



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS/PORTUGUÊS

THIAGO MOURA GUIMARÃES CAMINHA

**RELAMPEJAVA NAS CABECEIRAS: Subjetividade e Modernidade em Menino  
de Engenho de José Lins do Rego.**

RECIFE  
2025

THIAGO MOURA GUIMARÃES CAMINHA

**RELAMPEJAVA NAS CABECEIRAS: Subjetividade e Modernidade em Menino  
de Engenho de José Lins do Rego.**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Curso de Graduação em  
Licenciatura em Letras/Português,  
apresentado como requisito parcial para  
obtenção do grau de Licenciada em  
Letras/Português.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Melo França

RECIFE

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Caminha, Thiago Moura Guimarães.

RELAMPEJAVA NAS CABECEIRAS: Subjetividade e Modernidade em  
Menino de Engenho de José Lins do Rego. / Thiago Moura Guimarães  
Caminha. - Recife, 2025.

74 p.

Orientador(a): Eduardo Melo França

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de  
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras Português - Licenciatura,  
2025.

Inclui referências.

1. José Lins do Rego. 2. Modernidade. 3. Subjetividade. 4. Crise do  
Romance. 5. Melancolia. I. França, Eduardo Melo. (Orientação). II. Título.

800 CDD (22.ed.)

THIAGO MOURA GUIMARÃES CAMINHA

**RELAMPEJAVA NAS CABECEIRAS: Subjetividade e Modernidade em Menino de Engenho de José Lins do Rego.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Licenciatura em Letras/Português, apresentado como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Letras/Português.

Aprovado em: 20/08/2025

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Eduardo Melo França (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

À minha bisavó Nelly (in memoriam) e à  
minha avó Cirene (in memoriam), que  
partiram deixando a saudade como guia.  
Às minhas sobrinhas, Sara e Sofia, que  
chegaram trazendo a esperança e o amor  
como destino.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço as dores e as felicidades que me fizeram ser quem eu sou hoje. Sinto carinho e amor por cada foto de lembrança, pelos sentimentos de saudade e por todos aqueles que já riram comigo.

Aos meus pais, que foram e são tão fortes e presentes em minha vida. Que me mostraram que a educação é um pilar fundamental; que me possibilitaram comprar um livro aqui e ali (que, sempre pra eles, eu nunca li).

Minha mãe, Simone Moura, por me mostrar o amor, por acalmar meus ânimos e por compartilhar de minhas raivas. Por ser essa mãe que tudo faz e tudo fez por mim, por estar ali e por ser tão sentimental comigo. Guardo cada um dos seus gestos e, às vezes, me vejo como você me vê, com os meus olhos calmos e bons. Meu rosto é o seu. Agradeço por todos os choros, abraços e xícaras de café; por ser razão de vida.

Meu pai, Raimundo Caminha, por me mostrar a dedicação e o carinho. Pela lembrança que tive de sua história quando lia *Menino de engenho*. Por ser sempre afetivo e um apoio incondicional. De todas as coisas, vejo as fotos, lembro das praias, das fotos e de toda piada sem graça, que encontra eco nas minhas.

Às minhas irmãs. À querida Juliana Moura, que veio antes de mim e que, mesmo na diferença de idades, sempre se mostrou tão presente e com um amor tão grande. Não consigo esquecer da primeira viagem de avião, dos filmes assistidos juntos e de tudo que me faz perceber que ali está você. Feliz por ter agora Sara e Sofia, e de me lembrar de mim pequeno e de você grande quando olho para elas. À querida Giovana Moura, que sempre chamo de Gigi. De tanto errar meu nome, ver você crescer sempre me ajudou a me ver crescer. Demonstramos carinho da nossa maneira, e não desejaria que fosse diferente. Saber que você está aqui me enche o coração de amor. Saber que fui, em algum momento, em algum ponto, lugar de amor; seja na partilha de gostos, nas comidas feitas juntos, em um filme assistido juntos, ou quando dividimos o mesmo quarto.

A meu avô, Raimundo Nonato Caminha, que sempre tive a honra de ser comparado a ele e de sempre ter me levado a sério, mesmo que eu tivesse meus 6, 8 ou 10 anos. Sua sabedoria e seu lugar de professor serão por mim respeitados e prosseguidos. Todo seu carinho ecoa nos meus escritos.

A meu orientador, Eduardo Melo França, pela parceria e pela ótima orientação. Por olhar o primeiro trabalho de Brasileira II e, no meio da bagunça textual, enxergar um potencial. Pelos diversos arquivos compartilhados e pela ousadia de apostar em mim com projetos de PIBIC tão bons. Por acolher e guiar nesse caminho acadêmico, e por ter me dado a oportunidade de ver que ele também poderia ser meu futuro.

Às minhas queridas amigas, que formam uma outra família. De pertencimento e de sorte. Que, nas brincadeiras de prédio, me ajudaram a ser o que sou, a deixar de ser as várias coisas que fui e me possibilitaram continuar a crescer. Agradeço por termos construído coisas e por vocês permitirem que eu continue criativo, dia após dia. À Manoela “Manuh” Neves, que sempre mostrou carinho e apoio; que sempre compartilhou dos gostos e que sempre esteve lá. Que comprou um livro no início da minha graduação em Letras e que continua, ainda, a compartilhar do carinho e do riso que sempre nos uniu. À Victoria Freire, que vejo tanto quando olho para dentro de mim. Por sermos tão iguais e tão diferentes, por pensarmos tão iguais e tão diferentes. Gosto muito disso e guardo toda conversa e toda troca. À Renata Pinheiro, que é de berço. Lembro de sua empolgação em me ver e estar na casa de minha mãe, mesmo que eu não lembrasse. Mais de doze anos juntos não chega perto do que sinto que nos conectamos. Sinto uma outra irmã mais velha quando olho nos seus olhos, quando sinto seu abraço. Agradeço por crescer junto de ti.

À “sala de professores”, que criou em mim um lugar de carinho especial na graduação. Hoje, quando vejo nossa trajetória, penso... que incrível! À Luiza Perez, que é tão amiga. No mais amplo sentido do amor. Agradeço por ter compartilhado os pensamentos, as trocas e por ter me ensinado a tomar cerveja. Sei que o que nos espera é bem melhor, e tenho o sentimento que estaremos juntos — nas viagens, nos estudos, nos trabalhos e na cerveja. À Júlia Moraes, pelos risos, pelas conversas e pela ironia honesta em cada frase. Por me permitir partilhar do crescimento, das perguntas, e por tantas trocas de livros. À Brendha Rubi, por me mostrar a descontração e a felicidade que se tem quando se faz o que gosta. Por compartilhar o dia a dia, as correrias e uma vontade de mudar o mundo. À Glória Marias, por estar sempre presente apesar das avessas, por ser quem é e por gostar de quem eu sou. Agradeço por acreditar no meu sucesso e pelas risadas altas. À Emily Amorim, por se mostrar tão sincera consigo, pela vontade de escutar o outro e pelo riso contido. Pelas trocas durante toda a graduação. À Vanessa Gameiro, por ter sido

imprescindível em tantas coisas no percurso acadêmico. Parceira de PIBIC que tanto gosto. Que tem tanto de furacão quanto de amor. Pelas nossas diferenças que fazem a nossa amizade.

Ao “grupo quebração”, que fez minhas noites e toda a minha vivência do início de minha juventude as tão vivas e que, em alguns momentos, deixará saudades. À Maria Eduarda “Duda” Cunha, por ser tão carinhosa e por ter uma troca de riso comigo apenas no olhar. À Isabela “Bela” Agra, que sempre pareceu disposta na conversa e risonha, mesmo que por vezes distante. Ao Yan Brasil, por compartilhar de tantas festas e tantos momentos bons, por cada risada comigo e cada momento de ironia múltipla. À Maria Luiza “Malu” Cunha, pela grande sinceridade, amizade e, principalmente, por ser quem é. Por compartilhar os pensamentos, corresponder cada expressão de rosto e por ser uma companhia tão boa de ter por perto. À Lavinia “Lava” Maranhão, por toda a amizade. Pela trajetória que começamos. Por ler meus trabalhos da faculdade. Por olhar para mim e por mim. Por cada choro. Por discutir sobre qualquer coisa. Por compartilhar quase todas as coisas. Pelo amor. Por uma revolução. Por ser tão parecida comigo e por estar comigo. Por parecer uma conexão espiritual e do destino. Por cada roupa, cada brilho, cada maquiagem, música e disco. Por me amar tanto, e me fazer te amar tanto, e amar te amar.

Aos amigos feitos no Divino Mestre, o “outro lado da sala”. Ao Caio Farias, por estar desde o ensino médio e mostrar que uma amizade não é feita só de convívio. Por cada ligação feita, por cada momento compartilhado e por cada fase em que renovamos nossa amizade. À Isabela “Isa” Andrade, por estar sempre em minha mente e por ter sido tão importante na época da escola. Por ser uma amiga tão boa, por olhar para mim e por gostar de mim genuinamente. Sinto amor toda vez que lembro das cadeiras juntas na sala de aula. Ao Gerson Silva, por estar aqui hoje. Por mostrar simpatia e paciência, e por tantas conversas interessantes. Por ser uma pessoa interessante e me fazer interessar por você em cada encontro. À Luiza Wolpert por ser uma amiga de infância. Por cada lembrança junta e por cada momento na escola. Por cada conversa hoje em dia, e por cada risada “besta”. Pelos diversos trabalhos juntos, pela reunião em sua casa e por sempre estar por mim.

À Bruna “Warwicca” Mendes e ao Erik “erikzin” Buso, por momentos de tanto riso e carinho, mesmo que à distância, na tela do virtual.

À Dominique, pelas longas conversas e pelas palavras curtas. Pela troca de olhares e suas singularidades. Pela sua promessa de, um dia, me levar num engenho.

Aos que fazem parte da minha trajetória na graduação. A José Carlos de Freitas, por cada conversa interessante e por cada troca de literatura. A João Matheus Marques, que, mesmo num curto período de tempo, ajudou muito com essa pesquisa e com tantos outros escritos, por compartilhar do gosto pela discussão da arte e do riso. A Michel Oliveira, por me enxergar como par dentro da universidade e por todas as vezes que me pediu conselho. A Arthur Victor Fortunato, por ter me mostrado tanto da literatura, de Borges a Hilda Hilst, pelos elogios na escrita; cada discussão ecoa nos meus escritos.

Ao professor Anco Márcio Tenório Vieira, por ter sido meu primeiro bom professor de literatura e me mostrar a beleza dessa posição.

Por todos os colegas do grupo Literatura, Subjetividade e Forma, com mais proximidade de Larissa Wanderley e José Roberto de Luna.

