensador diligente da literatura e da sociedade brasileira, em *Literatura e Sociedade* (2006a), ao refletir a respeito da leitura no Brasil faz algumas observações que nos parecem importantes para a discussão proposta aqui, ligada à orfandade, tomada como privação de algo. O professor lembra a quantidade de brasileiros analfabetos no final do século XIX, número que chegava a mais de oitenta por cento da população e que diminuiu em meados do século XX para cerca de mais de cinquenta por cento da população. Neste contexto em que a maioria da população não conhecia o código da escrita, o acesso ao texto literário era restrito, esta característica social, como bem nos afirma o professor, influenciou nossa relação com a literatura. Assim, o texto literário só chegava à população analfabeta pela leitura oral.

Se pensarmos num Castro Alves, por exemplo, ou mesmo em Olavo Bilac, entre outros, perceberemos que são poetas que têm uma popularidade muito associada à vinculação de seus textos pela oralidade, neste Brasil que mais da metade da população era analfabeta. Nesta senda, muito da popularidade e o juízo de qualidade literária estavam atrelados à capacidade de um dado escritor trazer em seu registro escrito este caráter condoreiro que tem seu brilho ampliado na medida em que o texto escrito ganha a palavra falada.

Esta diminuição dos analfabetos, que ampliaria a quantidade de leitores de literatura, veio associada a outro fenômeno social e tecnológico que acontece no Brasil, a chegada do rádio e do cinema que tinham, e tem, na oralidade a sua

grande força, comprometendo, assim, a solidificação de uma cultura de leitura do texto escrito.

Os analfabetos eram no Brasil, em 1890, cerca de 84%; em 1920 passaram a 75%; em 1940 eram 57%. A possibilidade de leitura aumentou, pois, consideravelmente. Muito mais, todavia, aumentou o número relativo de leitores, possibilitando a existência, sobretudo a partir de 1930, de numerosas casas editoras, que antes quase não existiam. Formaram-se então novos laços entre escritor e público, com uma tendência crescente para a redução dos laços que antes o prendiam aos grupos restritos de diletantes e 'conhecedores'. Mas este novo público, à medida que crescia, ia sendo rapidamente conquistado pelo grande desenvolvimento dos novos meios de comunicação. Viu-se então que no momento em que a literatura brasileira conseguia forjar uma certa tradição literária, criar um certo sistema expressivo que a ligava ao passado e abria caminhos para o futuro, — neste momento as tradições literárias começavam a não mais funcionar como estimulante. (CANDIDO, 2006a, p. 144)

Os narradores sobre os quais nos debruçamos neste trabalho têm, neste contexto, a sua atuação, as tramas desenvolvidas pelos três órfãos: Carlinhos, Paulo Honório e Riobaldo podem ser datados entre as três décadas que antecederam o final do século XIX e as três primeiras décadas do século XX. Escritos entre 1924 e 1956, retratam em suas tramas este Brasil de analfabetos, engenhos, negros, coronéis e jagunços. A tecnologia das letras, o engenho do escrever, de aprender a ler estão presentes nesses romances. Em *menino*, na evocação da infância feita por José Lins, o pequeno Carlinhos lembra com ternura a sua primeira professora, depois num segundo momento é a escola que marca sua saída do engenho e final desta aventura infante.

Paulo Honório, homem rude, pobre, órfão, não tem essa memória adocicada pelo carinho de uma professora que acaricia seus cabelos enquanto lhe ensinava o beabá. Alheio a isso, teve contato com as palavras quando a infância já lhe havia passado, aprende a ciência da escrita no período de três anos que ficou na cadeia com um colega de cela, que lhe ensinava a ciência da leitura e da escrita no livro sagrado.

Riobaldo, com a morte de sua mãe, vai para a casa do seu padrinho, dali é mandado ao Currálinho onde aprende as letras e chega a auxiliar do seu professor, mestre das letras, no trabalho de ensinar os demais meninos a ler e escrever, ali se faz também professor. Podemos dizer que é o domínio desta ferramenta, desta

habilidade de ler e escrever, que coloca esses três órfãos na condição, entre outras, de contar suas próprias histórias.

A palavra escrita transcende aqui a questão da diegese, sendo possível perceber, de forma precisa, sua força nas opções estéticas de cada um desses romancistas; em Lins do Rego temos uma linguagem mais coloquial, uma prosa muito próxima da oralidade com toda sua fluidez de um contador de histórias; em *São Bernardo* a linguagem se reveste de uma precisão, aridez e velocidade, este derradeiro adjetivo vem se modificando na medida em que a narrativa vai chegando próxima do final; no sertão de Riobaldo há uma profusão e potencialização da palavra, sendo a linguagem também veredas que devemos atravessar.

Estes narradores órfãos, embora estivessem neste espaço do Brasil, onde um número significativo da população não tinha acesso à palavra escrita, não eram alfabetizados, gozavam desse atributo e graças a ele puderam narrar o vivido, cada um a seu modo. Pensando na reflexão proposta por Candido a respeito da literatura e seu consumo, ou consolidação de uma tradição literária, em um país em que a questão da leitura e do acesso a ela ainda é bem limitado, podemos inferir que este objeto estético chamado romance tenha a sua contemplação facultada a poucos. Como nos lembra o professor, embora o número de analfabetos tenha diminuído muito, neste mesmo período se instala o rádio.

Embora tenha sido a voz de Epitácio Pessoa em 1922 a primeira a ser transmitida pelo rádio no Brasil, este importante veículo de comunicação tem o seu apogeu em 1930, quando em dada medida a Rádio Nacional cobria o país de norte a sul com sua programação.

Com efeito, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, ou novamente reequipados, para nós, — como o rádio, o cinema, o teatro atual, as histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão da literatura literária (por assim dizer), estes veículos possibilitaram, graças à palavra oral, à imagem, ao som (que superam aquilo que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrava numa certa tradição), que um número sempre maior de pessoas participasse de maneira mais facial dessa quota de sonho e de emoção que garantia o prestígio tradicional do livro. E para quem não se enquadrava numa certa tradição, o livro apresenta limitações que aquelas vias superam, diminuindo a exigência de concentração espiritual. (CANDIDO, 2006a, p. 145)

A literatura no Brasil, assim, tem uma trajetória diversa da literatura no velho continente, que tem uma outra maturação, outra história e outra tradição. Nesta, a formação do leitor se deu de forma mais demorada, embora tenhamos assistido a um crescimento no número de leitores, o surgimento do rádio e do cinema reconfiguraram esse cenário. Aqui o peso da oralidade se fez mais forte.

A literatura brasileira tem como um de seus primeiros registros a Carta de Pero Vaz de Caminha. Temos na origem de nossa literatura a preocupação de que o texto informe sobre o país, faça um retrato, uma fotografia do que é esta terra. Como vimos, até o início do século XX, a literatura é a fonte, por excelência, em que esta imagem poderia ser contemplada com maior precisão. Neste sentido, obras como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, entre tantos outros, oferecem ao leitor um pouco do que é esse retrato do Brasil, isto pensando a partir de textos do século passado.

Por outro lado, se pensarmos a origem de nosso beletrismo, vamos constatar que nossa literatura nasce tributária da literatura portuguesa, posto sermos colônia desse país. Assim, desde tempos remotos podemos observar uma necessidade de imprimir em nossa literatura um caráter idiossincrático que nos garanta uma identidade, como se quiséssemos negar o pai para nos afirmar enquanto individualidade. Num processo análogo à própria formação e desenvolvimento do indivíduo, com infância, juventude e vida adulta, trajeto mediado pelas relações com os pais e com o mundo, sai da condição de filho, dependente, e constrói a sua própria identidade na medida em que cresce e se desenvolve. A relação com o colonizador tem nas tensões, ora de aceitação, imitação ou negação suas formas de diálogo. Como em uma relação familiar, ou filial, o processo de afirmação da individualidade e identidade do filho se estabelece, muitas vezes, a partir de relações de conflitos, negação e negação do pai. Nas palavras de Candido:

Dentre as manifestações particulares daquela dialética, ressalta o que se poderia chamar 'diálogo com Portugal', que é uma das vias pelas quais tomamos consciência de nós mesmos. Na lenta maturação da nossa personalidade nacional, a princípio não nos destacávamos espiritualmente dos nossos pais portugueses. Mas, à medida que fomos tomando consciência da nossa diversidade, a eles nos opusemos, num esforço de auto-afirmação, enquanto, do seu lado, eles nos opunham certos excessos de autoridade ou desprezo, como quem sofre ressentimento ao ver afirmar-se com autonomia um

fruto seu. A fase culminante da nossa afirmação — a Independência política e o nacionalismo literário do Romantismo — se processou por meio de verdadeira negação dos valores portugueses, até que a autoconfiança do amadurecimento nos levasse a superar, no velho diálogo, esta fase de rebeldia. (CANDIDO, 2006a, p. 117)

O trabalho de busca de uma identidade brasileira aparece na literatura de forma capital. O projeto romântico de José de Alencar, sem dúvida nenhuma, um dos mais bem acabados, é quando essa ideia é levada a cabo com diligência, mas essa busca por uma identidade autêntica se estende nos ideais dos modernistas e seus manifestos, pensando aqui na produção romanesca. Assim, a identidade da nossa literatura é uma construção que até hoje se faz.

Nessa direção, temos na literatura cada vez mais um retrato de nosso país, que reflete com cores mais precisas nossas características, distanciando-se dos traços estéticos do colonizador, construindo um discurso em que temas e formas literárias se desvinculem gradativamente, a partir de uma maturação da nossa personalidade nacional, que nos desvincule de nossa matriz Portugal.

Nesse tecido literário temos muitos artesãos da palavra que colaboraram com o seu quinhão. Nos romances que buscamos analisar neste trabalho, três artesãos das letras constroem um painel de um Brasil no período que vai do final do século XIX ao início do século XX. Na medida em que podemos contemplar o desenho destas paisagens sertanejas, das relações entre esse povo recém-saído de um regime escravocrata, ingressando em um sistema republicano e assistindo à chegada de um novo século, podemos dizer que esta literatura, além de ficcionar histórias, também refletiu muito a sociedade desses tempos.

Desde o início [...] teve inclinação pelo documentário, e durante o século XIX foi promovendo uma espécie de grande exploração da vida na cidade e no campo, em todas as grandes áreas, em todas as classes, revelando o País aos seus habitantes, como se a intenção fosse elaborar o seu retrato completo e significativo. (CANDIDO, 1989, p. 172)

Estes romances desenham um país ainda povoado por coronéis, senhores de terra, escravos (recém-libertos) e uma população que ficava à margem da presença do Estado, vivendo um espaço em que o patriarcalismo e o “mandonismo” imperavam sob o signo da lei do mais forte. O termo “mandonismo” refere-se à existência local de estruturas oligárquicas e personalizadas de poder.

O mandão, o potentado, o chefe, ou mesmo o coronel como indivíduo, é aquele que, em função de algum recurso estratégico, em geral a posse da terra, exerce sobre a população um domínio pessoal e arbitrário que a impede de ter livre acesso ao mercado e à sociedade política. O mandonismo não é um sistema, é uma característica da política tradicional. Existe desde o início da colonização e sobrevive ainda hoje em regiões isoladas. (CARVALHO, 1997, s./p.).

A ausência, ou presença tímida de um governo é perfeitamente explicável se observarmos as dimensões territoriais do país e a fragilidade do Estado que acabara de fazer uma transição de regimes políticos. Num espaço de sertão.

Neste contexto, falar da orfandade e de narradores órfãos nos parece propício e oportuno, na medida em que esta condição nos parece indiciária. Mediados por narradores órfãos, três escritores: José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa laboraram em retrato de um Brasil sertanejo, metonímia e metáfora de um Brasil maior. Estabelecidos no que chamamos de Modernismo, os romances já se localizam temporariamente em um momento histórico em que as relações de filiação entre a literatura portuguesa e brasileira estavam se estabilizando.

Na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836-1870), e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu. Mas, enquanto o primeiro procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil, o segundo já desconhece Portugal, pura e simplesmente: o diálogo perdera o mordente e não ia além da conversa de salão. Um fato capital se torna deste modo claro na história da nossa cultura; a velha mãe pátria deixara existir para nós como termo a ser enfrentado e superado. O particularismo se afirma agora contra todo academismo, inclusive o de casa, que se consolidara no primeiro quartel do século XX, quando chegaram ao máximo o amaciamento do diálogo e a conseqüente atenuação da rebeldia. (CANDIDO, 2006a, p. 118)

O enfraquecimento do élan entre nossa literatura e a literatura portuguesa reflete as mudanças sociais ocorridas no Brasil desde sua condição de colônia, sede do Império, República. Este distanciamento pode ser visto também na dinâmica da vida do país, reflete as relações entre literatura e história, ou, dito de outra forma, literatura e vida social. Cabe lembrar que foi nessas primeiras décadas do século XX que as ciências sociais começaram a se debruçar de forma mais acuidada sobre a

sociedade brasileira, são deste momento trabalhos como *Retrato do Brasil* (1928), de Paulo Prado, *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1933) e temos também o trabalho do professor Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* (1936), entre outras obras que oferecem neste período uma leitura e interpretação desse país continental.

Até as primeiras décadas do século XX este trabalho de manifestar o Brasil era feito, quase que exclusivamente, via literatura. Neste sentido, ela incorporou também ao seu modo uma forma de se firmar como agente construtor de uma identidade nacional. A literatura alia a estes retratos do país uma fabulação do verossímil, a ponto de ao buscar saber a respeito de um dado fato histórico, o leitor encontra na literatura uma fonte confiável. A exemplo disto, quando pensamos nos eventos de *Canudos*, a melhor porta para compreender este fato é a literatura de Euclides da Cunha.

Ao lado da ficção, o ensaio histórico-sociológico é o desenvolvimento mais interessante do período. A obra de Gilberto Freyre assinala a expressão, neste terreno, das mesmas tendências do Modernismo, a que deu por assim dizer coroamento sistemático, ao estudar com livre fantasia o papel do negro, do índio e do colonizador na formação de uma sociedade ajustada às condições do meio tropical e da economia latifundiária (*Casa-grande & senzala*, *Sobrados e mucambos*, Nordeste). Outras obras completam a sua, válida sobretudo para o Nordeste canavieiro, como a síntese de Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*) e a interpretação materialista de Caio Prado Júnior (*Evolução política do Brasil*). Os ensaios desse gênero se multiplicam, nesse decênio de intensa pesquisa e interpretação do país. Ajustando-se a uma tendência secular, o pensamento brasileiro se exprime, ainda aí, no terreno predileto e sincrético do ensaio não especializado de assunto histórico-social. (CANDIDO, 2006a, p. 131)

Para pensarmos uma literatura de um Brasil que foi colônia e em que medida este país consegue construir uma identidade própria e por conseguinte uma literatura que possa chamar de sua, a arte do beletrismo buscou em seus primeiros movimentos cantar o novo país com cores próprias e se emancipar de sua origem portuguesa, buscando um timbre próprio, um jeito particular. Isso certamente se deu de forma gradativa, e suas primeiras incursões têm nas tintas portuguesas os seus matizes.

A discussão acerca do momento exato em que podemos usar a credencial de literatura brasileira, com características próprias e diversas da matriz lusa, tem suas

divergências e pontos de conflitos. De um lado, uma corrente que acredita que a partir do momento em que se iniciou o processo de colonização, tudo que se produziu aqui é literatura brasileira, como defende Afrânio Coutinho. De forma diversa pensa o professor Antônio Candido, a quem me filio, que acredita que só temos uma literatura brasileira depois que conseguimos estruturar um sistema literário sustentável que se retroalimenta, uma literatura como sistema.

É nesse contexto que se discute a questão de saber quando começa a Literatura Brasileira, como literatura independente em relação à Literatura Portuguesa. Que a questão não é pacífica, nem se resolve apenas tendo em atenção a independência política do Brasil (por este critério a Literatura Brasileira começaria rigorosamente 1822), mostra-o facto de diversos historiadores da literatura fazerem recuar esse início para aquém do século XIX: contrariando a tese defendida por Antônio Cândido para quem a formação da Literatura Brasileira ocorre em meados do século XVIII, Afrânio Coutinho declara que ela 'partiu do instante em que O Primeiro Homem europeu pôs o pé aqui e se instalou iniciando uma nova realidade histórica criando novas vivências que traduziu em cantos e contos populares germinando uma nova literatura'. (REIS, 2015, p. 22)

O primeiro registro literário que temos, ou a primeira manifestação literária, usando um termo caro para Candido, é a *Carta de Caminha*. Esta carta é indiciária, posto que revela em certa medida uma vocação que vem se reafirmar na constituição de boa parte da literatura, entre outras, a função de informar a respeito de uma país desconhecido, de um lugar que está longe dos olhos do civilizado, do gestor, do dono na terra. Mesmo quando a Coroa portuguesa esteve instalada em terras brasileiras, dado o carácter continental de nosso país, estava longe do interior, concentrando sua atenção ao litoral e à capital de onde emana o seu poder.

No decorrer de nossa história, o litoral, como centro das decisões do país, só se reconfigurará no século XX com a fundação de Brasília. Muito desse Brasil do interior era conhecido pelo relato e pela palavra escrita de quem se aventurava a entrar por estes sertões e trazer deles notícias de um mundo incivilizado. Processo análogo ao das expedições naturalistas que visitaram o Brasil nos séculos XVIII e XIX. Exceção feita à obra de José de Alencar, que fabula um Brasil a partir de uma escrivanhina na capital do Brasil, no Rio de Janeiro.

Em dada medida o que José de Alencar faz no século XIX é um mapeamento deste interior, deste sertão, mesmo com uma tinta romântica, informa em seus romances este Brasil desconhecido pelo civilizado da capital, que vive de costas

para este Brasil do interior, a olhar para a cultura francesa, tão em voga neste momento. Ao narrar o Brasil, Alencar fabula o seu interior. A partir de *Os Sertões*, os escritores começam a trazer um olhar do interior do país, essa senda tem o seu vigor no regionalismo, o trabalho de Euclides da Cunha tem na pesquisa do lugar sua base, o jornalista sai do espaço de escrita no Rio de Janeiro e vai a campo, o que atribui ao romance um caráter histórico e realista.

Ora, nos nossos dias houve uma transformação essencial deste estado de coisas. Deixando de constituir atividade sincrética, a literatura volta-se sobre si mesma, especificando-se e assumindo uma configuração propriamente estética; ao fazê-lo, deixa de ser uma viga mestra, para alinhar-se em pé de igualdade com outras atividades do espírito. Se focalizarmos não mais o ritmo estético da nossa literatura (que parece desenvolver-se conforme a dialética do local e do cosmopolita), mas o seu ritmo histórico e social, poderíamos talvez defini-la como literatura de incorporação que vai passando à literatura da depuração. [...] Toda essa onda vem quebrar n'Os sertões, típico exemplo da fusão, bem brasileira, de ciência mal digerida, ênfase oratória e intuições fulgurantes. Livro posto entre a literatura e a sociologia naturalista, *Os sertões* assinalam um fim e um começo: o fim do imperialismo literário, o começo da análise científica aplicada aos aspectos mais importantes da sociedade brasileira (no caso, as contradições contidas na diferença de cultura entre as regiões litorâneas e o interior). (CANDIDO, 2006a, p. 137-140)

A literatura, assim, serviu para dar notícias de um Brasil desconhecido, seja o romântico Alencar informando ao seu público sobre o Brasil do sertanejo, do índio, do gaúcho ou retratando a sociedade carioca, seja Euclides, apresentando o sertanejo aos seus leitores do litoral, seja Graciliano desvendando a catinga, ou Jorge Amado falando das fazendas de cacau, o Brasil sendo conhecido pela literatura. Em dada medida isso se dá até os dias de hoje, quando lemos um autor como Milton Hatoum, que nos apresenta uma Manaus, uma parte do Brasil pouco conhecida.

Embora a visibilidade deste projeto seja bem marcante no trabalho ambicioso de José de Alencar, que buscou dar conta de uma série de tipos sociais e de paisagens que em dada medida representassem o Brasil naquele século XIX e os povos que aqui moravam, ele pode ser observado na quase totalidade de nossa literatura. Neste engenho, Alencar trouxe em sua literatura a figura de vários tipos brasileiros, para atender a um projeto de identidade nacional.

Em Alencar, temos desde um estabelecimento de um mito de origem, uma tríade de livros com temática indígena *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), que busca apresentar os primeiros movimentos de formação de uma nação, a partir de sua colonização até o tema de tipos bem regionais que buscam dar conta das diversas regiões e realidades do país. Essas notícias têm no olhar romântico de Alencar e de seus contemporâneos um tributo a ser pago; quase sempre esta imagem tem na idealização sua estrutura, o índio Peri se aproxima bem mais de um herói grego que tem no senso de justiça, na beleza, na bondade e na coragem os seus valores e ideias do que em *O Guarani*, que sofria as agruras de um processo bárbaro de colonização.

Apresentam com um mito de criação de um novo povo, de uma nova nação, temos uma valorização da cor local e uma idealização do índio, que é bom, puro e belo, o bom selvagem, como preconizava a corrente filosófica iluminista em voga no final do século XIX. Criou assim Alencar uma fabulação de origem do Brasil.

Num país sem tradições, é compreensível que se tenha desenvolvido a ânsia de ter raízes, de aprofundar no passado a própria realidade, a fim de demonstrar a mesma dignidade histórica dos velhos países. Neste afã, os românticos de certo modo compuseram uma literatura para o passado brasileiro, estabelecendo troncos a que se pudessem filiar e, com isto, parecer herdeiros de uma tradição respeitável, embora mais nova em relação à europeia. (CANDIDO, 2006a, p. 179)

Com o advento do romance moderno, que se deu em meados do século XIX, momento em que também chega ao Brasil uma tradição ou vocação de retratar o país, seja pela paisagem, seja no enredo e temas de nossas narrativas. O surgimento do romance e seu crescimento possibilitou ao leitor descobrir diversas realidades, seja um contexto urbano, seja nas matas do sertão ou na vida privada ou pública romances, como *A Moreninha* (1844), *Inocência* (1872), *Escrava Isaura* (1875), *Senhora* (1875), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Ateneu* (1888), *O Cortiço* (1890) e tantos outros que deram ao público brasileiro a possibilidade de ler na palavra impressa um pouco do Brasil, mesmo que este crescimento do romance nacional fosse, em maior ou menor medida, tributário de uma matriz romântica europeia.

Se avançarmos pelo século XX, esta senda se abre e podemos ver de forma mais militante os pré-modernistas com uma preocupação em ter que retratar o Brasil

como missão, desvencilhando-o de uma imagem ideal e procurando ampliar o élan entre a ficção e a realidade, que se reconfigura com o Modernismo. Temos assim um texto que nos parece iconográfico, quando a temática é retratar um “Brasil” até então desconhecido, o sertão de Canudos. O romance de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, nascido com o lastro literário, tem importância capital para compreensão e interpretação do país, e tem norteado alguns estudos importantes em diversas áreas do conhecimento: na historiografia, na sociologia e assim por diante.

Esta tendência do romance de apresentar um Brasil, ou Brasis, continua até os dias de hoje. Quando lemos *Quarto de Despejo* (1960), ou *Cidade de Deus* (1997), somos apresentados a um Brasil, ou a uma realidade brasileira pouco conhecida pelos leitores, seja mostrando o microcosmo da empregada doméstica negra, seja o universo do tráfico e da violência em uma favela carioca.

No romance do jornalista carioca Paulo Lins (*Cidade de Deus*), é apresentado um Brasil até então desconhecido, este sertão estava muito distante do cidadão carioca, Rio de Janeiro, lugar de onde o país era governado e de onde se gerenciavam a vida política e as leis que regiam o país. Pelo olhar literário de Euclides acessamos uma realidade diversa: o homem, a terra e a luta deste sertão desconhecido do mundo e do vivente do litoral. Se pensarmos que Euclides mostra apenas uma parte do sertão da Bahia, a região de Canudos e do conflito que lá se deu, dado o nosso vasto território brasileiro, podemos inferir quantos outros sertões ainda estavam, e estão, desconhecidos de nós, brasileiros.

Esta labuta para compor retratos desse Brasil vem desde tempos remotos, desde o século XV, quando esse espaço foi descoberto pelos portugueses e, em certa medida, ora mais, ora menos, este retrato é tributário de uma tradição europeia. Nossos retratistas constroem personagens, como o Índio Peri, que está mais próximo de Aquiles, o herói grego, do que nossos guaranis ou tupinambás mortos por brancos na sanha da luta pela terra, seja o menino Pedro Américo a aprender com os europeus a linha e o traço do retrato da paisagem brasilis, citando o texto de Flora Süssekind, *O Brasil Não É Longe Daqui* (1990).

[...] a história do paraibano Pedro Américo de Figueiredo e Melo, que aos dez anos, em 1853, depois de convidado a demonstrar habilidade desenhando uma espingarda apoiada numa cadeira, a pedido do naturalista Louis Jacques Brunet, viajaria por dois anos como desenhista da missão científica chefiada por ele. Aprendendo, assim, a observar o interior do país segundo a perspectiva do

‘viajante ilustrado’. O que valeria ao menino uma carta de recomendação do cientista e a possibilidade de transferir-se para a corte e estudar no colégio Pedro II. Lembre-se, ainda, que uma das formas de adestramento artesanal de um outro pintor, Almeida Junior, foi a cópia de desenhos originais do paisagista-viajante Hercules Florence. O que se observa numa tela como A partida da monção, por exemplo.

E é olhos fixos nas séries de pranchas e comentários de viagem, quase pictóricos, sobre o cenário natural local, que esse primeiro narrador de ficção no Brasil parece aprender a figurá-lo. Em paisagens cujos contornos já estariam traçados pelos muitos tratados descritivos, pranchas e relatos de expedições que percorrem, de modo às vezes mais, às vezes menos discretos, suas narrativas. Pois, como Moacir, o filho da Iracema-América de Alencar, é de longe, de fora, que se parece olhar aí a própria terra. E segundo perspectivas, técnicas e mapas europeus. (SÜSSEKIND, 1990, p. 40)

Flora Sússekind observa neste fragmento que muito de nossas imagens são forjadas a partir de um traçado de naturalistas europeus, a exemplo de Hercule Florence, desenhista da Expedição Langsdorff (1821-1829), bem como trabalhos do alemão Rugendas (1802-1858), do desenhista francês Adrien Taunay (1803 - 1828) e Debret, com sua *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil* (1834). Nessas incursões ao Brasil os viajantes se embrenharam no interior do país e registraram índios, negros, brancos, mamelucos, além da paisagem da flora e fauna deste país continental, saindo do litoral percorreram o interior do Brasil, indo até territórios onde hoje se localizam os estados de São Paulo, Mato Grosso, Rondônia, Amazonas, Pará, produzindo imagens e relatos desse sertão desconhecido. Inferimos disso que estes retratos do Brasil têm um traçado do olhar estrangeiro. Podemos entender isso como um olhar para trás, Portugal e o velho continente deixando suas marcas na construção de nossa identidade, a literatura busca a partir daí emancipar-se do olhar do colonizador, buscando a construção de uma identidade própria.

Nesta senda, Euclides da Cunha sai do Rio de Janeiro, vê e escreve sobre um Brasil sertanejo. Alheios ao jornalista, quantos sertões e desertões ainda estão por serem desvendados. As artes e, em particular, a literatura oferecem algumas chaves, apresentam alguns castelos. O romance *Os Sertões* certamente é um desses castelos que podemos explorar, para entender não apenas as lutas que se deram na transição entre o regime monárquico e republicano, mas também as lutas do homem com a natureza, o meio, o outro homem, o altero. Mais do que uma viagem a um Brasil, um sertão, desconhecido, Euclides faz uma viagem às pulsões

e motivações que movem o homem humano em sua batalha para a sobrevivência neste espaço tão árido. Registro de um evento de suma importância para a nossa história, *Os Sertões*, com as idiossincrasias da literatura, rompe e amplia o relato de uma batalha e expõe a dimensão humana e ontológica desses conflitos. No dizer de Walnice Nogueira Galvão, em coletânea de textos organizada pelo professor Benjamin Abdala e Isabel Alexandre em comemoração ao centenário de Canudos:

O papel de Euclides da Cunha na construção da memória da guerra de Canudos é fundador. Seu livro, *Os Sertões* (1902), fez por uma insurreição popular o que nenhum outro foi capaz de fazer, no país: alçou-a à tragédia paradigmática, mediante o louvor à coragem do vencido. (ABDALA JÚNIOR; ALEXANDRE, 1997, p. 103)

Ao vivente que queira saber sobre o sertão baiano e os conflitos entre o beato Antônio Conselheiro e a República de Prudente de Moraes, a passagem pelo romance de Euclides da Cunha é obrigatória, estes fatos têm na literatura a sua melhor tradução. Mesmo a literatura tendo status de arte e seu élan com a história passe por este filtro da verossimilhança, que rege em detrimento de procedimentos caros a historiografia, é nesta arte da palavra, a literatura, que encontramos maiores subsídios para a compreensão deste acontecimento importante. Cabe aqui observar que há um caráter arbitrário na relação entre literatura e vida social, ou, dito de outra forma, parafraseando Antônio Candido (2006a, p. 21), lembrando Aristóteles, quando a arte ou a literatura busca transpor a realidade rigorosamente tende a uma distorção ou uma deformidade, pois a mimese é sempre uma forma de *poiese*.

O mesmo ocorre se quisermos observar, com olhar carioca, este mesmo período na capital do Brasil, certamente o romance de Lima Barreto, *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), oferece uma chave para pensar esta República recém-instalada no país, outros escritores, entre eles o próprio Machado de Assis, têm em seus textos impressões sobre a implantação deste novo regime.

Assim como acontece com a guerra de Canudos também ocorre com as lavouras de cacau ou com os meninos de rua nas praias de Salvador, esses eventos têm na pena do baiano Jorge Amado seu principal tradutor. Bem como José Lins do Rego, que traz a nós o universo dos engenhos de cana e o sistema de coronéis no nordeste brasileiro, ou Guimarães Rosa, com seu sistema de jagunço. Enfim, pela literatura temos o desenho, ou desenhos, de um país multifacetado, com realidades diversas que nos são apresentadas.

Porém, não somos ingênuos a ponto de ter no texto literário uma fotografia da realidade, somos sabedores de que esta arte do beletrismo não tem o compromisso de fazer uma transposição da realidade para a página escrita, e mesmo se tiver em um dado momento essa ambição, tem na impossibilidade de transcrição do real uma constatação.

Esta liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal. Mas se tomarmos o cuidado de considerar os fatores sociais (como foi exposto) no seu papel de formadores da estrutura, veremos que tanto eles quanto os psíquicos são decisivos para a análise literária, e que pretender definir sem uns e outros a integridade estética da obra é querer, como só o barão de Münchhausen conseguiu, arrancar-se de um atoleiro puxando para cima os próprios cabelos. (CANDIDO, 2006a, p. 22)

A polissemia do texto literário, ou parte significativa destes textos, permite transcender a realidade, criando através destas camadas e mais camadas de interpretações uma infinidade de possibilidades de leituras. Temos nos textos literários uma dada perspectiva da realidade, sem, contudo, se prender a ela, porém para o leitor que se envereda pelo sertão de Euclides da Cunha fica clara uma leitura de no mínimo dois Brasis: o do sertanejo, que protagoniza a resistência de um viver na aridez do sertão brasileiro, aridez do clima, do solo, mas também aridez da ausência de uma política de Estado e de isolamento, e a leitura do homem do litoral. Este homem do Rio de Janeiro era conhecido; o sertanejo não. Aos políticos, e às ações do Estado e à imprensa, o sertanejo figurava com um bárbaro desconhecido pelo litoral, seu governo e sua capital. O Brasil estava de costas viradas para o sertão.

Em outros níveis de leitura podemos ver a luta de um líder messiânico que, em busca de criar uma *Cidade de Deus*, consegue amenizar a segura na vida de homens sertanejos, oferecendo um espaço de viver com mais dignidade e fartura, criando um espaço que fazia contraponto a um sistema de injustiça social, calcado no mandatismo, no coronelismo, no banditismo, na violência do forte sobre o fraco. Antônio Conselheiro oferecia aos seguidores uma possibilidade de uma vida com

mais justiça social, contrário ao que o homem do sertão assistia nesta região rica em sistema de coronelismo e de servidão. Ao empreender estas ações, o beato incomoda as oligarquias locais e chama a atenção do governo de Presidente Prudente, o terceiro presidente da chamada República Velha, que vê nas ações do beato um ato de revolta e rebeldia. Faz cair sobre ele todo o poder do Estado, sufocando o Arraial de Canudos.

Fechemos este livro.

Canudos não se rendeu. Exemplo único em toda a história, resistiu até ao esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram os seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente 5 mil soldados. (CUNHA, 2003, p. 715)

A literatura de Euclides tem assim uma importância neste evento, ela noticia ao homem do litoral a existência desse Brasil sertanejo, fala da luta e da força do Estado, que estava alheio do sertão, mas se faz presente quando o percebe, e na qualidade de inimigo. E nos confirma que o Brasil não conhece o seu interior, isso ainda pendura em nosso país de território continental e de realidades tão diversas.

A relação entre a literatura e a vida social tem nestes exemplos uma de suas facetas observáveis, estas relações se dão nos mais diversos níveis. O professor Antônio Candido se debruça sobre este tema de forma capitular. Sobre estes romances, que têm seu olhar entre final do século XIX e início do século XX, procuramos trazer ao debate questões que se avizinham da semântica do abandono, da carência, da questão da orfandade. Interessam-nos as relações da literatura e da vida social, na medida em que este tema da orfandade possa indiciar algo sobre a nossa sociedade, sobre a literatura brasileira e o seu povo, pois somos sabedores de que dadas as idiosincrasias da literatura que se mostrou, e se mostra, durante bom tempo em nossa história como tradutoras de relevância de nosso país.

