

## **Velha Totonha e Dadade: O papel das narradoras orais e a representação do personagem iletrado nos romances *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, e *A menina morta*, de Cornélio Penna**

Prof. Doutorando Antônio César Nascimento de Brito<sup>i</sup> (UnB-PROJEÇÃO)

Ms. Ivone Borges Monteiro<sup>ii</sup> (UnB-FANAP)

...

### **Resumo:**

*Este trabalho centra-se em questões relacionadas à representação do personagem iletrado na narrativa de José Lins do Rego e de Cornélio Penna, especialmente nas personagens Velha Totonha, em Menino de engenho, e Dadade, em A menina morta. Entre os limites com os quais se depararam os intelectuais, a representação do outro de classe, especialmente o personagem iletrado, aparece como constante na maioria dos romances publicados nesses períodos. Pretende-se discutir o papel que as narradoras orais assumem nesses dois romances. Interessa também discutir a relação contraditória entre os conceitos Projeto Estético e Projeto Ideológico, que orientou a produção literária das décadas citadas, originando um debate entre o que se costuma nomear pela crítica literária brasileira como Romance Social e Romance Intimista. Procuramos mostrar que em determinados momentos, esses dois conceitos, aparentemente contraditórios, podem se aproximar, internalizando na estrutura da narrativa o seu oposto.*

**Palavras-chave:** José Lins do Rego, Cornélio Penna, Romance intimista, Romance Social, Representação do iletrado

## **1 Introdução**

Falar sobre dois escritores aparentemente tão diferentes e contraditórios como José Lins do Rego e Cornélio Penna implica uma problematização da produção literária que engloba os anos de 1930 a 1950, ainda que de forma sucinta, assim como a conjuntura histórica do Brasil no período de produção das obras desses dois escritores. Além disso, convém abordar aspectos do estilo de escrita dos romancistas, a fim de tentar entender como, em meio a um debate intelectual e artístico, os dois romancistas podem aproximar-se por meio da produção literária.

## **2 José Lins do Rego e Cornélio Penna: Romancistas da decadência**

A década de 1930 no Brasil foi um momento histórico marcado por profundas mudanças econômicas, políticas e sociais, que acirraram as contradições históricas, as quais, por sua vez são apreendidas pela literatura. No início do século XX, as contradições entre a nação e o imperialismo e entre os setores internos do latifúndio exportador e da capitalização nacional não chegam à consciência dos brasileiros, o desenvolvimento e a industrialização alteram esse quadro de conformismo e sujeição. De acordo com Nelson Werneck Sodré (1979), a partir disso, o que se agravam não são apenas as contradições entre nação e imperialismo, mas as relações de produção e de trabalho também são alteradas. Cresce a consciência do progresso, que leva a uma disputa pelo poder entre as forças do progresso e as forças do atraso.

Essa oposição é marcada pelas transformações que o Brasil vinha sofrendo no século XIX, quando o pólo econômico, que se encontrava no Nordeste, é transferido para o Sul, entrando essa região num período de industrialização e modernização, ficando o Norte e Nordeste à margem desse processo. A modernização dos transportes e das comunicações, e a chegada de imigrantes estrangeiros, por sua vez, acabam afetando também o meio rural, fazendo desaparecer as tradições culturais da região. A literatura regionalista, então, ganha força como papel de resgate do patrimônio cultural ameaçado, como lembra José Maurício Gomes de Almeida (1999).

Luis Bueno (2006), em recente trabalho sobre a história do Romance de 1930, faz uma pesquisa extensa sobre a literatura produzida na década, dividindo o período em fases para melhor observar o seu desenvolvimento, dando uma nova visão do que se produziu na década. Além de mostrar a tensão que se desenvolveu entre os romancistas de 30 e os modernistas de 1920, o crítico também aponta para o conflito que se manifestou dentro do mesmo período de 1930. Até então, o Regionalismo (e o romance de 30, especialmente) era tido pela crítica em geral como um desdobramento, ou amadurecimento do movimento modernista, chamado de Segunda Fase do Modernismo.