Agradeço ao CNPq pela concessão da bolsa de Iniciação Científica, cujo apoio foi fundamental para a dedicação e o desenvolvimento da minha formação.

Agradeço a mim, por ter continuado.

“Falai muito, é uma das instruções, estou tão cansada”

(Clarice Lispector)

“J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,  
Baiser montant aux yeux des mers avec  
lenteurs”

(Arthur Rimbaud)

“Aonde quer que eu vá, descobro que um poeta  
já esteve lá antes de mim”

(Sigmund Freud)

“You don't need no excuse/ To touch somebody  
(touch me)/ To love somebody (love me)”

(Beyoncé Knowles)

## RESUMO

Nesta pesquisa, propomos ler *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego, a partir da possibilidade de inscrevê-lo no debate sobre a modernidade literária ocidental — herética, fragmentada e de autoescrutínio. Para isso, recorreremos às concepções sobre a subjetividade e narrativa moderna de teóricos como Antoine Compagnon (2010), Hugo Friedrich (1978), Peter Gay (2009) e Edmund Wilson (1959). Analisamos *Menino de engenho* partindo da admissão que é possível reconhecer na tessitura de seu texto aquilo que chamamos de “crise do romance”, conforme teorizada por uma linhagem crítica que inclui Walter Benjamin (1987), Theodor Adorno (2003), Anatol Rosenfeld (2009) e Silviano Santiago (2002). A tese central desses autores converge para um ponto: a impossibilidade, na modernidade, de a narrativa apreender a totalidade da experiência real. A chave para essa análise, que mobiliza as teorias de Sigmund Freud (2010) e Julia Kristeva (1989), reside no conceito de melancolia, que defendo não como mero tema, mas como o dispositivo literário que estrutura a narrativa memorialista e a subjetividade do narrador. Sustento a tese de que o sentimento de perda que define o protagonista reflete uma pulsão da condição moderna, transformando o engenho em um microcosmo da crise da narrativa no século XX. Concluo que o primeiro romance do ciclo da cana-de-açúcar apresenta uma estética marcadamente moderna, capaz de ampliar o conceito de regionalismo frequentemente associado pejorativamente à obra de José Lins do Rego. A narrativa, por sua profundidade e especificidade, adquire um caráter da modernidade do século XX, sendo simultaneamente particular, ou regional, e ocidental.

**Palavras-chave:** José Lins do Rego; modernidade; subjetividade; crise do romance; melancolia.

## ABSTRACT

In this research, I propose to displace *Plantation boy* (1932), by José Lins do Rego, from its canonical readings by inscribing it within the debate on Western literary modernity. This approach is grounded in the conceptions of modern subjectivity developed by theorists such as Antoine Compagnon (2010), Hugo Friedrich (1978), Peter Gay (2009), and Edmund Wilson (1959). I analyze the novel's modern fabric by drawing upon the notion of the "crisis of the novel," as theorized by a critical lineage that includes Walter Benjamin (1987), Theodor Adorno (2003), Anatol Rosenfeld (2009), and Silviano Santiago (2002). The central thesis of these authors converges on a single point: the impossibility, in modernity, for narrative to apprehend the totality of real experience. The key to this analysis, which mobilizes the theories of Sigmund Freud (2010) and Julia Kristeva (1989), lies in the concept of melancholia. I argue that melancholy functions not as a mere theme, but as the literary device that structures the narrative and the narrator's subjectivity. I contend that the feeling of loss that defines the protagonist reflects a structural drive of the modern condition, transforming the *engenho* into a microcosm of the 20th-century crisis of narrative. I conclude that the first novel of the "sugarcane cycle" presents a markedly modern aesthetic, capable of broadening the concept of regionalism often associated with the work of José Lins do Rego. Through its depth and specificity, the narrative thus acquires the character of 20th-century Western modernity, proving to be simultaneously particular and universal.

**Keywords:** José Lins do Rego; modernity; subjectivity; crisis of the novel; melancholia.

## SUMÁRIO

<b>1.INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>2. REVISITANDO A CRÍTICA: LEITURAS PASSADAS, INTERPRETAÇÕES PRESENTES</b> .....	16
<b>3. RELAMPEJAVA NAS CABECEIRAS: SOB AS LENTES DA MODERNIDADE OCIDENTAL</b> .....	35
3.1 “FECHAVA OS OLHOS, MAS ME FALTAVA QUALQUER COISA”: NARRATIVA E MEMÓRIA .....	38
3.2 “CORTAVA-ME A ALMA A SAUDADE DO MEU ENGENHO”: A CRISE DO ROMANCE E A MELANCOLIA .....	41
3.3 HISTÓRIAS DE TRANCOSO: UMA LINGUAGEM ESPECIAL .....	48
3.4 “MUITO DE LONGE O TREM APITAVA”: A PERDA DA HARMONIA .....	55
3.5 “CUSTAVA A CRER QUE UMA CHUVADA NO SERTÃO DESSE PRA TANTA COISA”: HERESIA E SUBJETIVIDADE. ....	58
3.6 “LEMBRO ME DO SEU CAIXÃO BRANQUINHO, CHEIO DE ROSAS”: AUTO-ESCRUTÍNIO .....	64
<b>4. “O QUE SE PASSOU DEPOIS DISSO, NÃO ME FICOU BEM NA MEMÓRIA”:</b> <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	68
<b>5 REFERÊNCIAS</b> .....	71

## INTRODUÇÃO

*Menino de engenho*, publicado em 1932, foi um marco na literatura brasileira e naquilo que foi chamado como Romance de 30. Luís Bueno (2006), em *Uma história do Romance de 30*, aponta para a trajetória paradoxal de *Menino de engenho*: a estreia de José Lins do Rego com repercussão imediata, um romance “[...]considerado genial”, contudo, “[...]perdeu o prestígio, com o passar dos anos” (Bueno, 2006, p. 134).

Ao que parece, a perda de *status* da obra é consequência direta da leitura redutora que parte da tradição crítica lhe impôs, ao enquadrá-la como um mero retrato nostálgico dos engenhos nordestinos. O romance costuma ser lido sob três perspectivas principais: (1) a materialização literária do projeto regionalista de Gilberto Freyre (Stegagno-Picchio, 2004, p. 524); (2) a condição de manifestação pitoresca, naturalista ou romantizada da cor-local açucareira (Candido, 1989, p. 151; Lafetá, 2000, p. 235); e, por fim, (3) a suposta transcrição semi-biográfica da infância do próprio José Lins do Rego (Castello, 1961, p. 124-125). Essas duas últimas perspectivas, ainda recorrentes, ignoram as complexidades modernas que o texto carrega; ou, se não as ignora, teimam na presunção de sua não existência.

Surge, então, um questionamento fundamental. Se o narrador, Carlos de Melo, não descreve o engenho, mas o reconstrói através de uma memória fragmentada; e se a onipresente sensação de perda que percorre o romance — da infância à identidade — funciona não como mero lamento, mas como um sofisticado operador estético; como, então, reduzir a obra a um simples registro ingênuo de um mundo em extinção?

É fundamental esclarecer, desde já, que esta análise não visa despojar *Menino de engenho* de sua identidade regionalista. A questão aqui não é de exclusão, mas de articulação. A tese que se defende é a de que a obra opera na confluência de duas subjetividades modernas que se complementam: a do regionalismo de inspiração gilbertiana e a do cosmopolitismo de herança baudelariana. Compreendê-las como diferenças não excludentes, mas constitutivas, é o primeiro passo para começar esta análise.

O segundo passo é entender a diferença entre a literatura regional e a regionalista de influência gilbertiana. Anco Márcio Tenório Vieira (2008) traça essa fronteira:

[...] Para Freyre, era através da conciliação entre o regional e o humano, a tradição e a experimentação, que se fundamentaria uma arte brasileira que, por sua vez, aspirasse à universalidade. No entanto, os limites entre a literatura regionalista e a regional (erroneamente tidos como sinônimos) estão na exclusão desta dos conceitos de tradição e modernidade, e em uma preocupação antes etnológica do que artística (Vieira, 2008, n.p).

Com isso, poderíamos depreender que, ao contemplarmos *Menino de engenho* a partir de sua preocupação artística e da possibilidade de uma leitura moderna, desvelamos uma obra que não se confina ao regional. A sua compreensão enquanto literatura regionalista não a restringe; pelo contrário, expande-a. É na confluência mesma entre os conceitos de "Tradição" e de "Modernidade" que a narrativa encontra seu mais profundo lastro e sua universalidade.

Parto, assim, de um pressuposto fundamental em minha leitura: uma narrativa com tamanha densidade subjetiva e melancólica resiste a qualquer interpretação simplista, que negligencia, por definição, sua sofisticada artefactualidade literária. Ao invés de nostalgia pura, estamos diante de um dispositivo estético, em que a perda não é apenas tema, mas também artifício literário — um modo de narrar que tensiona a memória e suspende a linguagem no ar para reinventar o passado.

Mas esse questionamento sobre a memória e a subjetividade não encontrou eco na recepção da época. Em contraste com essa possibilidade de leitura, a crítica tradicional preferiu um caminho mais seguro, ao enquadrar *Menino de engenho* em categorias rígidas: ora como um documento etnológico sobre a transição engenho-usina, ora como um mero regionalismo nostálgico e ingênuo.

Essa paralisia analítica, entretanto, contrasta com a complexidade da obra, que exige uma leitura capaz de navegar entre suas múltiplas camadas. Se, por um lado, o engenho foi lido como alegoria de um "paraíso perdido" (Bueno, 2006, p. 141) diante da ascensão desencantada da usina capitalista, por outro, há possibilidade da memória se configurar como artifício estético — trata-se menos de uma reconstrução biográfica e mais da síntese de uma subjetividade forjada pela Modernidade, que, enquanto dicção literária, reverberou entre as correntes da literatura moderna da Europa e da América do Norte. A memória estrutura a

narrativa, revelando um sintoma da condição moderna: a impossibilidade de fixar significados em um mundo em colapso e fragmentado.

Proponho a leitura de *Menino de engenho* como um afluente da literatura moderna e não como foi, até então, chamada de segunda fase modernista; de projeto ideológico ou de romance sociológico, como fora defendida por João Luiz Lafetá (2000) e corroborada por Luís Bueno (2004; 2006).

Para quem põe seu ponto de referência nos anos 30, não há como fugir da formulação de que temos dois momentos literários distintos. Isso pode levar à consideração de que, para funcionar enquanto uma visão de continuidade, a proposta de Lafetá toma em sentido bastante amplo os conceitos de projeto ideológico e de projeto estético. Pensando de forma rigorosa, a sustentação da proposição segundo a qual as transformações sofridas pela forma de fazer literatura no Brasil entre os decênios de 20 e de 30 não constituem dois momentos diferentes, mas duas fases de um só momento a se diferenciarem por uma ênfase maior no projeto estético ou no ideológico[...] (Bueno, 2004, p. 84-85).