Romance fortemente marcado de Neo-naturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em

rápida transformação (Érico Veríssimo). Nesse tipo de romance, o mais característico do período e frequentemente de tendência radical, é marcante a preponderância do problema sobre o personagem. É a sua força e a sua fraqueza. Raramente, como em um ou outro livro de José Lins do Rego (Banguê) e sobretudo Graciliano Ramos (S. Bernardo), a humanidade singular dos protagonistas domina os fatores do enredo: meio social, paisagem, problema político. Mas, ao mesmo tempo, tal limitação determina o importantíssimo caráter de movimento dessa fase do romance, que aparece como instrumento de pesquisa humana e social, no centro de um dos maiores sopros de radicalismo da nossa história. (CANDIDO, 2006a, p. 131)

Nos romances aqui estudados esta máxima se mantém, podemos saber um tanto a respeito das vicissitudes do país, do seu povo. A orfandade, essa marca de descontinuidade, de ruptura com o passado, ausência da figura paterna, tem estado, como vimos, presente em nossa literatura desde tempos remotos e este aspecto pode ser um paradigma indiciário para entendermos um pouco mais não apenas a nossa literatura, mais um pouco de nosso país. Se pensarmos a orfandade como metáfora de abandono, na leitura a respeito dos eventos de Canudos, vamos observar uma população sertaneja abandonada pelos aparelhos do Estado, por políticas públicas, embrenhada no sertão que ora se vê ligada a fazendeiros e coronéis associados a um sistema patriarcal que explora sua força de trabalho e vê a possibilidade de participação de um projeto de construção de uma nova realidade guiada pelo conselheiro, figura paternal que invoca o sagrado.

Ainda hoje, andado pelas ruas de Canudos, visitando o museu da cidade, o turista, que resolve visitar onde se deu toda a saga contada por Euclides da Cunha, pode ver e sentir a força da palavra literária, que conseguiu dar voz e visibilidade a um acontecimento do passado, fazendo com que ele ressoe através do tempo e dos espaços. O morador de Canudos assiste à sua cidade ser visitada e cultuada por uma horda de turistas, estudiosos do passado, de uma história, que muitas vezes pertence mais ao visitante, que já conhece o lugar pelos olhos de Euclides da Cunha, que ao morador comum de uma cidade localizada no sertão da Bahia, com as peculiaridades da região. Como nos lembra Alberto Manguel:

Os guias de turismo indicam roteiros pelos árduos caminhos de Ulisses e D. Quixote. Vetustos edifícios abrigam a alcova de Desdêmona e o balcão de Julieta. Uma aldeia colombiana diz ser a verdadeira Macondo de Aureliano Buendía, e a ilha de Juan Fernández se vangloria de ter recebido há séculos aquele singular

colonialista chamado Robinson Crusóe. Por muitos anos, os correios britânicos cuidaram da correspondência destinada a Mr. Sherlock Holmes, da 221B Baker Street, e o desalmado Charles Dickens recebeu uma infinidade de cartas injuriosas por ter matado a pequena Nell nos capítulos finais do folhetim A loja de antiguidades. A biologia assegura que descendemos de seres de carne e osso, mas, no íntimo, sabemos que somos filhos do sonho, do papel e da tinta. (MANGUEL, 2020, p. 94)

Neste caminho, o romance de Euclides da Cunha, por mais que tenha nos fatos históricos a sua base, consegue projetar o acontecido para além do seu tempo e, por que não dizer, espaço, posto que ao visitar e andar pelas ruas da cidade de Canudos, podemos ainda ouvir ressonâncias de uma cidade de papel e tinta. Euclides faz com que Antônio Conselheiro permaneça vivo.

Os romances *Menino de Engenho*, *São Bernardo* e *Grande Sertão: Veredas*, embora tenham o sertão como cenário, foram cronologicamente escritos pelo menos vinte e seis anos após o lançamento do romance de Euclides da Cunha, a partir de segunda década do século XX e retratam em suas tramas um período que vai do final do século XIX até as três primeiras décadas do século XX, temos assim um cenário e um contexto bem próximos destas três obras. São contemporâneos desse período os primeiros trabalhos, com certa relevância, que buscaram pensar e interpretar o Brasil a partir das ciências sociais. As figuras de Caio Prado, com *Retratos do Brasil* (1928), de Gilberto Freyre, com seu *Casa-Grande & Senzala* (1933), de Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil* (1936), entre outros intelectuais, ofereceram cada um ao seu jeito e forma um olhar e modo de ler este país continental.

Mesmo havendo pesquisadores, antropólogos, sociólogos e historiadores pensando o Brasil, podemos conhecê-lo em suas peculiaridades por meio da literatura, posto que até o final do século XIX a representação de nosso país era dada, em boa parte, via literatura. Grosso modo, podemos dizer que a sociologia e a história tinham uma tímida expressão. Na timidez das ciências as artes se fizeram presentes, dentre elas a literatura colaborou com seu quinhão. Se quiséssemos saber sobre o Brasil, teríamos que passar pelas letras de José de Alencar, Capistrano de Abreu e assim por diante, fato este compreensível dada a presença incipiente de faculdades aqui em nosso país. A exceção se dava com os compêndios dos naturalistas que produziram uma vasta iconografia da colônia.

Enfim, pensar a relação da literatura e da vida social também é pensar em que medida a nossa literatura reflete e retrata o Brasil.

## 2.1 COMO METÁFORA DE ABANDONO

Os órfãos estão presentes em vários momentos da narrativa literária brasileira e universal. Ao pensar o distanciamento ou a ruptura que o filho possa ter com o pai, ou a mãe, e como isso pode pesar dentro das tramas narrativas, bem como na configuração de personagens, observamos que a orfandade, ou este sentimento de orfandade, pode servir como uma mola propulsora nas tramas dos personagens. Como vimos, não constitui um privilégio da literatura brasileira, embora podemos afirmar que em alguns contextos e regiões a orfandade pode estar mais presente e, de certa forma, mais naturalizada, ou vista com um olhar mais corriqueiro, próximo à banalidade, dada a recorrência deste fenômeno.

Ter presentes pai e mãe é um privilégio em tempos e espaços de adversidades. Nas guerras, pandemias, em espaço em que o viver é mais árido e sofrido, a orfandade apresenta um maior vigor. O Vale dos Esquecidos, topônimo dado tanto ao Vale do Jequitinhonha, nas Minas Gerais, ou à região do Araguaia, no Mato Grosso, tem marcadamente a presença da orfandade pela morte, ora por violências, ora pela fome e adversidades desses desertões. Wanderley Wanconcelos, cantou seus versos às margens do rio Araguaia, numa parte do Mato Grosso, marcadamente violenta pela luta entre posseiros, grileiros, garimpeiros e o latifúndio, que ficou conhecida como Vale dos Esquecidos. O poeta mato-grossense traz no lirismo de sua poética a chaga da orfandade, que lhe marcou a vida, bem como a de um tanto de filhos deste sertão.

### CHEGADA

Vindo do campo a cavalo  
o que trazia meu pai além daquela tarde?  
Trazia cantares, seu aboio,  
tangia gado, solidão e nosso orgulho  
de sermos dois naquela gleba.

Ele viúvo, vaqueiro, valente.  
E seu filho a laçar tristezas somente.

(Wanderley Wasconcelos, 2012)

O Vale do Jequitinhonha, onde abundam pedras preciosas, como topázio, ametista, turmalina, águas marinhas e tantas outras riquezas telúricas, também é conhecido como Vale dos Esquecidos, onde homens assistidos por carências das mais diversas naturezas convivem com o brilho dos minerais caros e preciosos, lançam-se nos garimpos, nas venturas em busca da riqueza sonhada. Nessa sanha vão de lavra em lavra, de garimpo em garimpo e deixam atrás de si um rastro de mulheres e filhos abandonados à própria sorte.

Não me envergonho, por ser de escuro nascimento. Órfão de conhecimento e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado. Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-o-giro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas. O senhor vê: o Zé-Zim, o melhor meeiro meu aqui, risonho e habilidoso. Pergunto: — ‘Zé-Zim, por que é que você não cria galinhas-d’angola, como todo o mundo faz?’ — ‘Quero criar nada não...’ — me deu resposta: — ‘Eu gosto muito de mudar...’ Está aí, está com uma mocinha cabocla em casa, dois filhos dela já tem. Belo um dia, ele tora. É assim. Ninguém discrepa. Eu, tantas, mesmo digo. Eu dou proteção. Eu, isto é — Deus, por baixos permeios... Essa não faltou também à minha mãe, quando eu era menino, no sertãozinho de minha terra — baixo da ponta da Serra das Maravilhas, no entre essa e a Serra dos Alegres, tapera dum sítio dito do Caramujo, atrás das fontes do Verde, o Verde, que verte no Paracatú. Perto de lá tem vila grande — que se chamou Alegres — o senhor vá ver. Hoje, mudou de nome, mudaram. (ROSA, 2019, p. 42-43).

Em *Grande Sertão: Veredas*, o narrador, ao falar de sua orfandade, expõe uma realidade comum ainda observada na região do sertão onde se desenrola a trama de seu romance, região vasta com uma população masculina atraída por subtrabalhos itinerantes como o garimpo, a lida com a lavoura ou com o pastoreio em que o homem dificilmente se fixa em um lugar. Essa dinâmica, muitas vezes, faz com que ele tenha filhos e os abandone à sorte com as mães. Vive errante, tendo relacionamentos sem estabelecer vínculos duradouros, e isso resulta em orfandade. No romance de Rosa, que se passa no final do século XIX e início do século XX, essa realidade era sentida de forma mais aguda, porém ainda hoje este fato pode ser observado pelos sertões brasileiros. Ao retratar a orfandade, a literatura toca em um tema que ainda aflige nossa sociedade. Em Homero já encontramos este tema.

A orfandade já era sentida no berço da nossa cultura, na Odisseia, a aventura de Odisseu, que narra a sua luta para retornar ao seu lar e poder ter com sua família

após sua participação heroica na guerra de Troia, o herói grego é impedido pelos eternos de fazer tal intento. Inquestionável importância do texto homérico, sua relevância na cultura grega e por conseguinte na nossa, Otto Maria Carpeaux afirma a respeito da literatura ocidental:

Homero é o próprio mundo grego. Nasceu com a civilização grega: a língua e o metro, o hexâmetro, nascem ao mesmo tempo. Pertencendo a uma época que é, do ponto de vista histórico, uma época primitiva, as epopéias homéricas revelam simultaneamente a existência de uma literatura perfeitamente amadurecida. Não é possível determinar com exatidão a época em que as epopéias homéricas foram redigidas. (CARPEAUX, 2020, s./p.)

Neste ínterim, sua esposa, a jovem Penélope, tece e destece o tecido do esperar, enquanto seus súditos, seu reino e o seu filho amargam a ausência de Odisseu. Sob esse signo da orfandade, Telêmaco, filho de Odisseu, desde o seu nascimento esteve distante do pai e pouco sabe sobre ele, posto que o herói há vinte anos busca romper os desígnios divinos e fazer o caminho de volta a Ítaca, seu lar. O jovem, com este sentimento de orfandade, inicia uma jornada para conhecer e saber do pai desaparecido, para saber de Odisseu, o herói, o rei e o pai que não sabia vivo ou morto. Esse movimento do filho do herói recebe o nome de Telemaquia, ou seja, a narrativa da Odisseia tem no sentimento de orfandade de Telêmaco, na falta sentida pelo filho, sua marca e mola propulsora. Os cantos primeiros da epopeia de Homero têm no desejo do filho em encontrar o pai que não retornou da guerra de Troia o seu mote. Cansado de desconhecer o paradeiro e a história do pai, o jovem Telêmaco, a partir deste sentimento de orfandade, inicia a Odisseia, que chega a nós como uma das maiores aventuras épicas do mundo antigo e influenciou, e tem influenciado, boa parte de nossa literatura, de nossa cultura.

Curiosamente Telêmaco não é um órfão, porém viveu duas décadas, toda a sua vida até aquele momento privado da presença do pai e sem saber se ele havia morrido na guerra ou havia abandonado por outro motivo. Refém deste desconhecimento, a Telemaquia narra justamente a aventura de Telêmaco em busca de saber o que aconteceu com o pai. Primeiro em seu trajeto sabe do herói que foi Odisseu e ao fim encontra e reconhece o pai que a casa retorna.

No canto XVI da Odisseia, Telêmaco abre seu coração e expõe suas chagas e angústias. Sem irmãos, posto ser filho único, privado da presença do pai, sem gozar em seu palácio destes convívios paternos e fraternos, sobeja em seu solar miríade de inimigos. A deusa Palas Atena orienta Odisseu, que estava a ouvir o filho, oculto num disfarce de mendigo a se revelar ao jovem. Finalmente reconhece e encontra o pai, depois de vinte anos, particularmente, este canto é um dos que mais aprecio no texto de Homero. Cito o canto XVI dos versos 168 ao 195:

“Filho de Laertes, criado por Zeus, Odisseu de mil ardis!  
Agora conta a teu filho o teu segredo e não ocultes,  
Para que depois de terdes planeado a morte e o destino  
dos pretendentes vos dirijais à cidade famosa; não estarei  
longe de ti, pois pela minha parte estou preparada para a refrega.”

Assim disse, e logo com a vara dourada lhe tocou Atena.  
Primeiro vestiu-lhe o peito com uma capa e uma túnica  
bem lavada: aumentou-lhe a estatura e restituiu-lhe a juventude.  
De novo ficou de pele negra, encheram-se-lhe as faces  
e a barba escureceu em torno do seu queixo.  
Tendo operado a transformação, a deusa a partiu. E Odisseu  
voltou para o casebre. Maravilhou-se o seu filho amado:  
estarrlecido, desviou os olhos, com medo de que fosse um deus.  
E falando dirigiu lhe palavras apetrechadas de asas:

“Muito diferente, ó estrangeiro, me pareces tu agora:  
as roupas que vestem são outras, e outra é a tua pele.  
Na verdade és um dos deuses que o vasto céu detêm.  
Sê compassivo, para que te possamos oferecer sacrifícios  
e presentes de ouro bem cinzelado; rogo-te que nos poupes.”

A ele deu resposta o sofredor e divino Odisseu:  
“Não sou um deus. Porque me assemelhas aos imortais?  
Sou o teu pai, aquele por causa de quem tanto gemestes  
e tantas dores sofreste, subjugado pela violência daqueles homens.”

Assim falando, beijou o filho; das suas faces uma lágrima  
caiu para o chão, pois até aí as tinha retido corajosamente.  
Mas Telêmaco - não acreditava que se trata do pai –  
voltou a tomar a palavra e respondeu lhe assim disse:

Tu não és Odisseu, o meu pai. És um Deus que me enfeitiças,  
para que depois eu chore e sofra ainda mais.  
(HOMERO, 2018, p. 464-465)

Ao ver os prodígios que transformaram o velho mendigo no altivo herói, e pai, Telêmaco pensa por instante se tratar de um deus ou de um demônio, no que Odisseu explica a intervenção de Palas Atena nessas metamorfoses do herói. E

afirma ao filho que ele é o que depois de padecer vinte anos em busca do caminho correto tornou ao solo ancestral, assistido por Palas Atena.

Quando Telêmaco se vê diante de Odisseu e pergunta, dada a grandiosidade do herói: “Que deus o senhor é?”, Odisseu responde: “Sou seu pai”. Cabe observar que entre as pessoas que reconhecem Odisseu, apenas seu filho o faz isso sem que o herói precise dar nenhuma prova de sua identidade contrariamente aos outros personagens: Eumeu, Filício, Penélope, Laertes e Euricleia, esta última o reconhece pela famosa cicatriz. Metáfora, entre tantas coisas, da identidade, linhagem e ancestralidade do herói.

O leitor e cinéfilo entusiasta da *Guerras nas Estrelas*, série de filmes que se inicia da década de 1977 do contemporâneo George Lucas, percebe que a fala do antagonista da película, Darth Vaider, tem no texto grego sua fonte, ou seja, a trama do enredo que até hoje fascina corações e mentes de cinéfilos, que explorara a relação de orfandade do protagonista e um desequilíbrio familiar, não é original e tem nos mitos sua base. Podemos dizer que o pai, ou pais, tem para os filhos, pelo menos na primeira infância, este papel de deus. Na tradição judaica cristã nos referimos a Deus como pai, isso ocorre em outras tradições.

Se ainda continuarmos no mundo grego, na relação de Édipo, o rei de Tebas, a orfandade, aqui tomada como metáfora de abandono, sempre esteve rodeando a trama do herói. Embora durante todo o drama escrito por Sófocles o protagonista nunca foi, e nem se acreditou, ser órfão, suas relações com a paternidade sempre estiveram no espaço do desequilíbrio, ora da negação do pai, ora no ocultamento de sua condição de adoção, seu lócus. Em sua infância e juventude acreditava ser filho do rei Pólipo, quando na verdade foi abandonado pelos pais verdadeiros, Laio e Jocasta, que o desejaram morto. Diante da profecia do oráculo de Delfos, que dizia que iria matar o seu pai e desposar sua mãe, foge da terra que acreditava ser seu berço natal, Corinto, para não cometer um parricídio. No caminho a Tebas cumpre parte da profecia quando em um conflito mata Laio, ignorando que se trata do seu pai biológico, assim se torna órfão sem se dar conta disso.

Ao tomar consciência de seu abandono pelos pais biológicos, fica sabendo também que cumpriu a profecia de que tanto buscou fugir. No desequilíbrio familiar, na negação do filho, na rejeição do pai, no parricídio da prole e na relação incestuosa da mãe, a trama de Sófocles aponta este espaço de desequilíbrio social que o drama busca restabelecer com os sofrimentos dos envolvidos.

Se avançarmos um pouco mais até o Iluminismo, vemos o príncipe dinamarquês que, após perder o pai e ser visitado pelo seu fantasma, empreender toda uma desventura em Hamlet. Pelos caminhos do príncipe, como nos afirma o crítico literário Harold Bloom (BLOOM, 1998), temos um tratado da invenção do humano em Shakespeare. Após ser visitado pelo fantasma, espectro, do pai e ter com ele uma conversa, saber que “há algo de podre no reino da Dinamarca”, o protagonista se lança numa ventura vertiginosa para descobrir a verdade sobre a morte do pai. Nesta labuta adentra e expõe os labirintos do pensamento e da alma humana.

É claro que muitos textos que têm no abandono sua senda não estão ligados à orfandade obrigatoriamente, e aqui podemos pensar um tanto de romances em que isso não ocorre, podemos pensar na solidão de *Ulisses*, de James Joyce, ou em *Robsom Crusóé*, ou em *Moby Dick*, ou em *Anna Kariênina*, entre outros. Esta não é uma metáfora obrigatória.

A presença do órfão na literatura pode ser pensada como metáfora da ausência, da origem e do desequilíbrio na estrutura familiar e o que esta condição pode dizer e gerar em uma sociedade. Se pensarmos em *Oliver Twist* (1838), num contexto de uma Inglaterra em plena Revolução Industrial, ou em *As Aventuras de Tom Sawyer* (1876), nos Estados Unidos saindo de um regime escravocrata, veremos que estes personagens, sem origem conhecida que lutam para sobreviver, que enfrentam os dramas da vida, sem poderem contar com uma referência paterna, buscam dar sentido a sua existência, rompendo um desequilíbrio fundador.

Podemos inferir que estes personagens apontam um tanto da sociedade em que estão. Seja no surgimento de uma nova Inglaterra industrializada, neste processo de transição entre o campo e a cidade que provocou novos contratos sociais em que a instituição família teve que se reorganizar, o que gerou uma quantidade exacerbada de abandonados, órfãos, desempregados e outros marginais, seja em contextos entre guerras em que homens deixavam mulheres e crianças abandonadas à própria sorte, essas sociedades que se transformavam vertiginosamente. O órfão, neste sentido, incorpora a imagem do abandono, e nos interessa aqui observar como os órfãos são retratados na literatura brasileira, lidam e equacionam esta condição nos textos narrativos, em alguns romances que em nosso ver são caros e representativos.

Nesta perspectiva, vamos pensar três protagonistas e como eles, cada um a sua maneira, se relacionaram com este elemento da orfandade. O órfão como o príncipe saudoso, o órfão como carrasco de si mesmo e o órfão que supera seu lugar de filho e torna-se pai.

## 2.2 FABULANDO UMA DEFINIÇÃO

No mito grego de Orfeu encontramos uma referência da palavra órfão. E podemos pensar ser a origem desta palavra. Conta a lenda que Orfeu tinha consigo o dom das artes, da música. Casado com a bela Eurídice, era um exímio músico, em algumas versões do mito foi o próprio Apolo que lhe presenteou com uma lira. Quando tocava o instrumento acompanhado de sua voz, seduzia e encantava todos os seres, os pássaros do ar, os peixes das águas, todos os animais até as árvores e as pedras se encantavam com sua música.

Orfeu se apaixonou pela bela Eurídice e viviam juntos em harmonia e cumplicidade, o elo que os unia era forte. Até que um dia o herói teve que deixar sua amada sozinha, pois fora solicitado em uma missão. Neste ínterim, Eurídice, perseguida por um algoz, um antigo pretendente, que ao vê-la sem Orfeu ao seu lado, quis possuí-la em seus braços pela força. Eurídice sai correndo desesperadamente e entrando em uma campina, foi picada no calcanhar por uma serpente, o que lhe tirou a vida.

O herói, filho do deus rio Eagro e da musa Miope, ficou desolado com a morte de sua amada Eurídice. Resolve então descer até o reino dos mortos e trazer a sua amada de volta à vida. Com sua música consegue os favores de Hermes e vai abrindo os caminhos rumo ao mundo dos mortos; reino de Hades, ali seu canto comove Hades e Perséfone, que tocados com a dor do jovem músico, autorizam o regresso de Eurídice ao mundo dos vivos. Porém, é feita uma ressalva, uma condição, para que Orfeu rompa os portais do mundo inferior com sua amada. O jovem músico não deveria olhar para trás, deveria seguir adiante sem em nenhum momento desobedecer a esta ordem, caso contrário seu intento teria sido em vão.

No caminho de volta, visita o pensamento do herói, por várias vezes, a ideia de verificar se sua amada o seguia no caminho de retorno ao mundo dos vivos, ímpeto que venceu algumas vezes. Mas tomado de um desespero amoroso, ousou olhar rapidamente para trás. Deu-se a tragédia. Eurídice, com os olhos largos d'água

e fitos no jovem amante, desfalece. Desesperado, Orfeu lhe estende as mãos em vão, Eurídice morre pela segunda vez. Privado do amor de Eurídice, Orfeu não vê mais brilho no viver, a tristeza e a melancolia tomam conta do herói e de seu canto.

O personagem de Orfeu, que parece estar mais próximo da origem da palavra órfão, oferece-nos algumas chaves para entender esse fenômeno social da orfandade. O estudioso mineiro Junito Brandão nos lembra que deriva da palavra *orphan* o nome de Orfeu, e que podemos entender ou traduzir esse termo como *privado de*.

Oppeus (Orpheús), Orfeu, não possui, até o momento, etimologia comprovada. A hipótese de uma derivação de \*orbho-, \*opipo- (\*orpho-), 'privado de' (e Orfeu o foi de Eurídice) é apenas uma hipótese, bastante influenciada pela existência de ppavos (orphanós), cujo sentido primeiro é 'desprovido de, privado de, órfão', como o latim orbus, que também remonta a \*orbho-, "privado de". Diga-se, de caminho, que o português órfão provém de orphānu(m), ac. de orphánus, mera trans-literação do grego opipavós (orphanós). Talvez, como acentua Chantraine, DELG., p. 829, 'Orfeu' seja um nome mítico pré-helênico. (BRANDÃO, 1987, p. 141)

Neste sentido, Orfeu é privado do amor de Eurídice, também é privado de olhar para trás, para o passado. O indivíduo órfão também sofre dessa mesma privação, posto não poder olhar para trás, para o seu progenitor ou progenitora, para sua origem. A relação com a ausência, com a privação de um passado, de uma origem, marca de forma precisa o seu viver, de Orfeu e dos órfãos.

Orfeu é um dos poucos mortais que entram no mundo dos mortos e conseguem sair, entre eles Odisseu. Para tal façanha, Orfeu usa como chave o seu canto, assim consegue os favores de Hermes, adentra nos mais reservados recantos do sagrado, no espaço do divino, no mundo dos mortos.

Certamente por esta façanha só ser possível na medida em que o herói se faz sabedor de alguns mistérios do divino, surge o Orfismo, ordem e escola de iniciáticos que busca no mito de Orfeu os mistérios do mundo. O neófito dos mistérios órficos também é privado dos conhecimentos esotéricos e do trabalho que ele realiza ao estudar e descobrir o que ainda lhe é privado, o conhecimento para acessar o sagrado e o divino e, quem sabe como Orfeu, Odisseu e até o judeu Jesus, descer até a mansão dos mortos e retornar com vida.

Diferentemente de Prometeu, que mesmo pela causa e defesa do homem, adentra o Olimpo e rouba o fogo sagrado, usando a força e a arbitrariedade para

conseguir as benesses da natureza do divino, Orfeu tem na arte do canto, em sua voz, a chave para adentrar nos encantos e espaços do divino.

Na raiz do termo orfandade temos esse mito grego que muito mais que explicar o fenômeno da ausência de, ou da privação de, nos dá uma chave interpretativa de como podemos nos relacionar com esta ausência. Seja pelo canto, pela palavra, pela arte, podemos adentrar nas aragens do sagrado. Pela arte da palavra o narrador pode acessar o passado, o que está morto, o que não existe, reviver, presentificar e voltar ao tempo da narração. Para olharmos para trás, usarmos o mesmo expediente de Orfeu, pela via da arte, embora sentimos a ausência da pessoa amada, no caso do órfão do pai ou mãe, que ficaram no passado, atrás, precisamos seguir em frente. Ou como diria o órfão Riobaldo:

Assim é que digo: eu, que o senhor já viu que tenho retentiva que não falta, recordo tudo da minha meninice. Boa, foi. Me lembro dela com agrado; mas sem saudade. Porque logo sufusa uma aragem dos acasos. Para trás, não há paz. (ROSA, 2019, p. 43)

Como lembra Riobaldo, por não haver paz no passado, o órfão é marcado por uma ausência. A narrativa, essa faculdade de reter na memória do narrador, pode gerar uma boa história e pode ser uma forma de pacificar o passado, na medida em que dou ordem a ele pelo narrar. Nos romances que analisamos aqui, tendo em vista que o narrador revisita o passado, ele está olhando para trás, assim como Orfeu. Recontar a sua história é resgatar um olhar ao passado através da memória, as três tramas sertanejas têm no olhar para trás o seu lugar, o que as difere é a forma com que o protagonista elabora e se relaciona com o narrado.

Carlinhos, evocando um tempo de felicidade em que era uma espécie príncipe no engenho do avô, como se aquele espaço fosse um mundo perfeito, um paraíso perdido, ou lembrando o escritor francês Marcel Proust, *No Caminho de Swann - Em Busca de um Tempo Perdido*, de certa forma, revive esse passado. Operação símile faz o velho Paulo Honório, que olha para trás na busca de entender como chegou até ali, pois está amargurado a remoer o vivido. Ao velho Riobaldo, fazendeiro abastado, homem casado que vive no “range rede” (ROSA, 2019, p. 15), o passado guarda algumas tristezas, mas parece já viver o seu Cristo Jesus sabedor de que para trás não há paz.

Há outros personagens na literatura brasileira, tipos humanos, que estão bem próximos do órfão ou que partilham com ele desse estado de privação. São as figuras do agregado, muito explorado por Machado de Assis, entre tantos outros. Há também a figura do afilhado e para fechar essa tríade, nós temos ainda o filho bastardo. Cada um a seu modo e jeito estabelece uma relação de carência, de ausência, principalmente neste contexto de uma sociedade patriarcal.

### 2.3 DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

A ausência de pai ou mãe está presente na humanidade desde sempre, e a história tem registrado a presença da orfandade no decorrer dos tempos. A criança exposta, como se conveniu dizer, ou a criança abandonada, está presente na mitologia grega de forma abundante, na tradição judaico-cristã, em tantas outras tradições.

A literatura como uma arte reflete este aspecto social. O jovem rei de Tebas, na tragédia de Sófocles, é um exemplo de criança que foi exposta, rejeitada pelos pais biológicos; Édipo é abandonado, ficando amarrado de pés para cima, para ser, quem sabe, comido ou devorado por animais. Quiseram os eternos que isso não acontecesse e fizeram com que o menino fosse resgatado de tal situação, e na sequência criado pelo rei Políbio de Corinto e sua esposa.

No mito da origem de Roma temos duas crianças, os irmãos Rômulo e Remo, que foram abandonados na floresta por motivos desconhecidos e criados por uma loba. Desses dois órfãos, crianças expostas, nasce Roma, o grande império. A lista de figuras mitológicas que foram crianças abandonadas é grande: “Esculápio (filho de Apolo), Hefesto, até a deusa Cibele, além de Príamo, Hércules, Licasto e Parrasil. Na maioria dos casos da mitologia, o abandonado sobe na categoria social, torna-se herói e tem um destino brilhante.” (MARCÍLIO, 2019, p. 29)

Na tradição judaica temos a figura de Ismael. Filho de Abraão com Agar, sua escrava, ao se casar com Sara, a escrava e seu filho são expulsos para o deserto. Vendo-se sem condição de dar alimento e água a sua prole, Agar abandona Ismael embaixo de uma árvore para não o ver morrer. A criança exposta mais conhecida na tradição judaico-cristã é sem dúvida Moisés, abandonado num cesto de vime (que ainda hoje leva o nome de Moisés) nas margens do grande rio Nilo, onde é resgatado pela filha do faraó. Mais à frente reconhece sua mãe biológica e se torna

um grande líder do povo hebreu. A exemplo dos mitos gregos que são marcados pelo abandono, Moisés se torna um herói guiado pelo divino, para libertar o seu povo do jugo do faraó.

Em Roma havia até lugares especiais onde se costumava abandonar bebês, como lago Vilabre, perto do Aventino; o local Ficus Ruminalis, na praça do Comércio; ou a coluna Lactária, no mercado de verduras, no Fórum.

O costume de deixar sinais de identificação junto aos bebês abandonados era praticado também em Roma. Ele mostrava a intenção dos pais de recuperar os filhos quando as circunstâncias o permitissem.

[...]

Ricos e pobres abandonavam filhos na Roma antiga. As causas eram variadas: enjeitam-se ou afogavam-se as crianças malformadas; os pobres, por não terem condições de criar os filhos, expunham-nos, esperando que um benfeitor reconhecesse o infeliz bebê; os ricos, ou porque tinham dúvidas sobre a fidelidade de suas esposas ou porque já teriam tomado decisão sobre a distribuição de seus bens entre os herdeiros já existentes. (MARCÍLIO, 2019, p. 32)

Desde a Antiguidade, o abandono de crianças e a orfandade podem ser notadas, mas alguns elementos deste abandono, embora se passaram milhares de anos, ainda permanecem. As causas eram variadas, em alguns casos essa orfandade era resultado de um abandono, de uma exposição da criança, podia ser temporária, posto que os pais no futuro poderiam reclamar a maternidade ou paternidade do filho. Ou também o filho poderia descobrir os pais no decorrer de sua existência. É o que ocorre na tragédia de Édipo, que em face do seu flagelo, descobre seus verdadeiros pais e cumpriu a profecia do oráculo de Delphos, matando o seu pai e dormindo com sua mãe.

A orfandade é um fenômeno que está atrelado ao abandono, ao espaço de carência, à ausência. Símbolo que coloca o indivíduo diante da impossibilidade de olhar para trás, de estabelecer uma tradição, de conhecer ou reconhecer, num dado momento da sua vida, a sua origem, os seus pais.

Há registros de que os pais que expunham os seus filhos nas rodas de enjeitados tinham como hábito deixar com a criança um símbolo, espécie de amuleto que se encaixava a um outro objeto de forma perfeita, o que poderia identificar a origem daquela criança, em uma tentativa de num futuro em que as condições possibilitassem que essa criança exposta pudesse ser resgatada, reconhecendo-o pela sua família de origem.

A professora Maria Luiza Marcílio traz, em seu livro *História Social da Criança Abandonada* (2019), uma reflexão acerca deste tema e oferece um painel da história da criança abandonada. Essa publicação é dividida em duas partes: a primeira dá conta de como a questão do abandono de crianças se deu na Europa, de forma mais atenta em Portugal; na segunda parte fala sobre a questão do abandono de crianças no Brasil. Este trabalho primoroso da pesquisadora nos oferece subsídio para fazer alguns apontamentos, entender essa dinâmica do abandono que, a exemplo de todo mundo, aqui no Brasil também se fez presente.

Pensando no marco temporal em que se dão as três tramas estudadas, *Menino de Engenho*, *São Bernardo* e *Grande Sertão: Veredas*, compreendendo também o período de produção desses romances, vamos buscar nesta leitura, a partir da pesquisa da professora Maria Luiza, apontar alguns aspectos desse abandono acerca da questão da criança exposta no Brasil entre meados do século XIX e meados do século XX.

A pesquisadora, ao falar das crianças abandonadas expostas no Brasil, divide seu estudo em três momentos: o primeiro, chama de fase caritativa, que se dá até meados do século XIX; o segundo, de fase da filantropia, que vai até meados do século XX e o terceiro a autora denominou a fase do estado de bem-estar do menor, que se dá após o ano de 1960. Interessa-nos aqui atermos a breves comentários a respeito das primeiras duas fases.

Na primeira fase, caritativa, a criança exposta, ou abandonada, contava com duas formas de ser atendida pelo governo e uma terceira maneira informal. Numa primeira forma, as Câmaras Municipais eram oficialmente responsáveis pela tarefa de prover os pequenos enjeitados, a outra forma era uma concessão firmada sobretudo com as Santas Casas de Misericórdia, nesse caso predominava o atendimento às meninas. A maneira informal era quando as famílias que recolhiam os recém-nascidos nas portas de suas casas, nas igrejas, ou em outros locais e criavam os abandonados como seus. Eram os chamados filhos de criação.