Foi João Luiz Lafetá (2000), o primeiro a ver o romance de 30 como parte integrante do Modernismo. Para ele, toda nova proposição estética deve ser encarada em suas duas faces: projeto estético e projeto ideológico. Nesse sentido, o projeto estético abarca as questões de ruptura da linguagem tradicional e renovação dos meios de expressão, enquanto o projeto ideológico leva em consideração a tomada de consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções. No caso brasileiro, segundo Lafetá, haveria uma ênfase maior no projeto estético durante a fase heróica e, nos anos 30, a ênfase estaria no projeto ideológico:

[...] enquanto nos anos vinte o projeto ideológico do Modernismo correspondia à necessidade de atualização das estruturas, proposta por frações das classes dominantes, nos anos trinta esse projeto transborda os quadros da burguesia, principalmente em direção às concepções esquerdizantes (denúncia dos males sociais, descrição do operário e do camponês), mas também no rumo das posições conservadoras e de direita (literatura espiritualista, essencialista, metafísica e ainda definições políticas tradicionalistas, como a de Gilberto Freyre, ou francamente reacionárias, como o integralismo) (idem, pp. 28-29).

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

Em “Literatura e Subdesenvolvimento”, Antonio Candido (2006), diz que o regionalismo foi uma etapa necessária na literatura brasileira, porque levou os escritores a focalizarem a realidade local, e se ainda hoje permanece como tema é porque indica que a realidade econômica ainda é a de subdesenvolvimento. Nesse texto, adotando a perspectiva da literatura regionalista, Candido identifica três fases da consciência de atraso da América Latina, especialmente o Brasil: consciência amena do atraso, consciência catastrófica do atraso, e consciência dilacerada do atraso. Interessante, sobretudo, a segunda delas, pois, a partir da década de 30, os escritores começam a ver o país a partir da consciência de subdesenvolvimento, deixando de lado “a amenidade e *curiosidade*, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico”, produzindo uma literatura que via e representava o Brasil como um país atrasado e que tinha como característica principal a superação do patriotismo otimista e a adoção de um pessimismo diferente do que ocorria no naturalismo. (CANDIDO: 2006, pp. 171-172)

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

Nesse contexto, José Lins do Rego, situado entre os intelectuais que fazem parte desse intenso período de transformações, especialmente entre os escritores do romance de 30, ou Romance do Nordeste, é um dos que mais se empenhou em apreender as mudanças, e suas conseqüências, pelas

quais o Brasil passava e que são internalizadas em sua produção literária. O escritor paraibano é considerado “um romancista da decadência” porque, além de narrar a decadência da oligarquia açucareira do Nordeste, no chamado Ciclo da Cana-de-açúcar, o faz justamente num momento em que o Brasil era pensado de maneira positivista, como “o país do futuro”, numa época de mudanças profundas nas estruturas políticas, econômicas e sociais, mas que não trouxeram grandes expectativas para os escritores de 1930.

Cornélio Penna publicou seus romances nos anos 1930, 1940 e 1950 – *Fronteira* (1935) e *Dois romances de Nico Horta* (1939), seguidos de *Repouso* (1948) e *A menina morta* (1954). Os três primeiros ambientados no interior de Minas Gerais do século XIX, mas somente o último situado no Vale do Paraíba, anterior à República e à Abolição da escravatura. É significativo que um escritor intimista aborde em sua produção literária questões ligadas às relações sociais e à própria História do Brasil, já que, em geral, os romancistas que seguem essa linha de produção são colocados em pólos contrários aos escritores ditos sociais. Essa polarização entre “romance social” versus “romance intimista/psicológico” decorre não apenas em relação a questões estéticas, mas também de um processo ideológico.

Nos anos 30, a literatura, mais que em outros períodos, esteve consciente de sua função social e do seu papel na construção da cultura brasileira. Em um extenso trabalho sobre o romance de 30, Luís Bueno (2006) analisa o período histórico da década de 1930, mostrando que houve uma forte polarização entre os partidos de direita e esquerda, levando, na maioria das vezes, à polarização entre os chamados romances sociais e os romances intimistas/psicológicos. Ao comentar o caráter de literatura empenhada, Bueno diz que esse conceito é importante para o estudo do romance de 30. Não se trata de valorizar mais a literatura empenhada sobre outra, que não a seja. O que acontece é que regimes políticos fechados de direita, nos anos 1930, levaram a uma reação por parte da intelectualidade de esquerda, supervalorizando, assim, a literatura empenhada. A maior parte da crítica costuma classificar a prosa de ficção dos anos 1930 como romance social, ou romance regionalista, não considerando a produção do romance intimista ou psicológico.