Sustento que, ao mesmo tempo que a obra esteja profundamente ancorada em seu espaço narrativo — o engenho e a zona da mata —, utilizando-o como elemento essencial para a construção da trama e dos personagens, seu projeto transcende o condicionamento regional para investigar a própria crise da narrativa moderna. Essa investigação se materializa de duas formas explícitas na construção do texto: primeiro, através de sua estrutura fragmentária, que reflete a impossibilidade de oferecer uma visão de mundo totalizante; e segundo, pela voz intencionalmente ambígua de Carlos de Melo, que atua para desestabilizar as certezas e a autoridade narrativa típicas do romance tradicional realista.

Fundamentamos essa concepção de modernidade literária nas teses defendidas por Antoine Compagnon (2010), Peter Gay (2009), Edmund Wilson (1959) e Hugo Friedrich (1991), que elegem Charles Baudelaire como seu paradigma inaugural. A partir deles, busco delimitar a autonomia e a estética dessa literatura. De modo complementar, e a fim de aprofundar a discussão sobre a crise da narrativa, do narrador e do romance, recorro às leituras de Theodor Adorno (2003) e Walter Benjamin (1987), assim como de Anatol Rosenfeld (2009) e Silviano Santiago (2002), para a compreensão das dinâmicas conceituais da modernidade.

A melancolia que percorre o texto é instrumento estético; uma condição à fugacidade de todos os significados – como as margens do Paraíba, sempre

reconfiguradas pelo fluxo do tempo. Assim como o rio não pode ser reduzido à sua função econômica, a narrativa de José Lins do Rego resiste às leituras que a limitam ao sociologismo ou ao pitoresco regional. A melancolia é, a um só tempo, condição e consequência desta modernidade: emerge dela e, em um movimento de retorno, a estrutura. O que pretendemos afirmar é sua potência como expressão narrativa da desintegração moderna em plena zona da mata — onde cada fragmento guarda, como água parada no eito, a umidade subjetiva de um indivíduo em transformação.

## 2 REVISITANDO A CRÍTICA: LEITURAS PASSADAS, INTERPRETAÇÕES PRESENTES

Firmada esta proposta de leitura, um passo atrás se impõe. É preciso revisitar o que a crítica legou sobre *Menino de engenho* — entender como certas interpretações se tornaram canônicas. O percurso a seguir é uma seleção das principais vozes que fundaram tanto a leitura de José Lins do Rego, em *Menino de engenho* e em outras obras importantes, quanto a visão mais ampla do Romance de 30, sob o rótulo de "segunda fase modernista" ou o regionalismo ingênuo — quase sempre como um demérito.

A análise de João Luiz Lafetá (2000) é exemplo deste juízo histórico da crítica tradicional acerca dos “romancistas do Norte”. Ele compõe essa crítica que os via como uma expressão literária atrasada, de inspiração naturalista e incapaz de renovação formal. Para ilustrar esse ponto de vista, Lafetá (2000) recorre a citar Octávio de Farias, que acusava os regionalistas de se prenderem a modelos do século XIX.

Em certas ocasiões, a acusação lançada por Octávio de Farias aos “romancistas do Norte”, foi a de que eles situavam-se “dentro de uma concepção puramente naturalista do romance”. Com essa observação queria ele dizer — mais uma vez — que se tratava da posição limitadora das possibilidades do gênero, além de ser uma atitude literária atrasada, de vez que se prendia a modelos do século passado. *E certamente o juízo assim apresentado estava correto* (Lafetá, 2000, p. 235, grifo meu).

Para João Luiz Lafetá, o que se chamou de "excesso de Norte" (2000, p. 234) diagnostica um sintoma fundamental: a tensão entre o projeto de representação regional e os critérios estéticos hegemônicos da Semana de 22.

Lafetá comete um erro fundamental ao classificar *Menino de engenho* como uma obra literária atrasada, típica de um século anterior. O romance de José Lins do Rego é uma expressão contundente da complexidade moderna do século XX, visível em sua estrutura marcadamente melancólica. Acima de tudo, sua modernidade reside no modo como a memória é tratada: ela é explicitamente uma reconstrução subjetiva, fruto de um narrador moderno que já não detém a autoridade onisciente, atrelado à crise do romance. É a memória assumida enquanto memória.

A análise de João Luiz Lafetá parte de um juízo de valor equivocado ao confinar a experiência moderna apenas aos lugares onde o concreto chegou. Essa premissa, de que a psicologia é um privilégio urbano, o impede de reconhecer que a obra trata a crise do sujeito como uma experiência humana de validade universal.

Uma perspectiva que mantém esse rótulo de naturalista a obra é a de Lêdo Ivo (1982), que enxerga na aderência ao real a maior virtude da obra de José Lins do Rego. Ele descreve o Nordeste do romancista como um “sinal concreto do mundo”; uma realidade viva que se recusa a ser mero exotismo ou invenção (Ivo, 1982, p. 189-190). A potência dessa literatura, em sua análise, não provém de um distanciamento da realidade, ou da problematização de significante e signo, mas de uma descrição documental. Seu valor reside, para o crítico, na capacidade de transformar o mundo vivido em mundo narrado, encontrando na articulação entre vivência e linguagem uma relação ingênua.

O mau-gosto de certos “elogios” à obra, como no parágrafo acima, reside na premissa de que seu maior trunfo seria o representativismo. Essa leitura converte a regionalidade num fim em si mesma, simplificando a interpretação e bloqueando qualquer outro respiro de análise. Com isso, a obra literária é rebaixada a um ingênuo retrato do Nordeste, negando justamente sua verdadeira potência: a de expandir e complexificar aquilo que entendemos como condição humana; aquilo que faz nos identificarmos e supõe nos tornar signo de algo.

O rótulo de "literatura naturalista", no caso de *Menino de engenho*, tende a privilegiar uma chave de leitura em detrimento de outras: a sociológica. É precisamente nesse terreno que se move a perspectiva de Luciana Stegagno-Picchio (2004). Ela interpreta os anos 30 como um momento de cisão ideológica, que dividiu a literatura brasileira em dois projetos: um introspectivo e urbano; outro, social e regionalista (Stegagno-Picchio, 2004, p. 523). Outro também que reitera essa ideia é Luís Bueno (2006, p. 31-32), com o que ele chama de “Tradição da Divisão”.

Nesse esquema, José Lins do Rego tem seu lugar definido: o de intérprete e popularizador literário do pensamento de Gilberto Freyre (Stegagno-Picchio, 2004, p. 524). Stegagno-Picchio enxerga essa afiliação até mesmo na linguagem do autor, que refletiria um “pertencimento afetivo” à sua classe de origem, a dos senhores de engenho (Stegagno-Picchio, 2004, p. 531). O olhar da crítica, portanto, é duplo: ao mesmo tempo que reconhece a densidade cultural da obra, tende a explicá-la a

partir de uma matriz determinada pela origem de classe do autor e pelos compromissos ideológicos da época.

Permanece, assim, a questão sobre a validade de filiar José Lins do Rego a um projeto literário específico e se isso não significaria, no fundo, a perpetuação de uma estética já datada. Embora a profunda relação entre o autor e Gilberto Freyre seja um pilar reconhecido deste trabalho — e não uma lacuna —, a tensão entre o impulso moderno e a matéria regionalista não é oposta e, no caso deste escrito, a análise se volta para a modernidade ocidental, como já fora postulado.

O ponto a ser rebatido, então, é a perspectiva de Stegagno-Picchio e sua tendência a enclausurar a produção literária das décadas de 20 e 30 em blocos monolíticos, apartando de forma estanque o estético do ideológico. A afirmação revela incerteza quanto ao cerne da proposta regionalista: o diálogo indispensável entre tradição e modernidade. Ao contrário de uma visão crítica que busca encerrar a obra de José Lins do Rego em um único eixo — como a de Stegagno-Picchio (2004) —, este estudo aposta justamente na polivalência de leituras de uma literatura moderna como seu traço fundamental e mais valioso.

A crítica inaugural de João Ribeiro ([1932] 1982b) a *Menino de engenho* estabelece a gramática de sua futura desqualificação estética. O paradoxo é que o faz através do elogio. Ribeiro enaltece a obra por sua suposta função de espelho, descrevendo-a com termos sintomáticos como “naturalismo feroz” e “história exata e natural”, um “reflexo direto” da sociedade (Ribeiro, [1932] 1982b, p. 213-215).

Tal comentário, contudo, negligenciou por completo a dimensão formal da obra. Celebrou o romance não por sua construção artística, ou pelo seus méritos enquanto arte, mas apenas como documento. Dessa forma, uma das primeiras grandes leituras críticas do livro exemplifica o paradigma que o assombraria por toda sua fortuna crítica: de que seu valor social se sobrepõe à sua realização estética.

Evidenciamos, aqui, o sintoma de uma questão mais ampla. A crítica literária produzida no Brasil, à época, parecia atender a uma demanda externa: a de buscar nas obras um espelho de um *outro Brasil*, funcionando quase como um passaporte para que o leitor do Sul pudesse explorar uma realidade distante. O problema reside na premissa, muitas vezes implícita, de que a única via para uma literatura nordestina ser considerada moderna seria a da pura experimentação linguística, um modelo de ruptura frequentemente associado à obra de Guimarães Rosa; ou então, de uma recepção crítica mais profunda como o caso de Graciliano Ramos.

A leitura das obras de José Lins do Rego como um retrato fiel de uma realidade social em declínio é uma perspectiva apresentada por João Ribeiro ([1933] 1982a, p. 218), que a define como sendo "[...] de puro realismo da decadência social brasileira". Essa visão se consolida e é aprofundada também por Agrippino Grieco ([1934] 1982) ao analisar as obras que se seguiram a *Menino de engenho*. O valor delas, para Grieco, reside exatamente nessa ausência de artifício, em sua "precisão infalseável nos toques realistas" (Grieco, [1934] 1982, p. 224). Seu argumento se constrói a partir de uma série de negações: para ele, a continuidade da saga de Carlos de Melo não apresenta "situações rigorosamente novas" (Grieco, [1934] 1982, p. 222), tampouco oferece a "complexidade" que agrada aos "leitores amigos de enigmas". O que poderia ser visto como uma falha é, em sua leitura, convertido em virtude. Até a análise do estilo serve ao mesmo fim: ao descrevê-lo como "palestrado", o crítico o aproxima do testemunho direto — o oposto da elaboração estética (Grieco, [1934] 1982, p. 224).