No Brasil, o costume de criar filho alheio foi amplamente difundido, aceito e valorizado. Basta verificar que em Mariana, em cinquenta e sete anos (de 1779 a 1833), foram expostos em portas de casas de família e novecentos e oitenta e três crianças. Destas apenas trinta e seis não ficaram com as famílias em cujas portas foram deixadas (3,6%). Não estaria aí uma prova significativa de que praticamente todos encaravam como dever intransferível o acolhimento do bebê

encontrado na soleira da casa. Seria o ato de recolher e criar um recém-nascido abandonado, um ato de caridade de compaixão e de piedade cristã? (MARCÍLIO, 2019, p. 154)

O fato de a criança ser acolhida por uma família não significava que ia ser tratada com carinho, que teria um espaço de acolhimento. Na primeira metade do século XIX, ainda estávamos em regime de escravidão, era muito comum as pessoas que não tinham dinheiro para terem escravos, utilizar as crianças expostas como servas, assim muitas pessoas buscavam os enjeitados e os transformavam em pequenos servos, chegando inclusive a usá-los como pedintes, ou mão de obra para outras atividades.

Em *São Bernardo* observamos que Paulo Honório auxiliava a negra que tinha cuidado dele quando criança na fabricação de doces de quitandas, além de ter sido na sua meninice guia de cego. O texto de Graciliano nada menciona a respeito de onde foi encontrado o futuro dono de São Bernardo, se foi abandonado na roda dos enjeitados, ou dado para a negra, fato é que nesses tempos difíceis para as crianças abandonadas, o protagonista encontra na velha negra alguém que cuida dele nos primeiros anos. No romance o narrador não reclama de sua infância, mas não tem nela um espaço de alegria perdida, sobreviveu a este tempo. Criar uma criança abandonada poderia ter as suas vantagens.

Tal atitude, porém, não é simplesmente explicativa pela via da religião. Em uma sociedade escravista (não assalariada), os expostos incorporados a uma família poderiam representar um complemento ideal de mão de obra gratuita. Por isso, criar um exposto poderia trazer vantagens econômicas; apenas com o ônus da criação – que, em alguns casos, recebia ajuda pecuniária da Câmara local ou da Roda dos Expostos- o ‘criador’ ou a ama ciente do que do escravo, porque livre é ligada à laço de fidelidade, de afeição e de reconhecimento. (MARCÍLIO, 2019, p. 154)

Ser exposto e ser assistido, seja pelo município ou por uma família, não significava o fim do sofrimento, ou a garantia de uma infância tranquila e protegida, poderia significar ter que trabalhar para garantir sua sobrevivência, ser até explorado ou ter uma atividade que chamaríamos hoje análoga à escravidão. A segunda fase, que a pesquisadora chama de filantrópica, que se deu entre meados do século XIX e meados do século XX, no bojo de significativas transformações sociais nas políticas voltadas para a infância abandonada. Cabe dizer que é neste período que se dá o

fim da escravidão, a queda da monarquia, a divisão da Igreja e do Estado e a queda do monopólio religioso da assistência social. Tudo isso atrelado a um aumento demográfico, pois “a população brasileira que era cerca de dez milhões de habitantes em seu primeiro censo em 1872 cresceu quinze vezes até 1990”. (MARCÍLIO, 2019, p. 221)

A filantropia marca uma nova forma de abordar a questão da criança exposta, procurando valorizar um método de trabalho, uma ordem, substitui a fase da caridade, que tinha na esmola, no favor sua marca e busca ações que proporcionassem a reintegração social da criança. Este debate se arrastou por boa parte da segunda metade do século XIX, tinha no centro do debate a permanência da Roda dos Expostos (onde eram deixadas as crianças abandonadas), que era tida como metáfora de atraso no trato da questão do abandono de crianças.

Mas foi preciso esperar até a década de 50, para que o Brasil visse definitivamente abolidas suas últimas rodas, as únicas sobreviventes e em funcionamento em todo mundo: a de São Paulo e a da Bahia. Como outrora, o Brasil que fora o último país ocidental a abolir a escravidão, foi também o último a abolir a Roda dos Expostos. O dispositivo de São Paulo teve o destino que deveria ter tido há mais tempo: foi para o museu da Santa Casa onde permanece até hoje, para que todos possam ver a crueldade de um sistema que perdurou por mais de dois séculos. (MARCÍLIO, 2019, p. 154)

O abandono de crianças e a orfandade têm uma relação íntima, pós-metade do século XIX, com as grandes guerras, algumas epidemias, além do esgarçamento social, fatores que influenciaram de forma capital no aumento do número de crianças expostas. O estudo da professora lança algumas luzes a respeito deste fato, isso é um pouco da história do país.

Nos romances que trabalhamos aqui, podemos dizer que este abandono aparece em diversos momentos de forma mais explícita, se pensarmos em Paulo Honório, por exemplo, que se enquadra nesta categoria de criança exposta e que encontrou na negra Margarida, ex-escrava, um colo que o acolheu e isso o livrou da Roda dos Expostos. Por outro lado, o sertão de Rosa está repleto de sertanejos, de “catromanos” (ROSA, 2019, p. 277) e tantos outros abandonados que são assistidos, durante a travessia do sertão, pela carência, seja de pai, de mãe ou de comida. Em última análise, o sertão é um espaço carente da atenção do governo, do Estado, vive assim num estado de carência.

No engenho de José Lins também vemos, mesmo sob o olhar terno de Carlinhos, primos, agregados, meninos e moleques e demais gentes que não têm um pai ou mãe para lhes chamar de seu. Estes romances oferecem um pouco do retrato deste Brasil que herdou da colônia resquícios de escravidão, e um regime de concentração e um espaço de privações, pobreza e abandonos.

Por melhor que fossem as condições naturais da terra, o sistema colonial instalado – de escravidão e da concentração de riquezas em torno da grande propriedade monocultura, para exportação - determinou a existência de uma linha de pobreza abaixo da qual a situação de boa parte da população livre que estava. Com o fim da escravidão, o sistema que existiu foi sempre o da forte concentração de renda e da exclusão, da marginalização e de uma faixa considerável da população. Em sua quase totalidade as crianças que eram abandonadas proviam dessa faixa miseráveis, de excluídos. A pobreza foi a causa primária - e de longe a maior - do abandono de crianças em todas as épocas. (MARCÍLIO, 2019, p. 311)

Esta pobreza está presente no sertão do Brasil e podemos assistir a matizes de seus tons, seja quando o grupo de jagunços perdidos e famintos matam, assam e comem um menino que fora confundido com um bugio, no romance de Guimarães Rosa, seja quando ela espia as roupas do então menino Riobaldo, criado apenas pela mãe, posto o pai era desconhecido, quando na travessia do Rio de Janeiro, passagem tão celebrada e rica de lirismo no *Grande Sertão: Veredas*. Podemos sentir e vê-la ainda quando o empregado de *São Bernardo* sofre castigos físicos do dono da fazenda, seja quando temos as descrições dos meninos sujos, pelados e de barrigas dilatadas que servem sem pestanejar os gostos do menino Carlinhos, o neto de coronel em *Menino de Engenho*.

Embora tratemos de três narradores, vemos que tanto Carlinhos quanto Riobaldo, mesmo tendo trazido em suas vidas as marcas da orfandade, foram assistidos em suas trajetórias de uma forma muito mais privilegiada que a maioria dos órfãos e dos expostos neste país continental. Carlinhos, em seus quatro anos, é recebido no engenho onde tem status de príncipe, nesta corte sertaneja regida pelo avô coronel. Riobaldo, mesmo sem pai em sua infância, contou até sua adolescência com a presença da mãe, Bigri e quando esta se foi, pôde ter em seu padrinho Selorico Mendes um amparo.

## 2.4 O AFILHADO, O AGREGADO E O BASTARDO

Ao pensarmos no protagonista e narrador de *Grande Sertão: Veredas* e na sua orfandade, vamos observar que embora de origem pobre, sem pai, criado apenas pela mãe, Bigri, Riobaldo tem, quando lhe falta sua mãe, a figura do padrinho, que lhe assiste, ocupando aqui o lugar do pai que ele pensou nunca ter. Diverge do tempo em que tinha apenas a mãe, que lhe garantia uma existência pobre, pois passa a ser cuidado pelo padrinho, que já lhe garante um viver mais tranquilo do ponto de vista econômico.

Quando se vê privado da presença dos pais, a figura do padrinho se faz presente e garante ao adolescente Riobaldo uma vida boa, até melhor do que quando sua mãe era viva. Com o padrinho tem as regalias que um filho de fazendeiro pode ter, sob a regra do padrinho fora até mandado para Currulinho estudar, fato que, como sabemos, era algo restrito a uma parcela muito pequena da população no século XIX.

Essa figura do padrinho é muito recorrente na literatura brasileira e reflete um aspecto de nossa sociedade, em que os processos de apadrinhamento estão sempre presentes. Na tradição católica o padrinho tem a responsabilidade de zelar pelo afilhado na ausência do pai. Mas também é uso comum levar a alcunha de padrinho o dono de um poder, seja ele um coronel, um deputado, governador ou presidente, ou mesmo um dono de fazenda ou chefe de jagunço que, ao proteger com sua força, favores e benesses, apadrinha uma determinada pessoa, dando-lhe proteção. Neste mesmo contexto, podemos dizer a respeito de uma política de apadrinhamento ou de compadrio, muito comum e recorrente no Brasil dos séculos passados e, de certa forma, com atualizações em nosso tempo.

Neste sentido, o favorecimento lícito ou ilícito também leva a alcunha de apadrinhamento. Aqui o termo é usado em seu sentido literal. Além desta conotação, quando uma determinada pessoa quer de alguma forma auxiliar uma criança, pode tomá-la como afilhado, uma espécie de protegido. Garantir ao infante que ele seja assistido durante sua vida, num contexto em que a maioria da população, pensando no século XIX, vivia em condições de privações, esta prática do apadrinhamento atendeu a um número significativo de pobres e desvalidos que, sem a figura do padrinho, teriam perecido.

Este procedimento pode funcionar também como um mascaramento para um filho bastardo, tido fora do casamento, que por uma razão ou outra não pôde ser assumido. Foi usado também por religiosos, padres para mascarar os filhos que tinham, que acabavam por serem assistidos na qualidade de sobrinhos ou afilhados, como nos lembra Gilberto Freyre.

Mas os eclesiásticos libertinos – padres e frades que andavam escandalosamente com mulheres da vida, esquecidos de Deus e dos livros – não se pode afirmar que tenham sido o maior número; houve sacerdotes que impressionaram protestantes ingleses como Mathison pela sua vida pura e santa; a Koster, pelo seu saber e por suas preocupações elevadas; a Burton, pela sua bondade e instrução.<sup>917</sup> Outros tiveram comadres; mas discretamente, quase sem pecado. Vivendo vida como de casado; criando e educando com esmero os afilhados ou sobrinhos. Sem perderem o respeito geral. (FREYRE, 2019, p. 443)

Assim, o padrinho pode, desse lugar de padrinho, dar ao afilhado os cuidados que o pai deveria dar. Sobre a trama de Rosa, o padrinho do protagonista e seu verdadeiro pai, frente ao comentário das pessoas sobre a semelhança entre ambos, o falatório das pessoas da possível filiação de Riobaldo é que o impulsiona a fugir da casa de seu padrinho. Comum também eram os jagunços, vaqueiros e as gentes errantes do sertão, dada a vida de deslocamentos, trabalhos, lutas e guerras deixarem os filhos com fazendeiros, ou pessoas que tivessem uma melhor condição de vida, para serem criados e cuidados, estes ocupavam o lugar de padrinhos. Prática recorrente nestes espaços sertanejos em que a carência rege com força as famílias que deixavam seus filhos para serem criados por outras famílias. Temos assim uma profusão de relações familiares, isto sempre sob a batuta de um sistema patriarcal, em que tudo orbitava em torno de um homem forte.

A figura do agregado, que foi estudada por Roberto Schwarz na obra de Machado de Assis, caracteriza-se pela pessoa que se une a um núcleo familiar sem ter obrigatoriamente um parentesco, quase sempre é mantida pela família e orbita em torno deste núcleo a receber benesses e favores. Para entender um pouco esta figura singular na literatura e na sociedade brasileira, usaremos as palavras do crítico Machadiano.

Esquematizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o

latifundiário, o escravo e o 'homem livre', na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara; é a multidão dos terceiros que nos interessa. Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. Note-se ainda que entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo. Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção europeia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele. E assim como o profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para o seu posto. O favor é a nossa mediação quase universal — e sendo mais simpático do que o nexu escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção. (SCHWARZ, 2014, p. 16)

Esta estrutura social se estendeu por todo o século XIX e, em dada medida, mesmo depois do fim do regime escravocrata e a proclamação da República ainda podemos assistir a resquícios desse sistema. Nos romances aqui abordados podemos ver algumas figuras que se enquadram dentro deste rótulo de agregado. Em *As Ideias Fora do Lugar*, Schwarz inicia um importante estudo a respeito da presença de aspectos da realidade social na literatura brasileira e em particular na obra de Machado de Assis. Na conclusão deste escrito reafirma a ligação entre a literatura e a vida social. Schwarz afirma:

Portanto, é o ponto de partida também do romance, quanto mais do romance realista. Assim, o que estivemos descrevendo é a feição exata com que a História mundial, na forma estruturada e cifrada de seus resultados locais, sempre repostos, passa para dentro da escrita, em que agora influi pela via interna — o escritor saiba ou não, queira ou não queira. Noutras palavras, definimos um campo vasto e heterogêneo, mas estruturado, que é resultado histórico, e pode ser origem artística. Ao estudá-lo, vimos que difere do europeu, usando embora o seu vocabulário. Portanto a própria diferença, a comparação e a distância fazem parte de sua definição. (SCHWARZ, 2000, p. 30)

Estas reflexões revelam um tanto a respeito das relações de compadrio, favorecimentos e demais práticas ainda vistas na sociedade brasileira. Entre os proprietários e os escravos, uma orla de homens brancos, livres e pobres não conseguia se inserir em uma ordem escravocrata, não havia emprego, posto que o trabalho era realizado por escravos. Os brancos livres, por sua vez, buscavam viver de favor, neste sentido, os agregados eram cooptados por um grande senhor, com demandas autoritárias a que se sujeitavam.

Na obra de Machado de Assis abunda uma gama de personagens agregados, entre eles podemos citar José Dias e Dona Plácida, que dada a sua densidade podemos também considerá-las como personagens arquetípicas, que acabam por ter uma participação importante na dinâmica desta sociedade patriarcal. Em outro diapasão, desenha um pouco do que eram esta sociedade e a mobilidade social, embora não existisse aqui um sistema de castas, ou a mobilidade social fosse possível, como bem nos exemplifica o órfão Paulo Honório, essa ventura era rara e as pessoas faziam o que podiam dentro desta dinâmica social. A pena de Machado de Assis na construção desta personagem, que até o nome já indicia uma psique, oferece a nós um raio-x desta gente brasileira no final do século XIX.

A vida de dona Plácida acaba em poucas linhas, é uma sucessão de trabalhos insanos vírgulas de desgraças, doenças e frustrações, o que em si não é notável, nem é suficiente para explicar o efeito atroz do episódio. A pobre mulher costura, faz doce para fora, ensina crianças do bairro, tudo indiferentemente em seu e sem descanso para comer e não cair. Quer no caso, é um eufemismo para contingências como pedir esmola na rua ou falar ou faltar aos bons costumes vírgulas degradações é estas aqui no entanto não haverá como fugir, conforme anota o Narrador, com evidente satisfação. Adiante Vila forçada pela miséria dona Plácida acaba prestando serviços de alcoviteira, embora seja uma devota sincera do casamento e da honestidade familiar. Do mesmo modo, apesar de incansavelmente trabalhadora, chega um momento em que se vê obrigada a buscar a proteção de uma família de posses a qual se agrega, o que tão pouco impede que morra na indigência. Em suma a vida honesta e independente não está ao alcance do pobre, mesmo histórico, que aos olhos dos abastados e presunçoso quando a pretende, é desprezível quando cede o que aliás é uma das fórmulas de abjeto humor da classe de Brás Cubas formalizado no exposto por Machado de Assis. (SCHWARZ, 1983, p. 48)

A participação do agregado apresenta-se como a figura desse regime patriarcal, em que ao homem livre cabia espremer-se e se adaptar a seu espaço que

estava restrito ao recebimento de favores. Machado de Assis, escritor *Dom Casmurro*, sempre crítico das estruturas sociais e políticas da sua época, retratou o agregado com um olhar que ia além do estereótipo. Cabe ressaltar que o próprio Machado vivenciou a condição de agregado, em seus verdes anos, de D. Maria José, viúva de um senador para quem a família do escritor teria trabalhado. A pesquisadora Flávia Gieseler de Assis, na sua dissertação de mestrado, que fala a respeito do agregado na obra de Machado de Assis, nos lembra que:

Seja o agregado retratado como vítima da situação à qual é submetido, seja ele percebido como um bajulador interesseiro, Machado de Assis não toma ao agregado uma característica fundamental: a humanidade. Se as doutrinas cientificistas da época - as mesmas usadas como justificativa de dominação por parte dos senhores - percebiam o indivíduo de forma animalesca e, portanto, descaracterizava o agregado como um agente social, Machado de Assis resgatava o ser moral permitindo a ele o direito ao cálculo e à perfídia. Essa era mais uma sutileza do pessimismo irônico de Machado de Assis: a capacidade de humanizar por meio da relativização. Machado de Assis não negou os indivíduos. Sua obra mostrou que a luta pelo poder, por interesses pessoais e pela autonomia perpetuam, posto que a sociedade seja rigidamente hierárquica. Afinal, antes de ser hierárquica ela é dinâmica; seja nos romances de Machado de Assis, sejam nos conflitos da vida real. (ASSIS, 2007, p. 05)

O tratamento literário do agregado, do órfão e do apadrinhado aqui nas obras que estudamos, a exemplo dos textos de Machado, tem nestes personagens bem mais que um espaço tipológico, o que sempre atribui uma dimensão humana aos personagens.

Na dimensão política, esta prática de favorecimento, compadrio, nepotismo e demais formas, nem sempre lícitas, de proteção e favorecimento de uma pessoa ou grupo em detrimento a outros, pelo simples fato de que dado grupo contar com o apadrinhamento de um determinado político ou líder, ainda é prática presente em nosso país.

Este fenômeno parece ter chegado até próximo dos nossos dias. No Brasil era muito comum pessoas da zona rural enviar filhos e filhas para morar na cidade, na casa do patrão, ou de uma família com maior condição, com a possibilidade de ter acesso à escola e ali acabavam por desempenharem serviços domésticos em troca da comida e da moradia. Viviam na condição de agregados.

Nessas casas, com a promessa de dar sequência a seus estudos, essas pessoas, geralmente jovens, se viam na condição de agregadas, muitas vezes desenvolvendo trabalhos domésticos e outros demais favores para os seus “benfeitores” que com um poder econômico maior ofereciam a este agregado as condições para acessar outros mundos, subir na escala social, sair de uma condição de privação. Contrário a isso, esse favorecimento atende apenas ao “benfeitor” que tem a seu favor o trabalho gratuito, análogo à escravidão.

A bastardia tem nesta tríade um espaço de escamoteamento. Filho indesejado, geralmente tido fora de um casamento, o bastardo nem sempre é assumido, tem no apadrinhamento e no agregado uma forma de invisibilidade. Configura-se assim uma forma de ter o bastardo próximo, sem, contudo, revelar a sua condição. Neste sentido, os filhos de padres, senhores de engenhos e demais senhores de terras eram criados como afilhados, agregados ou mesmo sobrinhos.

Enfim, o abandono e a orfandade têm na tríade afilhado, agregado e bastardo um mesmo eixo semântico, cada um a sua maneira, representava um espaço de privação e de ausência.

## 2.5 SOBRE TRÊS CASTELOS, TRÊS CENÁRIOS, TRÊS ROMANCES

Carlinhos, Paulo Honório e Riobaldo, narradores que passaram pela experiência da orfandade, reconstróem suas histórias pelo ato da narrativa, filtrando, temperando e fiando memórias. A construção destes romances assim se dá, e ao adentrarmos pela leitura da palavra nessas narrativas, somos ambientados em um Brasil antigo, onde as relações sociais e os cenários parecem distantes no tempo e muitas vezes no espaço. O cenário destas três narrativas é composto quase que exclusivamente por um país ainda rural, um espaço que vive alheio à autoridade do Estado, em que a dinâmica social gira em torno de homens fortes, sejam fazendeiros, coronéis, senhores de engenho ou chefes de jagunço.

Em um primeiro momento podemos dizer que temos três cenários, ou três castelos diversos, num Brasil que pode ser marcado temporariamente entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX, mas se nos ativermos de uma maneira mais acuidada, vamos observar que as similaridades entre estes espaços são grandes. Na sequência vamos buscar descrever de maneira sucinta cada um desses espaços.

Em *Menino de Engenho*, o primeiro capítulo se dá na residência do protagonista, quando tinha quatro anos e morava na cidade, após a morte da mãe. Já no segundo capítulo, muda-se para o engenho de seu avô, e os demais capítulos se desenrolam no engenho de cana do avô. Podemos dizer assim que o cenário que predomina neste romance é o rural, espaço entendido aqui como um engenho de cana-de-açúcar, que ainda mantinha muito da dinâmica do regime escravocrata, embora a trama se dê após a Lei Áurea. Pela narrativa de José Lins do Rego conhecemos e somos apresentados à vida na casa-grande e na senzala, isto visto obviamente pelo olhar do narrador. Esse olhar tem na casa-grande o seu lugar, é o olhar de um menino de engenho, não de um moleque de engenho, sendo o primeiro branco e o segundo, negro.

A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o banguê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao pater famílias, culto dos mortos etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o 'tigre', a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola, santa-casa de misericórdia amparando os velhos e as viúvas, recolhendo órfãos. (FREYRE, 2019, p. 27)

A dinâmica dos engenhos, num período em que os braços negros garantiam as riquezas do Brasil entre tantas outras matizes dessa sociedade, teve na pena de José Lins e Gilberto Freyre uma de suas melhores traduções. Cabe observar que esses dois intelectuais têm origem na casa-grande, ou, dito de outra forma, são netos de senhores de engenho, assim, o lugar de onde falam é marcado por suas histórias. Feita esta ressalva, cabe ao leitor contemporâneo o cuidado de não exigir dessa leitura um posicionamento anacrônico.

Enquanto Gilberto Freyre cria, a partir das ciências sociais, um texto científico, por mais ensaístico que seja seu estilo, quem o preenche de vida a partir de romances é José Lins do Rego com seu poder narrativo que esclarece de *Menino de Engenho* a *Fogo Morto*, naquilo que ele mesmo denominou de ciclo da cana-de-açúcar, a temática sociológica do patriarcalismo, da miscigenação. A sociologia e a literatura orbitam num mesmo eixo demarcado por pensadores afins, os dois, meninos de engenho. Os romances de José Lins do Rego dão sangue, carne, ossos e principalmente alma à sociologia

de Gilberto Freyre. O mundo dos engenhos, seu cotidiano, surge na forma textual em riqueza de detalhes que conduzem seus leitores aos tachos, moendas, cozinhas e canaviais de ficções resultantes da memória do menino que viveu esse cenário na sua infância na Paraíba. (BARBOSA, 2014, p. 87)

Os dois intelectuais, que foram meninos de engenho, a sua maneira, em suas obras, retrataram o apogeu e a decadência da família patriarcal baseada no trabalho servil nos engenhos paraibanos. Alguns destes engenhos, ou parte deles, ainda podem ser vistos e visitados, sofreram as mudanças do tempo e se adaptaram aos dias atuais.

Nem de longe, os engenhos do Brejo paraibano se parecem com aqueles de José Lins e Gilberto Freyre. Escravos, depois moradores servis de trabalho alugado e subserviência ao Senhor de Engenho. Os atuais engenhos são pingos d'água em relação aos oceanos de terras que os antigos concentravam; não são também concorrentes das usinas que ainda existem no Estado, especialmente no litoral. (BARBOSA, 2014, posição, 1980, p. 187)

Ao visitante destas terras restou parte dos engenhos que ainda se dedicam à produção de água ardente e tem no turismo uma de suas formas de ganho. Dedicados em sua maioria à cachaça artesanal, estes espaços turísticos podem lembrar, mesmo por um processo de metonímia, o que foi um engenho de cana no final do século XIX.

Processo paralelo pode fazer o leitor ao se aventurar pelas leituras deste romance. O italiano Umberto Eco, ao fazer a sequência de palestras na Universidade Harvard, no *Charles Eliot Norton Lectures*, no ano de 1992, publica, em formato de livros, em 1994, com o título *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Nesta obra, o autor de *O Nome da Rosa* (1980) faz algumas reflexões acerca da literatura e da estética, usando a metáfora da leitura como um passeio por um bosque.

Bosque é uma metáfora para texto narrativo, não só para o texto dos contos de fadas, mas para qualquer texto narrativo. Há bosque como Dublin, onde em lugar de Chapeuzinho Vermelho podemos encontrar Molly Bloom, e bosques como Casablanca, no qual podemos encontrar Ilsa Lund ou Rick Blaine. Usando uma metáfora criada por Jorge Luís Borges (outro espírito muito presente nestas palestras e que também pronunciou suas conferências Norton há 25 anos), um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando

não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção. (ECO, 1994, p. 12)

Caminhar por estes bosques é o trabalho do leitor. Aqui vou usar essa metáfora de castelo pensando nas três obras em que nos debruçamos, cada castelo como um universo, um romance, espaço estético em que podemos explorar não só a paisagem, a geográfica, mas também as paisagens humanas de cada um desses espaços, de cada um desses castelos.

O *Menino de Engenho* nos sugere uma busca por um tempo perdido, assim dialoga com outro romance, outro castelo da seara do francês Proust. Na senda de Kafka, *São Bernardo*, é o segundo castelo, numa aventura em que o narrador parece prisioneiro de uma masmorra que ele mesmo construiu e da qual nos conta a sua história. Na travessia de Homero, o terceiro castelo, *Grande Sertão: Veredas*, o narrador está contando as venturas do caminho de volta a sua casa, sua Itaca, na luta do herói em busca da paz, do “range rede” (ROSA, 2019, p. 15).

Do ponto de vista geográfico, cada uma dessas narrativas se refere a um espaço geográfico do Brasil, estes espaços se avizinham pela dinâmica dos enredos e das relações que se estabeleçam entre os personagens, paisagens e tramas.

O protagonista de José Lins tem as suas aventuras no engenho do avô, região da Paraíba que no final do século XIX era tomada por engenhos. Compõem este cenário de forma capitular a senzala e a casa-grande, bem como as diversas casas, ou casebres, que ficavam nos domínios do engenho e do coronel. Este último nos parece, neste final do século XIX, ter um poder análogo ao do senhor feudal. No romance, vez ou outra, ouvimos notícias dos engenhos vizinhos e de como outros senhores de engenhos conduzem os seus servos, a figura do avô, o coronel, em torno do qual tudo orbitava parece símile a figura de Zeus, que tudo rege com sua força e poder de pai. Embora na diegese o Brasil já tinha deixado o sistema de escravidão, ainda percebemos muito de seus ecos e modo de vida.

Restava ainda a senzala dos tempos do cativo. Uns vinte quartos com o mesmo alpendre na frente. As negras do meu avô, mesmo depois da abolição, ficaram todas no engenho, não deixaram a rua, como elas chamavam a senzala. E ali foram morrendo de velhas. Conheci umas quatro: Maria Gorda, generosa, Galdina e Romana. O meu avô continuava a dar-lhe de comer e vestir. E elas a trabalharem de graça, com a mesma alegria da escravidão. (REGO, 1968, p. 54)

Neste castelo, construído por Lins do Rego, somos conduzidos pelo olhar do menino de engenho que de seu lugar de neto do coronel narra o que pode e consegue ver. Em sua condição, no contrapelo de sua narrativa, podemos inferir mais do que ele disse e assim, quem sabe, problematizar a questão da justiça e da ordem social neste regime assumidamente patriarcal. A generosidade do avô a alimentar e vestir as negras que trabalham de graça com a mesma alegria da escravidão nos dá a dimensão da limitação do olhar do narrador, que parece míope diante deste retrato de exploração. Como o poeta Manuel Bandeira, em seus versos do poema *Evocação do Recife* (BANDEIRA, 1976, p. 71), o olhar de Carlinhos, ao pousar sobre o engenho do avô, filia a sua memória, não a um espaço histórico ou ligado a uma cartografia, mas a um lócus ligado à memória afetiva da casa do avô e às reminiscências de sua infância, processo análogo faz José Lins do Rego.

*São Bernardo*, o segundo castelo, construído com voracidade, aridez e precisão características de um exímio e talentoso artesão das palavras, Graciliano Ramos, tem seus espaços geográficos fixados nas proximidades da cidade de Viçosa, na zona da Mata Mineira, onde o protagonista Paulo Honório constrói seu legado e transforma a decadente São Bernardo numa grande fazenda. Nesta, Paulo Honório reina como um coronel nos engenhos de cana-de-açúcar já nas primeiras décadas do século XX. Podemos ver bem matizadas as marcas da escravidão, o trato que Paulo Honório dispensa ao seus comandados está muito próximo do que muitos senhores de engenhos dispensavam aos negros. Honório chega inclusive a dar castigos físicos a seus empregados, como era comum nos engenhos. Em torno da fazenda e do fazendeiro, que exercia um certo poder econômico, orbitavam os empregados, o padre, a imprensa e alguns políticos.

Na proximidade com o engenho de José Lins está a situação de pobreza da maioria da população que, muitas vezes, tem que se sujeitar ao trabalho que lhe é oferecido, seja na condição de peão da fazenda São Bernardo, seja como trabalhador livre nos eitos dos engenhos de cana. No engenho ainda havia o tronco onde o negro Chico Pereira ficou preso pelo jugo do coronel, embora a ausência do tronco e a cor da pele não tivessem impedido Paulo Honório de usar da força física para punir um empregado que lhe pareceu preguiçoso.

A travessia é a palavra-mestra no terceiro castelo, o protagonista empreende, neste romance de formação, um deslocamento por três estados brasileiros: Minas Gerais, Goiás e Bahia. Esta palavra aqui se potencializa e podemos entender em

vários níveis esta travessia, são muitas as travessias empreendidas: dos homens jagunços, pelas brenhas do sertão, dos dois meninos pelo Rio de Janeiro em uma canoa burra, do jovem professor até a posição de chefe de jagunço, de um estado de guerra a um estado de fazenderão abastado no “range rede” (ROSA, 2019, p. 15), da luta do homem com suas dúvidas e paixões em busca de paz, afirmando a existência de Deus e negando a vivência do demo e tantas outras mais.

Entre Minas, Goiás e no sul da Bahia, Riobaldo vive desde sua infância e parte significativa de sua ventura se dá nesses Gerais sem tamanho, onde tangeu a maior parte de sua vida em um sistema de jagunço. Sendo aluno e professor, conviveu com muitos homens que lhe serviram como modelo, exemplo e inspiração.

As lutas desses homens, jagunços que andavam errantes, à procura, ora de botar ordem no sertão, ora de buscar vingança, tinham na violência e na força as suas armas. Nesta ventura, entre as paisagens mineiras, goianas e baianas, o menino Riobaldo se faz jovem e homem, chefe de jagunço e na sequência fazendeiro abastado para então se tornar narrador de sua própria história. Ricas são as descrições das paisagens e paragens desta parte sertaneja do Brasil, a narrativa traz no reboque destas um olhar sobre as relações sociais nestes espaços do sertão. O próprio sertão ganha neste narrar um caráter que transcende o geográfico, atinge a dimensão do humano, como diz o narrador, “o sertão é dentro da gente”. Assim, a travessia desse sertão é a ventura realizada pelo narrador que atravessou o rio em uma canoa bamba toda a vida. Chega ao fim, barranqueiro, e traz a nós, leitores, intermediados pela figura do narratário um cidadão, que ouve o velho Riobaldo narrar o seu viver. Abrindo mão deste recurso, Guimarães Rosa compõe a sua prosa próxima da cultura popular, sem, contudo, perder as referências do mundo letrado.

O senhor nonada conhece de mim; sabe o muito ou o pouco? O Urucúia é ázigo... Vida vencida de um, caminhos todos para trás, é história que instrui vida do senhor, algum? O senhor enche uma caderneta... O senhor vê aonde é o sertão? Beira dele, meio dele?... Tudo sai é mesmo de escuros buracos, tirante o que vem do Céu. Eu sei. (ROSA, 2019, p. 572).

Nesta travessia o homem dividido, buscando saber se foi pactário ou não, que recontando seu viver buscar entender o que transcende. Entre os três romances este é o que coloca as questões filosóficas e existenciais, o divino e o ontológico de

forma mais explícita. Na boca desse narrador quase inverossímil, jagunço, letrado, órfão e herdeiro de fazendas, homem que luta contra seu medo, carecendo sempre de coragem, rompe espaços e chega ao lugar de narrador. O sábio ancião que depois de conhecer o mundo, de viver uma aventura, narra o vivido, transmite, assim, uma sabedoria. Neste sentido, o narrador de Grande Sertão se aproxima do narrador a que Walter Benjamin se refere no icônico texto *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. (BENJAMIN, 2012)

## 2.6 O MODERNISMO E O SERTÃO: SOBRE O REGIONAL E O UNIVERSAL

O estudo da literatura tem na periodização uma boa ferramenta de sistematização, embora, às vezes, pode ser arbitrária, principalmente no caso dos grandes escritores da laia de um Machado de Assis ou de um Guimarães Rosa, para citar um exemplo do século XIX e um do XX, que dificilmente se encaixe dentro de um período ou forma, sendo suas grandezas transcendentais de tempo e espaço, e isso certamente se dá com outros escritores. José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, objetos de nossas reflexões, estão inseridos no que se convencionou chamar de Modernismo, embora em momentos diversos deste movimento. Este movimento estético tem o seu marco na semana de 22, como nos lembra Alfredo Bosi:

O que a crítica nacional chama de *Modernismo* está condicionado por um *acontecimento*, isto é, por algo datado, público e clamoroso, que se impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas: A Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo.