Nos anos 1930, o Brasil passava por um processo de transformação das relações sociais e de trabalho e na economia, em consequência das mudanças ocorridas pela industrialização. O período entre-guerras foi também o momento de acirramento das questões políticas. A preocupação com as questões sociais, o mapeamento do Brasil real empreendido pelos escritores do romance regionalista, preocupados com as mazelas das classes menos favorecidas, especialmente no Nordeste, levou a uma marginalização dos escritores intimistas, mais preocupados, segundo a crítica, com questões existenciais e com o conhecimento interior do ser humano. Essa polarização acontece também no campo ideológico, pois na maioria das vezes, os escritores do romance social estavam ligados ao Partido Comunista, ou pelo menos eram simpatizantes de esquerda, enquanto que os romancistas intimistas eram católicos, e, por sua vez, ligados ao Fascismo e ao Integralismo. Luis Bueno ressalta que na história do romance de 30, a tensão com as questões estéticas e ideológicas leva à problematização da representação do outro na literatura brasileira: “Desde o início da década [...] o problema da representação do outro levou a diferentes soluções ideológicas e estéticas, que vão desde a simpatia sem qualquer questionamento até a recusa completa a integrar o outro na ficção” (op. cit., p. 16).

Rotular um escritor ou uma obra de social ou psicológico, como se só pudessem ser uma manifestação ou outra é problemático, pois escritores ditos sociais não necessariamente têm de ser engajados, e vice-versa. José Lins do Rego, apesar de não ser um escritor engajado, reflete o problema da formação da nação em seus romances, inclusive em *Menino de engenho*, o mesmo romance que inaugura o romance intimista. Não negamos que houve uma tensão entre os intelectuais de 30, mas é uma tensão política, que a estética acompanha. A polarização entre direita, composta por intelectuais católicos, geralmente adeptos do Fascismo, e a esquerda, representada por membros do Partido Comunista, levou a uma tensão cultural, refletida nas produções dos escritores

adeptos ou simpatizantes desses partidos. Mas não se pode rotular uma obra porque seu criador é adepto de uma causa ou outra. Antes disso, há que se levar em conta a fatura do texto, que pode falar mais do que simplesmente classificá-lo como representante de uma literatura empenhada ou não-empenhada.

### 3 Velha Totonha e a matriz da narrativa em *Menino de engenho*

José Lins escreveu *Menino de Engenho* situando-o no apogeu dos engenhos de açúcar. O processo de modernização que o Brasil passava na década de 1930 iria influenciar significativamente na vida dos engenhos. A mecanização da produção açucareira fez com que houvesse o declínio dos engenhos e eles se transformassem em usinas. *Menino de engenho* é um livro de memórias, de recordações, na maioria, tristes. O narrador, já adulto, narra sua infância no engenho do avô materno.

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

Em *Menino de engenho* o narrador do romance é formado a partir de dois narradores orais, que se assemelham aos que Benjamin (2006) situa no início do ensaio sobre o narrador na obra de Nikolai Leskov e que constituem o narrador tradicional a partir de intercâmbio de experiências entre eles, a saber, o Coronel José Paulino, avô do menino Carlinhos e a velha Totonha, uma ex-escrava, descrita pelo narrador como uma espécie de andarilho que vivia de engenho em engenho.

Benjamin afirma que o narrador da obra do escritor russo é formado a partir da junção de dois grupos de narradores orais: os marinheiros mercantes que, por viajarem muito, conhecem as histórias dos lugares por onde passam, e os habitantes de uma determinada localidade que conhecem a tradição, os costumes e as histórias do local onde moram. Para o pensador, as melhores narrativas escritas são aquelas que mais se aproximam das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Carlos de Melo, o narrador do romance, tece a narrativa como se estivesse contando-a para um grupo de ouvintes, e para isso utiliza uma linguagem simples, como a que usam os narradores orais, além da evocação e recriação do passado por meio da memória. Isso aproxima o narrador de *Menino de engenho* do narrador proposto por Benjamin acerca do escritor russo, mas o que diferencia o narrador de *Menino de engenho* do narrador proposto pelo filósofo é que, ao se referir a esse tipo de narrador, Benjamin fala que ele já não está mais disponível porque a principal característica desse tipo de narrador é a troca de experiências entre os que ouvem e os que contam histórias. Acrescenta ainda que isso é raro atualmente<sup>1</sup> porque as condições de transmissão da experiência, de “dar conselhos”, não estão mais disponíveis na sociedade capitalista moderna. Além disso, tais condições se relacionam com dois eventos que acompanham o desenvolvimento do capitalismo: o surgimento do romance e a imprensa. Dessa forma, o narrador que José Lins do Rego tenta recuperar apresenta-se no romance como *ruína*. Se na Europa essa forma de narrar já não era mais possível, no Brasil, onde o que é arcaico resiste e luta para permanecer, manifestando-se como moderno, o narrador de José Lins é, na verdade, um sintoma de nossa condição histórica de país