O abismo interpretativo que separa tal comentário deste estudo é tão profundo que torna legítima a pergunta: *partimos, de fato, do mesmo livro?* Impossível conciliar a celebração de um suposto realismo com uma obra cuja estrutura repousa inteiramente na subjetividade de um narrador em crise, na ausência de uma voz absoluta e na própria memória como um gesto literário. Aderir a essa leitura implica, necessariamente, anular a intrincada complexidade moderna do romance e a jornada de seu narrador-personagem pela Zona da Mata da Paraíba.

Paradoxalmente, é essa mesma encruzilhada — entre a memória e a invenção — que Mário de Andrade ([1939] 1982) explora em sua análise sobre José Lins do Rego, em uma crítica que constitui um ponto de virada por sua oscilação produtiva. De um lado, ele reconhece no autor a "força novelística" e as "belezas" dos grandes nomes, além de seu "valor documental" (Andrade, [1939] 1982, p. 225-226). De outro, ele não ignora a acusação corrente: a de que o autor teria "pouca invenção" e viveria "preso às reminiscências" de sua vida (Andrade, [1939] 1982, p. 226). Mas é aqui que Mário executa seu movimento mais arguto. Ele não nega a acusação, ele a ressignifica. Para ele, "inventar não significa tirar do nada". A verdadeira invenção literária (a de Cervantes, Flaubert e Conrad) estaria justamente ali, no "mais fácil de achar" (Andrade, [1939] 1982, p. 226): nas reminiscências, no vivido, na matéria do cotidiano.

Mário de Andrade aciona seu argumento mais potente: uma analogia decisiva com Marcel Proust. Ele parte do reconhecimento da “documentalíssima ‘cor-local’” ([1939] 1982, p. 224) da obra de José Lins do Rego, mas a usa como ponte. Se Proust, de acordo com Mário de Andrade ([1939] 1982, p. 225-226) mesmo numa “exclusiva análise de almas”, consegue criar uma “síntese nova, verdadeira, de uma sociedade”, em José Lins do Rego isso também poderia ser válido. No entanto, é uma analogia quase ousada demais para a sua época. Uma intuição brilhante que o próprio Mário parece não desenvolver plenamente, resultando numa avaliação que, embora reconheça o mérito artístico do autor, hesita em integrá-lo por completo ao campo da modernidade.

Um dos saldos mais intrigantes desta revisitação crítica é a percepção de que a obra foi, em certos momentos, vítima de seus próprios admiradores. O elogio de Otto Maria Carpeaux ([1943] 1982), por exemplo, ao mesmo tempo que a consagra, paradoxalmente subestima a sua envergadura artística. Carpeaux ([1943] 1982, p. 238-239) celebra a “correspondência plena” entre assunto e estilo, mas esse elogio à adequação acaba por valorizar a obra por sua suposta transparência, e não por sua complexidade formal. Da mesma forma, ao enaltecer como o autor transformaria a “lição” de Gilberto Freyre em “vida”, Carpeaux, ainda que reconheça a apropriação criativa, mantém o romance atrelado a uma matriz sociológica e de representação ingênua, e parece corroborar com o pensamento de Stegagno-Picchio (2004), como supracitado.

O argumento final, de que a escrita de *Zé Lins* é mais “da expressão da terra que dos livros” (Carpeaux, [1943] 1982, p. 240), é profundamente revelador, pois consiste em um louvor à autenticidade que, de forma paradoxal, acaba por rebaixar a construção literária, o artifício e a imaginação, negando, por fim, o estatuto da obra como literatura. O elogio de Carpeaux ([1943] 1982), assim, constrói uma jaula dourada para o romance: admira-o por tudo, exceto por aquilo que o torna uma obra de arte, moderna e autônoma. Isso não pode ser encarado como um legado positivo nos dias de hoje.

Ao confessar a própria parcialidade — declarando-se, na avaliação de *Eurídice*, “talvez habituado demais à sabedoria dos romancistas europeus” —, a crítica de Sérgio Milliet ([1947] 1982, p. 223) a José Lins do Rego se revela talvez como a mais honesta. Precisamente por sua lúcida incapacidade de lidar com a obra em seus próprios termos. Talvez, no fundo, estivesse apenas habituado a uma

modernidade óbvia. A consequência dessa perspectiva é uma declarada “decepção”. O romance brasileiro é medido contra a régua da densidade psicológica e do rigor técnico europeu e, inevitavelmente, é considerado inferior.

A crítica de Milliet ([1947] 1982), portanto, não avalia a obra; e sim a si. O crítico expõe um conflito em que a obra de José Lins do Rego já entra em desvantagem, sentenciado por não ser o esperado de algo universal — um universal que, para o crítico, é sinônimo de Europa e calçada.

É precisamente contra essa perspectiva, que sentencia o regional à inferioridade literária, que a presente leitura se afirma. A validade de lermos *Menino de engenho* como um romance da modernidade literária reside em dois pontos centrais. Primeiro, em sua relação dialética com a tradição, que a obra simultaneamente evoca e rompe, assume e trai. Segundo, em sua capacidade de transformar a Zona da Mata, um espaço *não óbvio* (se pensarmos como os modernistas), em palco para um denso aprofundamento psicológico. Desafia-se, assim, o monopólio do urbano como cenário privilegiado da análise psicológica, provando que as angústias e complexidades modernas também germinam e florescem, com igual potência, em um engenho da Paraíba.

Apesar de sua desconfiança generalizada com o Romance de 30, que ele, à exceção de Graciliano Ramos, classificava como mero “pseudo-realismo”, é a obra de José Lins do Rego que provoca a fissura mais evidente no rígido sistema crítico de Sérgio Milliet ([1947] 1982, p. 246). A prova dessa tensão reside no próprio juízo contraditório do crítico: o mesmo que se dizia “decepcionado” se vê obrigado a celebrar a “obra-prima” que é *Fogo Morto* e a “incomparável vivacidade” de *Menino de engenho*, admitindo, por fim, uma potência lírica que seus critérios universalizantes reducionistas não comportavam.

E esse descompasso analítico não seria mero cacoete crítico exclusivo de Sérgio Milliet ([1947] 1982). Ao enquadrar a produção de José Lins do Rego em uma tradição de “naturalismos”, a obra crítica de Flora Süssekind (1984) foi consolidada como uma das mais influentes, por um longo período, nos estudos sobre o regionalismo, com seu livro *Tal Brasil, qual romance?*. Nessa perspectiva, o que se privilegia esteticamente nessas obras não é a complexidade da linguagem, mas a “visão”, o “efeito ótico” a ser obtido por diferentes técnicas. O objetivo final dessa estética, segundo a crítica, seria o de produzir um “efeito simultaneamente ‘histórico’ e ‘ótico’, de tranquilização e identidade” (Sussekina, 1984, p. 106). A análise de

Süssekind, portanto, valoriza a capacidade do romance de funcionar como uma lente límpida para a realidade, onde a experiência da leitura é deliberadamente simplificada e a complexidade da obra, aplainada, para que, no fim, a premissa se cumpra: “ler [...] é, em suma, ver” (Sussekind, 1984, p. 106).

Partindo desse enquadramento, Süssekind aprofunda os mecanismos que permitem a construção dessa transparência, argumentando que ela exige uma renúncia à própria literatura. O Ciclo da Cana-de-Açúcar de José Lins do Rego torna-se o exemplo paradigmático de uma estética que demanda do escritor a abdição de sua subjetividade para que ele se torne uma “película virgem” (Sussekind, 1984, p. 101). Consequentemente, o texto também precisa negar sua opacidade inerente para se transformar em “simples transparência” (Sussekind, 1984, p. 171). Assim, ao analisar esse processo, Süssekind demonstra que o projeto de objetividade e clareza desses romances se sustenta sobre um sacrifício fundamental: o da própria condição literária da linguagem.

O resultado da análise de Flora Süssekind (1984) é um rebaixamento inevitável: a ficção, despida de sua ambiguidade e de sua força simbólica, é reduzida à condição de documento. Sua qualidade já não reside em sua capacidade de problematizar o mundo, ou complexificá-lo, mas em sua suposta habilidade de apenas refleti-lo.

Contudo, tal definição ignora que o próprio romance, em muitos momentos, nos força a questionar o propósito de certas memórias. Um exemplo emblemático é o difuso e incerto capítulo 19. Nele, o narrador evoca a lembrança de ter impedido que uma brincadeira de meninos — a colocação de uma pedra nos trilhos do trem — provocasse um descarrilamento. A cena, que ocupa pouco mais de uma página, levanta a questão: para além da tensão momentânea, que “realidade” ela documenta? Justaposta a memórias de enorme peso dramático, como a morte da prima ou a despedida do engenho, sua aparente trivialidade revela o uso consciente da memória como dispositivo literário. O desfecho não é factual, mas psíquico: após o trem passar, o menino começa “[...] a chorar com medo do silêncio” (Lins do Rego, 2020, p. 61), expondo uma angústia que transcende o mero acontecimento. Sendo assim, é menos um documento de fatos, à maneira naturalista, e mais um sismógrafo expressionista da memória, à maneira das *Madeleines* de Proust ou das flores de *Mrs. Dalloway*.

A crítica de José Aderaldo Castello (1961) a *Menino de engenho* é o exemplo paradigmático da visão que buscamos analisar. Ele chega a reconhecer a densidade psicológica do protagonista, Carlos de Melo, mas essa qualidade é, em sua análise, ofuscada pelo o que considera um descompromisso formal. Para Castello, a forte presença de temas como a infância e a evocação da terra natal são interpretados como sinais de imaturidade estética (Castello, 1961, p. 124-125). Assim, o crítico conclui que a obra se aproxima mais de um repositório de lembranças nostálgicas do que de uma construção literária consciente, tratando-a como um relato essencialmente espontâneo.

A insistência de críticos como Castello (1961) em decifrar os desejos e as explicações biográficas de uma obra revela uma vontade que limita mais do que elucida. Questionar se o romance é ou não semi-autobiográfico e focar em elementos como a infância do autor ou seu luto é subestimar o poder da ficção. O ponto fundamental é que a literatura, ao ser realizada pela memória, já constitui a subjetividade inerente à ficção moderna, um processo que se soma ao artifício da própria feitura do romance.

Em seu decalque pela definição histórico-literária, o regionalismo brasileiro, ou Romance de 30 — especialmente o nordestino — é lido como um movimento essencialmente tradicionalista, fincado na terra. A crítica entusiasta desses supostos romances sociológicos à época lhe atribui à literatura da denúncia social, da representação ingênua e documental, com um dever quase cívico de expor os conflitos locais e as injustiças de um país que se enxergava, então, subdesenvolvido. O resultado direto dessa perspectiva foi a marginalização da experimentação estética, vista como um luxo ou desvio que a urgência social não comportava. Um exemplo emblemático dessa visão redutora é justamente a avaliação de Castello (1961, p. 123), para quem *Menino de engenho* seria apenas um “[...] romance sem romance”.