Como os promotores da Semana traziam, de fato, ideias estéticas originais em relação às nossas últimas correntes literárias, já em agonia, o Parnasianismo e o Simbolismo, pareceu aos historiadores da cultura brasileira que *modernista* fosse adjetivo bastante para definir o estilo dos novos, e *Modernismo* tudo o que viesse a escrever sobre o signo de 22. (BOSI, 2006, p. 323)

Conhecido como romance regionalista, a geração da qual participam José Lins e Graciliano, chamada geração de 30, que além estar ligada ao contexto social e econômico, trazia um Brasil pouco conhecido, principalmente o Nordeste com suas idiossincrasias, apresentava uma maior liberdade com a linguagem, tendo desde um trabalho de lapidação do texto para a palavra enxuta, no caso de Graciliano, até uma

linguagem que tinha na liberdade e em aspectos da oralidade seu espaço, no caso de José Lins. A respeito de Graciliano e sua escrita:

A vocação para a brevidade e o essencial aparece aqui na busca do efeito máximo por meio dos recursos mínimos, que terá em *São Bernardo* a expressão mais alta. E se *Caetés* ainda não tem a sua prosa áspera, já possui sem dúvida a parcimônia de vocábulos, a brevidade dos períodos, devidos à busca do necessário, ao desencanto seco e ao humor algo cortante, que se reúnem para definir o perfil literário do autor. Como consequência, a condensação, a capacidade de dizer muito em pouco espaço. (CANDIDO, 2006b, p. 21)

Juntamente com José Lins e Graciliano, nomes como José Américo de Almeida, com sua *Bagaceira* (1928), Raquel de Queiroz, com *O Quinze* (1930) e Jorge Amado, com *Capitães de Areia* (1937) construíram o chamado romance do Nordeste com influências do neorrealismo. O romance do Nordeste tem sua ascensão neste período, podemos dizer até em um deslocamento do foco de atenção da literatura, antes tematizada nos grandes centros, tem na literatura de 1930 um olhar para a margem, predominantemente para o Nordeste. No dizer de Antônio Candido:

É preciso observar que a etiqueta 'regionalismo' se deve em parte ao fato de as avaliações literárias terem como base o Rio de Janeiro, ainda então o grande centro intelectual do país. Por isso, as narrativas que tinham por quadro as províncias podiam ser vistas como exóticas, na medida em que descreviam um mundo diferente do da capital. Regionalismo significa às vezes, para a perspectiva desta, simples distanciamento geográfico. (CANDIDO, 1999, p. 84)

A historiografia da literatura dá a esse movimento a alcunha de regionalista, sua origem é marcada sob a égide do Modernismo. Cabe destacar que estas sistematizações têm, e servem, em dada mediada, apenas para um olhar pedagógico, haja vista as obras transcenderem essas generalizações.

Guimarães Rosa já se insere na chamada Geração de 45, nesta há uma maior liberdade com relação às inovações na linguagem, e nomes como Clarice Lispector atribuem aos romances um caráter mais existencial, em que a sondagem da alma humana se faz mais presente. Porém, o nome de Rosa se impõe de forma capital, mesmo não pertencendo ao momento anterior denominado regional, nas obras do diplomata temos uma presença de um sertão e de uma realidade regional

que se relaciona intimamente com o universal. Como nos lembra Alfredo Bosi em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*:

O regionalismo que deu algumas das formas menos tensas da escritura (a crônica, o conto folclórico, a reportagem) estava destinada a sofrer nas mãos de um artista demiurgo, a metamorfose que o traria de novo ao centro da ficção brasileira. A alquimia operada por Guimarães Rosa, tem sido o grande tema de nossa crítica desde o aparecimento dessa obra espantosa que é o *Grande Sertão: Veredas*. Após a leitura, começou-se a entender de novo uma antiga verdade: que os conteúdos sociais e psicológicos só entram a fazer parte da obra quando vinculados por um código de arte que lhes potencia a carga musical e semântica. E, em consonância com todo o pensamento de hoje, que é um pensar a natureza e as funções da linguagem, começou-se a ver que a grande novidade do romance vinha de sua alteração profunda no modo de enfrentar a palavra. Para Guimarães Rosa, como para os mestres da prosa moderna (um Joyce, um Borges, um Gadda), a palavra é sempre um feixe de significações: mas ela o é em um grau eminentemente de intensidade se comparada aos códigos convencionais de prosa. Além de referente semântico, o signo estético é portador de sons e de formas que desvendam, fenomenicamente, as relações infinitas entre significante e significado. (BOSI, 2006, p. 458)

De maneira geral estes três romances, *Menino de Engenho*, *São Bernardo* e *Grande Sertão: Veredas* falam do espaço do sertão, entendido aqui como um espaço rural, distante dos grandes centros urbanos, onde se estabelece quase que um governo paralelo de fazendeiros ou coronéis que tomam para si, pela ausência de um Estado, o poder de governar, quase sempre pela força. Nas palavras do narrador Riobaldo:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade. O Urucúia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá — fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda a parte. (ROSA, 2019, p. 13)

Estes cenários destas três narrativas tinham, no final do século XIX e início do século XX, assim com a grande maioria do país, o estigma do interior, posto o espaço da cultura e das artes ser privilegiadamente um adjetivo do Rio de Janeiro, capital em torno da qual a vida intelectual e política se davam. Ao propor um olhar para o interior do Brasil, a literatura apresenta outros espaços, outros Brasis e as suas peculiaridades.

A trama de Rosa descreve uma travessia por uma paisagem que se estende por três estados: Minas Gerais, Goiás e sul da Bahia. *Menino de Engenho* inicia a trama no Recife, mas descreve de forma mais demorada os engenhos da região da cidade de Pilar, na Paraíba; já no romance de Graciliano Ramos, temos a cidade de Viçosa, no interior do Ceará, como cenário de suas aventuras.

São espaços bem distantes e diversos dos cantados e até então pouco visitados pela ficção literária. Este movimento de olhar para o interior do Brasil certamente tem na estética modernista o seu diapasão e no romance regionalista seu espaço de excelência. Lembrando que neste início de século XX essas regiões estavam distantes do centro de atenção no Brasil, todas os olhares estavam voltados para a capital Rio de Janeiro, ou para São Paulo, que já despertava como polo cultural e econômico. Um pouco mais à frente, quando da produção do romance de Guimarães Rosa, já se organizava a construção da capital Brasília no planalto central do Brasil. Em torno deste mesmo planalto se deu parte da maioria das lutas de *Grande Sertão: Veredas*.

Outro exemplo que toca a tantos de nossa geração: no ano de 1956, o presidente Juscelino Kubitschek lança o seu plano de modernização que culminará com a fundação de Brasília; no mesmo ano, um correligionário de JK lança uma obra-prima que é toda fundada na revalorização e no aprofundamento das matrizes arcaicas do sertão mineiro – Guimarães Rosa publica *Grande sertão: veredas*. (BOSI, 2005, p. 333)

Neste Brasil sertanejo temos o narrar de três personagens que experienciam a orfandade: um menino e dois velhos que contam um viver antigo povoado por fazendeiros, coronéis, jagunços, escravos, meninos e moleques, engenhos, casas-grandes, senzalas, lutas, guerras, amores: a matéria vertente. Na narrativa de cada um desses homens de papel, que foram cada um de uma maneira, privados da presença dos pais e a partir disso contam a nós, leitores, seus anos de formação.

Os verdes anos, como é o caso de Carlinhos, que nos partilha sua vida dos quatro aos doze anos, Paulo Honório que conta sua labuta de menino abandonado a grande dono da Fazenda São Bernardo e Riobaldo, que conta sua travessia pelo sertão e pelo jagunçado no conforto do “range rede” (ROSA, 2019, p. 15).

### 3 O PRÍNCIPE SAUDOSO

O menino sentado  
sob a mangueira  
lê Robinson Crusoe.

O menino,  
a mangueira,  
o livro.

Cresce dentro da criança  
uma transparência,  
o vidro do poema  
espalha seu musgo.

E vemos  
no mar  
da lembrança:

Um garoto habita  
com seu livro  
de aventura  
uma sombra matutina.

As palavras  
e o turvelinho  
de seu giro

instalaram na memória  
de uma leitura  
o planeta infância.

Drummond  
na parede dura  
da quarentena

arquiteta com poesia  
um ponto de  
fuga,

Paisagem  
em abertura.

(Juliano Moreno Carvalho, 2022)

Quando do surgimento de *Menino de Engenho*, este romance teve boa receptividade, tanto pelo público como pela crítica. Entre tantos de seus entusiastas, Paulo Prado é um que compara o nosso escritor com o francês Marcel Prost, é Paulo Prado quem apresenta o *Menino de Engenho* para Blaise Cendrars, o franco-

suíço, poeta, escritor e artista de vanguarda que tanto inspirou os modernistas brasileiros. Disse ao poeta que este novo escritor brasileiro conseguiu achar o tempo perdido, fazendo referência à obra do também francês Marcel Proust. Como nos aponta Antônio Carlos Villaça em um dos prefácios da 99ª edição da editora José Olympio, de 2006, de *Menino de Engenho*.

O insaciável Cendrars assim fixou em Etc... Etc... a sua impressão: Sinto-me incapaz de contar a vocês como é escrito. Não há frases, quase que não há palavras e as que são usadas são tão correntes e apagadas como pobres vinténs e é difícil acreditar que encerrem um valor suficiente para exprimir o que uma alma de criança tem de mais precioso a dizer e a formar um tesouro. Quase que tudo está coberto por uma terra ardente que irradia tristeza sob a felicidade de viver, de existir. Não sei como acontece isto, mas quando leio estas páginas, passarinhos saltitam de uma linha para outra. Meu sangue bate mais depressa, Todo o Brasil está neste livro transparente. L'enfant de la plantation impressionou a vigilante sensibilidade de Cendrars. Paulo Prado lhe dissera que José Lins do Rego era alguém que havia encontrado o tempo. Era simplesmente o nosso Proust. (VILLAÇA, 2006, p. 19)

Não é apenas o franco-suíço que se impressiona com a obra de José Lins. Porém, o que norteia as nossas reflexões aqui é pensar como este narrador consegue manter em suas memórias este espectro infante, mesmo dentro de um cenário de alteridade em que os conflitos típicos de uma sociedade recém-saída de um regime escravagista.

Um pequeno príncipe em meio a um Brasil rural, e neste universo nos parece buscar na oralidade suas referências, pois com uma narrativa fluida e sem rococós o escritor encanta críticos e colegas de ofício. Villaça (2001, p. 21) nos traz a palavra de alguns desses intelectuais. Augusto Frederico Schmidt: “Menino de engenho é um livro que vai ficar sem favor ao lado de *O Ateneu*, de Raul Pompeia.” Raquel de Queiroz: “Devo fazer uma confissão – a todo momento em que me procuro limitar à contemplação dessa obra literária – tão importante, bem sei – sinto que o ser humano que ele foi explode de dentro dos livros e pede passagem e impõe sua presença.” (QUEIROZ *apud* VILLAÇA, 2006, p. 26). Pedro Dantas ressalta que “desde as primeiras páginas do Menino de engenho, a narrativa se apodera de nós, impondo-nos seu ritmo” (DANTAS *apud* VILLAÇA, 2006, p. 23). José Aderaldo Castello, um grande entusiasta do romance, observa a grande riqueza estética da obra que ao evocar a memória do menino cria um estado nostálgico nessa trajetória

de menino meio abandonado, uma tristeza difusa, uma profunda saudade (CASTELLO, 1968).

No ano de 1932, José Lins do Rego conseguiu repetir o feito de Euclides da Cunha, que em 1902, com a publicação de seu livro *Os Sertões*, fez-se imediatamente reconhecido como um grande escritor, tornando seu livro um clássico, o que se confirma ainda hoje. Destino igual teve José Lins com a publicação de *Menino de Engenho* cuja primeira edição de dois mil exemplares foi feita com recursos próprios. A recepção do livro trouxe ao escritor, além do reconhecimento do público e da crítica e sua inserção junto ao panteão dos escritores regionalistas, o Prêmio Graça Aranha.

A leitura e a atualidade deste romance cerca de cem anos após seu lançamento o reafirmam como clássico e, assim, parece ainda nos dizer novidades em tempos contemporâneos. Ou, lembrando Ítalo Calvino, “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2007, p. 11), assim como *Menino de Engenho* continua a nos dizer mesmo tendo passado quase um século de sua escritura.

José Lins nasceu em três de julho no Engenho Corredor, município de Pilar, no estado da Paraíba. Estudou no Recife, onde fez Direito, profissão que exerceu por pouco tempo, sua amizade com figuras como Gilberto Freyre, José Américo de Almeida e Olívio Montenegro levaram o jovem advogado a se apaixonar e se aproximar da literatura. Esse elo se fortalece quando em Maceió convive com Graciliano Ramos, Jorge Lima e Raquel de Queiroz. Entre estes amigos, a amizade com Gilberto Freyre foi capital para que José Lins, que via no amigo um mentor e parceiro de ideias e de conversas. Freyre ensinou inglês para o amigo que o apresentou à turma de Mário e Oswald de Andrade e Alceu Amoroso Lima. Sobre esta amizade, de adultos que foram meninos de engenhos, o professor e pesquisador da Universidade da Paraíba, Cauby Dantas, faz um trabalho primoroso, *Gilberto Freyre e José Lins do Rego: Diálogos do Senhor da Casa-Grande com o Menino de Engenho* (1999), em que estuda de forma mais acuidada como se dá a produção destes dois intelectuais e suas influências e intersecções. Nas palavras de Freyre:

Os dois - José Lins e eu - nos completávamos em várias das atividades que desenvolvemos em diversas das tendências que

desde 1923 - ano em que começou a nossa amizade - exprimimos com o maior ou menor gosto ou ênfase, conforme o temperamento de cada um. [...] Completando-nos através das influências que eu recebi dele e das que ele recebeu de mim. Sua vida e a minha tornaram-se, desde que nos conhecemos, duas vidas difíceis de ser consideradas à parte uma da outra, um complexo fraterno simbólico de tal modo se interpenetrando, sem sacrifício do temperamento de um ou de outro. (FREYRE, 1991, p. 95)

*Menino de Engenho* é o romance de estreia do autor, foi publicado em julho de 1932 com uma tiragem de dois mil exemplares, com os custos pagos pelo autor. Lins passou os originais para Hildebrando, irmão de Jorge de Lima, com a ideia de publicar cerca de mil e quinhentos exemplares. Hildebrando entrega para uma nova editora, Adersen editores, que publica dois mil exemplares, numerados de zero a mil e de quatro a cinco mil, com o objetivo de impressionar os compradores. O livro é bem recebido pela crítica e pelo público e teve sua primeira edição esgotada em três meses. Depois de algumas aventuras, a história da edição do livro foi assumida pela editora José Olympio. (HALLEWELL, 2017, p. 484). Sucesso incontestável, o romance teve, pela editora José Olympio, até o ano de 2010, 110 edições.

Entre as críticas e apreciações que o livro recebeu quando de sua publicação, a de João Ribeiro no *Jornal do Brasil* no dia oito de setembro, dois meses depois da publicação, é a que José Lins tem um grande apreço e ternura. “Recebi em Maceió a crítica de João Ribeiro como se fosse um presente do céu. Nunca podia imaginar que valesse a novela tudo aquilo que o mestre lhe atribuía. Dormi com a crítica no bolso do pijama. Pode ser uma confissão de bobo, mas vale como verdade”, confessou o autor em crônica publicada em 4 de julho de 1953 no jornal *O Globo*. (REGO, 1968, p. xcvi)

Na crítica de João Ribeiro:

Eis um romance que não podemos aconselhar a todos os leitores. É um livro de naturalismo feroz, que talvez repugne as almas tímidas e as leitoras da *Bibliothèque Rose*. Feita esta restrição, ditada *cum grano salis*, devemos dizer que não é para nós a advertência. Achamos o livro admirável e digno do entusiasmo que vai despertar entre os leitores circunspectos sem antiquados preconceitos um tanto deslocados de nosso tempo. É a história exata e natural de uma criança, órfã de pai e mãe, e naturalmente malcriada, ou sem poderosos freios de repressão familiar. É possível mesmo admitir que o *Menino de Engenho* não tem muita culpa nessa autobiografia que faz do momento em que nasceu até os 12 anos de idade. Nesse tempo viu muita coisa, aprendeu o bem o mal, quais se lhe

antolharam na vida e adquiriu talvez uma precocidade terrível acerca dos 'assuntos proibidos' mas inevitáveis. A pintura é magistral e verdadeira. Quem quer que conheça os nossos costumes, só por hipocrisia ou afetação pode negar o espetáculo das superstições, dos vícios degradantes e dos aspectos da vida rural, que se escondem na idade viril, mais tarde, ao sabor das conveniências sociais e domésticas. O autor, porém, não guarda esses recônditos segredos nas páginas do livro. O seu destemido naturalismo apresenta-se-nos à luz do sol qualquer que seja a inconveniência das verdades. (REGO, 1968, p. xcvi)

A apreciação de João Ribeiro é primorosa e apresenta o romance começando com uma ressalva aos leitores mais sensíveis, trata-se de um livro de um naturalismo feroz. Segundo ele, será recebido com entusiasmo pelos leitores que não são nem antiquados, nem preconceituosos. Isso certamente é um chamariz para a leitura, quem assim se coloca como moderno, à frente de seu tempo, que não se prende à hipocrisia ou afetação certamente se sente apto à leitura do romance. Quem se enquadra nesses quesitos, até para negá-los, também vai ficar curioso para ver o que este livro tem de tão admirável.

O apelo dos assuntos proibidos tratados à luz do sol, certamente, naquele 1932 funcionava como um estímulo para se ler as venturas do órfão que adquiriu uma precocidade terrível a respeito desses assuntos. *Lolita*, o romance do russo Vladimir Nabokov, só surgiria em 1955, neste também aos doze anos Lolita é apresentada aos assuntos proibidos. O protagonista Carlinhos chega antes, ao completar doze anos já se tinha sido iniciado nas artes do corpo, e o livro de Lins saiu 23 anos antes do romance russo. Dito assim, parece que o romance se reduz a esta dimensão, o que não é verdadeiro, a beleza telúrica impregna toda a narrativa e pelas lembranças do infante podemos ver as belezas de um tempo passado neste universo rural.

Ora, bem examinadas as coisas, este livro pungente é de uma realidade profunda. Nada há que não seja o espelho do que se passa na sociedade rural e na das cidades do Norte e do Sul. É de todo o Brasil e um pouco de todo o mundo. O seu realismo pode acaso desagradar algumas pessoas que não amam a verdade senão colorida e engalanada em eufemismos convencionais. É a vida, tal como ela é; por isso mesmo, empolga a atenção e a curiosidade do leitor. O autor bem se vê, é um homem novo, escritor desabusado, mas completo, e cheio de talento, conhecedor de sua arte. (REGO, 1968, p. xcix)

Como podemos observar na citação acima, a obra já desde suas primeiras críticas revela esse caráter regional e ao mesmo tempo universal, apontando para uma imersão psicológica, que dá ao personagem narrador uma dimensão que transcende o caricato. Ao mesmo tempo que, segundo João Ribeiro, funciona como um espelho do que acontece em todo o Brasil, inclusive fora dele, em todo o mundo, assim temos um texto que fala do local, mas que também aponta para o universal.

O romance é alheio a eufemismo, *naturalismo feroz*, com uma pitada psicanalítica, lembra João Ribeiro: “[...] e a libido de uma professora que acaricia com mais volúpia que ternura a criança de oito anos a quem ensina a ler, e como se vê, outras cositas más. Puro Freud.” (RIBEIRO, 1968, p. xcviij)

Mas a narrativa prossegue com um tom de nostalgia. Quando resolve iniciar a escrita do romance, a primeira ideia de José Lins era traçar a biografia do avô, que para o escritor era um típico representante dos senhores de engenho e do patriarcalismo. Com a feitura do romance, o velho José Lins, avô, passa a ser representado pelo coronel Paulinho, senhor do engenho de Santa Rosa. O caráter biográfico não se encerra por aí, também José Lins do Rego viveu os primeiros anos de sua vida com seu avô materno. José Aderaldo Castello, em seu texto *Memória e Regionalismo*, ressalta:

Filho e neto de senhores de engenho, viveu os primeiros anos de sua vida em companhia do avô materno e de uma tia que lhe substitui a afeição da mãe perdida muito cedo, enquanto o pai passou a viver distante, em outro engenho. Nestas circunstâncias, a infância no engenho do avô proporcionou todo o fundamento da obra em que mais tarde, cedendo a impulsos espontâneos irresistíveis e ao mesmo tempo uma atitude crítica regionalista, ele fixaria o esplendor e a decadência do engenho de açúcar, logo substituído pela usina, num processo de revolução de toda a estrutura social e econômica da paisagem açucareira no Nordeste latifundiário patriarcalista. (CASTELLO, 1968, p. xix)

Então temos não apenas um narrador órfão, mas também um escritor que partilhou esta experiência. A orfandade no romance marca de forma indelével o narrador, e durante todo o livro percebemos esta melancolia e tristeza que perpassam todo o romance. Esse é, sem sombra de dúvida, o romance mais espontâneo de Lins do Rego. Uma evocação à memória.

Em novembro de 1932 Graciliano Ramos, em carta a sua esposa Heloísa, fala do *Menino de Engenho*. Na missiva diz ter recebido o livro do amigo e que seu

pai o leu duas vezes o romance. Neste ano, Graciliano estava escrevendo *São Bernardo*, faz uma referência a ele na carta.

Recebi, pelo último correio, o *Menino de Engenho*, do Zélins. É excelente. Mando amanhã uma carta agradecendo a remessa do volume. Imagine que meu pai leu o livro duas vezes. E um romance que meu pai lê duas vezes só pode ser bom. O *S. Bernardo* está acuado. (RAMOS, 2013, s./p.)

Um aspecto que vale nota ao pensar o romance, a obra e a vida de José Lins é a amizade que ele mantinha com os demais escritores e intelectuais de seu tempo. Gilberto Freyre, grande amigo do escritor, de forma primorosa influencia a vida e a obra de José Lins. A relação entre o sociólogo e o escritor é um tema bastante estudado, e importante de ser dito, principalmente neste trabalho, que tem no espaço da carência, da orfandade, da ausência o seu olhar. A amizade opõe de forma radical a marca de abandono, coloca-se como espaço de diálogo e de afeto fraternal, que se faz presente na relação entre José Lins e Gilberto Freyre. Vale o destaque.

### 3.1 A AUSÊNCIA DE MÃE, DE PAI

O poeta Manuel Bandeira, em seu poema *Evocação do Recife*, escrito no ano de 1925, a pedido do sociólogo Gilberto Freyre, nos lembra: "Gilberto Freyre, cuja sensibilidade tão pernambucana muito concorreu para me reconduzir ao amor da provinda, e a quem devo ter podido escrever naquele mesmo ano a minha *Evocação do Recife*" (BANDEIRA, 1954, p. 65). Como o próprio nome diz, uma evocação ao Recife, não uma cidade como espaço físico, mas como um espaço de memória afetiva, de lembrança. Bandeira evoca, pelo artifício da memória, o Recife de sua infância ou da casa de seu avô.

O olhar de Carlinhos, nosso narrador órfão, ao pousar no engenho do avô, em processo análogo ao poeta do Recife, filia a sua memória não a um espaço histórico, ou ligado a uma cartografia, mas a um lócus ligado à memória afetiva da casa do avô e às reminiscências de sua infância. O romance tem sua base neste milagre da memória, como tão bem nos descreve Santo Agostinho em suas *Confissões*:

Quando ali penetro, convoco todas as lembranças que quero. Algumas se apresentam de imediato, outras só após uma busca mais demorada, como se devessem ser extraídas de receptáculos mais recônditos. Outras irrompem em turbilhão e, quando se procura outra coisa, se interpõem como a dizer: 'Não seremos nós que procuras?' Eu as afasto com a mão do espírito da frente da memória, até que se esclareça o que quero, surgindo do esconderijo para a vista. Há imagens que acodem à mente facilmente e em seqüência ordenada à medida que são chamadas, as primeiras cedendo lugar às seguintes, e desaparecem, para se apresentarem novamente quando eu o quiser. É o que sucede quando conto alguma coisa de memória. Ali se conservam também, distintas em espécies, as sensações que aí penetraram cada qual por sua porta: a luz, as cores, as formas dos corpos, pelos olhos; toda espécie de sons, pelos ouvidos; todos os odores, pelas narinas; todos os sabores, pela boca; enfim, pelo tato de todo o corpo, o duro e o brando, o quente e o frio, o suave e o áspero, o pesado e o leve, quer extrínseco, como intrínseco ao corpo. A memória armazena tudo isso em seus vastos recessos, em suas secretas e inefáveis sinuosidades, para lembrá-lo e trazê-lo à luz conforme a necessidade. Todas essas imagens entram na memória por suas respectivas portas, sendo ali armazenadas. Todavia, não são as coisas em si que entram na memória, mas as imagens das coisas sensíveis, que ali ficam à disposição do pensamento que as evoca. (AGOSTINHO, 1996, p. 267)

A busca da memória da infância tem, tanto na evocação de Bandeira quanto na de José Lins, a sua marca. Nos dois casos, temos traços biográficos dos dois escritores. Bandeira lembra sua infância na casa do avô e José Lins, sua vida na casa de seu avô e senhor de engenho, em seus verdes anos, sentindo a orfandade da mãe e a ausência do pai.

Em *Itinerário de Pasárgada*, Bandeira (1984) descreve esta geografia da casa do avô do poeta, e mesmo o espaço físico destas descrições feitas no poema podem ser visitadas ainda hoje em Recife. A cidade preserva, talvez pela grandeza e importância do poeta, os mesmos nomes das ruas de sua infância, a notoriedade fez com que seu medo não se concretizasse: "Tenho medo que hoje se chame de Dr. Fulano de Tal" (BANDEIRA, 1976, p. 80).

E o leitor aventureiro que visite estas ruas, espaço turístico, evocado no poema, poderá constatar que as ruas e lugares lembrados pelo poeta, embora presentes ali, estão perdidos em um tempo passado, vivos apenas num espaço da memória do poeta. Curiosamente, o melhor lugar para acessar essas ruas da infância do menino são a obra e o poema de Manuel Bandeira, posto comporem não o lugar, mas uma lembrança de um tempo, espaço na memória do poeta. Analogamente, o regaste do engenho do menino órfão só pode ser feito pelo milagre

da memória do narrador Carlinhos, que pela generosidade da arte literária partilha este mundo conosco, pela narrativa preserva-se o engenho do menino.

José Lins do Rego se debruça sobre uma memória de infância, e dessa podemos sentir um refrigério, o frescor de um tempo perdido, de um tempo de infante. A visita ao tempo de criança em nossa lírica não é um privilégio do poeta ou do prosador modernista, em nossa literatura é impossível falar deste tema sem pensar no romântico Cassimiro de Abreu, com seu verdadeiro hino infante *Meus Oito Anos*, entre tantos. Na maioria desses textos a infância é um espaço de felicidade e ternura, em que se era feliz e não se sabia.

Oh! Que saudades que tenho  
Da aurora da minha vida,  
Da minha infância querida  
Que os anos não trazem mais! [...]  
Como são belos os dias  
Do despontar da existência!  
- Respira a alma inocência  
Como perfumes a flor;  
O mar é - lago sereno,  
O céu - um manto azulado,  
O mundo - um sonho dourado,  
A vida - um hino d'amor!  
(ABREU, 1972, p. 7)

A infância como espaço edílico é uma tônica comum não só na literatura, mas na vida e na memória de muitas pessoas; essa ideia certamente é uma armadilha dessa magistral ilha de edição que é a memória humana. Esse tempo espaço para o qual não podemos retornar mais, em que éramos felizes e não sabíamos, essa narrativa povoa corações e mentes e se projeta como um espaço de fuga das vicissitudes do presente. Quando o leitor tem acesso a uma fabulação que reafirma este espaço de felicidade perdida, da infância, tende a se identificar. Fato é que pela memória nem sempre conseguimos acessar este mundo da infância, mas podemos fabulá-lo e, quem sabe, atribuir a este espaço de esquecimento um espaço de felicidade.

Em *Menino de Engenho*, o autor propõe ao leitor acompanhar a viagem a este tempo passado, pela memória de Carlinhos, órfão narrador, que conta seu viver entre a casa-grande e a senzala no engenho da casa do avô materno. Otto Maria Carpeaux, crítico diligente, tem na obra de Lins do Rego um espaço de admiração. Para ele e para Paulo Prado, o escritor nordestino está para a literatura brasileira

assim como Proust está para a francesa. Diz Wilson Lousada, em nota biográfica da 12ª edição ilustrada de 1968 de *Menino de Engenho*:

Foi talvez por isso que Paulo Prado declarou certa vez a Blaise Cendrars, a respeito de José Lins do Rego: Você me lembra, Blaise, de me haver falado um dia do tempo perdido? Acabei por acreditar que você tinha razão. Vou dar-lhe a conhecer um escritor que encontrou o tempo. É o nosso Proust. (LOUSADA, 1968, p. xi)

Ainda nesta mesma edição de 1968 da José Olympio, José Aderaldo Castello destaca:

Essa obra então assume uma importância de depoimento pessoal sempre vivo, carregado de emoção, de interesse humano, ao lado do grande interesse social regionalista. [...] Mas há também um tom nostálgico que o envolve. Tudo exprime uma recriação do adulto, quer dizer, do romancista, mas sem a sua intervenção crítica ou julgadora. A evocação é sincera e imparcial, não obstante a carga de nostalgia que encerra, por sua vez legítima expressão do temperamento triste do romancista, muito dentro do mundo que nos comunica – passando da infância e da adolescência de filho ou neto de senhor de engenho. (CASTELLO, 1968, p. xxxii)

O atributo destacado por Castello, de fazer uma evocação sincera e imparcial da infância, ausente de um julgamento ou crítica do adulto dão, ao texto um frescor e uma veracidade que, conforme Paulo Prado, é como se encontrássemos o tempo perdido. Esta capacidade de contar suas memórias, mantendo a cordura da infância, que Paulo Prado compara ao trabalho de Proust, é sem dúvida um dos grandes adjetivos do escritor. Ao adentrar neste tempo perdido, José Lins constrói sua narrativa registrando na margem de suas memórias um retrato do Brasil nesses tempos de transição entre o século XIX e XX. Ao fazer este exercício de memória, temos também, em *Menino de Engenho*, um olhar sobre a dinâmica das relações sociais num Brasil recém-saído de um regime escravocrata marcadamente patriarcal.

Este encontro entre o passado e o presente que o artifício da memória proporciona tem na pena de José Lins uma expressão de maestria a ponto de ser comparado a Marcel Proust. Optando por uma narrativa em primeira pessoa, somos colocados em contato com o drama do menino de quatro anos que passa por um trauma que marca sua história de forma capitular. O leitor, assim, é cooptado por um

sentimento de comoção, entra na narrativa partilhando com o protagonista um sentimento de fragilidade e impotência.

Convidado a descobrir um mundo novo, reviver e rememorar o espaço da infância deste menino que tudo descobre e partilha conosco, dando a impressão de que esse narrar não passa pelo filtro do adulto, posto ser o narrador o próprio menino. Nos três primeiros capítulos somos colocados de chofre com o drama da orfandade do protagonista:

EU TINHA UNS QUATRO anos no dia em que minha mãe morreu. Dormia no meu quarto, quando pela manhã me acordei com um enorme barulho na casa toda. Eram gritos e gente correndo para todos os cantos. O quarto de dormir de meu pai estava cheio de pessoas que eu não conhecia. Corri para lá, e vi minha mãe estendida no chão e meu pai caído em cima dela como um louco. A gente toda que estava ali olhava para o quadro como se estivesse em um espetáculo. Vi então que minha mãe estava toda banhada em sangue, e corri para beijá-la, quando me pegaram pelo braço com força. Chorei, fiz o possível para livrar-me. Mas não me deixaram fazer nada. Um homem que chegou com uns soldados mandou então que todos saíssem, que só podia ficar ali a polícia e mais ninguém. (REGO, 1968, p. 3)

A partir deste acontecimento, o leitor pode observar toda a carga emotiva do texto, a fragilidade e a impotência do protagonista. A memória da tragédia tem na imprecisão - “tinha uns quatro anos” - um indício de verossimilhança com o atributo da lembrança que, marcada pelo acontecimento e ao ser evocado, claudica em detalhes ou precisões. Ao leitor fica o sentimento de comoção e compaixão que o captura para as aventuras que seguirão.

No segundo capítulo o narrador conta um pouco sobre a sua relação com o pai e de como lembrava de seu jeito afetuoso, como lhe fazia os gostos. “Eu o amava porque o que eu queria fazer, ele consentia, e brincava comigo no chão como um menino de minha idade.” (REGO, 1968, p. 7). Neste fragmento observamos esse olhar do menino que ama porque tem seus interesses atendidos, e isso é colocado sem um julgamento adulto, esta é uma característica que teremos durante todo o romance e que de certa forma atribui ao narrador a autenticidade deste olhar a narrativa a partir do olhar do menino. Neste mesmo capítulo fala do caráter passional do pai e de sua morte dez anos depois.