---

<sup>1</sup> O ensaio citado foi escrito por Walter Benjamin em 1936.

subdesenvolvido, que tem como uma de suas características o atraso.

Em *Menino de engenho*, o narrador diz que a velha Totonha hospedava-se por alguns dias, narrava histórias para os meninos e outras pessoas e se deslocava para outro engenho. Contava histórias de Trancoso, contos de fadas, histórias bíblicas e episódios que aconteceram nos locais por onde passava. Quando contava suas histórias, mesmo sendo universais, colocava sempre nelas a cor local. Dessa forma, as histórias que eram contadas ficavam mais próximas das pessoas que ouviam e o efeito era mais efetivo e imediato. O narrador conta que, quando ouvia histórias em que apareciam as figuras de rainhas e madrastas más, era na velha Sinhazinha que pensava. Podemos relacionar essa contadora de histórias aos marinheiros mercantes de que fala Benjamin. Como ela não tem lugar fixo, anda de engenho a engenho, conhece muitas histórias dos lugares por onde passa: histórias folclóricas, além de histórias clássicas, universais.

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

Luis Bueno (2006, p. 153) trata desse assunto, de maneira parecida à de Benjamin, colocando a velha Totonha como o primeiro modelo de narrador de Carlos de Melo, o do narrador popular “que repete as velhas histórias e, numa marginalidade que é também independência pessoal, leva sua arte de porta em porta como os velhos jograis.” Como Bueno bem observa, o fato de a contadora de histórias andar de engenho a engenho praticando a sua arte coloca-a como a única personagem que não depende realmente da proteção do senhor de engenho. A velha Totonha, apesar de aparecer somente duas vezes no romance, marca de maneira profunda a estrutura da matéria narrada no romance: a memória. A primeira vez em que é mencionada é no capítulo 17, quando aparece no engenho para contar a paixão de Cristo. Dessa forma, percebe-se que sua aparição no romance se dá no momento em que se debruça sobre coisas sagradas: “Às vezes vinha ao engenho uma velha Totonha, que sabia uma Vida, Paixão e Morte de Jesus Cristo em versos e nos deixava com os olhos molhados de lágrimas com a sua narrativa dolorosa” (ME, p. 71), por isso, Bueno a coloca no estatuto de mito, e, mais do que isso, como uma representante da tradição a alimentar a literatura brasileira:

Aqui, José Lins do Rego vai além de onde Gilberto Freyre fora no *Manifesto Regionalista* ao considerar a importância da cultura popular. Mais do que salvar do esquecimento práticas populares (ou os “valores plebeus”), mais do que criar ambientes mais ou menos artificiais – coisa que os museus sempre são – para preservá-las, como restaurantes em que se vendessem as comidas tradicionais ou jardins portugueses em que se plantassem as espécies nativas ou já plenamente adaptadas, em *Menino de Engenho* a tradição é vista, através da velha Totonha, como matéria viva a alimentar as obras da cultura erudita. (BUENO, 2006, p. 153)

Dessa forma, estabelecendo o modelo de seu próprio narrador na velha Totonha, José Lins do Rego evita representá-la de forma pitoresca, de algo que se tornasse atrativo aos olhos do leitor estrangeiro. Em relação ao modelo de narrador herdado do avô, Bueno diz que este caminha em

direção ao mundo letrado. Pois, além de serem narradas em primeira pessoa, as histórias que o coronel contava eram crônicas locais, datadas, situadas historicamente: “Mais erudito, o cronista narra fatos historicamente localizáveis, que contam com a participação, inclusive, daquelas figuras que marcam os livros de história, como D. Pedro II, por ocasião de sua visita ao Pilar”. (idem)

Dessa maneira, o modo de narrar de Carlos de Melo transita entre o popular, ou o imaginário, representado pela velha Totonha, e o documental, ou real; o que é um movimento da própria literatura, especialmente no romance de 30, que oscilava entre a ficção e o documento social, ora com ênfase num pólo, ora em outro. José Lins transita perfeitamente entre esses dois elementos, imiscuindo-os em sua narrativa.