Mesmo partindo de um lugar de oposição à crítica sociológica, Castello chega a uma conclusão que, paradoxalmente, corrobora a mesma premissa: a de que a força da obra não residiria em seu artifício literário, mas em seu propósito social.

Essa forma de leitura — que privilegia o documento em detrimento da literatura — já foi elaborada pela crítica. João Luiz Lafetá (2000), por exemplo, postula que há um embate entre dois projetos: o estético e o político. Para ele, e

para boa parte da crítica tradicional, essa oposição orienta a produção do romance brasileiro dos anos de 1930.

Ao buscarem organizar diacronicamente o modernismo brasileiro, críticos acabaram por criar uma cisão taxativa. De um lado, posicionaram o Romance de 30 como o polo do engajamento político e do espelho social, cuja tarefa seria a de representar o "Brasil real" e seria uma espécie de deságue, ou ruptura, da Semana de 22. De outro, celebram o projeto de 1922 ao campo da experimentação da linguagem e da forma literária. Tal enquadramento crítico teleológico, no entanto, está longe de ser neutro. A consequência é uma definição pejorativa do Romance de 30, cuja identidade parece emergir menos de suas próprias qualidades e mais da negação daquilo que ele supostamente não seria lido, como moderno. Ou seja, o Romance de 30 foi rotulado negativamente por ser constantemente comparado ao Modernismo de 22, em vez de ser analisado por seus próprios méritos e meios. Construiu-se, assim, uma interpretação baseada na exclusão.

Importa observar que, ao operar, essa crítica parte de uma suposição problemática: a de que o compromisso com o Brasil exigiria o sacrifício da forma. A estética, nesse modelo, seria um luxo ou uma distração; a arte como função é um apêndice da sociologia. E quando não mais, tudo aquilo que fora rotulado como sociológico, perde seu potencial estético e prestígio formal. É precisamente esse ponto que merece questionamento. Ao assumir como natural a separação entre estética e política, a crítica reitera uma hierarquia que esvazia o próprio potencial literário do romance regionalista. Essa leitura — que Lafetá cria, mas que atravessa décadas de recepção — acaba por reduzir obras complexas a simples instrumentos de denúncia e representação ingênua.

O que está em xeque aqui não é a etiqueta "regionalista" em si, mas as implicações que a tradição crítica lhe impôs. Essa tradição construiu uma dicotomia na qual o regionalismo significaria a renúncia à complexidade formal e subjetiva da modernidade, em prol de um compromisso com o registro sociológico. Sendo assim, a defesa de *Menino de engenho* como um romance profundamente moderno — tese central deste estudo — implica, paradoxalmente, a recusa de um rótulo que, em sua definição corrente, o diminuiria.

Essa demanda da crítica, ao que parece, não era arbitrária; ela respondia diretamente ao espírito de seu tempo. Para entender a demanda da crítica da época, é preciso primeiro diagnosticar o seu tempo. Antônio Cândido (1989), em seu ensaio

*Literatura e subdesenvolvimento*, argumenta que o pensamento do período entre 1930 e 1945 pode ser entendido como a tomada de uma “consciência [catastrófica] do subdesenvolvimento” (Candido, 1989, p. 141). É dessa urgência nacional, dessa consciência de um país em crise, que nasce o que Luís Bueno (2006, p. 63) aponta como o grande desejo da crítica: uma literatura engajada, que finalmente tratasse dos problemas do Brasil.

Antonio Candido atribui ao regionalismo papéis distintos e evolutivos na formação da literatura latino-americana. A fase inicial é a do “pitoresco decorativo”, em que a literatura serve à descoberta e ao reconhecimento do país. Posteriormente, com o sentimento de crise, ela assume um papel mais consciente, de caráter documental e político (Candido, 1989, p. 151). É por essa capacidade de atuação — ora como reconhecimento, ora como denúncia — que Candido o considera uma “força motriz” (2006, p. 232) na criação de um Brasil literário “vivo”. Percebemos, assim, que sua análise valoriza o movimento ao entrelaçar o mérito estético da obra à sua relevância na construção cultural e social.

Em muitas tradições literárias, artifícios como a cor-local e o descritivismo são apenas isso: dispositivos estilísticos, usados com moderação. No Brasil, contudo, a história é outra. Esses mesmos recursos, que podem por vezes recair numa representação ingênua, adquirem uma relevância fundamental. Deixam de ser uma escolha estética para se tornarem um imperativo, quase um “dever” literário.

Candido descreve a trajetória do movimento em duas fases distintas, diretamente ligadas à consciência histórica da América Latina. Nas palavras do próprio crítico:

Por isso, na América Latina, ele [o regionalismo] foi e ainda é uma força estimulante na literatura. Na fase de consciência do novo país, correspondente à situação de atraso, dá lugar, sobretudo, ao pitoresco decorativo e funciona como descoberta, reconhecimento da realidade do país e sua incorporação ao cenário da literatura. Na fase de consciência do subdesenvolvimento, funciona como presciência e depois consciência da crise, motivando o documentário e, com o sentimento de urgência, o empenho político (Cândido, 1989, p. 151).

É preciso, contudo, direcionar o foco. A insistência em fases, projetos e deveres literários talvez revele mais sobre o pensamento da própria crítica do que sobre a natureza da produção ficcional. Os romancistas dos anos 30 não escreviam

para preencher uma tabela de tarefas ou um modelo de "empenho político", ou, então, para cumprir uma "etapa histórica". Mesmo se escrevessem, a condição do romance como obra de arte reside em sua autonomia e em sua perpétua abertura a novas leituras e interpretações. A necessidade de enquadrá-lo em esquemas tão rígidos deve ser vista, na realidade, como um sintoma da crítica brasileira e de sua busca romântica e viciada por um sentido para a nação.

Depreendemos deste panorama crítico uma conclusão fundamental: a crítica literária não atua como uma mediadora passiva que identifica obras como reflexos de um projeto preexistente. Pelo contrário, ela opera como uma força produtora que institui os próprios modelos de projeto, os quais funcionam como enquadramentos para, em seguida, categorizar e rotular os romances.

A mesma lógica crítica se reitera em análises de teor semelhante, encontrando um aparente ponto de inflexão na teoria de Lígia Chiappini Leite (1995). Contudo, ainda que sua proposta pareça, inicialmente, superar a dicotomia central, argumentamos aqui que o problema do reducionismo não é solucionado, mas meramente deslocado para outro eixo da análise. Ela postula que:

[...] o regionalismo [...] sempre surgiu e se desenvolveu em conflito com a modernização [...]. Ele é, portanto, um fenômeno moderno e, paradoxalmente, urbano. [...] a literatura tende a recontar o processo ora como decadência ora como ascensão [...] dependendo de que lado está: da modernização ou da ruína (Leite, 1995, p. 4).

A formulação é válida. Contudo, até mesmo quando é admitida uma parcela de modernidade em sua feitura, o Romance de 30 — especialmente a obra de José Lins do Rego — continua subjugado pelo que figuraria como o estandarte do moderno: a Cidade. O que se nota é um antagonismo conveniente. Uma lógica que força o regional como verso e o universal como anverso.

Essa tendência da crítica em criar dicotomias não é acidental. É um hábito histórico que Luís Bueno (2006), em Uma história do romance de 30, batizou de "Tradição da divisão" — uma tradição da qual ele próprio não escapará ao analisar a obra de José Lins do Rego. Bueno localiza a origem dessa bifurcação no dilema fundamental da literatura brasileira, ecoado no discurso de posse de Jorge Amado na Academia: a necessidade de escolher um caminho, um pai fundador. De um lado, Machado de Assis; do outro, José de Alencar — o universalismo contra a cor local, a forma contra a nação. É ele quem, ao resgatar o discurso de Jorge Amado na ABL,

aponta para a cisão fundamental da literatura brasileira: a escolha entre uma linhagem machadiana e uma alencariana.

O que interessa perceber aqui é que, na base da tradição do romance brasileiro, a maior ou menor proximidade do intelectual em relação à realidade brasileira mais do que definir duas linhas independentes de desenvolvimento, serve como parâmetro de avaliação da obras" (Bueno, 2006, p.33).

Longe de ser um evento único, esse "parâmetro de avaliação" é, de fato, a reencenação de um espectro que percorre toda a nossa história literária: o "geral desejo de criar uma literatura mais independente" (Assis, 1959, p. 31). Essa busca fundadora por uma identidade autônoma opera como um motor de conflitos, de modo que a tensão entre o Romantismo da Índia e o da Lira parece apenas preludiar o embate entre o Modernismo do Abaporu e o da Cana-de-Açúcar. Foi precisamente essa ânsia por demarcar uma identidade nacional na literatura que, por muito tempo, impediu a crítica de reconhecer as inovações formais e a complexidade moderna de *Menino de engenho*.

O capítulo 13 de *Menino de engenho* funciona como um microcosmo do dilema crítico que cerca o regionalismo brasileiro. A descrição do inverno no interior da Paraíba — das primeiras relampejadas à cheia que consuma o ciclo — parece, à primeira leitura, obedecer aos critérios clássicos do Romance de 30. Está lá a paisagem moldada pela estação; está o registro das transformações ambientais; está, sobretudo, a presença implícita de uma crítica social. Clima, geografia, economia — todos os elementos se alinham para compor uma cena típica do regionalismo de denúncia.

Ao compor a cena da enchente, a narrativa estabelece um fascínio paradoxal: o deslumbramento de um rio que destrói a vida e a frágil economia do engenho se choca com o olhar subjetivo do menino. A investigação de sua perspectiva revela que a desolação externa é desejada; ele anseia que a destruição continue. Esse desejo destrutivo parece ser o sintoma de uma melancolia arraigada, que vê no colapso do mundo exterior — um lugar até então de certezas e hábitos — um espelho para sua própria dor. A perda do ideal de estabilidade do engenho valida e dá vazão a um sofrimento que o precede.

O episódio suscita, assim, uma questão fundamental: o rio atua como um artifício para expor uma dor latente ou, ao contrário, é a força que a engendra? A

dúvida que permanece é se a catástrofe é a causa do sofrimento ou apenas o catalisador que revela uma ferida muito mais antiga — do próprio engenho, e não somente do narrador —, cuja origem talvez resida para além da paisagem visível. No entanto, o texto não se esgota nesse enquadramento. Ele o habita — mas também o excede.

A narrativa, como exemplificado, embora ofereça documentação e crítica, não abdica de sua densidade estética. Tampouco ignora as implicações psicológicas que permeiam o olhar do narrador. Há um trabalho formal em curso — uma estilização da experiência — que não se reduz ao registro de dados nem à função social imediata do romance. O capítulo, nesse sentido, resiste à leitura unívoca.