Depois é que vim a saber muita coisa a seu respeito: que era um temperamento excitado, um nervoso, para quem a vida só tivera o seu lado amargo. A sua história, que mais tarde conheci, era a de um arrebatado pelas paixões, a de um coração sensível demais às suas mágoas. Coitado de meu pai! Parece que o vejo quando saía de casa com os soldados, no dia de seu crime. Que ar de desespero ele levava, no rosto de moço! E o abraço doloroso que me deu nessa ocasião! Vim a compreender, com o tempo, porque se deixara levar ao desespero. O amor que tinha pela esposa era o amor de um louco. O seu lugar não era no presídio para onde o levaram. O meu pobre pai, dez anos depois, morria na casa de saúde, liquidado por uma paralisia geral. (REGO, 1968, p. 5)

Como compondo uma moldura para iniciar sua ventura, o terceiro capítulo o menino dedica à mãe. Neste ele fala de suas lembranças da filha do senhor de engenho, D. Clarice, que sofria com as crises de ciúmes do marido. A fragilidade dessas lembranças é realçada pelo narrador: “Horas inteiras fico a pintar o retrato dessa mãe angélica, com as cores que tiro da imaginação, e vejo-a assim, ainda tomando conta de mim, dando-me banhos e me vestindo.” (REGO, 1968, p. 6). Neste mesmo capítulo vamos ter a expressão de um sentimento que parece permear toda a trama do romance, a melancolia.

O seu destino fora cruel: morrer como morreu, vítima de um excesso de cólera do homem que tanto amara; e depois, ela, cheia de pudor e de recato, a encher as folhas de sensação com o seu retrato, com histórias mentirosas de sua vida íntima  
A morte de minha mãe me encheu a vida inteira de uma melancolia desesperada. Por que teria sido com ela tão injusto o destino, injusto com uma criatura em que tudo era tão puro? Esta força arbitrária do destino ia fazer de mim um menino meio cético, meio atormentado de visões ruins. (REGO, 1968, p. 7)

A partir desta apresentação da perda dos pais e dessa solidão inicial do menino, temos uma espécie de moldura para a sua ventura. No quarto capítulo, o órfão é levado pelo tio à fazenda do avô, o velho coronel Paulino. Iniciam-se assim os relatos da segunda infância, o menino inicia sua descoberta deste novo mundo, como a aventura da maioria dos heróis se inicia com uma viagem, neste caso, viagem da cidade até o engenho do avô, um mundo que descobrimos juntamente com ele.

O protagonista viaja com o tio de trem para um mundo diverso de seu mundo urbano. Nas estações meninos vendendo roletes de cana, bolos de goma e uma porção de pobres pedindo esmolas. Tudo novidade ao menino.

Uma mulher chegou-se para mim, e toda cheia de brandura: — Que menino bonitinho! Onde está a sua mãe, meu filho? Tive medo da velha. E a saudade de minha mãe me fez chorar. A pobre saiu espantada, dizendo para os outros que eu a tinha estranhado. O meu tio levou-me para beber qualquer coisa. E a viagem continuou a me divertir como dantes. (REGO, 1968, p. 8)

Um outro aspecto que vai ser recorrente é o fato de, durante uma fala ou um acontecimento, ele de repente lembrar sua condição de orfandade e se colocar triste. Neste mesmo capítulo, quando vai ser apresentado para a Tia Galdina, uma velha negra que ficava deitada em uma camarinha e que, após examinar o menino, diz que ele é a cara da mãe, o que faz destampar o choro de Carlinhos. Mas logo na sequência se distraía com alguma novidade.

Na descida do trem, vale destaque a presença do moleque, um pretinho, que já esperava na estação com o cavalo, o rebenque e esporas. Neste episódio o narrador lembra que foi sua primeira aula de equitação, mas já podemos observar a servidão e prontidão do pretinho. O narrador nos lembra que o que sabia do engenho vinha da boca da mãe, para quem o engenho era como se fosse um pedaço do céu, e assim ele começou a “imaginar o engenho como qualquer coisa de um conto de fadas, de um reino fabuloso” (REGO, 1968, p. 9).

Ao chegar ao engenho é recebido por todos. Temos o primeiro contato com o avô, com a tia, que será para ele como uma mãe até se casar, quando será para ele motivo de tristeza, posto perder pela segunda vez uma figura materna, enfim todos em Santa Rosa querem ver o neto do coronel Paulino, filho de D. Clarisse, que foi assassinada.

Quando cheguei, com o meu tio Juca, no pátio da casa-grande, o alpendre estava cheio de gente. Desapeamos, e uma moça muito parecida com a minha mãe foi logo me abraçando e me beijando. Sentado em uma cadeira, perto de um banco, estava um velho a quem me levaram para receber a bênção. Era o meu avô. Uma porção de moleques me olhavam admirados. E andei de mão em mão, olhado e examinado da cabeça aos pés. Levaram-me para a cozinha. As negras queriam ver o filho de dona Clarisse. Foi uma festa na casa. (REGO, 1968, p. 9)

Descobrimos e exploramos o engenho de cana, as tristezas e alegrias de crescer e ser criança pela ótica do neto do coronel Paulino. Pobre menino rico, um pequeno príncipe que se desloca entre os quatro e doze anos entre casa-grande e

senzala, escravos, servos, peões, agregados e todo um feudo em torno do senhor de engenho.

Os moleques estavam me esperando, mas não se aproximavam de mim. Desconfiados, eles olhavam para o meu pijama, para os meus alamares, encantados, talvez, com a minha pompa. Porém aos poucos foram se chegando, que pela tarde já estavam de intimidade. E fomos à horta para tirar goiabas e jambos. O que chamavam de horta era um grande pomar. Muito de minha infância eu iria viver por ali, por debaixo daquelas laranjeiras e jaqueiras gordonas. (REGO, 1968, p. 9)

Apesar dos alamares de Carlinhos e da distância entre meninos e moleques, brincar com o filho do coronel também era uma forma de servi-lo. Esta distinção entre meninos e moleques vai se desenhando no romance e o leitor já consegue perceber que o moleque é o negro e o menino é o branco. Cabe dizer que havia no engenho meninos filhos de homens que trabalhavam e orbitam os domínios do coronel Paulino, a estes meninos a pobreza espiava, suas vestes não tinham alamares e seus ventres quase sempre crescidos, pés descalços e, às vezes, corpos nus.

Na manhã, quando o engenho acordou, descreve a seguinte cena, bem elucidativa, para entendermos este binômio, menino e moleque:

O meu sono desta noite foi curto. De manhã me levaram para tomar leite ao pé da vaca. Era um leite de espuma, ainda morno da quentura materna. O meu avô andava vestido num grande e grosso sobretudo de lã, falando com uns, dando ordens a outros. Uma névoa como fumaça cobria os matos que ficavam nos altos. Os moleques das minhas brincadeiras da tarde, todos ocupados, uns levando latas de leite, outros metidos com os pastoreadores no curral. Tudo aquilo para mim era uma delícia – o gado, o leite de espuma morna, o frio das cinco horas da manhã, a figura alta e solene de meu avô. (REGO, 1968, p. 10)

Temos aqui a presença imponente do avô que tudo governa e os moleques todos ocupados trabalhando. Para o menino tudo era uma delícia, inclusive a figura solene e alta do avô. Esse tom melancólico, com uma narrativa fluida em quarenta capítulos curtos, joga rapidamente o leitor para este universo de casa-grande e senzalas, meninos e moleques de engenhos. Quando menos percebemos, estamos acompanhando o protagonista à volta com as negras e negros da senzala nos banhos de rios, na lida com os animais neste universo do engenho.

Como um Proust rústico que ouve por toda a vida as vozes longínquas de uma infância perdida, José Lins vai contar-se ao espelho, por um quarto de século, histórias de engenho de açúcar em decadência, de míticos coronéis onipotentes, de coronéis em declínio, de amas-de-leite negras, de escravos fugidos, de amores e namoricos entre escravos e senhores, de pianos que soam absurdamente, nas noites de engenho sob os pálidos dedos de uma senhora de Casa Grande. [...] Há, na sua infinita, quase narcisista capacidade de narrar-se, de autorreconstruir-se nas ascendências patriarcais, nas expressões vitais, nas confissões de impotência do 'senhorzinho' que jamais conseguirá adequar-se humana-mente ao poderoso avô, o coronel José Paulino, do Engenho Santa Rosa, protótipo de todos os 'coronéis' do Nordeste, uma real frustração de tipo proustiano (PICCHIO, 1997, p. 528-529).

De tão próximo que ficamos ao narrador, é como se ele nos pegasse pela mão e nos apresentasse o mundo de sua infância, mundo perfeito, visto pelos olhos de menino, com a mesma singeleza dos versos de um Casimiro de Abreu. Ao leitor menos atento passa despercebida a economia do engenho, que tem, muitas vezes, nas relações entre a casa-grande e a senzala um espaço de atritos sociais em que muitas vezes reina um esgarçamento social. Com tudo isso, podemos inferir que o leitor se entrega à melodia do poema como que encantado por um canto de sereia.

Como são belos os dias  
Do despontar da existência!  
— Respira a alma inocência  
Como perfumes a flor;  
O mar é — lago sereno,  
O céu — um manto azulado,  
O mundo — um sonho dourado,  
A vida — um hino d'amor!

Oh! Dias da minha infância!  
Oh! Meu céu de primavera!  
Que doce a vida não era  
Nessa risonha manhã! (ABREU, 1972, p. 32)

Com a sensação de uma risonha manhã, em que todas as descobertas se fazem sobre a proteção do avô do narrador, cercado por tias, primas, moleques e escravas que o servem como a um pequeno príncipe. Que doce a vida não era nessa risonha manhã!

### 3.2 CAÇADOR DE MIM: DESCOBERTA DO NOVO, PAISAGENS, GADO, GENTES

Pensar aqui como este personagem Carlinhos se relaciona com sua condição de orfandade e como esta condição se dá dentro da trama de José Lins do Rego pode ter nas leituras de Gilberto Freyre, que analisa pelo viés sociológico e antropológico o mesmo período que o romance busca fabular ou ficcionar, um espaço de diálogo.

Ao narrar as aventuras do protagonista no engenho de cana-de-açúcar de seu avô até o período em que é mandado ao colégio interno para iniciar os seus estudos, temos um panorama não só dos verdes anos deste personagem, mas da dinâmica dos engenhos canavieiros, bem como da sociedade rural que tem no coronel, no dono do engenho, o sol em torno do qual tudo orbitava, uma política e um *modus vivendi* daquele Brasil do sertão nordestino entre o final do século XIX e início do século XX. Nessa trajetória do pequeno órfão:

São encontros decisivos – a viagem de trem, a visão do engenho, o avô, o moleque Ricardo, os primos, os banhos de rio, o tio Juca, a tia Maria, a figura da prima Lili... O menino descobre o engenho. O menino encontra com seu mundo. E vem o cangaceiro Antônio Silviano. E vem a enchente. E surge a escola de primeiras letras. E surge a experiência do sexo no seu realismo áspero. O coronel José Paulino na importância dominadora. Aparece a figura da velha Totonia, com seu folclore, a riqueza infinita da sua literatura oral, e aparecem os passarinhos, aparece o carneiro, tudo tão cheio de vida, os incêndios, a cozinha, a mesa, as doenças, as núpcias de tia Maria, a segunda orfandade do menino asmático e solitário. (VILLAÇA, 2006, p. 25)

O leitor acompanha essa trajetória, ambientado num Brasil que foi diligentemente explorado por Gilberto Freyre, amigo e contemporâneo de José Lins do Rego. Logo no início da trama, quando chega ao engenho, já temos exemplos dessa condição de ser servido por todos que o cercam. Ao chegar de trem à estação junto com seu tio Juca, já tem um pretinho a esperar com uma montaria para servir. E na sequência, em um de seus primeiros passeios pelo engenho, vemos a prontidão de dois meninos, não dois moleques, posto não serem negros, pronto a servir o desejo do neto do coronel.

E na primeira parada deixamos o trem, com grande saudade para mim. Na estação estava um pretinho com um cavalo, trazendo umas esporas, um rebenque e um pano branco. O meu tio estendeu o pano branco na anca do animal, montou, e o pretinho me sacudiu para a garupa. Era o meu primeiro ensaio de equitação. (REGO, 1968, p. 8)

Dois meninos com medo correram para outra casa de perto. Depois foram se chegando para nós, desconfiados como cabritos, sujos e de barriga grande. Mas, quando o meu primo quis um jenipapo maduro, um deles trepou pelo pé de pau numa ligeireza de macaco. (REGO, 1968, p. 22)

Este narrador, mesmo focado neste olhar melancólico sobre o passado, seus verdes anos, nos fornece alguns elementos que indiciam a vida no engenho. Nos fragmentos que apontamos acima, temos alguns indícios do contexto que ambienta sua narrativa. A presença do moleque, do negrinho, que esperava na estação e que trouxe o cavalo e as esporas para que o tio pudesse conduzi-lo até o engenho, indicia aí a presença do negro como servo desde sua infância.

Notamos, no segundo fragmento, que embora os meninos, provavelmente filhos de camaradas do engenho, “sujos e de barrigas grandes” estavam num primeiro momento ariscos para se aproximarem do neto do coronel, na sequência atenderam prontamente ao desejo de um de seus primos. No mesmo fragmento o narrador compara os meninos, por duas vezes, a animais, “como cabritos” e “numa ligeireza de macaco”. A presença de meninos que são símiles a animais aponta para uma classe de brancos pobres que vivem como animais (escravos sem dono) que orbitam o engenho em uma relação de sobrevivência e dependência, posto trabalharem e ter lealdade aos da casa-grande.

Se por um lado há um símile com os animais, são meninos e não moleques, o que indicia um outro aspecto da vida e da economia do engenho, haja vista este binômio - menino e moleque - estar associado ao branco e ao negro. A dinâmica não se dava apenas com a mão de obra negra, havia neste espaço um grupo de pessoas que orbitavam o coronel e dono do engenho, que serviam a ele e não eram escravos, mas pela descrição feita pelo menino Carlinhos podemos inferir que viviam em condições precárias, “sujos e de barriga grande”.

Este olhar sobre o engenho de Carlinhos tem o filtro da memória da infância, mas antecipa muitos dos apontamentos que serão feitos por Gilberto Freyre a respeito da economia do engenho, da casa-grande e sua relação com a senzala.

Opinião defendida também por João Cezar de Castro Rocha, que prefaciou a primeira edição digital da editora Global em 2020, com o texto *Meninos e Moleques: Ritos de Passagem e Permanências*. Rocha, entre suas reflexões, aponta este caráter bem caro à obra de José Lins, a diferença entre meninos e moleques, sendo os segundos os negros “pequenos servos” do coronel Paulino.

E o que fazem esses moleques enquanto Carlinhos se delicia em sua contemplação desinteressada, quase kantiana, da alvorada lá no engenho? O texto não esconde: ‘todos ocupados’; vale dizer, garotos, que são só garotos, e provavelmente de idade aproximada à do neto do coronel José Paulino, mas, na paisagem do engenho, são moleques plenamente inseridos no circuito do trabalho. (REGO, 2020, s./p.)

A sociedade à época, a distinção e a disposição dos conflitos sociais que se mostram paralelamente à leitura das aventuras, que embora informem sobre o mundo e sobre a economia das relações sociais no engenho do avô, não têm nestes dados seu foco de atenção. Busca fazer um relato memorialista de sua infância e, de certa forma, a força desta narrativa com tons de melancolia atrai um número significativo de leitores quando de sua primeira publicação.

Embora imerjamos na história do órfão Carlinhos, num primeiro plano, menino de engenho, a obra também nos fala de um tanto de agregados, famílias de trabalhadores do engenho, negros, moleques, agregados e tantas outras hordas de pessoas que povoam o engenho e têm na precariedade, na ausência e no abandono, na dissolução da família e de sua origem a sua marca. O africano por excelência tem sua rede familiar extirpada pela dinâmica do escravismo.

RESTAVA AINDA A SENZALA dos tempos do cativo. Uns vinte quartos com o mesmo alpendre na frente. As negras do meu avô, mesmo depois da abolição, ficaram todas no engenho, não deixaram a ‘rua’, como elas chamavam a senzala. E ali foram morrendo de velhas. Conheci umas quatro: Maria Gorda, Generosa, Galdina e Romana. O meu avô continuava a dar-lhes de comer e vestir. E elas a trabalharem de graça, com a mesma alegria da escravidão. As suas filhas e netas iam-lhes sucedendo na servidão, com o mesmo amor à casa-grande e a mesma passividade de bons animais domésticos. (REGO, 1968, p. 54)

O narrador parece ter aqui a ingenuidade de menino, e deste lugar que narra, parece verossímil a afirmação de que o avô continuava a dar comida e roupa aos

negros, mesmo estando libertos, e continuavam a trabalhar de graça, assim como filhos e netos sucediam na servidão por amor à casa-grande, de forma semelhante aos animais domésticos. Embora que do ponto de vista da coerência narrativa, e considerando que o narrador, além de professar um olhar infante, tem no memorado a evocação do mundo perfeito em que o avô regia com a justiça de um grande pai, ou um deus, sabemos que a verossimilhança tem aqui no romance o seu espaço.

O escritor se guia pela lembrança luminosa da plenitude da infância, de uma 'vida anterior' perdida para sempre, e pela esperança correspondente de reencontrar esta perfeição pela graça da realização estética (GAGNEBIN, 2007, p. 87).

O olhar telúrico, infante e ingênuo do narrador a respeito da permanência dos negros ainda nos eitos de Santa Rosa, pode não atender a um olhar histórico ou crítico sobre este fato, mas certamente atende à lógica de um menino que evoca o passado, a infância distante, em que o espaço era impregnado pela figura do coronel Paulinho, o justo.

A literatura pode, ainda, ser uma aliada do sociólogo (e também do historiador) por sua capacidade de fazer 'reviver' formas pretéritas de sociabilidade. Não se trata de buscar o tempo que talvez nem tenhamos perdido. Mas de nos auxiliar a olhar e identificar, em nossos cotidianos, as marcas, os hábitos, as mentalidades, os modos de vida que, ainda que não percebamos, nos chegam de outros tempos, imemoriais, e estendem suas sombras sobre nossas existências como se fora um fantasma sociológico. Não há como mensurar, na justa forma, o quanto somos marcados por essas reminiscências. A capacidade mnemônica da literatura revela-se, aqui, de grande força não apenas cognitiva, mas, também, afetiva. Quem já leu autores como José Lins do Rego ou Marcel Proust certamente terá experimentado essa sensação de encontro do passado no presente. (DANTAS, 2015, p. 36)

Mesmo olhando o passado pelo viés de uma criança, o narrador nos fornece a imagem de um Brasil com seus esquemas de vida em que a carência, a ausência de uma estrutura familiar sólida afeta desde a casa-grande até a senzala, e aponta que um número significativo de negros libertos, neste espaço de carência e abandono, permaneceu ligado aos antigos donos, certamente não pelo amor às casas-grandes, ou por serem símiles aos animais domésticos, mas porque lhes faltavam opções e alternativas. Eram órfãos, a sua pátria lhes fora negada, estavam privados de sua origem.

Que economia regia estes homens e mulheres negros que, mesmo libertos, mantinham a vida na senzala? Pela descrição do próprio Carlinhos, não nos parece um lugar insalubre. Ao negro era dado o mínimo e suas condições de sobrevivência eram precárias; embora o narrador veja poesia e felicidade nestes cenários que descreve, no contrapelo o leitor consegue ter um retrato deste Brasil.

Não conheci marido de nenhuma, e, no entanto, viviam de barriga enorme, perpetuando a espécie sem providência e sem medo. Os moleques dormiam nas redes fedorentas; o quarto todo cheirava horrivelmente a mictório. Via-se o chão úmido das urinas da noite. Mas era ali onde estávamos satisfeitos, como se ocupássemos aposentos de luxo. (REGO, 1968, p. 56)

Condição similar viviam os brancos pobres, também livres, que orbitavam e faziam parte da economia do engenho. Que contrato regia estes homens e mulheres brancos que viviam numa brenha de sertão brasileiro, mesmo sendo homens livres que tinham família com meninos nus e de barrigas crescidas, certamente infestados de vermes, e que se portavam como bichos, arredios neste espaço feudal do engenho? O romance nos oferece o olhar do menino, neto de senhor de engenho, como foram José Lins do Rego e seu amigo Gilberto Freyre.

A respeito da obra de Freyre, é um ponto recorrente falar que sua interpretação do Brasil é feita a partir do alpendre da casa-grande, e certamente olhar dos dois vem marcado por essa descendência do olhar senhorial. Em José Lins do Rego tal interpretação nos parece um pouco mais severa, menos romântica do que a do sociólogo, pois mesmo no contrapelo, há marcas das desigualdades, injustiças e distorções desse regime patriarcal e escravocrata que regia o engenho e sua economia. E mesmo nas entrelinhas aponta a loucura, arrogância e violência nos tempos do engenho.

O meu avô mandou botar o cabra no tronco. E nós fomos vê-lo, estendido no chão, com o pé metido no furo do suplício. Raramente eu tinha visto gente no tronco. Somente um negro ladrão de cavalos ficara ali até que chegassem os soldados da vila, que o levaram. Agora, porém, Chico Pereira estava lá, com os pés no buraco redondo. (REGO, 1968, p. 42)

Neste fragmento percebemos a função de autoridade do senhor de engenho. A partir da reclamação de uma moça que diz ter sido deflorada pelo Chico Pereira, a

justiça do coronel se faz colocando o negro no tronco e obrigando-o a se casar e assumir a responsabilidade de ter feito mal à mulata Maria Pia. Após dois dias de tronco, sempre negando, Maria Pia e sua mãe revelam ao coronel que quem lhe fizera mal foi o seu filho, Dr. Juca. A reação do coronel é imediata e indiciária.

E a mulata com os olhos esbugalhados:

— Juro que foi o doutor Juca quem me fez mal.

O meu avô não deu uma palavra. Só fez dizer:

— Soltem o cabra.

Corri para ver Chico Pereira, com a ânsia de encontrar o meu constituinte inocente. Ele não podia andar. Os pés inchados não tocavam no chão.

— 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.

Na casa-grande só se falava baixinho no caso. Minha tia Maria não me deu uma palavra. Na hora da ceia meu avô pouco falou. Tio Juca não viera para a mesa. Apenas no fim o velho José Paulino queixou-se:

— Não sei pra que servem os estudos. A gente gasta um dinheirão, e eles voltam pra fazer besteiras desta ordem. (REGO, 1968, p. 44)

O negro Chico Pereira teria que se casar com Maria Pia, mas o Dr. Juca continuaria a deflorar agregadas, negras e outras mulheres do engenho de seu pai. Um apontamento que vale ser feito neste fragmento é o lamento do coronel a respeito do estudo, ele formou o filho, que volta ao engenho e vive a lhe dar trabalho, questionando, assim, para que servem os estudos, posto ter dado estudo ao filho, que não formou uma família e vive a se divertir e importunar as mulheres do engenho.

Porém, a lei que cabia ao negro, como castigo por deflorar a mulata, ao filho, homem branco da casa-grande, não seria aplicada, uma outra lei rege “os da casa-grande”. Essa proximidade e ao mesmo tempo distanciamento entre os da casa-grande e as demais pessoas do engenho, e de forma mais precisa os negros, em dada medida são explorados por Gilberto Freyre. Ao descrever o seu passeio pelo engenho, com seu carneiro Jasmim, o narrador oferece ao leitor um passeio por paisagens deste espaço:

O Jasmim sabia andar os seus caminhos com segurança, conhecia os atalhos e os desvios das poças d'água. Eu parava quase sempre pela porta dos moradores. As mulheres sem casaco, quase com os peitos de fora, faziam renda sentadas pelos batentes. Os filhos

corriam para ver o meu carneiro e pediam uma montada. 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. (REGO, 1968, p. 94)

O passeio pelo engenho também era feito pelo avô, que nessas ocasiões administrava os seus, ordenando trabalho, recebendo e dando queixa, exercendo seu poder de dono de engenho. Ao fazer isso com o carneiro, brinquedo e sonho de consumo de muitos meninos do século XIX e final do século XX, transformava-o em montaria em que o menino podia brincar de dono de engenho. Nesse passeio faz o que via o avô fazer, passava pela porta dos moradores, descreve as mulheres que com roupas rotas se dedicavam a fazer rendas para o casamento de sua tia que se aproximava, da mesma forma que plantavam cravos para enfeitar a festa da filha do coronel. As crianças ficavam em torno da montaria do sinhozinho. E nosso pequeno príncipe se misturava com os pequenos servos de seu avô.

Esta proximidade esconde a diferença e paradoxalmente a distância entre menino e moleque, os da casa-grande e o resto dos moradores de engenho, sendo ele negros ou não. Vale observar que mesmo o garoto sendo branco, logo, menino, se não for da casa-grande, é um pequeno servo do coronel. Esse distanciamento pode ser observado quando da punição ao Chico Pereira, caso ele fosse o culpado pelo defloramento, teria que se casar com a mulata. Mas, como vimos, o responsável pelo fato foi o filho do coronel Paulino, o Dr. Juca, assim nada acontece, parafraseando o filme de Frederico Fellini, *E La Nave vá*. E o menino continua a narrar:

Contavam-me muita coisa da vida que levavam, dos ninhos de rola que descobriam, dos preás que pegavam para comer, das botijas de castanha que faziam. Muitos deles, amarelos, inchados, coitadinhos, das lombrigas que lhes comiam as tripas. As mães davam-lhes jaracatiá, e eles passavam dias e dias obrando ralo como passarinho. Cresciam, e eram os homens que ficavam de sol a sol, no eito puxado do meu avô. As mulheres perguntavam pelas coisas do engenho, queriam saber de tudo: do casamento de minha tia, da saúde de todo mundo. E quando eu pedia água para beber, iam arear o caneco de flandres, para me darem a água barrenta de seu gasto. Na volta não se esqueciam das lembranças, dos remédios que a tia Maria prometera. E me entregavam pacotes de renda: — Diga à Maria Menina que é para o enxoval dela. E também plantavam craveiros pensando no dia do casamento da filha do senhor de engenho. (REGO, 1968, p. 75)

Na descrição observamos a alimentação destas pessoas, a situação de saúde desses pequenos servos, os males e lombrigas, os recursos para os remédios de que dispunham, e que assim cresciam para trabalhar sol a sol no eito do coronel. As mulheres perguntavam sobre as coisas da casa-grande, sobre a tia que ia se casar, e mesmo nesta carência, fiavam rendas para o casamento e plantavam cravos para a festa. E ao servirem água ao narrador, antes areavam o copo de flandres, um tratamento quase que real a estes senhores de terras e de gentes.

Ao retornar de sua incursão aos arredores da casa-grande, como um nobre que sai para ver o povo que lhe serve, o menino encontra os trabalhadores retornando do eito com suas enxadas. Imerso em seus medos, e temores e pensamentos de menino, observa os trabalhadores voltarem alegres depois de uma jornada de doze horas de trabalho. Mesmo servindo, eram felizes.

O sol já quase escondido, nas minhas caminhadas de volta. Por debaixo das cajazeiras, o escuro frio da noite próxima. O carneiro corria. E o medo daquele silêncio de fim de dia, daquelas sombras pesadas, fazia-me correr depressa com o meu corcel. Trabalhadores, de enxada no ombro, vinham do serviço para casa. Conversavam às gaitadas, como se as doze horas do eito não lhes viessem pesando nas costas. (REGO, 1968, p. 75)

A exemplo do narrador, seu avô também gostava de pousar os olhos nos seus domínios que cobriam grandes horizontes de Santa Fé e rompiam os seus limites, ampliando-os com a aquisição de novas terras, suas fronteiras. Estas iam das várzeas da Paraíba, entravam caatinga adentro e chegavam à divisa com Pernambuco, com mais de três léguas de distância. O coronel tinha no latifúndio sua fome. O órfão Carlinhos nos lembra: “Tinha para mais de quatro mil almas debaixo de sua proteção. Senhor feudal ele foi, mas os seus párias não traziam a servidão como um ultraje.” (REGO, 1968, p. 76)

Neste contexto complexo em que aproximação e distanciamento vão solidificando uma desigualdade, em um sistema muito próximo a uma sociedade de castas ou a um sistema feudal, palavra usada no próprio romance, fica claro, nas páginas do *Menino de Engenho*, que além da orfandade de Carlinhos, temos toda uma população de pobres, negros e servos que vivem sobre este signo da orfandade, da carência, da ausência de. O espaço que o senhor do engenho ocupa

nesta cultura é o do pai, do rei, do senhor e, em última análise, do deus que com o discurso de que cuida de todos, explora sua força de trabalho.

Porém, esta impressão de proximidade entre casa-grande e senzala, entre menino e moleques, vai até onde atenderem os senhores da casa-grande, posto que, olhando mais próximo, percebemos que até os cachorros da casa-grande são mais gordos que os da rua.

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. (REGO, 1968, p. 87)

A respeito desta dicotomia, destaca João de Castro Rocha, no prefácio da edição digital da editora Global:

A leitura-colagem dessas passagens permite renovar a leitura do romance de estreia do José Lins Rego. Sua estrutura profunda implica uma crítica corrosiva à dialética que forjou a sociedade brasileira, preservando as desigualdades precisamente pelo culto de uma proximidade que mantém na rédea curta a distância entre 'cachorros gordos' e 'cachorrinhos magros', 'meninos' e 'moleques', 'casa-grande' e 'senzala'. (ROCHA, 2020, s./p.)

Aqui percebemos claramente o diálogo entre Gilberto Freyre e José Lins, via literatura. Enquanto o primeiro explica como se deu a formação da família patriarcal brasileira e promove uma reflexão sobre as relações entre a casa-grande e a senzala, o segundo nos oferece um romance ambientado neste contexto, conduzido pelos olhos do menino órfão. É preciso observar este espaço assim como inferir e problematizar o narrador; no primeiro caso, a sociologia sobre o fiel das ciências sociais e a literatura sob o signo das artes, da verossimilhança. Cada uma atende a sua especificidade. A memória do menino aqui evoca o passado e, sem ter um olhar crítico a respeito, nos apresenta a sua narrativa.

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. (REGO, 1968, p. 88)

Neste espaço de descoberta de *Menino de Engenho*, que dialoga com os romances de formação, posto mostrar um período de aprendizagem e de formação do menino Carlinhos, acompanhamos muitas outras descobertas do protagonista, entre elas, os afetos, as tristezas e o sexo. Sobre este último tópico, muito se tem falado ao tratar deste romance, e para não omitir este ponto apontarei apenas a precocidade do menino na vida sexual, aos doze anos, o que naquele período era uma prática recorrente nos meios rurais, principalmente aos meninos de engenho, que eram cercados por negros, agregados e servos.

Na trajetória do menino a tristeza e a melancolia parecem estar sempre presentes. A morte, o signo da perda, a tristeza, a saudade dos pais marcam o menino. Esse sentimento de ausência aqui nos parece mais caro ao nosso trabalho que as pulsões do corpo que o adolescente se entendeu com pernas e braços, o que lhe rende ainda aos onze anos uma doença venérea.

### 3.3 PERDAS E DANOS: DAS APRENDIZAGENS

No *Menino de Engenho* também podemos observar alguns aspectos desta jornada do herói que foi pensada por Joseph Campbell, em seu *Herói de Mil Faces* (1949). A exemplo da tipologia do mitólogo, a narrativa tem logo no início um deslocamento, uma viagem de trem, de Recife ao engenho de Santa Rosa. Característica comum à tipologia proposta por Campbell e pelo chamado romance de formação é o deslocamento do protagonista, que sai de sua cidade, sua casa, seu espaço de conforto, para enfrentar as suas aventuras, para se formar enquanto indivíduo. Na proposta de Campbell há uma circularidade na narrativa do herói, que ao final de sua saga, retorna de seu deslocamento, mudado pela sua aventura, enriquecido pelo aprendizado e pelo percurso que realizou. No romance de formação o protagonista, distante da proteção do pai ou da mãe, pela sua errância, contato e conflito com o mundo, aprende e se forma homem.

Podemos pensar o romance de José Lins a partir destas duas perspectivas, posto ser uma narrativa cíclica. Ao final do romance, assim como no princípio, o protagonista empreende uma viagem que marca um novo ciclo: a primeira viagem

após a morte da mãe marca o início de sua vida no engenho, a sua segunda viagem, que se dá com sua ida ao colégio interno, define o fim da infância no engenho e o início de um tempo de aprendizagem. Estes anos de internato que serão objeto de um segundo romance, *Doidinho* (1933), que compõe a série de romances chamada *Ciclo da Cana*. O romance *Menino de Engenho* tem os seus limites entre viagens; logo no início, com a viagem de trem ao engenho após a morte da mãe e conclui com a saída do protagonista, numa viagem de trem, que o levará do engenho para o colégio na cidade. A ideia de ciclo marca o seu início e o seu fim por deslocamentos entre mundos novos e espaços.

O que desencadeia este deslocamento, ou a ida de Carlinhos, é a morte da mãe que marca de forma profunda a vida do menino com este signo de orfandade, de carência, que podemos seguir por toda a narrativa, e o segundo, a ida ao colégio para efetuar seus estudos. Durante essa travessia a tristeza e a melancolia estão sempre presentes no menino Carlinhos, mesmo em momentos mais diversos. Ao final do primeiro capítulo, na noite depois da morte da mãe, temos:

Botaram-me para dormir sozinho. E o sono demorou a chegar. Fechava os olhos, mas me faltava qualquer coisa. Pela minha cabeça passavam, às pressas e truncados, os sucessos do dia. Então comecei a chorar baixinho para os travesseiros, um choro abafado de quem tivesse medo de chorar. (REGO, 1968, p. 5)

Ou, ainda, no capítulo três temos:

A morte de minha mãe me encheu a vida inteira de uma melancolia desesperada. Por que teria sido com ela tão injusto o destino, injusto com uma criatura em que tudo era tão puro? Esta força arbitrária do destino ia fazer de mim um menino meio cético, meio atormentado de visões ruins. (REGO, 1968, p. 7)

Depois desta tragédia o menino é levado ao engenho do avô, seu tio vai buscá-lo no Recife, Dr. Juca, como é chamado. No trem, quando uma passageira se dirige ao pequeno órfão e pergunta de sua mãe, ele se põe a chorar, mas logo se distrai com o tio e com o movimento do trem. Ao chegar ao engenho, é recebido com alegria e, ao ser apresentado às pessoas, muitas dizem que ele se parece com a mãe; ao lembrarem a mãe, o menino chorava.