#### 4 *A Menina morta*: O ofício do escritor e o fio narrativo de Dadade

No último romance, *A menina morta*, para enfrentar o dilema entre o intelectual e o seu outro, Cornélio Penna, cria um narrador em terceira pessoa que precisa da matéria popular para dar forma a sua narrativa. O narrador se aproxima da temática da escravidão a partir do mergulho na interioridade de indivíduos que transitam pelos grandes corredores da casa-grande, ou seja, aqueles que estão mais próximos do Comendador Albernaz e de sua família, principalmente os personagens que se relacionam de alguma forma aos serviços internos, como os escravos domésticos e as primas pobres do casal. Há, no entanto, fora da ambientação da casa-grande, uma personagem importante para o enredo do romance *A menina morta*: Dadade, a contadora de história.

No passado, Dadade fora ama do Comendador Albernaz, portanto, “conhecera os senhores que tinham sido os avós de toda a enorme família Albernaz” (AMM, p. 862).<sup>2</sup> Na senzala do Grotão, a escrava “vivía presa ao catre com as pernas parálíticas” (AMM, p. 862). A porta da senzala permanecia aberta, transformando-se em um espaço público, pois vários moradores do Grotão frequentavam o lugar em busca de suas histórias, desde o Comendador até as mucamas. No capítulo XXVI apresenta-se a cena em que Celestina, prima de D<sup>a</sup>. Mariana, procura a escrava contadora de histórias; a agregada deixa a casa-grande e se dirige à senzala para mais uma visita à vovó Dadade, e, conforme o narrador, a porta aberta do ambiente torna-se “franco convite à môça” (AMM, p. 862), que ouvia com deleite as histórias da velha Dadade.

A escrava parálítica narra a Celestina que, em certa noite, a sua antiga Sinhá havia dispensado todas as escravas, quando apareceu no quarto outra mucama, da qual não se lembrava. Prontamente, a mucama tirou os sapatos da Sinhá, desabotoou o vestido, tudo com muita delicadeza em seus gestos. Depois da ordem da Sinhá, a mucama desfez o penteado do cabelo e, suavemente, fez duas tranças. Como o ambiente do quarto era iluminado com uma vela, a Sinhá enxergava somente um vulto discreto e silencioso trabalhando. Porém, ela desejava conhecer a escrava que lhe servia tão bem, mas sentia medo. Assim, a Sinhá “teve a lembrança de mandar apagar a vela, e quando a escrava chegasse o rosto perto da chama poderia ver quem era sem ter de ordenar que a escrava se mostrasse” (AMM, p. 865), no entanto, a mucama fez menção de apagar a vela com a ponta dos dedos. A Sinhá resolve, enfim, puxar-lhe para ver o rosto:

- [...] e então segurou-lhe os cabelos, que eram finos e lanzudos, e levantou-os. E deu um grande grito, que todos da fazenda ouviram...
- Por que, vovó Dadade?
- Porque ela não tinha rosto não... Nhanhã Clara! *A vela alumiou um vazio. Era só cabelo e pescoço...*
- Celestina lembrou-se das terríveis lendas que cercavam a fazenda da serra, as histórias contadas sobre a crueldade dos antigos senhores, e estremeceu ao pensar no quadro de beleza serena, de formosa prosperidade que a velha parálítica sempre descrevia. Não era possível combinar a negra sem cara e toda aquela opulenta

<sup>2</sup> O título do romance *A menina morta* será abreviado por AMM, seguida pelo número da página, no corpo do texto.

bondade que tudo transformava em riqueza. E teve medo que todos os seus sonhos se desvanecessem, como uma mentira indecifrável, uma inútil e cruel comédia. *Não poderia nunca mais ouvir os contos recitados por ela com voz monótona e ofegante, mas criadores de cenários admiráveis de amplitude e de força...* (AMM, p. 864-66, grifos nossos).