Reduzi-lo à crônica de uma região é negligenciar o que o torna literatura.

É nessa tensão — entre o documental e o poético, entre o social e o simbólico — que emerge um outro tipo de regionalismo. Um regionalismo que não rejeita a estética, mas a incorpora como dispositivo literário. Que não se limita à denúncia, mas propõe uma investigação mais profunda da realidade — não externa, mas subjetiva e estética.

O que está em jogo, aqui, não é negar a dimensão política de *Menino de engenho*, mas reconhecer que isso não se dá apesar da forma — e sim através dela. O gesto crítico que separa estética e política, ao invés de esclarecer, obscurece. E é justamente essa separação — tão presente na leitura tradicional — que precisa ser historicizada, problematizada e, em última instância, superada.

Talvez nenhuma leitura da época tenha captado esse "outro regionalismo" como Álvaro Lins ([1942] 1982). Em sua análise, Lins compreende que a obra de José Lins do Rego não se encaixa nos limites convencionais, vendo nela um movimento que parte do particular para alcançar o universal. Nas palavras do próprio crítico:

A obra de José Lins do Rego [...] tem a finalidade de uma ligação mais profunda e menos convencional com a terra. Os seus personagens, os seus enredos, seu ambiente social, a sua memória, a sua imaginação — toda a sua vida é a de um homem que sente a sua terra e tem o destino de exprimi-la literariamente. Vejo que neste objetivo ultrapassa o regionalismo. Pois [...] nada tem de uma limitação ou de um círculo fechado. Através do plano regional consegue abrir caminho para o plano nacional e para o plano universal (Lins, [1942] 1982, p. 229-230).

Sua análise é um contraponto direto às leituras redutoras. E, aqui, ela reverbera como um grande acerto. Álvaro Lins ([1942] 1982) recusa a ideia do regional como um “círculo fechado” e entende que a força da obra vem da fusão entre a vida — “um homem que sente a sua terra” — e o fazer literário — “o destino de exprimi-la”. Mais importante, ele articula o argumento central desta pesquisa: é precisamente através do plano regional, e não apesar dele, que a narrativa alcança o universal. O regionalismo, nessa visão lúcida, não é um limite, mas um dispositivo estético.

A modernidade de José Lins do Rego, na leitura de Álvaro Lins ([1942] 1982, p. 235), revela-se de forma paradoxal: ao compará-lo a um “narrador oral da idade média”, Lins na verdade diagnostica os traços fundamentais da prosa modernista. A suposta indiferença “pela composição ou pela ordem do romance” é a própria recusa da linearidade realista do século XIX. A “volubilidade de pensamento”, os saltos de um tema para outro na mesma página, são a matéria-prima do fluxo de consciência, que busca capturar a lógica interna e não-cronológica da memória. Finalmente, a “indiferença pelo [...] desejo de lógica” (Lins, [1942] 1982, p. 235) do leitor é a marca de uma literatura que já não se oferece como entretenimento passivo, mas como a expressão de uma subjetividade fragmentada, que exige do leitor uma nova forma de engajamento. Ao evocar o medieval, Lins encontra em José Lins do Rego uma postura radicalmente moderna: a que privilegia o sentido sobre o organizado.

É dessa forma ampliada de regionalismo que *Menino de engenho* se inscreve. Uma forma que exige do leitor um olhar mais atento, capaz de reconhecer, para além da superfície temática, os modos como o texto pensa e sente o mundo que escreve.

Uma leitura crítica mais recente e lúcida, como a de Vieira (2013), propõe uma síntese que supera as antigas dicotomias. Vieira reconhece a base da obra de Lins do Rego — a “Tradição”, a “Região” e a “Modernidade” —, mas demonstra que, sobre essa matéria, o autor opera com um arsenal de ferramentas modernas. Tal perspectiva corrobora a concepção regionalista gilbertiana defendida pelo crítico.

É “por meio da psicanálise, da antropologia, e do romance moderno”, argumenta Vieira (2013, p. 7), que José Lins do Rego consegue “construir psicologicamente seus personagens” e, crucialmente, “dominar os procedimentos formais e técnicos do romance moderno”. Ser regional e ser moderno, aqui, deixam de ser pólos opostos.

A obra de Lins do Rego supera essa falsa dicotomia. O regional não é um fim em si mesmo; é dispositivo literário. Uma matéria que é trabalhada com os instrumentos da técnica universal. O romance, assim, não se limita a registrar o mundo. Ele o transforma em uma experiência estética singular, contingente apenas às suas próprias regras e sua própria (anti)cronologia.

O olhar da crítica sobre o Romance de 30 em determinado momento evoluiu, mas essa evolução se deu de forma seletiva e assimétrica, criando uma distinção clara no tratamento de seus maiores expoentes. O que antes era visto como mera representação pictórica ou denúncia social passou a ser reconhecido, em certos autores, como a criação de um universo literário autônomo. Ninguém se beneficiou mais dessa nova perspectiva que Graciliano Ramos, em quem a crítica moderna soube enxergar um projeto que transcendia a pintura regional para se tornar, nas palavras de Luís Bueno (2006, p. 664), um universo “tão complexo no plano mental e tão orgânico no campo artístico”.

Essa mesma generosidade analítica, contudo, não foi estendida a José Lins do Rego. Em seu caso, a crítica pareceu recuar, apegando-se aos velhos rótulos. A divisão simplista entre o regional e o universal serviu-lhe de alibi para confiná-lo ao papel de tradicionalista — talvez até, não por acaso, por sua proximidade com Gilberto Freyre e os regionalistas. Assim, sua obra continuou a ser lida como um caso fechado, e sua inegável potência poética, quando reconhecida, foi reduzida à capacidade de reter a paisagem, ao memorialismo ou a um “excesso de Norte” (Lafetá, 2000, p. 234). O resultado é um claro desequilíbrio: enquanto um autor era celebrado como mestre da forma, o outro era sentenciado ao papel de cronista de um mundo em extinção, expondo a dificuldade da crítica em aplicar seus próprios avanços de forma equânime.

Surge, então, o desafio. Primeiro, o de problematizar a tradição crítica, interrogando suas lacunas e suas motivações. Em seguida, o de encontrar, nessas mesmas fissuras, as possibilidades de uma nova leitura que restitua à obra sua complexidade.

As análises de Lafetá (2000), Castello (1961) e, mais explicitamente, Flora Süssekind (1984) operam dentro de um mesmo paradigma crítico: aquele que lê o Romance de 30 através de uma lente naturalista. Diante dessa herança, o trabalho de Luís Bueno (2006) é duplo. Ele tanto reitera o repertório dessa tradição quanto a transcende. Seu avanço reside justamente na percepção de que a dicotomia

fundamental que anima esse debate — regional *versus* universal, documental *versus* estético — é, em si mesma, um produto do discurso crítico, e não uma característica inerente à literatura.

Essa tendência da crítica em operar por dicotomias estanques já havia sido identificada, de forma lapidar, por Antonio Candido (1989, p. 151). Ele a descreveu como mais do que uma metodologia: um vício, um “cacoete” próprio da crítica literária em um país subdesenvolvido. É precisamente esse “cacoete” — essa insistência em binarismos — que Luís Bueno (2006) irá, posteriormente, analisar em sua historicidade, nomeando-o de forma definitiva como a “Tradição da divisão”.

Para solidificar sua análise diacrônica, Luís Bueno se esforça em demonstrar que a relação entre o modernismo de 22 e o romance de 30 não é de continuidade, mas de ruptura. Ele enxerga um claro “afastamento” entre os projetos, articulando essa tese de forma mais completa no seguinte trecho:

[...] esse aparentemente pequeno deslocamento de sentido [...] pode ser entendido de outra forma: como demonstração de um afastamento dos projetos de cada geração, e não de sua aproximação. Pensar que o modernismo é uma arte utópica e o romance de 1930 é uma arte pós-utópica pode ajudar a esclarecer como isso se dá (Bueno, 2006, p. 66).

A rigidez dessa tese, no entanto, torna-se problemática diante da própria prática do crítico. A questão que se impõe é: como sustentar essa ideia de ruptura e, ao mesmo tempo, precisar incluir autores de estética vinculada a 22 para que a categoria “romance de 30” se mantenha de pé? A citação, ao ser lida integralmente, acaba por expor a tensão no centro do argumento de Bueno, fragilizando a própria periodização que ele defende. Sua estratégia parece ser, antes, a de aglutinar as diferenças para expandir os limites da própria categoria. O impasse da definição categórica surge com autores que não se encaixam no molde, levando-o a questionar ironicamente se o melhor seria supor que “Cornélio Penna, Marques Rebelo ou Lúcio Cardoso [...] simplesmente não tivessem existido” (2006, p. 37). O gesto é de inclusão, mas seu efeito é o de manter a categoria geral intacta, sem de fato problematizar o caso de autores que, como José Lins do Rego, já estavam consolidados dentro dela.

Se o rótulo é tão problemático, por que sua insistência? A resposta, talvez, não esteja nas obras, mas no olhar de quem as leu. É preciso, portanto, investigar a

tradição crítica que fez da literatura regional/social uma categoria tão central — e, como vimos, tão limitadora.

A definição de regionalismo sob o viés da crítica parece, à primeira vista, algo simples. Na realidade, é uma tentativa de encapsular numa só palavra tudo o que soa retirante, distante do urbano cosmopolita. O conceito, no entanto, revela-se um limite constritor. Uma barreira à plena apreensão estética de uma obra. O problema, ao que parece, é duplo: ou o rótulo é indevidamente aplicado a textos que o transcendem; ou a própria definição é frágil e incompleta em sua base. Como ferramenta de análise, portanto, o termo regionalismo se mostra quase sempre incapaz de abarcar as complexidades e sutilezas da narrativa.

A palavra "regionalismo" raramente é neutra. Na crítica literária, ela impõe uma grade de leitura. Uma grade que valoriza o social sobre o subjetivo; o documento sobre a estética. No contexto dos anos 30, essa categorização serviu a um propósito claro: destacar o valor da literatura como testemunho e crônica social. O que se perde nesse processo é a obra enquanto arte. O rótulo regionalista torna-se um atalho que simplifica a análise, deixando a complexidade formal e a densidade psicológica dos personagens como meros detalhes secundários.

A obra de José Lins do Rego é, talvez, a principal vítima dessa grade de leitura. Nela, a crítica encontrou exatamente o que seu filtro permitia ver: o documento de um Nordeste em extinção. O memorialismo do menino de engenho. A crônica do ciclo da cana-de-açúcar. O que esse olhar não viu — ou não quis ver — foi a complexa operação estética em curso. A modernidade de um narrador fragmentado; a angústia psicológica que transborda do cenário. O resultado é um paradoxo duradouro. José Lins do Rego foi celebrado por sua suposta autenticidade, e essa mesma celebração serviu para ofuscar sua real potência como artista.