Entre as pessoas que o recebem está a tia, que ele nota muito parecida com sua mãe, e que a partir daquele momento passa a cuidar do menino.

— É a cara da mãe, meu Deus! Saí chorando do quarto da velha. A moça que se parecia com a minha mãe, e que era a sua irmã mais nova, me levou para mudar a roupa. — Agora vou ser a sua mãe. Você vai gostar de mim. Vamos, não chore. Seja homem. E me abraçou, e me beijou, com uma ternura que me fez lembrar os beijos e os abraços de minha mãe. Da minha maleta tirou um pijama e me vestiu, me penteou os cabelos assanhados. — Vá brincar com os moleques no copiá. (REGO, 1968, p. 10)

Esse estado de melancolia é alimentado, e de certa forma justificado, pela sequência de acontecimentos. Esta tia, que durante parte de sua estada no engenho lhe dava os carinhos da mãe ausente e a quem se apegava, no decorrer da trama se casa e se muda. Entre suas venturas, estes acontecidos reforçam a sua motivação para a tristeza, como se tivesse perdido pela segunda vez na vida o carinho materno.

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. Maria Menina dava os seus adeuses com os olhos correndo lágrimas. Abraçava as negras, que soluçavam de pena. E me beijou, me abraçou não sei quantas vezes, enquanto eu chorava num pranto desesperado. O cabriolé saía tinindo as campainhas de seus arreios. E pela estrada molhada das chuvas de fim de junho, lá se fora a segunda mãe que eu perdia. (REGO, 1968, p. 108)

Assim, o menino perdia pela segunda vez o amor materno e, como no início do romance, em pouco tempo iria empreender uma viagem para uma nova etapa de sua vida, a perspectiva de solidão e tristeza. Sentia mais uma vez pulsar em si o estigma da orfandade.

Este sentimento de perda também é narrado quando fala de sua prima Lili, magra, branca e doentinha, como diziam as negras da casa: “Esta menina não se cria.” (REGO, 1968, p. 15). Na verdade, não se criou, mas Carlinhos fica marcado pela morte da criancinha que mais lhe parecia um anjo e para quem tudo fazia mal: chuva, sol, mormaço, sereno e tudo era cuidado e remédios. Esta menina doente reaviva no narrador o drama da morte sempre presente.

Quando apanha por um malfeito de chinelo, e nunca tinha apanhado, chora copiosamente. Mas quando uma escrava diz que só apanhou da velha Sinhazinha porque não tinha mãe, sua dor “chegou ao extremo, porque aí foi que chorei de verdade”. (REGO, 1968, p. 23)

Ao concluir sua narrativa, Carlinhos está se deslocando para uma nova aventura, uma nova fase de sua vida, a vida do colégio, como o personagem Sérgio, do romance *O Ateneu*, de Raul de Pompeia, se sente perdido diante desta nova fase. Mas fica ao leitor a imagem do menino triste e solitário, que parece ter na melancolia um reflexo de suas perdas e de sua orfandade. Era um menino triste.

### 3.4 CONTANDO A MINHA HISTÓRIA: DA ALTERIDADE E OUTROS ENGENHOS

Ao evocar a infância, o narrador revisita as suas descobertas, os seus aprendizados. O período em que Carlinhos vive no engenho são anos de aprendizado: desde saber qual é a dinâmica do engenho, sob a batuta do avô, até as primeiras descobertas dos vícios do corpo. Poderíamos parafrasear Goethe, com *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1884), romance que se estabeleceu como paradigma do romance de formação, para pensar este momento da vida do protagonista, que narra em paralelo à descoberta do mundo do engenho a sua própria descoberta, ou, dito de forma mais precisa, o início desta descoberta, tendo em vista a narrativa do romance ir apenas até os doze anos do protagonista.

Os primeiros aprendizados que valem referência se deram com os moleques e com os primos, com estes aprendeu a nadar nos banhos proibidos e outras artes. Foi aprender as primeiras letras na vila do Pilar, com a mulher do doutor Figueiredo. Dessas aulas o menino lembra com enlevo de Judite, mulher de doutor que lhe tinha um carinho especial ao lhe dar as lições. A professora, que apanhava do marido, ganha do menino o amor e uma certa compaixão.

A mulher era quem me ensinava, quem tomava conta de mim. Uma vez a vi chorando, com os olhos vermelhos, e o doutor Figueiredo saindo de casa batendo a porta. E doutra, enquanto eu ficava sozinho na sala com a minha carta na mão, ouvi no interior da casa um ruído de pancadas e uns gritos de quem estivesse apanhando. Compreendi então que a minha bela Judite apanhava do marido. [...] Mais tarde ela chegou para me ensinar, e me abraçou e me beijou como nunca. Fiquei a pensar no que sofria a minha amiga, na convivência daquele homem magro e alto. E o meu coração sentiu-se cheio de uma afeição estranha pela sua mulher. Era tão terna para mim, me punha no colo para me agradar, para me dizer que me queria um bem de mãe. Eu sentia o seu sofrimento como se fosse o meu. Foi ali com ela, sentindo o cheiro de seus cabelos pretos e a boa carícia de suas mãos morenas, que aprendi as letras do alfabeto. Sonhava com ela de noite, e não gostava dos domingos porque ia ficar longe de seus beijos e abraços. (REGO, 1968, p. 33)

Depois de um tempo, passa a outra escola, essa já “com outros meninos, todos gente pobre” (REGO, 1968, p. 33). E nesta escola tinha um regime e um atendimento especial, tinha lugar especial, nas sabatinas não levava bolo, tinha um copo separado e um tamborete de palhinha para o neto do coronel Zé Paulino. E o narrador diz que se sentia bem com este tratamento. E diz lembrar dos meninos olhando para ele na volta da escola, todos a pé, enquanto de bolsa a tiracolo era levado por um cavalo branco. Um pequeno príncipe naquele sistema patriarcal. Embora fossem gente pobre, a escola só tinha meninos e não moleques.

Quem levava e trazia o protagonista da escola era o moleque Zé Guedes, a quem ele chama de mestre e professor de coisa ruim. Com o moleque aprendia as sem-vergonhices, as histórias de amor, das doenças do mundo, das aventuras sexuais do tio com as mulatas do engenho. É com Zé Guedes que conhece a casa de Zefá Cajá, que mais à frente ele se inicia no vício do sexo aos doze anos.

Eram assim as minhas lições de porcaria com aquele mestre que não se contentava com o lado teórico de seu magistério e também dava as suas lições de coisas. Nós tínhamos, porém, no curral pegado à casa-grande, uma aula pública de amor. O que Zé Guedes nos contava dele com as Zefas, os touros e as vacas nos faziam entrar pelo entendimento. Era ali um bom campo de demonstração. No cercado dos engenhos o menino se inicia nestes mistérios do sexo, antecipando-se por muitos anos no amor. A reprodução da espécie ficava para nós um ato sem grandeza nenhuma. Víamos as vacas e as porcas nas dores do parto. E éramos quase seus assistentes. Lembro-me de uma vaca malhada que morreu por uma malvadeza do meu primo Silvino. Ele se meteu a médico, e com uma imperícia infeliz matou a pobre novilha turina do meu avô. Ninguém soube no engenho deste crime cometido com a minha cumplicidade. Concorríamos também no amor com os touros e os pais de chiqueiro. Tínhamos as nossas cabras e as nossas vacas para encontros de lubricidade. A promiscuidade selvagem do curral arrastava a nossa infância às experiências de prazeres que não tínhamos idade de gozar. Era apenas uma buliçosa curiosidade de menino, a mesma curiosidade que nos levava a ver o que andava por dentro dos brinquedos. (REGO, 1968, p. 35)

E ainda pequeno é apresentado aos mistérios do corpo, há outra passagem em que esta formação se apresenta, quando narra a respeito da negra Luísa, que inicia o menino nos jogos lúgubres do sexo. A educação do protagonista nesses anos de engenho tem suas ausências nos estudos das palavras e das contas, de uma prática religiosa e mesmo de limites, mas se farta dessa educação do corpo, do sexo.

A negra é Luísa fizera-se de comparsa das minhas depravações antecipadas. Ao contrário das outras, que nos respeitavam seriamente, ela seria final ao contrário das outras vê aqui respeitavam seriamente, ela seria uma espécie de anjo mau da minha infância. Ia me botar pra dormir, e enquanto ficávamos sozinhos no quarto, arrastava-me a coisas ignóbeis. Eu era um menino sem contato com o catecismo. Pouco sabia de rezas. E esta ausência perigosa de religião não me levava a temer os pecados. Muito depois, esta miséria de sentimentos religiosos se refletiria em toda a minha vida, como uma desgraça. A moleca me iniciava, naquele verdor de idade, nas suas concupiscências de mulata incendiada de luxúria. Nem sei contar o que ela fazia comigo. Levava-me para os banhos da beira do rio, sujando a minha castidade de criança com os seus arrebatamentos de besta. A sombra negra do passado se juntava aos meus desesperos de menino contrariado, para mais me isolar da alegria imensa que gritava por toda parte. (REGO, 1968, p. 103)

Como afirma o próprio narrador, o sexo lhe impunha uma escravidão abominável, é ele que leva o menino a pegar na casa-grande dinheiro e mimos para conseguir os favores de Zefá Cajá, que acaba por passar ao menino Carlinhos e ao moleque Ricardo as chamadas doenças do mundo.

Parafrazeando o narrador, o engenho lhe oferecia o amor por toda a parte: “Na senzala, na beira do rio, nas casas de palha. Os moleques levavam-me para as visitas por debaixo dos matos, esperando a vez de cada um. Na casa-grande os homens achavam graça de tanta libertinagem.” (REGO, 1968, p. 117)

A partida para outra aprendizagem, a do colégio interno, que todos acreditavam poderia consertar aquele menino vadio, menino perdido, criado na liberdade do engenho, sendo neto do dono de tudo. Mas o menino que chega ao engenho aos quatro anos, sai do engenho do avô sabendo mais sobre os limites do corpo e do prazer, porém nutre uma tristeza e melancolia que persistem na alma deste órfão, que tem pela frente, agora de maneira mais severa, mais um espaço de solidão, o colégio interno.

Ao narrar a sua infância, expõe um tanto sobre este momento na história do Brasil. Ficamos sabendo sobre uma população que viveu sob a batuta dos senhores de engenhos, com sua economia, seu *modus vivendi*, com meninos e homens da casa-grande, verdadeiros reis e príncipes que eram servidos por uma população pobre, negra e branca, que órfãos de justiça social, tinham neste espaço uma possibilidade de sobrevivência.

O crítico americano Erza Pound afirma, em seu *ABC da Literatura* (1934), que literatura é a palavra carregada do grau máximo de significado. O bom romance traz consigo esse desejo, cultivado pelo escritor, de ter na polissemia a sua virtude. Esta virtude prova que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2007, p. 11).

O leitor, por sua parte, quando lê o livro, também atribui mais significados ao texto lido, isso tendo como repertoria seu arcabouço de leitura e de vida. Neste sentido, ampliam-se exponencialmente as possibilidades de leitura do texto literário. O romance de José Lins do Rego possibilita este exercício de leitura; embora o seu narrador nos conte a sua história do alpendre da casa-grande, seu narrar nos revela possibilidades de leitura que vão além do ponto de vista que reafirma uma valoração deste regime patriarcal, escravocrata, em que o pobre e o oprimido são invisibilizados.

Este atributo da literatura, observado por Pound, nos dá a possibilidade de ler na narrativa de José Lins muito mais do que ele escreveu e muito menos do que pode ser lido, ficando o texto aberto para outras possíveis leituras que ainda não foram feitas. O lançamento deste romance traz uma novidade, amplia e adensa a literatura nordestina, regionalista, que surge com *A Bagaceira* (1928) e tem na sequência *O Quinze* (1920), que apresentam ao leitor brasileiro uma nova região do Brasil: árida, seca e hostil, em que os homens resistem a um sistema árido de viver. Ao propor o resgate da memória de um menino de engenho, José Lins cria um romance de evocação, proustiano, em que somos conduzidos para o universo dos engenhos de cana-de-açúcar pelo menino órfão, neto do senhor do engenho, que narra as suas memórias com o compromisso de ser fiel apenas a estas lembranças, sem espaço para juízo, ou problematizações. Assim, temos um relato cru das dinâmicas das relações entre os atores deste espaço.

Neste narrar, visto pelo menino, sabemos da hierarquia que rege este espaço, da divisão social entre casa-grande e senzala, meninos e moleques, senhor e servos. Embora se passando após o 13 de maio, observamos como negros, pobres e servos eram tratados e o seu lugar naquele ecossistema, que lembra em muito um feudo, ou uma pequena monarquia. Com um narrador que não julga, apenas compartilha suas memórias e venturas, o leitor pode ver mais que a narrativa de um órfão, que de repente se vê acolhido em um espaço em que seu avô é uma espécie de rei, onde não há pai ou mãe para lhe censurar, em que todos os servos do avô

lhe servem também. Carlinhos sai de sua condição de órfão, carente, para exercer o seu período de príncipe no engenho em que exercia o seu principado rodeado de moleques para brincar e lhe servir, mulatas e negras para os prazeres do corpo, nesta espécie de palácio chamado casa-grande.

Embora durante a narrativa haja proximidade entre menino e moleque, esta de certa forma inviabiliza uma hierarquia. Uma distância social, segundo João Cezar de Castro Rocha, em prefácio da edição digital de *Menino de Engenho*.

Tudo se passa como se o romancista e o antropólogo concebessem suas obras por meio de um diálogo inédito na literatura brasileira: um autêntico corpo a corpo entre literatura e ciências sociais. Eis, contudo, a força da ficção como pensamento sem peias conceituais, tampouco amarras teóricas. Na obra de Lins do Rego não pode haver dúvida, o 'equilíbrio de antagonismos' se converte na distância social definida precisamente pela proximidade física: puro obstáculo e puro desarme. Eis o paradoxo do país que por isso mesmo não formou uma nação. O título do romance, finalmente, perde toda ingenuidade. (REGO, 2020, s./p.)

Essa ingenuidade é percebida pelo leitor na medida em que nos parece um relato memorialístico do menino, que se põe a contar a sua infância despretensiosamente nesta narrativa em primeira pessoa. Na pena do romance há um escritor com clareza do que faz, um literato de primeira grandeza, que escolhe sabiamente um narrador em primeira pessoa, dá-lhe tons proustianos e, para garantir a verossimilhança de seu narrar, pinta este tempo, o engenho, o avô, os negros com tintas de saudosismo, num tempo bom, um tempo perdido que a narrativa busca recompor.

Não são memórias e observações de um menino qualquer, mas de um menino de engenho, feito à imagem e semelhança de um mundo que, prestes a desagregar-se conjura todas as forças de resistência emotiva e fecha-se na autofruição de um tempo sem amanhã. (BOSI, 2006, p. 426)

O olhar do narrador cobre com um véu de beleza e melancolia estas memórias de um período de nossa história que fez parte da biografia de José Lins, posto ele ter sido menino de engenho. A violência que o leitor pode inferir ao entender a dinâmica do engenho, com todas as injustiças sociais, para o narrador está no espaço da normalidade. Como a situação das negras que sucedia gerações,

que mesmo depois da abolição continuavam a trabalhar de graça na casa-grande, lembra o narrador:

Meu avô continuava a dar-lhes de comer e vestir. E elas a trabalharem de graça, com a mesma alegria da escravidão. As suas filhas e netas iam-lhes sucedendo na servidão, com o mesmo amor à casa-grande e a mesma passividade de bons animais domésticos. (REGO, 1968, p. 55)

Tão natural como a subserviência dos animais era a dos servos do engenho para o narrador. Aos olhos do narrador, há uma beleza nesta servidão das mulheres negras, nos braços negros, que mesmo libertos, continuavam a servir ao coronel e seu engenho. Como se os negros ali ficaram por um reconhecimento da grandeza e generosidade de seu avô, ao órfão nos parece inconcebível que a permanência dos negros no engenho, mesmo depois do treze de maio, tinha na ausência de alternativas uma razão maior do que a generosidade do senhor de engenho.

Embora se diga muito a respeito da família patriarcal brasileira, muitos personagens que povoam este universo romanesco têm na ausência do pai e da mãe, na família desestruturada, na carência dos bens mais básicos o seu lugar. Metaforicamente o Brasil e seus sertões careciam de pai, e neste sentido a figura do coronel Paulino ocupa este espaço, colocando-se como patriarca destes escravos que, mesmo depois de treze de maio, continuavam no eito e na bagaceira a trabalhar para o coronel.

Estes homens e mulheres estavam órfãos abandonados em terra estrangeira, privados de uma casa, uma origem, de um lugar para chamar de seu, sobrando a eles a “proteção” do coronel, um pai que explorava a força de trabalho dos negros e demais pessoas cuja pobreza e abandono espiavam, mas ainda uma pessoa que ocupava essa lacuna. Assim, muitas vezes a figura do coronel substituíra esse lugar de autoridade, seja no espaço privado, no lar, seja no espaço público, do Estado. O coronel está para o engenho como o pai para a família ou o presidente para o país.

Embora sejamos levados pelas memórias do menino a esse mundo da infância, em que tudo parece revestido de um sentimento de melancolia, com a sensação de que encontramos este tempo perdido, ora ou outra, nos é dado num relance de memória o conhecimento do cenário em que toda esta aventura se deu, e vemos este engenho de cana povoado de órfãos, negros, pobres e tantos outros que

sofreram neste regime em que nem todos podem ser príncipes, netos de coronéis e contadores de suas histórias.

Para Carlinhos, como ao jovem Sidarta Gautama, o Buda, não é permitido ver as mazelas do mundo, porém, ao contrário do Sidarta, que não saía de seu palácio onde tudo era perfeição, o narrador do romance de José Lins convivia com as mazelas do mundo que o cercava, mas via nelas, pela lente da infância e da memória, uma naturalização do sofrimento dos outros.

No mundo rememorado pelo narrador tudo parece impregnado de naturalidade e regido pela lógica da justiça, generosidade e do amor, pelas mãos de ferro do avô coronel José Paulino. Uma espécie de herói ou deus em torno do qual o mundo girava.

Ao leitor, que pode ouvir além do canto da sereia, todo este espaço de orfandade, de abandono, de ausência de poder pode ser lido nas linhas e entrelinhas do romance. Ao *Menino de Engenho* não interessam as injustiças e lutas sociais, ou o esgarçamento da malha social, ou a questão do coronelismo, da política republicana; a ele interessa um projeto de trazer o frescor da impressão da infância para sua escrita. E ao fazer isso, mostra no contrapelo de seu narrar toda a crueza desses tempos de coronéis nas sertanejas do Brasil, povoado de órfãos.

#### 4 O ÓRFÃO COMO CARRASCO DE SI MESMO

João Guimarães Rosa  
(como Garcia Lorca)

Sertões de onde vim.  
Quando a morte chegou  
eu compreendi:  
Nonada! Nem a morte  
matou, nem eu morri.

(Carlos Rodrigues Brandão, 1999)

O escritor latino Jorge Luís Borges, em seu livro de contos *O Alef* (1999), escreve um conto em primeira pessoa com o título *A Casa de Austerion*. Nesta primorosa narrativa o autor argentino revisita o mito do Minotauro, mas o faz de uma perspectiva até então inovadora, de uma perspectiva no mínimo inusitada e instigante, dando voz ao príncipe, filho de rei Minos e rainha Pacifae, dando voz ao Minotauro.

A cada nove anos, entram na casa nove homens para que eu os liberte de todo o mal. Ouço seus passos ou sua voz no fundo das galerias de pedra e corro alegremente para buscá-los. A cerimônia dura poucos minutos. Um após outro caem sem que eu ensangüente as mãos. Onde caíram, ficam, e os cadáveres ajudam a distinguir uma galeria das outras. Ignoro quem sejam, mas sei que um deles, na hora da morte, profetizou que um dia vai chegar meu redentor. Desde então a solidão não me magoa, porque sei que meu redentor vive e que por fim me levantará do pó. Se meu ouvido alcançasse todos os rumores do mundo, eu perceberia seus passos. Oxalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas. Como será meu redentor? — me pergunto. Será um touro, ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? ou será como eu? (BORGES, 1999, p. 38)

Nessa perspectiva, Borges humaniza o monstro da Ilha de Creta, dá-lhe voz. Ao usar tal engenho de escrita, o escritor argentino possibilita ao leitor não só repensar o mito, que por si só tem na complexidade seu estatuto, mas também propor uma reflexão que transcende e humaniza o flagelo dos jovens atenienses, dando ao personagem maior perspectiva, profundidade. Trabalho similar desenvolve

Monteiro Lobato, em *O Minotauro* (LOBATO, 2019b), quando revisitar o personagem do príncipe da Ilha de Creta, consegue lhe poupar a vida, aplacando sua fome com os bolinhos de chuva e outros quitutes de Tia Nastácia, evitando, assim, a morte do monstro que se revela um príncipe gentil pela espada do também príncipe Teseu, o herói do labirinto.

Este mito grego até hoje povoa a literatura e sempre nos surge como metáfora de um tanto de coisas, inclusive da própria vida com suas venturas, desafios, obstáculos e dificuldades que temos que vencer. A exemplo de Teseu, o homem também busca vencer os monstros, os minotauros, e sair dos labirintos durante a sua existência. No caso do herói ateniense, pôde contar com o auxílio de Ariadne, que lhe presenteou com uma espada e um novelo de lã, para que pudesse matar o Minotauro e com o novelo pudesse ir desvelando os caminhos tortuosos do labirinto de Creta.

O labirinto acaba se tornando metáfora da própria vida, uma profusão de caminhos em que nos perdemos com muita facilidade, um espaço criado para que nos percamos, do qual buscamos sair para dar um sentido e objetivo a nossa vida.

No mito o fio da princesa, Ariadne conduz o herói para fora do labirinto, para a liberdade, essa guia auxilia o herói a vencer os seus monstros e trilhar os seus caminhos. Na literatura o narrador é essa guia, essa linha que acompanha o leitor até o final dos livros. Seguindo as marcas deixadas pelo narrador, o leitor volta com Odisseu à ilha de Ítaca após a Guerra de Troia, com o episódio de Polifeno, com as seduições de Circe, partilha dos ardis do pai de Telêmaco, vence o canto das sereias. Pela narrativa o próprio Odisseu, ao contar suas venturas, vai tecendo sua Odisseia. Italo Calvino, em seu célebre livro *Por que ler os clássicos* (2007), aponta:

Quantas odisséias contém a Odisseia? No início do poema a 'Telemaquia' é a busca de uma narrativa que não existe, aquela narrativa que será Odisséia. No palácio de Ítaca, cantor Femio já sabe os *nostoi* dos outros heróis; só lhe faltam um; do seu rei; e por isso, Penélope não quer mais ouvi-lo cantar. E Telêmaco parte em busca dessa narrativa junto aos veteranos da Guerra de Tróia: se encontrar, termine ela bem ou mal, Ítaca sairá da situação amorfa sem tempo e sem lei em que se encontra há tantos anos. (CALVINO, 2007, p. 17)

E pensando a Odisseia como narrativa, continua Calvino a enumerar outras odisseias dentro do poema épico de Homero:

Como todos os veteranos, também Nestor e Menelau têm muito para contar; mas não é a história que Telêmaco procura. Até que Menelau aparece com uma fantástica aventura: disfarçado de foca capturou o 'velho do mar', isso é, Proteu das infinitas metamorfoses, e obrigou-o a contar-lhe o passado e o futuro. Certamente Proteu já conhecia toda a Odisseia de ponta a ponta: começa a relatar as aventuras de Ulisses do mesmo ponto que Homero, com o herói na ilha Calí; depois se interrompe. (CALVINO, 2007, p. 17)

Calvino (2007) continua com os exemplos das narrativas de Odisseu, quando no palácio dos Feácios relata que foi ao Hades para interrogar o cego Tiresias, que também lhe conta a sequência da história, após encontra as sereias: “O que elas cantam?”, inquiriu o intelectual italiano? Outra Odisseia, enfim fazem parte da narrativa da Odisseia outras narrativas. E Odisseu prossegue contando suas aventuras para voltar a casa, para retornar a Ítaca.

Podemos certamente dizer o mesmo do romance de Guimarães Rosa: quantas narrativas existem dentro do romance de Rosa? Riobaldo, ao falar sobre a sua travessia, traz no bojo do seu narrar tantas outras histórias que compõem a sua própria história e auxiliam o leitor a entender a travessia que empreende o herói pelo sertão.

Ao narrar a sua travessia, ou travessias, o fazendeiro Riobaldo expõe para o seu ouvinte, o narratário e, por extensão, a nós, leitores, o fio de Ariadne, que liga os diversos acontecidos e o levam ao final de sua travessia, no “range rede” (ROSA, 2019, p. 15). A exemplo da *Odisseia*, de Homero, a narrativa de *Grande Sertão: Veredas* não se inicia no começo da aventura, mas com uma prosa labiríntica na qual a linguagem é sem dúvida um obstáculo que o leitor deve superar.

A linguagem condensada, elíptica, regional e individual ao mesmo tempo, embora dentro da linha dos livros anteriores, impõe ao interesse um período de adaptação. Além disso, a história tarda a começar, o narrador parece experimentar vários rumos, embrenhar-se num atalho, marca passo, desvia-se, volta ao ponto inicial, recomeça ação, parece fragmentar-se num labirinto de episódios desconexos. Mas lembrando de *Sagarana* e *Corpo baile* confiemos sem reservas o autor, sigamo-lo por seus caminhos tortuosos: de repente, após uma travessia do rio São Francisco, ele nos faz deslocar numa estrada real, de horizonte dilatado, por onde a história se desenrola ampla, épica, irresistível, levando de roldão qualquer estranheza ou resistência. (RONAI, 2020, p. 95)

A travessia de Riobaldo tem, para o leitor, na narrativa a sua materialização e a cada página vencida por ele, acompanhando este fio de Ariadne que conduz entre veredas sertanejas, entre lutas, e o sistema de jagunçagem, o jagunço, parece buscar pelo narrar entender o que se passou, para daí tirar ciência de si, fazer as pazes com seu passado. Como o próprio narrador afirma, vai contar a sua história e ao final consultar seu interlocutor, pedir a ele um conselho, o que acaba por não fazer.

De tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servia para quê? Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei miúdo, desse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! — porque não sou, não quero ser. Deus esteja! (ROSA, 2019, p. 210)

Se pensarmos a metáfora do labirinto, podemos dizer que Odisseu vence suas batalhas, supera seus obstáculos, seguindo esse fio de Ariadne, que para ele tem em seu final o desejo de retornar a Ítaca, sua amada Penélope e o filho Telêmaco. Riobaldo conta ao seu ouvinte sua travessia, seu labirinto, seu viver nas brenhas do sertão, conta como ele ali chegou nessa qualidade de fazendeiro, velho contador de histórias, da sua história. Mas busca entender e ter ciência do que se passou, do pacto, do amor por Diadorim, da existência do demo e, por extensão, do pacto.

Assim, Guimarães Rosa constrói este romance que se configura como um dos maiores da literatura brasileira no século XX. Sua narrativa é quase espontânea, é conduzida livremente pelo narrador que faz associações e vai tecendo o seu contar sem uma linearidade, um contar labiríntico, cabendo ao leitor unir, dar um sentido a estes fatos. Nisso está a dificuldade do leitor, principalmente nas primeiras páginas do romance.

A infância de Riobaldo é contada depois de o vermos homem feito; vimos a saber como virou jagunço depois de o vermos acompanhado numa série de atos de jagunçagem. O próprio contador, no decorrer da narrativa percebe-se disso e tenta corrigir-se retomando o fio dos acontecimentos. Com essas retificações, aumenta a impressão de autenticidade do relato. Por outro lado, cada elemento informativo que nos é fornecido no meio da história, aumenta o nosso interesse na ação, ao passo que, se fizermos parte de uma introdução

ordenada, poderíamos ter o lido distraidamente ou, talvez nem sequer notado. (RONAI, 2020, p. 262)

Como hábil esteta de Rosa, usa essa linguagem labiríntica como recurso estilístico que potencializa a obra. A travessia empreendida por Riobaldo tem seduzido, desde sua publicação, um número significativo de leitores tem se aventurado a acompanhar o jagunço nessas trilhas. Muitos desses leitores têm produzido, ao longo destes tempos, reflexões importantes sobre a obra, seu caráter universal e demais aspectos desses sertões. Paulo Ronai, Willi Bolli, Antônio Candido, Afrânio Coutinho, Manuel Cavalcanti Proença, Walnice Galvão, Benedito Nunes, Luiz Roncari, Davi Arrigucci Jr., Roberto Schwartz, Tânia Macedo, Marli Fantini, entre tantos leitores, escreveram a respeito das impressões de Rosa. Por conta dos cinquenta anos da publicação de *Grande Sertão: Veredas*, a pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Marli Fantini Scarpelli, observa:

Rer ler um clássico como o romance Grande sertão: veredas de Guimarães Rosa é como lê-lo pela primeira vez, graças ao caráter inusitado de sua linguagem e sobretudo de sua estruturação, cuja cadeia interativa abre elos para inserir novas redes e leitores. Seja no início, no meio ou no final desse romance, cada passagem interage com uma infinda e recursiva cadeia hiper-textual, que não só remete a si mesma, como também à heterogeneidade conflitiva do 'sertão-mundo', onde tudo sempre atravessa e sempre recomeça. (SCARPELLI, 2006, p. 39)

Traço comum a estes leitores é o reconhecimento da obra de Rosa como fruto de um erudito que dialoga com a tradição literária, traz ao seu texto características do regional e pela agilidade da palavra dialoga com o mundo, numa transcendência de tempo e espaço. Reconhecemos as paisagens e o falar do homem do sertão na mesma medida em que vemos neste narrar uma reflexão filosófica, antológica e ontológica que traz no seu bojo o conhecimento de toda uma tradição literária, filosófica e, por que não dizer, linguística. Falando do homem sertanejo, Rosa fala das questões universais:

Escritor genial, dos poucos que aguentam esse qualificativo em nossa literatura, Guimarães Rosa supera e refina o documento que não obstante conhece exaustivamente e cuja força sugestiva guarda intacta, por meio da sublimação estética. Por isso, não basta procurar nele em que medida a ficção vale como transposição dos fatos; mas também em que medida o comportamento do jagunço

aparece como um modo de existência, como forma de ser no mundo, em enxarcando a realidade social de preocupações metafísicas. A este respeito, um teste fácil. Quantos de nós reconhece José de Arimatéia, de Mário Palmério, ou no fiel vaqueiro Joaquim Mironga, de Afonso Arinos - tipos aceitáveis literariamente? Provavelmente, ninguém. No entanto, todos nós *somos* Riobaldo, que transcende o cunho particular do documento para encarnar os problemas comuns da nossa humanidade, num sertão que é também o nosso espaço de vida. Se 'o sertão é o mundo', como diz ele a certa altura do livro, não é menos certo que o jagunço somos nós. (CANDIDO, 1977, p. 151)

O trabalho do homem nesse sertão/mundo é buscar sair dos labirintos, concluir a travessia, ou travessias. Ao aplicarmos essa mesma metáfora ao romance de Kafka, *O Castelo* (1926), por exemplo, vamos perceber que é a trajetória do senhor K é vagar entre os labirintos sem um fio de Ariadne. O russo Dostoiévski, em suas *Notas de Subsolo* (1864), cria um protagonista que parece ter encontrado conforto no labirinto e se resigna com esse lugar.

Em dada medida podemos entender o labirinto como metáfora das nossas dificuldades, como metáfora da própria vida. Assim, quando temos uma linha para seguir, não estamos sujeitos a nos perder no labirinto, temos onde chegar.

No romance de Graciliano Ramos, o protagonista Paulo Honório, pelo menos na primeira parte da narrativa, tem um objetivo claro: comprar São Bernardo. Este fio condutor, este objetivo, conduz o protagonista a um seu sucesso, porém a narrativa não para por aí e a história continua. Paulo, então, pensa outros objetivos, pensa em ter um herdeiro, construir uma família. Ter o que lhe foi negado quando criança, iniciar uma tradição nova, aventurar-se nessa empresa chamada família. Percebe que não tinha uma linha e assim fica perdido dentro do labirinto como se ele fosse o próprio monstro. Decide então construir o seu próprio fio, sua própria narrativa.

A literatura é, pois, uma forma de ligação com o passado, uma forma de revivificá-lo. De aprender com ele, sim, mas mais que isso: uma forma de nos apropriarmos dele, de nos colocarmos como seus herdeiros. A literatura fala pelo passado e faz o passado falar. É compreensível, portanto, que ela tenha sido vista, ao longo dos tempos, como um dos elementos principais da civilização, que é a continuidade, a herança e a atualização do passado no presente. (FANCHETTI, 2020, p. 32)

O romance construído por Paulo Honório não o salva do labirinto, mas certamente se constitui um objeto estético que tem na literatura sua arquitetura. Se

sua narrativa não o redime do passado e de suas escolhas, certamente dão ao protagonista uma luz em águas passadas, como um lanterna sobre a popa. O romance *São Bernardo* é sem sombra de dúvida um engenho virtuoso do narrador Paulo Honório para iluminar seus caminhos, um novelo que desvela o passado. Ferramenta símile ao narrar do fazendeiro Riobaldo.

#### 4.1 EM BUSCA DE SAIR DOS LABIRINTOS

Muitos são os órfãos que povoam a literatura. Este fenômeno é percebido na literatura universal desde tempos imemoráveis. No romance moderno sua presença também é marcada, e muitos deles deixam um registro em nossos corações e mentes, desde Europa com os seus *Oliver Twist*, passando pelas Américas com *As Aventuras de Tom Sawyer* e chegando às nossas terras com seus meninos de engenhos, e seus viveres rurais, até os meninos abandonados nas praias da capital baiana, muito bem desenhados por Jorge Amado.