O trecho revela o momento em que a Sinhá deseja conhecer a mucama de quarto que lhe servia. Embora ela evitasse mostrar o rosto, a chama da vela iluminou-o, ou melhor, “alumiou apenas um vazio”. A constatação que a negra “era só cabelo e pescoço” desperta em Celestina a lembrança de outras histórias sobre a crueldade dos familiares do Comendador, e ela conclui ser impossível combinar a versão da Dadade, sobretudo, ao narrar o “quadro de beleza serena”, com a história da Sinhá e a mucama. Desse modo, a narrativa da “negra sem rosto”, contada por Dadade, apresenta-se intrigante, assustadora e, a partir disso, projeta-a para uma participação de suma importância na narrativa, visto que o narrador do romance precisa se aproximar da escrava na senzala para dar conta do avesso da história que narra: a história do Grotão. Nessa perspectiva, as histórias de Dadade são fragmentos, partes de uma narrativa que o narrador tenta reconstruir na forma literária. O gesto estético do narrador ao se aproximar da escrava paralítica configura o movimento do escritor de trazer para a sua composição a figura popular do contador de histórias e, principalmente, de captar essa forma narrada pela escrava.

A representação literária, em *A menina morta*, necessita evocar a narrativa oral e sua narradora para se completar como composição esteticamente eficaz. Aos traços de exotismo dos causos e lendas populares, que muitas vezes deram colorido local à narrativa de nossa tradição literária, Cornélio Penna mistura outros traços, outras cores, que se mostram mais sombrias e chegam, até mesmo, a perder a cor e apontar para uma lacuna, um vazio, como o da negra sem rosto. Esse vazio no rosto da escrava, como centro da narrativa de assombração que Dadade conta, é um matiz bem conhecido da cor local, no sentido dos causos que só os antigos narradores iletrados sabem e guardam envoltos no mistério do passado. Assim, a oralidade é ficcionalizada<sup>3</sup> e se dilui na força da narrativa específica e tradicionalmente literária do romance de Penna. Essa ficcionalização, por um lado, reforça o exotismo da narrativa popular, seu aspecto folclórico, que reduz a narrativa a uma lenda que não deve ser levada a sério; por outro lado, a história contada por Dadade assume peculiar importância para o conjunto da narrativa, graças à reação que provoca na personagem Celestina e, principalmente, à centralidade que a imagem da “negra sem rosto” representa para a narrativa como forma condensada de um passado apagado, mas ainda atualizado: a escravidão, o projeto de nação naufragado, a desagregação e a impossibilidade de futuro, tudo isso sintetizado esteticamente na ausência de forma que só como falta no rosto da escrava pode se mostrar em toda sua dureza e contradição.

A história da crueldade e violência da escravidão e do latifúndio invade a narrativa intimista, assim como invade a intimidade do quarto da Senhora, mas sempre serviçal, no enredo e no fluxo do trabalho doméstico, um fluxo que suavemente desabotoa os vestidos que revestem a intimidade do corpo do passado e silenciosamente trança a narrativa literária à narrativa oral, o enredo da vida da família Albernaz à história nacional, o Grotão ao Brasil verdadeiro, que não pode ser alcançado sem essa imagem sem fala, sem rosto, ou seja, que precisa ser transformado em literatura pelo trabalho estético do escritor.

---

<sup>3</sup> Como sugere Hermenegildo Bastos são muitas as soluções e as formas particulares de escrita na transfiguração da matéria popular: “Debe entenderse por “ficcionalización de la oralidad” una especie de negociación: en un primer movimiento, la voz popular o subalterna logra penetrar en el mundo casi sagrado de la literatura y hacerse oír; en el compás de ese mismo movimiento; sin embargo, ya viene atenuada, debilitada. Para la oralidad, tomarse literatura, literalizarse es una negociación donde nunca sale ganando. Com todo, hasta cuando sale perdiendo, es lo que cabe ponderar em cada autor u obra.” In: BASTOS, Hermenegildo. *Relíquias de la casa nueva*. La narrativa latino-americana: el eje Graciliano – Rulfo. Cidade do México: Universidade Nacional Autónoma de México, 2005. P. 83-4. (grifo do autor)