O destino crítico de José Lins do Rego torna-se ainda mais emblemático quando comparado ao de seus contemporâneos. Enquanto sua obra era confinada ao papel de documento no que mais se tinha de elogio — essa interpretação encontra respaldo na opinião de Manuel Bandeira, que aconselhou José Lins do Rego a não sair do Nordeste, afirmando que ele “[...] não deve sair do Nordeste. [Que ele] é motor que só funciona bem, queimando bagaço de cana” (1952, p. 55) —, a progressão do pensamento crítico soube reconhecer, em outros autores do Romance de 30, a superação da mera pintura regional.

Graciliano Ramos é o caso paradigmático dessa revalorização. Nele, a crítica foi capaz de identificar a construção de um universo “tão complexo no plano mental e tão orgânico no campo artístico”, como descreve Luís Bueno (2006, p. 664). A um, portanto, concedeu-se a chance da complexidade da forma e da psicologia. Ao outro, José Lins, restou a glória redutora de ser um fiel cronista de seu tempo e lugar.

Contudo, uma leitura atenta da obra de José Lins do Rego revela uma profunda resistência a essa transparência. Ainda que trate de rios, fazendas, moleques, açúcar, bois, brancos e negros, o romance não se define exclusivamente por esse viés. Nessa atmosfera, não convencional, emerge a subjetividade de Carlinhos. A memória, aqui, opera como ação. Há uma umidade, quase intangível, de uma lembrança inexplicável e inominável, que, no âmago melancólico da narrativa, poderia oferecer-lhe uma compreensão do mundo. Mas, não o faz

Ao analisar a crítica sobre *Menino de engenho*, uma percepção se impõe. A classificação “regionalista”, além de redibitória, é insuficiente para definir a obra. Olhando para a tradição literária brasileira, a insistência nesse rótulo parece menos uma definição real e mais um sintoma. Um sintoma da própria formação do nosso campo intelectual. E aqui reside o problema central. Entender a literatura de José Lins do Rego apenas como um regional ingênuo e pitoresco é um gesto que encerra outras possibilidades de leitura. É, na realidade, um vício. Um vício classificatório.

A narrativa em *Menino de engenho* é, em essência, uma busca. O narrador persegue em suas memórias os elementos que possam justificar sua subjetividade. Elementos que, contudo, permanecem inapreensíveis. O romance fala de rios e fazendas. De moleques, de açúcar, da austeridade do coronel. Mas a obra não se define por esse viés. Essa é apenas a sua superfície. Na atmosfera do engenho, a subjetividade de Carlinhos emerge de maneira contundente; ela fomenta a própria forma literária. A memória aqui não é arquivo; é ação. Uma força dinâmica que molda e deforma a sua compreensão do mundo.

Assim, José Lins do Rego revela a complexidade da experiência humana. Uma experiência onde a busca por sentido se entrelaça com a incerteza das recordações. Há nisso uma consciência estética que se aproxima de Virginia Woolf — ainda que uma leitura direta não fosse necessária. O que ele instaura é uma perspectiva radicalmente moderna. A de um sujeito fragmentado na zona-da-mata do final do século XIX — em outras palavras, Freud na Paraíba. A experiência de um

sujeito assim fragmentado já não cabia nos moldes narrativos herdados do século XIX. A crise não era apenas a de um menino no engenho, mas a da própria forma do romance.

### 3 RELAMPEJAVA NAS CABECEIRAS: SOB AS LENTES DA MODERNIDADE OCIDENTAL

HÁ OITO DIAS QUE relampejava nas cabeceiras. Meu avô ficava de noite por muito tempo a espreitar o abrir rápido do relâmpago para os lados de cima. E quando se cansava de tanto esperar, botava os moleques para isto.

Lá um dia, para as cordas das nascentes do Paraíba, viase, quase rente do horizonte, um abrir longínquo e espaçado de relâmpago: era inverno na certa no alto sertão. As experiências confirmavam que com duas semanas de inverno o Paraíba apontaria na várzea com a sua primeira cabeça-d'água. O rio no verão ficava seco de se atravessar a pé enxuto. Apenas, aqui e ali, pelo seu leito, formavam-se grandes poços, que venciam a estiagem. Nestes pequenos açudes se pescava, lavavam-se os cavalos, tomava-se banho. Nas vazantes plantavam batata-doce e cavavam pequenas cacimbas para o abastecimento de gente que vinha das caatingas, andando léguas, de pote na cabeça. O seu leito de areia branca cobria-se de salsas e junco verde-escuro, enquanto pelas margens os marizeiros davam uma sombra camarada nos meios-dias. Nas grandes secas o povo pobre vivia da água salobra e das vazantes do Paraíba. O gado vinha entreter a sua fome no capim ralo que crescia por ali. Com a notícia dos relâmpagos nas cabeceiras, entraram a arrancar as batatas e os jerimuns das vazantes.

O povo gostava de ver o rio cheio, correndo água de barreira a barreira. Porque era uma alegria por toda parte quando se falava da cheia que descia. E anunciavam a chegada como se se tratasse de visita de gente viva: a cheia já passou na Guarita, vem em Itabaiana...

A notícia corria de boca em boca. No engenho era no que se falava. A canoa já estava calafetada e pintada de novo. Nós todos dormíamos pensando na cabeça da cheia que não tardaria. Eu aguardava com uma ansiedade medonha essa cheia de que tanto se falava. No Recife, vira o Capibaribe nos seus dias de enchente, coberto de balsas, mas o Capibaribe vivia todos os dias a encher e a vazar com as marés. Por isso pensava tanto na cheia do Paraíba, como em coisa inédita para mim (Lins do Rego, 2020, p. 39-40).

Surge, então, uma inquietação: não haveria, em *Menino de engenho*, uma manifestação de modernidade literária consonante com a renovação estética e subjetiva que caracterizam o princípio do século XX? A crítica tradicional, ao enfatizar o suposto caráter documental e sociológico da obra (Bueno, 2006; Castello, 1991), parece ter fechado os olhos para sua complexidade estética e psicológica, limitando-a a uma representação ingênua do homem e da terra. Isso que foi chamado de literatura naturalista. No entanto, a possibilidade de leitura que se tem nesta obra é muito mais do que um simples retrato do Nordeste açucareiro; vemos

nela uma narrativa que transcende o local ao explorar temas universais como memória, infância e subjetividade, revelando uma profundidade que dialoga diretamente com as inovações da literatura moderna. Para além do temático, *Menino de engenho* é moderno por sua forma literária.

O objetivo deste trabalho é, portanto, ir além da crítica que enquadra a obra de José Lins do Rego num regionalismo de dimensão política, ingênua e não-literária, visto de forma pejorativa e esteticamente conservadora. É nesse contexto que a definição de *Menino de engenho* por Castello (1961, p. 123) como um “[...] romance sem romance” se torna tão reveladora e incômoda. Buscamos, em vez disso, destacar sua complexidade e modernidade, afirmando sua relevância no campo literário moderno do romance.

A melancolia, presente na obra, não surge como uma simples captura ingênua da realidade, de um órfão em luto, mas como um olhar subjetivo do narrador, Carlinhos, que reflete a crise do indivíduo moderno. Esse sentimento, entrelaçado à narrativa, evidencia a busca incessante do protagonista por suas memórias e por um sentido ao sentimento que parece sempre escapar. E, longe de perder seu potencial poético, a obra o amplia ao subverter o rural, transformando um espaço aparentemente marginal à literatura advinda da Semana de 22 em *locus* de uma modernidade surpreendente e singular. Essa expressão literária do conflito íntimo do sujeito moderno foi, contudo, ignorada pela crítica, que insistiu em enquadrar a obra em categorias limitadas, como o regionalismo ingênuo e o autobiográfico (Lafetá, 2000; Cândido, 1989).

A imagem do rio Paraíba a transbordar parece inundar toda a narrativa, e essa sensação se inicia de forma marcante no capítulo 13. Ali, a enchente é retratada como uma tragédia de beleza sublime, inteiramente perpassada pelos olhos de Carlinhos. A potência afetiva da cena, que se sustenta pela qualidade da escrita, estabelece o tom para o restante da obra. Iniciar um romance regional com uma inundação é um gesto surpreendente: mais do que nos prepara a imersão no cenário da cana-de-açúcar, é um prenúncio do imenso aporte sentimental que o romance irá carregar. A leitura deste capítulo desdobra a percepção do rio em uma infinita dobra. Podemos sentir o rio heraclítico de Jorge Luis Borges em “Son los ríos” e o rio que os Bundren atravessam para levar o caixão da mãe em *As I Lay Dying*, de William Faulkner; senti o rio Capibaribe de “O Cão sem Plumas”, de João

Cabral de Melo Neto, e o rio de *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf, onde o pescador devolve o peixe à água para que cresça.

Não é o propósito aqui uma análise comparada minuciosa, muito menos esgotar o devir de cada obra em relação a *Menino de engenho*. O que se retoma é a impressão de que a literatura destes e de tantos outros que trabalham com o rio — seja na enchente ou na seca — ecoa múltiplos sentidos, vozes e meninos. A possibilidade de mergulho na alma humana, que perpassa o fazer literário e o poético, é o próprio estatuto que a arte assume quando pensamos na humanidade. Convém, portanto, possibilitar tantas leituras quanto forem possíveis, especialmente de uma obra como *Menino de engenho*, que por tanto tempo foi sedimentada em um único espaço.

Ao mergulhar na obra, buscamos desvelar suas nuances, guiados por teóricos como Antoine Compagnon (2010), Hugo Friedrich (1978), Peter Gay (2009) e Edmund Wilson (1959), que ajudam a definir os paradigmas da literatura moderna. A análise da crise do narrador e da desrealização (Adorno, 2003; Benjamin, 1987; Rosenfeld, 2009, Santiago, 2002), bem como da melancolia como dispositivo literário (Freud, 2010; Kristeva, 1989), permite situar *Menino de engenho* no contexto da modernidade, inserindo-a no campo das inovações estéticas e literárias que marcaram o início do século XX. A obra de José Lins do Rego, portanto, não se limita a retratar o ambiente rural; instaura uma perspectiva moderna, revelando a complexidade da experiência humana através de uma forma literária que combina técnica narrativa, composição de personagens e expressão artística e subjetiva num espaço não convencional, como um engenho da Paraíba.