Também temos órfãos na tão reverenciada literatura russa. Um desses órfãos narradores, urdido pela pena de Fiódor Dostoiévski, está na obra chamada *Notas de Subsolo* de (1864), em que o protagonista narra a sua decadente vida em um subsolo e como chegou até este lugar.

Entre os órfãos retratados em nossa literatura, desde nossos romances românticos, ainda no século XIX, até os órfãos presentes nos romances contemporâneos, como nas tramas do amazonense Milton Hatoun, optamos por nos ater a um período mais restrito, pensando obras que embora possam retratar um contexto de final de século XIX, tenham a sua produção e vinculação no século XX: *O Menino de Engenho*, *São Bernardo* e Guimarães Rosa com *Grande Sertão: Veredas*. Entre as idiossincrasias desses romances estão a presença de um narrador que passa por uma experiência de orfandade.

Se na obra de Graciliano Ramos o narrador e fazendeiro já velho conta como venceu na vida, saiu da condição de criança abandonada até ser dono da fazenda São Bernardo, no romance de Fiódor Dostoiévski o narrador comenta como suas escolhas o tornaram um homem fracassado e motivo de chacota para os seus amigos, como chegou ao subsolo.

Em *Notas de Subsolo*, narrativa dividida em duas partes, o autor de *O Idiota*, com um olhar ácido sobre a sociedade e sua organização, faz uma reflexão

ontológica a respeito do homem moderno e seus conflitos existenciais. O narrador conta sua história do subsolo, purgando uma existência marcada pela autocomiseração sem, contudo, renunciar às convicções, verdades e posturas frente à dinâmica da vida, das relações e dos sistemas políticos que regem as relações humanas.

Em uma espécie de monólogo, este romance traz um olhar cirúrgico e amargo sobre a sociedade russa de meados daquele tempo, bem como um olhar para a psique do homem e sua relação com uma realidade o cerca, vendo nela um espaço de opressão. Neste, o protagonista faz um raio-x de sua crise existencial e, a partir de uma inteligência astuta, justifica e racionaliza a sua opção pela vida no subsolo. Entre o adágio: ser feliz ou ter razão, o narrador opta por ter razão e continuar no subsolo.

A postura do protagonista nos parece estar fadada à ausência de perspectiva, ao fato de que em sua configuração não é possível a existência de outros caminhos pela estrutura social em que o protagonista vive, por isso tende a continuar nesta condição de oprimido. Todo movimento que realiza para sair da condição de submissão, do subsolo, deste espaço de vítima, acaba em um arremedo torpe que confirma a posição dele: a condição de escória social. O homem de subsolo parece ter se acostumado e, em alguns momentos, parece até gostar deste lugar, do subsolo.

O personagem de Dostoiévski, narrador órfão, tem no contexto que o cerca uma realidade e uma atmosfera que o aprisionam num espaço cuja perspectiva inexistente. Governado por uma psique, um senso de inadequação a uma sociedade que lhe parece extremamente injusta e elitista, o narrador expõe a sua inadequação com lastro de uma subjetividade cara ao romance moderno.

Lembra-nos o texto *Reflexões Sobre o Romance Moderno* (ROSENFELD, 1996), em que o crítico traça uma analogia entre a pintura e o romance moderno. Para Rosenfeld, na pintura após o evento das vanguardas europeias houve uma evolução em que já não se produz uma arte que busca representar de forma mais figurativa possível a realidade que buscava apreender. Caminhando para estéticas mais contemporâneas, a pintura foi gradativamente promovendo a “desrealização” desta representação. A arte procurou fugir do espaço figurativo.

Abstemo-nos de tais interpretações extremas, verificamos apenas o fato da abstração, atribuindo-lhe grande importância. Desse fato seguem, ou a ele se ligam, vários momentos de igual importância: o ser humano, na pintura moderna, é dissociado ou 'reduzido' (no cubismo), deformado (no expressionismo), ou eliminado (no não-figurativismo). *O retrato desapareceu*. Ademais, a perspectiva foi abolida ou sofreu, no surrealismo, distorções e 'falsificações'. Sobre este fato há muitas especulações fascinantes. A perspectiva central, eliminada pela pintura moderna, surgiu no Renascimento; a perspectiva grega, diversa da renascentista, foi introduzida na época dos sofistas, no século V a.C. (ROSENFELD, 1996, p. 87)

Nesta senda, o escritor de São Petersburgo cria um personagem que tem a sua figura carregada de um subjetivismo, como se sofresse o mesmo processo descrito por Anatol Rosenfeld no que tange à desrealização da figura humana. A personagem do romance é lançada num espaço em que sua psique parece ordenar o mundo, em uma miscelânea de sentimentos de superioridade intelectual, atrelado a carências econômicas e emocionais, egoísmos, ressentimentos e um artifício de rememorar e analisar pensamentos vividos.

Este engenho atribui ao homem de subsolo, protagonista deste romance, pelo menos na primeira parte do livro, uma dinâmica em que a subjetividade e a tônica imperam. Vagando entre memórias, pensamentos e julgamentos, o homem de subsolo parece perdido e a única ação que toma é visitar o vivido *ad infinitum*, em um movimento randômico. Buscar dar sentido ao vivido pela narrativa parece, em uma dada medida, atribuir à narrativa os atributos do fio de Ariadine. Narrar para encontrar saída de labirintos.

O protagonista de Dostoiévski não nos oferece um ponto de fuga, não propõe uma perspectiva, sua história não propõe uma saída, como se estivesse perdido em um labirinto e usa o fio de Ariadne para convencer o leitor de suas razões e convicções e não para sair de seus embaraços. Embora o personagem descreva o seu martírio e sua indignação, a razão parece importar mais que o seu estado de sofrimento, diria até que em dada medida ele nutre um afeto a por tal sofrimento.

Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo níquel da minha doença e não sei, ao certo, do que estou sofrendo. Não me trato e nunca me tratei, embora respeite a medicina e os médicos. Ademais, sou supersticioso ao extremo; bem, ao menos o bastante para respeitar a medicina. (Sou suficientemente instruído para não ter nenhuma superstição, mas sou supersticioso.) Não, se não quero me tratar, é apenas de raiva. Certamente não compreendeis isto.

Ora, eu compreendo. Naturalmente não vos saberei explicar a quem exatamente farei mal, no presente caso, com a minha raiva; sei muito bem que não estarei a 'pregar peças' nos médicos pelo fato de não me tratar com eles; sou o primeiro a reconhecer que, com tudo isto, só me prejudicarei a mim mesmo e a mais ninguém. (DOSTOIÉVSKI, 2017, p. 11)

Se compararmos este protagonista com Paulo Honório, personagem de *São Bernardo*, vamos perceber que embora a orfandade esteja presente na trajetória dos dois narradores personagens, o segundo parece bem convicto do caminho que pretende percorrer, pelo menos em um primeiro momento do romance, até o capítulo XIX. Assim, a primeira parte do romance russo é diametralmente diversa dos primeiros dezenove capítulos do romance brasileiro. O primeiro é marcado pela quase ausência de ações ao passo que o segundo tem na ação e no ritmo acelerado uma expressão impressa da voracidade e da diligência típica de um capitalista selvagem.

Paulo Honório é a encarnação ambígua de um homem que, movido pelo instinto de posse, vai atropelando todo obstáculo que se interpõe em sua trajetória cega e que, ao se dar conta da própria cegueira, quer refazer sua história, remarcar simbolicamente suas cercas não apenas para se reconhecer e dar um novo sentido para sua vida. (ABDALA JÚNIOR, 2003, p. 72)

Honório tem como ponto de chegada, partindo de sua condição de criança sem pai nem mãe, criado pela negra Margarida, que fora escrava e com histórico de trabalho desde a infância, a ideia de vencer na vida, de romper com sua condição de privações. O narrador vê na possibilidade de se tornar um capitalista e fazendeiro um espaço de felicidade, um lugar a se chegar. Este objetivo simbolizado pela fazenda São Bernardo é conquistado pelo narrador.

Nesta perspectiva, essa luta para alcançar seu objetivo, sua terra prometida, impulsiona a narrativa. A determinação em atingir o sucesso financeiro a todo o custo, tendo saído "de lugar nenhum", de ter sido guia de cego, trabalhado em serviços brutos que o colocavam num estrato social de subordinado, torna-se uma máxima para Paulo. Guia-se pelo princípio da vontade, buscando todas as tecnologias que lhe permitem o sistema capitalista (alheio a questões morais e éticas) e rompe este caminho como se estivesse fadado a ele. Caminho que, em uma primeira leitura, nos parece ser o labirinto em que Paulo Honório transita com

um grau de persistência e agilidade, mas certo de onde quer chegar, parecendo guiado pelo novelo de Ariadne. Ele cumpre este caminho de menino abandonado, órfão, de origem ignorada a fazendeiro e dono de São Bernardo, seu sonho.

Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa. Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces. O cego desapareceu. A velha Margarida mora aqui em S. Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu. Tem um século, e qualquer dia destes compro-lhe mortalha e mando enterrá-la perto do altar-mor da capela. (RAMOS, 1985, p. 12)

Ao conseguir tudo que almejava, visita o seu pensamento a ideia de um herdeiro, de construir uma família, de ser pai. E aí percebemos que a trajetória do órfão de Graciliano não havia terminado, ou estava apenas no começo; a exemplo de Odisseu ao se tornar herói de Troia, isto era apenas o início de uma longa aventura, de sua travessia, de uma odisseia. O herói grego teve que, durante vinte anos, buscar o retorno a sua casa, a bela Penélope, ao seu filho Telêmaco, ao seu reino e seu lar.

A odisseia apenas se iniciava. Para Paulo Honório o desejo de ter um herdeiro e, por consequência, uma mulher, uma família, um lar. Isso representar uma longa travessia. Para quem tinha saído do abandono dos pais e se tornado um homem próspero, dono de São Bernardo, a nova jornada, de ser origem de uma família, iniciador de uma linhagem, sem fio de princesa Ariadne e sem auxílio dos eternos, revelar-se-ia uma tarefa hercúlea. No avesso o narrador de São Petersburgo tem na impotência e na sua convicção de incapacidade o seu ponto de narrativa. Das duas partes que compõem as *Notas de Subsolo*, na primeira o órfão de Dostoiévski descreve o seu subsolo com todos seus incômodos e sofrimentos, na segunda parte descreve as ações que desencadearam sua estada neste espaço de sofrimento e de comiserção. Encontra um espaço de conformação, estranho ao dono de São Bernardo.

Paulo Honório é um homem que se faz por si só. Percebemos a ascensão do protagonista, que sai de um espaço de ausência, de pai e de mãe, que poderiam servir de referência e culmina em dono de terras.

Boa parte dos heróis modernos é órfã, isso responde aos nossos ideais. Queremos ser órfãos, não de pais, mas de referências. O homem moderno acredita que pode fazer-se por si mesmo, que o berço pouco importa. Quanto à educação, a mais importante seria a autoeducação, a construção da identidade com as próprias mãos. Poucos mitos nos são tão caros hoje quanto a fantasia de uma geração espontânea, que significa nascer e crescer sem estar inserido numa genealogia ou prescindir dela para ser quem se é. Afinal, Tarzan não cresce sozinho na selva e, apesar disso mantém a humanidade? Robinson Crusoe não refunda uma sociedade de um só homem? São projeções míticas do nosso individualismo exacerbado. (CORSO; CORSO, 2006, p. 255)

Este individualismo está marcado na narrativa de São Bernardo desde os primeiros capítulos. Pode ser observado desde a afirmação do narrador de que a melhor empresa para engenhar suas memórias se faria a partir de sua própria pena, passando pela observação de que ele mesmo cria um dia para seu aniversário e, por conseguinte, nascimento, já que estes dados lhe são desconhecidos. Comemora assim o seu aniversário no dia de São Pedro, dia importante na cultura popular, assim também define sua idade, cinquenta anos. Paulo Honório tem um posicionamento diante da vida em que se coloca como protagonista, agente de si mesmo. “Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa.” (RAMOS, 1985, p. 07). E sua trajetória, pelo menos até o capítulo dezenove, confirmam a assertividade deste posicionamento.

Até o momento em que resolve instaurar uma família, iniciar uma tradição, ele, que era de “escuro nascimento” (ROSA, 2019, p. 127), era o sol em torno do que o mundo girava, seu desejo, seu trabalho e seu governo determinavam os caminhos. “Sou, pois, o iniciador de uma família.” (RAMOS, 1985, p. 12)

## 4.2 DA ASCENSÃO DO ÓRFÃO

São Bernardo, a exemplo de outros romances narrados em primeira pessoa, cujo protagonista é um órfão, também tem no velho o espaço do narrar. *Dom Casmurro*, de Machado e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, também se inserem neste modo de narrar. O mesmo não acontece com *Menino de Engenho*, também objeto deste trabalho.

Há outros aspectos que também são comuns a estes narradores, além da orfandade; todos têm uma condição econômica tranquila e relatam o vivido como forma de compreensão do passado, todos falam de um grande amor perdido. Cada um a sua maneira, busca, quem sabe, lançar uma lanterna sobre a popa, iluminando águas passadas. Assim, temos *Dom Casmurro*, que nos conta sua história de amor com Capitulina, Riobaldo que fala de sua travessia pelo sertão onde perdeu o amor de Diadorim e Paulo Honório, que após conquistar o sonho de São Bernardo, perdeu Madalena, o seu amor.

Adentrando pelas veredas de *São Bernardo*, vemos que o narrador inicia sua história falando da construção do próprio romance, podemos até dizer de uma forma metalinguística, o romance falando do romance. Cria, assim, uma espécie de moldura para o seu narrar. Neste espaço, que prepara o leitor para que a história se apresente, ficamos sabendo também um tanto a respeito do protagonista. Paulo Honório, resolvido a registrar suas memórias, neste primeiro momento, sentindo-se incapaz de narrar sua história, propõe dividir este trabalho para sua composição em grupo; assim, pede auxílio do padre, do advogado e de um jornalista. Como ficamos sabendo logo nos primeiros capítulos, esta empresa não dá certo e o narrador toma para si mesmo o engenho de escrever as suas memórias. Dito de outra forma, a memória de um indivíduo só a ele cabe.

O romance pode ser lido como uma sequência de conquistas de seu narrador e protagonista, num primeiro momento o projeto que apresenta ao leitor é o da construção do livro, nesta senda temos o primeiro e o segundo capítulos. No terceiro, fala sobre a sua infância de miséria e de como foram seus primeiros anos e mocidade, como venceu estes obstáculos. E assim continua numa sequência de aquisições, coisificando um mundo que parece orbitar em torno de suas vontades.

Podemos inferir também o caráter empreendedor e individualista do protagonista de construtor e fazedor de coisas, posto ser capaz de realizar grandes feitos, baseado em coragem, ousadia e um certo tino para negócios. O engenho da escrita também se rende à determinação deste homem que, contrariando as regras sociais, rompe a linha da miséria, rompe cercas de classes sociais e se faz fazendeiro. Além deste caráter metalinguístico dos primeiros capítulos do romance, podemos também observar um tanto da personalidade de Paulo Honório, que tem em seu poder elementos representativos importantes da sociedade em que vive. Tem como projeto pessoal conseguir acessar o poder da Igreja, aqui

metaforicamente representado pelo padre, o Judiciário e a imprensa, o que denota a força deste personagem com membros de sua comunidade.

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do Cruzeiro. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa. (RAMOS, 1985, p. 7)

Do menino abandonado a dono da Fazenda São Bernardo, traça uma trajetória de ascensão. Sai de um estrato social que parece fadar as pessoas a uma imobilidade social e econômica. A partir de sua prisão e com ela a descoberta da palavra escrita, ele resinifica sua trajetória, vira agente de seu destino até a aquisição de São Bernardo. Como Édipo rei, sai da situação de abandonado e se torna rei de Tebas. Como menciona João Luiz Lafetá em posfácio do romance *Mundo à Revelia*:

A objetividade do romance nasce da postura do narrador face ao mundo: ele nada problematiza, de nada duvida, em ponto algum vacila. Tudo que importa é possuir e dirigir o mundo. Para tanto, ele conhece os meios. E não pensa sobre eles: aplica-os. (LAFETÁ, 1985, p. 197)

Nosso protagonista sai da condição de peão para a de fazendeiro, esta trajetória mostra a diligência de Paulo Honório, rompe as barreiras sociais e mostra que aprendeu a ler o mundo que o cercava e que a aquisição da leitura (da palavra mundo, lembrando de Paulo Freire) pode ser um fator libertador (FREIRE, 1997).

#### 4.3 DO ANALFABETO AO LETRADO

Ao narrador do romance cabe a arte de contar, de trazer e elaborar o narrado ao leitor, para tanto o conhecimento da escrita, da palavra grafada se faz presente. Para ser dono do seu narrar é preciso abrir mão desta tecnologia. Na trajetória do protagonista de *São Bernardo*, isso se dá em sua idade adulta, quando de sua

prisão e reclusão durante três anos. Esta experiência da prisão e do aprendizado da leitura funcionam para o protagonista como um rito de passagem a partir do qual passa a ter um tino em sua vida.

Paulo Honório, ao falar de sua infância, é muito sucinto, diz que foi criado pela negra Margarida, que fora escrava, e que logo cedo foi guia de cego e vendeu algumas quitandas para garantir o seu sustento. A respeito dos pais biológicos, não oferece nenhuma informação nem suspeita, como diria Riobaldo, foi de “escuro nascimento” (ROSA, 2019, p. 127). Temos assim a figura de um órfão que não tem nem notícia de pai ou mãe, fora abandonado e a sorte lhe deu a negra Margarida que cuidou dele em seus primeiros anos.

O mesmo Riobaldo afirma que no sertão a orfandade não é privilégio de poucos, ele mesmo compartilha desta sina. Em suas palavras:

Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado. Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-o-giro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas. (ROSA, 2019, p. 42)

Porém, ao narrador dono de São Bernardo não coube um padrinho rico, como Selorico Mendes, que o amparasse em sua orfandade, ou um avô dono de engenho com tias e toda uma casa-grande e senzala para lhe fazer os gostos, a ele amparou Margarida. Diferentemente do órfão Riobaldo e do menino de engenho Carlinhos, ele não foi abraçado por uma rede de padrinhos e parentes. Ao narrador de *São Bernardo* coube a velha negra Margarida, que o acolheu como pôde, partilhou o trabalho que lhe garantiu a sobrevivência em sua infância e mocidade. A pobreza vigiou a orfandade deste narrador por um bom tempo.

Para falar com franqueza, o número de anos assim positivo e a data de S. Pedro são convencionais: adoto-os porque estão no livro de assentamentos de batizados da freguesia. Possuo a certidão, que menciona padrinhos, mas não menciona pai nem mãe. Provavelmente eles tinham motivos para não desejarem ser conhecidos. Não posso, portanto, festejar com exatidão o meu aniversário. (RAMOS, 1985, p. 12)

Ou ainda:

Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa. Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces. O cego desapareceu. A velha Margarida mora aqui em S. Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. (RAMOS, 1985, p. 13)

E assim vive Paulo Honório, entre os trabalhos mal remunerados de um pobre analfabeto sem eira nem beira, sem uma perspectiva de futuro, marcado pelo destino de peão iletrado que tem em sua força de trabalho a sua condição de sobrevivência. Este fado se consumaria se não fosse um acontecimento aos dezoito anos, quando após entrar numa briga por uma mulher com que se relacionava, acaba por esfaquear outro homem. Este fato muda drasticamente o rumo de sua vida, ele é preso por um período de cerca de três anos. Durante este tempo, Paulo Honório aprende as letras e as contas graças a um colega de cela, Joaquim sapateiro, e sua Bíblia miúda, a palavra de Deus é sua cartilha de beabá. A brevidade e concisão da narrativa destes acontecimentos denotam a objetividade deste narrador.

Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço. Aí pratiquei o meu primeiro ato digno de referência. Numa sentinela, que acabou em furdunço, abreequei a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou-se mijando de gosto. Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó de boi, tomei cabacinho e estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes. (RAMOS, 1985, p. 11)

Em apenas um parágrafo apresenta ao leitor uma série de acontecimentos que resumem parte de sua mocidade, sua condição de trabalhador braçal, seu caso amoroso e sua briga com João Fagundes, que culminou em sua prisão, que a fim e a cabo foi um marco em sua vida. Ali aprende a leitura e ao sair desse molho consegue ler e agir no mundo não mais como sujeito, mais como agente. Há uma ironia quase machadiana, a leitura, a tecnologia que adquire na cadeia a partir do livro sagrado: a Bíblia é o instrumento que possibilita se tornar o homem empreendedor que ele é. O que este conhecimento oportuniza ao jovem Paulo Honório é a capacidade não só da leitura da palavra, como nos lembra Freire (1997),

mas a leitura do mundo que o cerca, sua condição social e como se organiza a economia que dinamizava as relações de trabalho e de poder no lugar em que estava.

Símile ao grande deus da mitologia nórdica, Odin, que se enforcou na árvore do mundo, Yggdrasill, onde ficou pendurado por nove noites e ao final de seu holocausto, em estado de epifania, são-lhe revelados as runas e seus segredos. Assimilando seu poder e significado, ele consegue ler o mundo. Paulo Honório sai de sua reclusão um outro homem, com uma determinação. Tudo se organiza a partir de então em torno de seus objetivos. “Os dois corvos de Odin, Hugin e Munin que os nomes significam memória e pensamento o pai de todos não só lê o mundo como este passou a lhe pertencer.” (GAIMAN, 2017, p. 20)

Paulo Honório consegue ler o mundo e a lógica voraz do capital e assim consegue navegar de forma precisa, usando todos os artifícios para acumular capital até cumprir o seu desejo de comprar São Bernardo. Pela memória e pelo pensamento, busca recontar seu viver pela narrativa para, quem sabe, recobrar o domínio de seu mundo, ou de sua história.

Na aquisição da tecnologia de leitura e escrita reside uma ironia que vale ser observada. Primeiro que do processo de alfabetização pela Bíblia, Paulo Honório não se converte ao Cristianismo, nem faz reflexões mais humanizadoras para a sua prática de vida, enfim não observamos deste processo nenhum traço que se avizinha de uma ética cristã. Contrário a isso, torna-se um capitalista voraz, mais próximo da ética de um publicano de que a de um cristão ou judeu.

A segunda constatação é que ao aprender a leitura, promove uma ação libertária, abandona a condição que tinha até então, neste sentido se aproxima do que prega o pensamento de Paulo Freire, para quem a alfabetização é uma ação libertária e um instrumento de justiça social (FREIRE, 1997). Ao conhecer a palavra escrita, muda sua trajetória de vida e, assim, aprender a ler proporcionou a Paulo Honório um instrumento de transformação dele e de sua relação com o mundo que o cercava. Morre o peão mal remunerado e nasce o capitalista voraz. Certamente ao propor uma *Educação Como Prática da Liberdade* (1997), Paulo Freire pensava em uma outra direção, que esta transformação poderia colaborar para uma sociedade mais justa e igualitária. No caso do dono de São Bernardo, possibilitou a formação de mais uma espécie de coronel.

Mesmo tendo neste espaço da leitura um instrumento para sua ascensão ao posto de proprietário, se avançarmos na narrativa, vamos perceber que ele não vê a importância da educação para os moradores de sua fazenda. E acaba por construir uma escola, mas em função dos dividendos políticos que lhe renderia.

A trajetória de Paulo Honório até tomar posse de São Bernardo mostra um personagem que tem objetivos muito claros e que lança mão de toda tecnologia que tem para conseguir este intento, de costas inclusive para questões éticas e morais. Se de um lado ele se aproxima da figura do coronel, o que o coloca ligado a uma tradição arcaica e retrógrada, por outro, sua visão acerca da agricultura é arrojada e moderna, mesmo nas primeiras décadas do século XX já estava conectado a processos como rotação de culturas, diversificação de produção e atento às publicações sobre o universo rural. Neste sentido, pensar o protagonista como um homem rude e ignorante, avesso à leitura e ao conhecimento, parece-nos um equívoco. Honório tem o domínio da palavra a ponto de poder narrar a sua própria história.

O que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero. Recorrendo a eles, arrisco-me a usar expressões técnicas, desconhecidas do público, e a ser tido por pedante. Saindo daí, a minha ignorância é completa. E não vou, está claro, aos cinquenta anos, munir-me de noções que não obtive na mocidade. (RAMOS, 1985, p. 11)

Ele é sabedor inclusive de que fazer uso de suas leituras de agrícolas pode até soar como pedante, tem clara a dimensão de sua sabença e de suas limitações. Se pensarmos nas primeiras décadas do século XX, em que a maioria maciça da população era analfabeta, a condição de Paulo Honório é bem distante do bruto ignorante.

Se formos pensar Paulo Honório, antes de sua prisão, estava neste espaço de trabalhador, dentro de uma estrutura dominada por coronéis que ainda traziam o costume de impingir em seus empregados castigos físicos caso não trabalhassem a contento, marcas do regime escravocrata e patriarcal que atribuem ao senhor da fazenda um poder típico do patriarcalismo. Certamente Paulo Honório, antes de sua prisão, uma espécie de rito de passagem, apanharia do patrão caso fizesse “corpo mole” no trabalho, posto isso ser uma prática comum, resquício da escravidão. O

que acaba por fazer, agora na condição de dono de São Bernardo, a um de seus empregados, o que choca Madalena pela brutalidade e virulência. Aos olhos do protagonista, ele está apenas se utilizando de uma prática comum nestes tempos ditosos.

Se este acontecimento aponta para a personalidade de Paulo Honório, também aponta para um dado social de nosso país, de nosso sertão: o índice alto de analfabetismo. Graciliano, grande admirador de Machado de Assis, dá ao seu narrador Paulo Honório a possibilidade de observar o chicote de duas formas, como personagem que foi peão de São Bernardo e como narrador e dono da fazenda. E a melhor forma de contemplar um chicote é ter o seu “cabo na mão” (ASSIS, 1994, p. 14).

Se Machado de Assis dá voz ao defunto autor Brás Cubas (ASSIS, 2014), que conta as suas desventuras de um alto lugar social, Paulo Honório, mesmo narrando de um lugar de tranquilidade econômica, passou pelo lado pobre da vida. Ao fim e ao cabo, o narrador de *São Bernardo* sai da condição de menino sem pai nem mãe para a condição de terras, gados e gentes. Nesta perspectiva, podemos dizer que Paulo Honório é um vencedor, num país como o nosso, em que temos um esgarçamento da malha social, em que o homem que nasceu privado de condições econômicas está quase sempre fadado a um destino de limitações econômicas.

O protagonista refaz o seu destino, vence barreiras sociais e econômicas, domina novas tecnologias, torna-se uma espécie de senhor de seu espaço. Um homem capaz de escrever a sua própria história, o que me fica desta reflexão é: pode analfabeto escrever a sua história? Se a narrativa do protagonista pudesse ser lida a partir deste viés da ascensão econômica, do binômio opressor oprimido, poderíamos dizer que esta é uma narrativa exemplar, em que o pobre abandonado pelos pais, sem raiz, sem o lastro de uma tradição familiar, fez-se dono, mandatário, fazendeiro. Um pobre que deu certo.

Mas como sabemos no romance moderno, se tudo deu certo, não é romance. E a pena de Graciliano Ramos, que tem na precisão sua mira, cria um enredo que não pode ser medido por reduções ou binômios: opressor e oprimido. No relato deste senhor fazendeiro abastado o que se narra é a matéria vertente. Outras veredas, outras travessias.

#### 4.4 DA COISA AMADA

A trama de *São Bernardo* se dá na década de 1930. O protagonista e narrador conta com cinquenta anos e busca revisitar dramas e conflitos que, até o momento em que o livro era escrito, permaneciam inexplicáveis. Nem a aquisição da fazenda São Bernardo, nem a professora Madalena com quem o protagonista se casou deram sossego, ou aplacaram as inquietações de Paulo Honório.

Resta-lhe a escrita; talvez ela lhe devolva a paz desejada. Mas os fatos e o tempo não voltam. Há, assim, em função desse tipo de narrativa, uma constante transição entre passado e presente, já que o narrador, além de nós, leitores, é também o destinatário da história que ele tenta reeditar. (RAMOS, 1985, p. 203).

Ao concluir o capítulo dez, o narrador fala com a velha Margarida, a negra que cuidou dele em seus verdes anos e fez o papel mais próximo de mãe, de origem. A figura de Margarida reaviva a memória do narrador, de sua condição de privação quando pequeno na mesma medida em que reavalia o tanto que andou até se ver dono de São Bernardo, o quanto andou até aquele momento.

Lembrei-me do tacho velho, que era o centro da pequenina casa onde vivíamos. Mexi-me em redor dele vários anos, lavei-o, tirei-lhe com areia e cinza as manchas de azinhavre — e dele recebi sustento. Margarida utilizou-o durante quase toda a vida. Ou foi ele que a utilizou. Agora, decrépita, não podia ser doceira, e aquele traste se tornava inteiramente desnecessário. — Está bem, mãe Margarida, terá um tacho igual ao outro. (RAMOS, 1985, p. 58)

Emerge da lembrança a força da mulher cuja pobreza espiava e em volta de um tacho retirou o sustento para si e para um filho enjeitado por sabe lá quem. Assim, com esta força da mãe que a negra Margarida tomou para si, Paulo Honório conclui este capítulo de sua infância de trabalho, em que no sentimento de família e pertencimento orbitava a figura em torno de Margarida.

Para o narrador, a velha Margarida é o único elo próximo do amor materno de família e origem, e até aquele momento do amor feminino. Em *Menino de Engenho*, Carlinhos, o protagonista, ao chegar ao engenho do avô, logo encontra uma tia a quem ele canaliza este amor filial. Em *São Bernardo*, embora as relações possam parecer em um primeiro momento áridas, em torno do tacho Margarida e Paulo

Honório lutavam para sobreviver em um consórcio entre a antiga escrava e o menino abandonado que se configurava como uma família. O abandono de Paulo Honório tem no resqúcio de uma sociedade escravocrata seu acolhimento, seu seio e o cuidado.

Resolveu ser iniciador de uma família, instaurar um novo começo, ser o pai que lhe foi negado, já que não foi filho com direito a pai e mãe presentes, desconheceu sua descendência, decidiu ele próprio ser iniciador de uma nova árvore genealógica. O órfão, vendo-se dono de tudo, lembrou que precisava de um herdeiro. Carecia que tivesse uma esposa, um filho. Para ele, parece-nos, o desejo de felicidade reside no ter. Em um primeiro momento a fazenda, depois a esposa, depois o livro, comprar é o verbo de Paulo Honório.

Sou, pois, o iniciador de uma família, o que, se por um lado me causa alguma decepção, por outro lado me livra da maçada de suportar parentes pobres, indivíduos que de ordinário escorregam com uma sem-vergonheza da peste na intimidade dos que vão trepando. (RAMOS, 1985, p. 12)

Crítica recorrente ao protagonista de *São Bernardo* é que tudo para ele passa por um processo de coisificação. Tudo pode ser ajustado em razão do capital. Como na fita de cinema, do diretor americano Orson Wells, *Citizen Kane* (1941), em que o protagonista tem uma ascensão econômica e midiática vertiginosa e consegue acumular grande riqueza. Nessa trajetória busca comprar tudo com voracidade. Nesse afã o senhor Kane compra os jardins suspensos da Babilônia, tem tudo que o dinheiro pode comprar e no seu leito de morte diz a palavra *Rosebud*. Todos ficam a pensar sobre o significado dessa palavra, sobre o que quisera dizer o excêntrico bilionário, e a partir da investigação para descobrir a última palavra do protagonista se desenrola a trama de sua vida.

Como em uma piada Freudiana, a palavra dita pelo cidadão Kane é o nome de um trenó de neve que ele tinha em sua primeira infância e que lhe foi tirado juntamente com sua mãe. Kane compra o mundo, mas tudo que queria era seu trenó de neve que metonimicamente lhe foi tirado, assim como a presença da mãe. Carência e lacuna jamais preenchidas por qualquer coisa que comprasse.

Paulo Honório, em certa medida, parece-nos o cidadão Kane, pois tem na sua vida um objetivo claro, comprar São Bernardo. Ao conseguir este intento, busca construir uma família, porque tenciona ter um herdeiro. Embora seu objetivo ainda

orbite em torno de São Bernardo, seu novo objeto de desejo, um herdeiro, exige do nosso protagonista uma série de ações que acabam por colocar em xeque sua relação com as pessoas e com suas próprias metas. Parece-nos que o desejo de ter um herdeiro, de ter um filho, de estabelecer um projeto de continuidade, de filiação, coisa que lhe foi negado, posto ignorar seu pai e sua mãe, seja o gatilho para jogá-lo num drama que tira de seu controle as rédeas de seu destino.

Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar. (RAMOS, 1985, p. 59)

O projeto de ter um herdeiro, e para isso é preciso constituir uma família, ter uma mulher, a vida com sua dinamicidade, muda nosso protagonista, pois desconhece as artes de se relacionar com o outro no sistema de amor. Sua tecnologia em tratar com as outras pessoas tem sempre no espaço dos negócios seu diapasão, neste terreno sempre ganhava e mandava, dominava as regras do jogo. Nesta nova empreitada nosso protagonista se mostrou analfabeto, pois, para ele, “mulher é um bicho esquisito, difícil de governar” (RAMOS, 1985, p. 59).

Ter o governo se tornou uma premissa para o narrador, sempre dono da última palavra, sempre estabelecendo causas e consequências, medindo tudo que o cerca, gado, lavoura e gentes pela régua do capital. Ao conhecer Madalena, inicia uma trajetória que ao final lhe tira a razão com a qual pensa e age naquele seu espaço onde reina como soberano.

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste. (RAMOS, 1985, p. 101)

No início deste projeto, Paulo Honório até estabelece normas de seu acordo dentro desse viés capitalista, como se estivesse fazendo um negócio, propõe o casamento a Madalena. Entre apontamentos das vantagens e desvantagens do consórcio, a proposta de casamento se assemelha a um negócio. E ao frigir dos ovos, o protagonista afirma que melhor negócio seria para ele, ao que ela responde positivamente.