O narrador precisa das histórias de Dadade para dar inteireza e totalidade à narrativa, e o escritor, por meio dessa velha contadora de história, parálitica, iletrada, escrava já relegada à senzala, insere as velhas histórias ouvidas por ele da mãe e da tia, e o quanto elas foram decisivas para que ele deixasse a pintura e abraçasse o ofício de escritor:

Depois uma parenta de Itabira veio de novo para me contar as mesmas histórias, mas já agora com vida, com sangue, no tumulto de sentimentos que se agitavam, de todo aquele silêncio, de toda aquela serenidade endolorida das conversas tão misteriosamente doces do regaço materno. Para me livrar dela, para desabafar a compreensão devoradora que me fazia perder noites inteiras, pensando no que tudo aquilo representava de verdadeiro Brasil, de humanidade muito nossa e palpitante, eu comecei, por minha vez, a contar a meus amigos o que sabia e os sentimentos que provocavam, e lhes pedia que escrevessem sobre a alma de Itabira, que resumia a do Brasil, que tão ferozmente se destrói a si mesma, deixando perder-se um tesouro preciosíssimo. Mas... era ouvido com espanto, ou então com o desdém que vi uma vez nos olhos e na boca de Raul Bopp, ou, o que era pior, com incompreensão e outras interpretações, que transformaram minhas pobres histórias em simples anedotas de pequena cidade.<sup>4</sup>

Para o escritor, as histórias populares sobre a alma de Itabira não eram anedotas de cidade pequena, mas um resumo do Brasil, que outros não puderam escrever por ele, histórias que o levaram a trocar o desenho pela literatura. O ofício de escritor exigia a aproximação da narrativa oral, das histórias ouvidas, mas exigia também a capacidade artística de reunir o disperso, os problemas e caminhos, e condensá-los na forma literária de *A menina morta*. A presença de Dadade e suas histórias é, portanto, costurada à narrativa com base em uma escrita que tira partido estético da memória e de seus vazios. Assim, ao ficcionalizar as histórias orais, o autor não propõe uma identificação imediata com a contadora de história, mas é por meio dela que ele põe o leitor em contato com a fala sem rosto do passado nacional, marcado pela crueldade, que, mesmo sem ser expressamente revelada, fica literariamente escrita na imagem sem rosto que emerge no espaço mais íntimo da casa grande ao ser contada por Dadade.

## **Conclusão**

Buscamos demonstrar neste trabalho que tanto em *Menino de engenho* como em *A menina Morta*, o personagem iletrado tem um papel fundamental na estrutura dos romances. Tanto no romance de José Lins do Rego como no de Cornélio Penna, o narrador procura se aproximar do personagem para incorporar na fatura da obra o modo de narrar dos contadores de histórias tradicionais. Não é possível negar que houve uma bipolaridade entre a obra intimista e o romance social e/ou regionalista, e que isso gerou uma preponderância do romance social sobre a fatura intimista, já que, para a crítica da época, os escritores intimistas estavam mais preocupados com os aspectos psicológicos dos personagens a partir dos quais poderiam chegar ao conhecimento do ser humano. No entanto, o exame da fatura literária pode negar a relação de antagonismo entre intimismo e regionalismo, e, assim aproximar polos tão contrários. Procuramos, portanto, entender como a análise psicológica e o intimismo estão formalizados na estrutura formal do texto, proporcionando um desvendamento não só dos movimentos internos, mas também do dinamismo da realidade objetiva.

Em *Menino de engenho*, o narrador toma como um dos seus modelos de narradores a velha Totonha, mas, no momento em que descreve a contadora de histórias, não lhe dá voz na narrativa, narrando as histórias que a velha contadora contava como se fossem suas.

---

<sup>4</sup> Ver: Adonias Filho (Os romances da humanidade) In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958. P. XXXIX-XL.



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

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

A velha Totonha, representante das camadas populares, por não poder se auto-representar, delegaria ao narrador o poder de representá-la. Haveria, então, uma negociação entre narrador e personagem, em que este, ao mesmo tempo em que é representado, também ensina ao narrador? Ao internalizar as histórias que eram contadas pela contadora de histórias, o narrador internalizaria também o modo como eram narradas, e aprenderia com ela?