— O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Jó, entende? — Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu. (RAMOS, 1985, p. 189)

Percebemos que aí começa verdadeiramente o drama de Paulo Honório, sentimos o personagem símile a Édipo, que na obsessão de descobrir o assassino de Laio, antigo rei de Tebas, inicia-se sua grande desventura. No mito grego que foi tão bem cantado por Sófocles, Édipo tem na busca por saber do passado, da morte de Laio, antigo rei, pai biológico que o abandonou, o seu desaire. Paulo Honório, também de “escuro nascimento” (ROSA, 2019, p. 127), ignorado por pai e mãe, ao iniciar o seu projeto de ter um herdeiro, de ter um filho e assim reiniciar sua linhagem perdida, ação diversa do parricídio de Édipo, também marca aí o início de seu drama.

Nesta segunda parte da jornada de Paulo Honório, o objetivo não é mais comprar uma fazenda ou vencer do ponto de vista econômico. Ao iniciar o relacionamento com Madalena, questões antes nunca previstas pelo nosso protagonista vêm à baila. A professora Madalena, de pensamento bem humanitário - parece que esta expressão atende mais que a ideia de um pensamento marxista -, busca inserir esta dinâmica mais humanizadora em São Bernardo, mas se choca com a realidade da fazenda, que girava em torno da autoridade de seu patrão. Paulo Honório, como a maioria dos fazendeiros de seu tempo, tinha na força e no poder econômico a forma de coagir e de impor a sua vontade, sem, contudo, se preocupar com o outro e as suas necessidades. Não cabia ao coronel agradar os seus, contrário a isso, ele é que se colocava como alguém que deveria ser servido por todos.

Ao nosso protagonista cabia, dentro daquele espaço da fazenda, o exercício símile à função de delegado, juiz e carrasco, só podia ser do jeito que ele queria. Assim este olhar mais humanizado, adjetivo de Madalena, sobre as coisas e as pessoas não era um atributo nem um talento de Paulo Honório. Se pensarmos que ele já tinha passado pela condição de peão, antes de ser preso aos dezoito anos, e tinha sentido na pele a dor e a força de estar neste lugar de subordinado, perceberemos que lhe faltou um sentimento de empatia, senão com o outro, mas

com o seu passado, com o que ele foi. Contrário a isso, mantinha-se firme no papel de uma espécie de coronel. Partindo do binômio opressor e oprimido, o protagonista não concebia matizes. Afinal, como nos lembra Machado de Assis, em seu *Quincas Borba* (1891): “Tão certo é que a paisagem depende do ponto de vista, e que o melhor modo de apreciar o chicote é ter-lhe o cabo na mão.” (ASSIS, 1994, p. 14).

Mesmo a negra que cuidara dele quando criança, para ele, apenas um barraco nas barrancas do rio Ihe atendia e Ihe pagaria pelos cuidados que teve. Ele tinha o seu foco e atenção no acúmulo de capital. A condição dos peões que Ihe serviam a este propósito não Ihe interessava, este comportamento era extremamente comum e corriqueiro naqueles tempos ditosos. Sua mulher Madalena, vinda de outro espaço, vê no esquema do marido um espaço de exploração desumana e começa a interagir, porém Paulo Honório não entendia, embora ele já tivesse sido em sua vida um peão, não conseguia olhar o altero, o outro, era acometido desta cegueira.

Sobre a saga de nosso herói, ao administrar o seu relacionamento com Madalena, Paulo Honório navega em um campo minado, posto não conseguir dominar as regras do jogo. Um homem acostumado a quantificar coisas, negociar espaços e gentes se vê num espaço em que o sentimento é a régua. Diverso da epopeia grega, o drama de Paulo Honório está inserido dentro da forma do romance moderno, não conta com o auxílio de deuses e da lógica do herói épico. É um protagonista que tem no elemento humano, na sua fragmentação e limitação, a régua de seus dias.

Ao naturalizar esse modo de vida da população do engenho, que obedecia ao avô de Carlinhos, que tinha no velho coronel a corporificação do mandatário, o líder nesta sociedade patriarcal, o narrador nos revela mais que o olhar da criança sobre o Brasil. Trata-se da escravidão e de uma economia que se mostra extremamente cruel, que atribui ao negro liberto e ao branco pobre um status símile aos animais, ou pessoas que têm nas suas vidas o único sentido de servir aos da casa-grande. Reside aí a crueza na obra de José Lins, mais que um pensamento de época, mostra um modo de vida no Brasil, uma condição a que uma parte significativa da população negra e pobre era submetida nesses sertões do país. A violência era a régua deste Brasil retratado por estes romances.

Visto que a autoridade sempre exige obediência, ela é comumente confundida com alguma forma de poder ou violência. Contudo, a autoridade exclui a utilização de meios externos de coerção; onde a força é usada, a autoridade em si mesmo fracassou. (ARENDDT, 2001, p. 129)

A violência presente nestas três narrativas, mesmo no relato melancólico de Carlinhos, é uma constante nestes espaços sertanejos, onde os castigos, lutas e mortes compõem uma prática para manutenção de um estado de poder, desde castigos físicos a negros libertos, atuação de coronéis como juizes e executores, numa justiça cujo fiel é sempre a vontade do potentado. O sertão, que ganha um caráter polifônico e multifacetado pela graça de Guimarães Rosa, já fora registrado por Euclides da Cunha no início do século XX, na campanha de Canudos, embora esses dois romances estejam separados pelo espaço temporal de mais de meio século. Rosa destaca ter Euclides apresentado um feito novo, “ter substituído a visão pitoresca que tiveram do sertanejo os naturalistas e regionalistas por uma visão histórica” (BOLLE, 2004, p. 28). Neste espaço o que sempre rege é a violência, como mostram as palavras de Riobaldo:

Consegui de muito homem e mulher chorar sangue, por este simples universo aqui. Sertão. O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal... (ROSA, 2019, p. 21).

*Grande Sertão: Veredas* é romance tecido pela narrativa de um ex-jagunço, um velho em uma vida de descanso e paz. Ao receber visita de um forasteiro, homem da cidade, que o ouve por três dias, faz lembrar episódios de seu passado de jagunço. As memórias vão tomando forma, constituem-se organicamente o tecido de uma narração virulenta e poderosa, além da força da linguagem, bem como sua trama, que em um dado momento parece um labirinto entre veredas. Na prosa poética de Rosa, o conceito de sertão se expande, como ressalta a pesquisadora Marli Fantini:

Rer ler um clássico como o romance *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa é como lê-lo pela primeira vez, graças ao caráter inusitado de sua linguagem e sobretudo de sua estruturação, cuja cadeia interativa abre elos para inserir novas redes e leitores. Seja no início, no meio ou no final desse romance, cada passagem interage com uma infinda e recursiva cadeia hiper-textual, que não só

remete a si mesma, como também à heterogeneidade conflitiva do 'sertão-mundo', onde tudo sempre atravessa e sempre recomeça. (SCARPELLI, 2006, p. 36)

Nessa travessia temos lutas, vinganças, dificuldades em um panorama deste espaço do sertão, desta dimensão geográfica, social e ontológica. Ao acompanhar o jagunço Riobaldo, sabemos das carências do sertanejo, de suas paisagens, dos sonhos e de como o poder deste regime, que até então, garantido pela força do jagunço, braço armado das oligarquias rurais, se estabelecia em um espaço em que o Estado pouco se fazia presente.

Para além desta dimensão social, a narrativa de Riobaldo aponta para outras dimensões, de caráter filosófico, existencial, haja vista que por essa expansão do conceito de sertão, ao afirmar que o sertão está dentro da gente, é possível desenvolver a leitura desses grandes sertões como uma travessia que se dá na alma humana.

Essas narrativas são marcadas pela falta, seja da orfandade do narrador, seja da carência comum aos viventes desses desertões, que na ausência de uma pátria ficam legados ao jugo de potentados: um coronel de engenho, um dono de fazenda, ou os grandes chefes de jagunço que espalhavam violência em busca de uma ordem. Nesse narrar fala do povo, do humano e do leitor, que além deste sentimento de falta, pode ver na orfandade uma metáfora da carência do povo brasileiro.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aqui chegamos ao fim depois desta odisseia, desta travessia que foi empreendida graças à generosidade destes três narradores órfãos que partilharam suas venturas conosco. Comum nestes romances, além da narrativa em primeira pessoa, entre tantos outros pontos de contatos, é este retrato de um Brasil rural, sertanejo, onde o poder do potentado, fazendeiro, coronel, jagunço se fazia presente e ditava os modos de vida.

Brasil, cheio de mazelas e abandonos, com sua população majoritariamente analfabeta e pobre, onde a carência se vestia de diversas formas, a quantidade de crianças expostas, abandonadas, ora por pai, ora por pai e mãe, era significativa. Nesta senda, outros abandonos eram sentidos e percebidos. Canudos, bem cantado pela pena de Euclides da Cunha, retrata este estado de abandono de uma população que vê, no beato Antônio Conselheiro e em sua “cidade de Deus”, um caminho para suprir a carência e o abandono. Abundam os exemplos deste Brasil como espaço de abandono, seja na lente de Glauber Rocha, nas telas de Portinari, no Auto de Ariano Suassuna, sempre temos a presença desse personagem marcado pelo signo da ausência.

Seja para o negro recém-liberto, que lutava para se adaptar a um espaço em que ele não é mais cativo, seja para o branco pobre, que lutava para sobreviver num regime análogo à escravidão, essa é a luta de Fabiano e sua família num Brasil ainda bem rural, em que o sertão se configurava como espaço de ausência de governo e de autoridade e a violência do forte quase sempre determinava as regras do viver.

É nesse contexto que estes protagonistas compartilham com os leitores suas narrações. O menino, neto de coronel, apresenta-nos o seu tempo perdido, sua infância nos engenhos de cana-de-açúcar. Além da aventura do infante, os verdes anos, que repousam sobre uma linguagem que muito lembra a do contador de histórias com uma oralidade latente, remetem-nos ao passado em que o singelo proseio traz consigo o sotaque do sertanejo, como uma cantiga quase brejeira, fluídica e coloquial que encanta os ouvintes. José Lins parece trazer para o seu texto esse frescor. Assim, de forma bem natural, com um olhar sobre o espaço dos

engenhos onde seu avô reinava soberano sobre todos os viventes: branco, menino, gado, cachorro, cana, negros e moleques, ao leitor a casa-grande e senzala chegam pela perspectiva do menino. E do alpendre da casa-grande é registrado esse Brasil em que o senhor de engenho exercia o seu poder sobre parte de um povo brasileiro composto por negros recém-libertos, brancos pobres, quase todos analfabetos, sobrevivendo neste espaço rural em que a força do coronel se impunha pela violência.

Carlinhos conheceu na tenra infância seus pais e, pelo ciúme do pai, foi privado ainda criança do convívio deles. Paulo Honório não conheceu seus pais e nem notícias deles aponta. Como um tanto de outras crianças expostas no final do século XIX, este personagem de Graciliano Ramos encontra na generosidade um colo, um lar, para ser criado, no caso a boa vontade da doceira negra Margarida. Riobaldo, criado em sua infância por sua mãe, Bigri, desconhecia então o pai, que para ele não existia, com a morte, já na adolescência, vai morar com seu padrinho, de quem é filho bastardo.

Em *Menino de Engenho* somos jogados de chofre, logo no primeiro capítulo, na lembrança do menino, quando tinha cerca de quatro anos, no evento da morte de sua mãe, vítima do ciúme do pai, que a mata, numa cena dantesca. Ao partilhar o seu trauma, num relato triste, o narrador divide com o leitor uma perda que o marca de maneira indelével, isso dá à narrativa um tom melancólico, associado a uma linguagem direta e palatável, captura o leitor na trama do menino órfão. Acompanhamos esse menino dos quatro aos doze anos, momento em que ele sai do engenho para estudar em um colégio interno. As aventuras do protagonista se dão entre duas viagens: a primeira, da cidade ao engenho do avô, por conta da morte da mãe; a segunda, do engenho para a cidade, em razão da sua ida ao internato, ao colégio.

Este romance de José Lins do Riego foi publicado no ano de 1932 e até nossos dias conta com mais de cento e dez edições. Considerando a tradição de leitores no Brasil e de nosso mercado editorial, isso é um feito memorável. Alheio a isso, o romance desde o seu lançamento conquistou o coração e mentes, foi um sucesso de público e alguns estudiosos, como Otto Maria Carpeaux, teceram elogios à obra.

Órfão que, ao descobrir o mundo e nos apresentar os primeiros anos de aprendizagem e vivência de menino, tem ao seu redor um universo rural de um

engenho de cana-de-açúcar no final do século XIX. Seu relato nos dá uma perspectiva do que foi este período e este modo de vida em um Brasil ainda muito marcado pelo regime escravocrata e patriarcal. O narrador, que aprende sobre si e o mundo, relata a sua solidão e vai descobrindo como lidar com a tristeza e a ausência do pai e da mãe, partilha com o leitor sua trajetória de neto do senhor de engenho, herdeiro de uma espécie de senhor feudal. Em torno do avô toda a casa-grande e a senzala e toda a economia orbitavam.

Este menino que, preocupado apenas em comunicar esse mundo perfeito, a infância no engenho, sua travessia, sua melancolia, suas aventuras entre engenho, bagaceira, moleque, negros, banhos de rio, a descoberta do mundo e do corpo, com um cantar melancólico consegue trazer no contrapelo desse narrar toda uma dureza daqueles tempos.

Este caráter violento do sertão está presente na obra de José Lins, naturalizado, e, dito como num canto de sereia, pelo narrador que parece estar em busca de um tempo perdido, lembrando aqui o romance de Marcel Proust, obra que é citada ao se falar de *Menino de Engenho*. O narrador é um príncipe do engenho que se aventura pela senzala, que a certa altura mais parece um *playground* em que o infante reina soberano, em que suas pulsões e vontades são prontamente atendidas.

O romance, composto por quarenta capítulos curtos, conta a história do menino órfão, menino vadio, que mal chega aos doze anos marcado pelo vício do corpo, pela perda dos pais, pela morte de amigos, e fornece ao leitor mais atento mais que aventura de um rito de passagem, retrata um Brasil em que um pequeno grupo de pessoas, “nós, os casa grande” (REGO, 1968, p. 43), subjuga parte significativa do povo brasileiro, infringindo a ele, nesses espaços rurais, um local de carência, de sofrimento, de ausência, de orfandade. Filhos sem pátria nem “mátria”, marcados pela violência da falta. Pelas mãos deste narrador, de um olhar infante da casa-grande sobre a sociedade da época, a narrativa nos fornece, também, elementos para que possamos inferir o olhar do moleque.

Neste pequeno grupo de pessoas está o narrador Paulo Honório, que cria, na condição de fazendeiro abastado, o romance *São Bernardo*. O derradeiro empreendimento de Paulo é a construção de suas memórias, do romance. E por este trabalho do narrador conhecemos o seu viver de papel, o fazendeiro consegue assim um de seus objetivos, ainda meio às avessas, ao desejar “preparar um

herdeiro para as terras de S. Bernardo.” (RAMOS, 1985, p. 47). Da fazenda, das terras e seus herdeiros não temos notícias, mas graças à generosidade do narrador, a sua história, o romance *São Bernardo* transcende ao tempo, como um legado às gerações vindouras. Conseguiu transpor os dias, narrou e sobreviveu muito além da fazenda e dos anos de 1930. Assim como o menino Carlinhos e Riobaldo, Paulo Honório vive, ensina e provoca reflexões em nossos leitores e continuará contando a sua aventura: de criança abandonada que sonhava ser fazendeiro, sonhou ser pai, descobriu o amor de Madalena e se enroscou em sua própria guia, que indicava para tudo ter. Ousou escrever suas memórias, constatou-se carrasco de si mesmo, venceu o tempo, virou romance.

A exemplo do menino de engenho, marca o narrador uma melancolia e uma tristeza que dão o tom da narrativa e colocam o protagonista sempre sobre o signo da falta a ponto de não se reconhecer como o príncipe naquele mundo de engenho, Paulo Honório também é marcado por este lugar de abandono. Isso dá ao protagonista um sentido de mola propulsora que o projeta quase que cegamente para um objetivo: vencer sua condição de carência. Assim, lança-se com o objetivo de comprar a fazenda São Bernardo, enriquecer, vencer na vida, sair do lugar de criança abandonada, de sobrevivente de tempos áridos.

Neste sertão, onde manda quem é forte, com as astúcias, o narrador tenciona ser o forte e consegue. Embora não pare na narrativa de Paulo Honório a trama de pactário, ao optar vencer a qualquer custo, pesar sua vida pelo ter, pelo acúmulo de bens, por um processo de coisificação, o narrador paga um alto preço. Como o fazendeiro Riobaldo, perde a mulher amada. Ao ocupar este espaço de potentado, mandatário, uma espécie de coronel naquelas primeiras décadas do século XX, o regime patriarcal, o coronelismo, a força do capital, do fazendeiro se faziam maior e eram impostos ao pobre, ao negro liberto, o protagonista regia seu mando com toda a violência característica desse espaço. Parafraseando Machado Assis, a melhor forma de contemplar um chicote é ter o “cabo na mão” (ASSIS, 1994, p. 14), Paulo Honório não abre mão desse privilégio.

Nos primeiros capítulos de *São Bernardo*, quando o narrador está ocupado com uma forma para compor as suas memórias, bem ao estilo de um capitalista, ou seja, contratando a mão de obra alheia para sua construção, esse movimento resulta numa constatação importante, seu empreendimento de terceirizar a sua história fracassa. Disso a certeza de que a memória do narrador cabe apenas a ele.

Honório toma a rédea do narrar a sua história, e afirma ao final do segundo capítulo, “dois capítulos perdidos”, o que para o leitor não é verdadeiro, posto que nestes dois capítulos, dos trinta e seis, temos um contato com este homem sobre o qual orbita e serve uma parte significativa da cidade que o rodeia.

A rudicidade do narrador tem na precisa pena de Graciliano Ramos o seu melhor espaço, haja vista atribuir à sua aventura uma verossimilhança, desde o seu abandono, passando pelo tempo em que trabalhou como peão, até a sua prisão; acontecimento bem importante à narrativa, visto que é na prisão que ele aprende a ler e escrever. A partir daí, muda a sua história, inicia sua jornada para a conquista de sua riqueza, mais que isso, é a partir do momento em que adquiriu a tecnologia da escrita e da leitura que se habilita a ser narrador de sua própria história. Neste sentido, sua afirmativa, no final do segundo capítulo, aponta para este caráter do narrador, que só se sente dono de sua história na medida em que pode narrá-la.

Carlinhos, Paulo Honório e Riobaldo, esses narradores passam por esse processo de aprender as letras; esses letrados dominavam esta tecnologia em um Brasil do início do século XX, em que a maioria da população era analfabeta. A prisão, que num primeiro momento pode parecer algo negativo, para o protagonista é quase que um rito de passagem, um obstáculo que oferece como prêmio um instrumento para que o herói adquira a capacidade de narrar a sua própria história, possa, como Sherazade, Odisseu, entre tantos outros narradores, romper o tempo pela palavra. Assim, ele pode ser dono do seu narrar, ser dono de São Bernardo, da fazenda e do romance.

O retrato do país neste romance também nos apresenta um espaço de carência, da orfandade e do abandono do protagonista, de sua mãe adotiva, uma negra que parece não ter ninguém por ela, das pessoas que orbitam, trabalham em São Bernardo, funcionários e peões que têm no jugo violento e na exploração do patrão a única referência de autoridade.

Nas brenhas dos sertões do mineiro Rosa, temos uma narrativa que impõe sua grandeza, e muito se tem falado e escrito sobre a travessia desse jagunço, professor, que tanto ensina a nós, leitores. Criando um “jardim de veredas que se bifurcam”, lembrando aqui do conto de Borges (2007, p. 80), o escritor diplomata traz em seu romance um verdadeiro labirinto de veredas, em que a linguagem se coloca num primeiro momento como um obstáculo que paulatinamente o leitor vence e adentra nesse mundo recheado de traços de oralidade, neologismos,

estrangeirismos e tantos outros recursos que um artesão da palavra pode lançar mão para potencializar o seu discurso.

Na prosa do abastado fazendeiro Riobaldo, contada ao seu interlocutor e que nos chega pelas páginas do romance, a violência se impõe logo em seus primeiros “causos”, narrativas curtas que atendem o narrador para exemplificar e questionar a existência ou não do diabo. A violência marca de forma precisa o viver das pessoas dessas sertanias. Entre as travessias, assistimos ao drama de amor e amizade entre os órfãos Riobaldo e Diadorim, que se irmanam na vivência do sertão.

Neste sertão, que na obra tem sua significação muito além do espaço geográfico, político, e pode inclusive ser dentro da gente, a carência, a ausência, pode apontar desde a condição de populações que carecem de alimento e melhores condições de sobrevivência, a exemplo dos “catromanos” (ROSA, 2019, p. 277), até a carência de coragem do protagonista, passando por uma falta do Estado nesses espaços distantes dos centros políticos, onde a lei que chega é apenas a lei do mais forte.

Quando o menino Riobaldo empreende a travessia do rio, estava a esmolar para cumprir promessa feita pela mãe, Bigri. Embora não esmolasse para o seu sustento, era um menino pobre, a carência que mais se destaca nesta travessia é a carência de coragem. Carece de ter coragem, como dizia seu companheiro de travessia, e entre tantos adjetivos do romance de Rosa, e são muitos, e muitos estudiosos os levantam e nos revelam, e certamente continuarão a nos revelar, dada a grandiosidade do texto, cabe destaque a presença do amigo. Se, por um lado, a orfandade instaura um espaço de falta, de ausências nas relações, a amizade caminha em sentido oposto. O amigo lhe dá a mão durante a travessia e diz que carece de ter coragem. Assim como a carência se faz presente em todo o romance, a amizade apresenta seu poder, seja entre o narrador e Diadorim, e Zé Bebelo, o compadre Quelemem, Titão Passos, Marcelino Pampa, entre outros.

Este narrador órfão, de “escuro nascimento” (ROSA, 2019, p. 127), filho bastardo, que empreende uma travessia pelo sertão entre Minas, Bahia e Goiás, nos fornece um retrato deste cerrado brasileiro. Com muito de sua paisagem, de seu povo, de seus costumes, falares, expõe esse sistema jagunço, fala da violência e de um tempo em que o poder da bala se impunha sobre o sertanejo, e assim podemos dizer que faz um retrato do Brasil neste final de século XIX. Porém, o *Grande Sertão* é mais guloso que isso, e sua boniteza reside neste passeio por estes gerais sem

tamanho, mas também transcende a ele, quando percebemos que narra a respeito da matéria vertente, como o próprio narrador afirma, neste espaço do sertão. Se “o sertão é o mundo”, como diz ele a certa altura do livro, não é menos certo que o jagunço somos nós. (CANDIDO, 1977, p. 151).

O leitor pode constatar que somos todos Odisseu, voltando para Ítaca, todos o filho pródigo em busca da casa do pai, Teseu a seguir o fio de Ariadne. Somos todos Carlinhos, que busca pela memória restaurar um tempo perdido chamado infância, somos todos Paulo Honório a construir castelos sem se dar conta de que podemos perder amores, somos todos Riobaldo nessa travessia a constatar carências entre tempestades, procurando negar o demo, presentificar Deus e constatar que o que existe é a travessia.

Como nas narrativas de Sherazade, essa história não termina aqui, continua e continua. Busca vencer os dias e ser ouvida através dos tempos, recontada, relida, revista. E, assim, encontrar outros leitores, outras penas, que com engenho eternizem as venturas e desventuras destes narradores.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; ALEXANDRE, Isabel (orgs.). *Canudos: palavra de Deus sonho da Terra*. São Paulo: Editora Senac, Boitempo editorial, 1997.
- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. 50 anos sem Graciliano Ramos. *Princípios*, São Paulo, Editora e Livraria Anita Garibaldi, v. 68, p. 70-73, fev./mar./abr. 2003.
- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. 2. ed. Cotia: Ateliê, 2007.
- ABREU, Casimiro de. *As Primaveras*. São Paulo: Livraria Editora Martins S/A coedição Instituto Nacional do Livro, 1972.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância história: destruição da experiência origem da história*. Belo Horizonte editora UFMG, 2005.
- AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. J. Oliveira Santos e A Ambrósio da Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1996
- ALENCAR, José de. *Iracema*. 2. ed. crítica. São Paulo: EdUSP, 1979.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997. (Série Bom Livro)
- ALENCAR, José de. *O Guarani*. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996.
- ALENCAR, José de. *O Guarani*. 25. ed. São Paulo: Ática, 2001. (Série Bom Livro).
- ALENCAR, José de. *Sonhos d'ouro*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000. (Série Bom Livro)
- ALENCAR, José de. *Ubirajara*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ALENCAR, José. *Senhora*. 5. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- ALMEIDA, José Américo de. *A Bagaceira*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. 50. ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad: Mauro W. Barbosa. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ASSIS, Flávia Gieseler de Assis. *Visões do Agregado em Machado de Assis*. 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Programa de pós-graduação em Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Londrina, PR: Livraria Família Cristã, 2021.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Cap. XVII.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini *et al.* 5 ed. São Paulo: Editora da UNESP e HUCITEC, 1998.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia Poética*. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1954.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARBOSA, José Luciano Albino. *Engenho de cana-de-açúcar na Paraíba: por uma sociologia da cachaça*. Campina Grande: EDUEPB, 2014.
- BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Scipione, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas).
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas v. 1).
- BLOOM, Harold. *Shakespeare – a invenção do humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BOLLE, Willi. *Grande sertão.br*. São Paulo: Duas Cidades, 34, 2004.
- BORGES, Jorge Luís. O Aleph. In: BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Globo, 1999. v. 1. p. 87.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. v. 1.
- BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. Sobre Vidas Secas/ Graciliano Ramos. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 149-153.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BOSI, Alfredo. *Caminhos entre a literatura e a história*. Estudos Avançados [online]. v. 19, n. 55 p. 315-334, 2005. ISSN 1806-9592. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142005000300024>.
- BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2015.

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os nomes – escritos sobre o outro*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1999.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1987. v. II.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. 3. ed. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix Pensamento, 2013.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006a.
- CANDIDO, Antônio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006b.
- CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antônio. *Iniciação à Literatura Brasileira (Resumo para principiantes)*. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações, FFLCH/USP, 1999.
- CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura Ocidental. A Herança Greco-romana*, Edição do Kindle, 2020. v. I.
- CARPEAUX, Otto Maria. O brasileiríssimo José Lins do Rego. In: REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. xvi- xx.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *O Círculo dos Mentirosos: contos filosóficos do mundo inteiro*. Trad. Claudio Figueiredo. São Paulo: Codex, 2004. p. 68-69.
- CARVALHO, José Murilo de. Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual. *Dados* [online], v. 40, n. 2, p. 229-250, 1997. ISSN 1678-4588. <https://doi.org/10.1590/S0011-52581997000200003>.
- CARVALHO, Juliano Moreno Kersul. *O menino sentado*. 2022. (No prelo)
- CASTELLO, José Aderaldo. Memória e regionalismo. In: REGO, José Lins. *Menino de engenho*. 12. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968. p. xviii-xcvi.

- CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: Nordeste e modernismo*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2001.
- CITIZEN Kane. Direção e produção: Orson Wells. Lançado pela RKO Pictures. Estados Unidos, 1941.
- CONRAD, Joseph. *O Coração das trevas*. Trad. Lucia Nogueira. Porto: Book Cover, 2021.
- CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- CORTESÃO, Jaime. Carta de Pero Vaz Caminha. *In: Obras Completas de Jaime Cortesão*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1943.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2004.
- COUTO, Mia. O dia em que explodiu Mabata-bata. *In: Vozes anoitecidas*. Lisboa: Editorial Caminho AS, 1987.
- CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- DAL FARRA, Maria Lúcia. *O Narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.
- DANTAS, Cauby. *Gilberto Freyre e José Lins do Rego: diálogos do senhor da casa-grande com o menino de engenho*. Campina Grande: EDUEPB, 2015.
- DANTAS, Cauby. *Gilberto Freyre e José Lins do Rego: diálogos do senhor da casa-grande com o menino de engenho*. SciELO – EDUEPB. Edição do Kindle. 2016.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.
- DICKENS, Charles. *Oliver Twister*. Trad. Antônio Ruas. São Paulo: Nova Cultural, 1993.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas do subsolo*. Trad. Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre R.S: L&PM, 2017.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *O nome da rosa*. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero Freiras de Andrade. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- E LA NAVE VÁ. Diretor: Federico Fellini. Itália, 1983.
- ESTEVES, Simone; BATTISTA, Elisabeth. Infância e violência inscritas no conto “O dia em que explodiu Mabata-bata” (1987), de Mia Couto. *In: BATTISTA, Elisabeth; JESUS, Dagoberto Rosa. Ave entre Rosas: literatura e linguagem*. Goiânia: Editora Alta Performance, 2021. p. 91-109.

- FANCHETTI, Paulo. Literatura, pra quê? *In*: BATTISTA, Elisabeth; JESUS, Dagoberto Rosa. *A Experiência Literária: ensino e leituras*. 1. ed. Goiânia: Espaço Acadêmico, Goiânia, 2020. p. 21-35.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. 22. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 1. ed. São Paulo: Digital, Global, 2019.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 32. ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- FREYRE, Gilberto. Recordando José Lins do Rego. *In*: COUTINHO, Eduardo; CASTRO, Ângela Bezerra de (Orgs.). *José Lins do Rego*. João Pessoa: FUNESC; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. v. 7. p. 93-108. (Coleção Fortuna Crítica)
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- GAIMAN, Neil. *Mitologia Nórdica*. Trad. Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2017.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GUERRA nas Estrelas. Diretor: George Lucas. Estados Unidos, 1977.
- GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. 28. ed. São Paulo: Ática, 1998. (Série Bom Livro)
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HOLANDA, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal Editores e Editora Bertrand, 2018.
- JESUS, Carolina Maria. *Quarto de despejo*. São Paulo: Ática, 2004.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

- KAFKA, Franz. *O Castelo*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985. p. 189-213.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- LOBATO, Monteiro. *Negrinha e outros contos*. Jandira-SP: Ciranda Cultural, 2019a.
- LOBATO, Monteiro. *O Minotauro*. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2019b.
- LOUSADA, Wilson. Breve notícia vida de José Lins do Rego. In: REGO, José Lins. *Menino de engenho*. 12. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968. p. xi-xvi.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades- Editora 34, 2000.
- MACEDO, Joaquim Manuel. *A Moreninha*. São Paulo: Ática, 2000. (Série Bom Livro).
- MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- MANGUEL, Alberto. *Notas para uma definição do leitor ideal*. Trad. Rubia Goldoni; Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.
- MARCÍLIO, Maria Luiza. *História social da criança abandonada*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 2019.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Trad. Irene Hirsch e Alexandre Barbosa de Souza: São paulo: Cosac & Naify, 2008.
- MIRANDA, Ana. *Desmundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- POMPEIA, Raul. *O Ateneu*. 21. ed. São Paulo: Ática, 2001. (Série Bom Livro).
- POUND, Erza. *ABC da Literatura*. 11. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann - Em busca do Tempo Perdido*, 17. ed. Trad. Mário Quintana, revista por Maria Lúcia Machado. São Paulo: Globo, 1995.
- QUEIROZ, Raquel. *O quinze*. 89. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 44. ed. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- RAMOS, Graciliano. *1892-1953 Cartas* [recurso eletrônico] /. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Ilustrações de Marcelo Grasmann. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1982.
- RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Ilustrações de Poty. Rio: Record, 1982.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1982.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere* (Volumes I e II). Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1982.
- RAMOS, Graciliano. *Vivente das Alagoas*. Rio de Janeiro: Record, 1987.
- RAMOS, Ricardo. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Globo livros, 2013.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. /livro eletrônico/ 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.
- REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 12. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968.
- REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 1. ed. digital. São Paulo: Global, 2020.
- REGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. 42. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- REGO, José Lins. *Doidinho*. 36. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- REGO, José Lins. *Menino de engenho: nota de Carlos Drummond de Andrade; estudo de Antônio Carlos Villaça*. 80. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2015.
- RIBEIRO, João. Nota sobre menino de engenho. In: REGO, José Lins. *Menino de engenho*. 12. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1968. p. xcvii-xcix.
- ROCHA, João Cezar de Castro. Meninos e moleques: ritos de passagem e permanências. In: REGO, José Lins. *Menino de engenho*. 1. ed. digital. São Paulo: Global Editora, 2020.

- RONAI, Paulo. *Rosa e Ronai: o universo de Guimarães Rosa por Paulo Ronai, seu maior decifrador*. Organizadoras: Ana Cecília Impellisieri Martins e Zsuzsanna Spiry. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.
- RONCARI, Luiz. *Lutas Aurora: os avessos do grande sertão veredas*. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 22. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROUANET, Maria Helena. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luís (org.) *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999, p. 9-32.
- SCARPELLI, Marli Fantini. Guimarães Rosa no 50º de Grande sertão: veredas. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.l.], v. 12, p. 33-54, jun. 2006. ISSN 2358-9787. Disponível em:  
[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3192](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3192). Acesso em: 26 jun. 2021. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.12.0.33-54>.
- SCARPELLI, Marli Fantini. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- SCHWARZ, Roberto. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- SCHWARZ, Roberto. A velha pobre e o retratista. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 46-50.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- TWAIN, Mark. *As aventuras de Tom Sawyer*. Trad. Carlos H. Cony. Rio de Janeiro: Ediouro S/A, 1996.

VASCONCELOS, José Mauro. *Meu pé de laranja lima*. 3. ed. 15ª impr. São Paulo: Melhoramentos, 2005.

VILLAÇA, Antônio Carlos. Prefácio. In: REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 92. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. p. 19-27.

WASCONCELOS, Wanderley. *Viagem Nua*. Vila Velha-ES. Editora Opção, 2012.