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

Em *A menina morta*, para o escritor, as histórias populares sobre a alma de Itabira não eram anedotas de cidade pequena, mas um resumo do Brasil, que outros não puderam escrever por ele, histórias que o levaram a trocar o desenho pela literatura. O ofício de escritor exigia a aproximação da narrativa oral, das histórias ouvidas, mas exigia também a capacidade artística de reunir o disperso, os problemas e caminhos, e condensá-los na forma literária de *A menina morta*. A presença de Dadade e suas histórias é, portanto, costurada à narrativa com base em uma escrita que tira partido estético da memória e de seus vazios. Assim, ao ficcionalizar as histórias orais, o autor não propõe uma identificação imediata com a contadora de história, mas é por meio dela que ele põe o leitor em contato com a fala sem rosto do passado nacional, marcado pela crueldade, que, mesmo sem ser expressamente revelada, fica literariamente escrita na imagem sem rosto que emerge no espaço mais íntimo da casa grande ao ser contada por Dadade.

O intimismo de Penna, assim como a alma de Itabira resumia o Brasil, travava contato esteticamente problemático com o próprio problema do regionalismo de 30, o do subdesenvolvimento, o da consciência catastrófica e, também, já dilacerada da verdade do país, entretanto, o modo narrativo ao entrar em contato com o outro de classe do narrador letrado privilegia o silêncio, a serenidade endolorida que escapa vivamente da história de Dadade.

As histórias de Dadade são relevantes na medida em que criam cenários de beleza e refúgio para a agregada Celestina. A partir dessas considerações, é possível perceber que o trabalho do escritor se assemelha ao gesto narrativo da escrava contadora de história. Dadade embute em sua narrativa fragmentos, partes do passado distante da “sesmaria Oliveira”; da mesma forma, o narrador parece estruturar a composição literária com “farrapos” do passado histórico do país.

Desta forma, este trabalho pretendeu conduzir a uma leitura desses dois romances demonstrando como o intimismo, ao lado do romance social, pode também ser uma formalização da realidade. Mais ainda, a leitura incita o dinamismo da obra literária ao captar as contradições do escritor e a materialidade da história no momento de sua escrita. No entanto, isso só é possível pela transfiguração do que é feita a vida concreta.

## **Referências Bibliográficas**

- 1] ADONIAS FILHO. Os romances da humildade. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958.
- 2] ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro: 1857-1945*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- 3] BASTOS, Hermenegildo. “Formação e representação”. In: *CERRADOS* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura; ano 15; n. 21, 2006.
- 4] \_\_\_\_\_. *Relíquias de La casa nueva: La narrativa latinoamericana: El eje Graciliano – Rulfo*. México: Unam/CCYDEL, 2005.
- 5] BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas*. 7 ed., 10 reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1.
- 6] BRITO, Antonio César Nascimento de. *Menino de engenho e a dialética de uma literatura que se autoquestiona*. Dissertação (Mestrado). Brasília: UnB, 2008.
- 7] BUENO, Luis. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- 8] CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- 9] \_\_\_\_\_. *Ficção e confissão: Ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed 34.
- 10] DAL FARRA, Maria Lucia. “Abrigo íntimo da infância na escrita de Graciliano Ramos”. *A manhã*. Aracaju, n° 25, outubro/1992.
- 11] HESS, Bernard Herman. *O Escritor e o Infante: uma negociação para a representação do Brasil em Infância*. Tese (Doutorado). Brasília: UnB, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2007/1992
- 12] LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- 13] MONTEIRO, Ivone Borges. *A menina morta (projeto morto?): O caráter de empenho no romance intimista de Cornélio Penna*. Dissertação (Mestrado). Brasília: UnB, 2008.
- 14] PENNA, Cornélio. *A menina morta*. In: *Romances completos*. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958.
- 15] REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. 82 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.
- 16] SODRÉ, Wernek. *Formação histórica do Brasil*. 10 ed. Coleção Retratos do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979

---

## **iAutores**

### **Antônio BRITO, Prof. Doutorando**

Universidade de Brasília (UnB); Faculdades PROJEÇÃO  
antoniocezarbrito@gmail.com

### **ii Ivone MONTEIRO, Prof. Ms**

Universidade de Brasília (UnB); Faculdade Nossa Senhora Aparecida (FANAP)  
ivonebor@gmail.com