Essa perspectiva se alinha à reflexão de França (2024, p. 8), ao afirmar que "a literatura torna-se cada vez mais expressão e menos representação, cada vez mais manifestação individual, histórica e cultural e menos possibilidade de espelho da verdade e das ideias". A complexidade de *Menino de engenho* reside justamente nesse tensionamento entre a memória individual, seu olhar subjetivo e a historicidade do espaço, fazendo da narrativa de Carlinhos mais do que uma evocação do passado, mas uma experiência de desrealização e reconfiguração subjetiva.

O presente estudo parte de uma constatação incômoda: a obra de José Lins do Rego frequentemente sofre de uma escassez de discussão aprofundada, aprisionada a um "óbvio" que é lido como a pura verdade. Um demônio categórico. A

aposta desta análise é, portanto, oferecer uma leitura sensível, que não se restrinja a um malabarismo teórico, mas que também não se contente com a superfície. Essa necessidade de um novo olhar crítico é corroborada por Ramos (2013, p. 11), que descreve o estado atual do debate:

Entre os admiradores que não sabem retrucar as acusações, e os críticos e pesquisadores que reverberam quase mecanicamente tais juízos sobre Zé Lins, fato é que a discussão termina numa pobreza assustadora. Faltam cuidados básicos na elaboração das pautas e na curadoria dos eventos, rigor na elaboração e desenvolvimento das pesquisas, respeito nas atitudes, e, sobretudo, consciência de que tratar José Lins do Rego, com justiça, é mais do que a correção pontual, é a mesma chave que pode abrir outros tantos cômodos desse tão mal compreendido edifício: a literatura brasileira (Ramos, 2013, p.11).

A relevância desta pesquisa reside na possibilidade de ampliar a compreensão da obra, superando leituras reducionistas e destacando sua contribuição para a literatura brasileira e universal. Ao propor novos prismas interpretativos, valorizamos não apenas a complexidade estética de *Menino de engenho*, mas também reforçamos sua importância como expressão significativa do desenvolvimento do romance moderno, independentemente de fronteiras nacionais ou regionais.

### 3.1 “FECHAVA OS OLHOS, MAS ME FALTAVA QUALQUER COISA”: NARRATIVA E MEMÓRIA

Mas logo que vi na página de um dos jornais a minha mãe estendida, com os cabelos soltos e a boca aberta, caí num choro convulso. [...] Na hora de dormir foi que senti de verdade a ausência de minha mãe. A casa vazia e o quarto dela fechado. Um soldado ficara tomando conta de tudo. As criadas de perto queriam vir conversar por ali. O soldado não consentia. 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. (Lins do Rego, 2020, p. 20)

Com o início de *Menino de engenho*, o sentimento tomado página a página é de que as imagens não se completam; senão por expressões sensoriais. Parece-nos que o cenário, seja por muita ou pouca luz, se furta à percepção completa do olhar;

ainda assim, cada trecho carrega uma carga sentimental e íntima. Inclusive nos trechos que parecem mais prosaicos, são transparecidos os sentimentos que perpassam o narrador — o luto, a melancolia e o seu estrangeirismo para com o engenho; assim, quando lemos “Com uns dia mais [no engenho] já estava senhor de minha vida nova” (Lins do Rego, 2020, p. 29), o contexto impõe uma ironia honesta, que serve para amenizar o trauma de ter assistido, *há alguns dias atrás*, sua mãe estirada e morta pelo pai ensandecido.

Dessa forma, resta um tom de leveza e inocência; ainda uma compreensão de que as dores da infância, inclusive a perda materna, podem ser distraídas por um banho de rio. Não há uma resolução explícita para o dualismo entre as brincadeiras gostosas com os moleques e primos e a latente falta da mãe. Essa tensão ocorre no limiar do texto, uma zona fronteira onde todos esses sentimentos coexistem, justapostos.

Anatol Rosenfeld (2009) nos oferece um diagnóstico possível para essa liminaridade de sentimentos e do furto da percepção completa do olhar, propondo que o *Zeitgeist* da modernidade — seu espírito unificador — se manifesta precisamente como “desrealização” (Rosenfeld, 2009, p. 76). Trata-se de um “desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum” (Rosenfeld, 2009, p. 81), uma ruptura com a fé na representação ingênua. A consequência direta, na forma literária, é a relativização radical do tempo e do espaço, fazendo da quebra da cronologia a marca inevitável dessa nova escrita. E isso não deve ser lido apenas na zona espaço-temporal, mas também no que poderíamos chamar de uma cronologia íntima ou sentimental.

Ao postular que “em, ou por volta de dezembro de 1910, a natureza humana mudou”<sup>1</sup> (Woolf, 1924, p. 2), Virginia Woolf oferece, em *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, o olhar analítico de uma transformação fundamental. Trata-se, precisamente, da mudança de paradigma que veio a reconfigurar as relações entre a narrativa literária e a realidade. O romance moderno promoveria uma ruptura fundamental: a perspectiva narrativa abdica da “ilusão do absoluto” e da “tridimensionalidade” do realismo do século XIX (Rosenfeld 2009, p. 77-78). Em seu lugar, a obra passa a se edificar sobre um novo alicerce: a subjetividade do narrador, agora alçada à condição de dispositivo literário central. É a partir dessa subjetividade que os

---

<sup>1</sup> “[...] to the effect that in or about December, 1910, human character changed.”

romances reivindicam a dissolução do espaço e do tempo, desfazendo a cronologia linear em favor de uma temporalidade interna de si.

Essa nova concepção de romance, não poderia mais se ater aos moldes realistas, como já dito, sobretudo em sua temporalidade. Em *Menino de engenho*, é precisamente o jogo temporal que exige uma análise minuciosa. É na articulação de sua estrutura memorialista que reside sua inegável potência estética. Embora não se restrinja a narrativa de um único dia, como *Ulysses* de Joyce ou *Mrs. Dalloway* de Woolf, a obra alcança um efeito similar pelo embaralhamento incerto (ou não óbvio) das memórias. Na subjetividade do narrador, não há ponto de partida ou de chegada; resta a impressão de que, se trocássemos a primeira página pela última, a experiência do romance permaneceria intacta: aqui, a temporalidade é forjada pela memória, um dispositivo literário que permite a subjetivação do tempo e do espaço. Essa temporalidade subjetiva, onde início e fim se confundem, serve a um propósito mais profundo que a simples experimentação.

Ao rememorar sua saída do engenho de José Paulino, seu avô, Carlinhos narra: “Eu não sabia nada. [...]Era menino perdido, menino de engenho”. (Lins do Rego, 2020, p. 134). O que se descortina aqui é uma tentativa de explicar a perda de um Eu ou a falta de um objeto que o adoce, um traço, antes de qualquer coisa, melancólico. Antes, durante, ou depois do engenho. O romance parte da memória; a ela, retorna em seu desfecho. E encerra reafirmando a perda de si.

Percebemos, então, que o gesto memorialístico do romance é, em si, um gesto melancólico. A memória se engendra dessa maneira porque é assim que a subjetividade melancólica lida com o real. É uma relação que Susan Sontag (2004, p. 95) ilumina ao refletir sobre os objetos da melancolia: “[...] a realidade é fundamentalmente inclassificável. A realidade é resumida em uma série de fragmentos fortuitos – um modo infinitamente sedutor e dolorosamente redutor de lidar com a realidade”. Portanto, a estrutura fragmentada e memorialista do romance é a própria expressão de uma crise da representação.

### 3.2 “CORTAVA-ME A ALMA A SAUDADE DO MEU ENGENHO”: A CRISE DO ROMANCE E A MELANCOLIA

— Adeus, adeus, adeus! — com as mãos para mim.  
E eu com o lenço, sacudindo. Os olhos se encheram de lágrimas.  
Cortava-me a alma a saudade do meu engenho.

[...]

Eu não sabia nada. Levava para o colégio um corpo sacudido pelas paixões de homem feito e uma alma mais velha do que o meu corpo. Aquele Sérgio, de Raul Pompeia, entrava no internato de cabelos grandes e com uma alma de anjo cheirando a virgindade. Eu não: era sabendo de tudo, era adiantado nos anos, que ia atravessar as portas do meu colégio.

Menino perdido, menino de engenho. (Lins do Rego, 2020, p. 124)

Na narrativa de *Menino de engenho*, a melancolia estrutura o olhar subjetivo de Carlos de Melo, seu narrador-personagem, expressando sua perda da inocência, sua iniciação sexual e sua descrença religiosa, numa busca constante e sinuosa por uma completude, mesmo sem a certeza do objeto perdido. Essa estrutura de sentimento, que define o narrador de *Menino de engenho*, pode ser explicada conceitualmente no campo da psicanálise. Freud (2010), em *Luto e Melancolia*, discorre sobre esta como um estado de abatimento doloroso, caracterizado pela perda de interesse pelo mundo exterior, inibição da capacidade de amar e diminuição da autoestima. Para Freud, a melancolia envolve a perda de um objeto não reconhecível, gerando uma sensação de vazio.

“Enquanto os canários vinham e voltavam, eu me metia comigo mesmo, nos meus íntimos solilóquios de caçador [...] E um rastejar de calango nas folhas secas fazia um ruído de coisa grande bulindo” (Lins do Rego, 2020, p. 80). A imagem poética mais uma vez opera por atravessamento e interrupção de um algo não mencionado. A cena é quase teatral: um “íntimo solilóquio de caçador”, sentimental, onde se menciona a existência de um discurso interior que, em si, não se escreve no romance. Essa manufatura de pensamentos omissos, posta em contraste com a indiferença dos pássaros, é rompida pelo som agigantado de um carambolo, que rastejando na folhagem seca soa como um grande bicho, materializando a força de um não dito. Acredito, ainda, que este trecho reitera a busca do narrador por algo que explique e categorize a sua dor. Naquele diálogo silente em meio à mata, revela-se o abismo de pensamentos e sentimentos que, por não serem ditos, foram ao mesmo tempo perdidos e reinventados. Com isso, partilhamos, ao ler, não

apenas do sofrimento, mas também do não pertencimento do narrador e de seu desejo de busca, a ponto de a palavra nos faltar na leitura na mesma medida em que nos faltaria na fala.

Dialogando com essa noção do vazio, Julia Kristeva (1989, p. 19) postula que a melancolia se origina da perda de um “bem supremo não-nomeável” — tal como ocorre no íntimo solilóquio sem palavras. A melancolia se origina de uma perda tão radical que, por anteceder a própria linguagem, se torna irrepresentável e imune a qualquer palavra que a signifique. Daí sua célebre formulação de que o sujeito melancólico, exilado desse bem primordial, habita o mundo como “[...] um estrangeiro na sua língua materna” (Kristeva, 1989, p. 55). Sob a lente da melancolia, o mundo se reconfigura, pois sua gênese é refratária à explicação pela linguagem.

A carga pulsional de estranhamento e desencaixe é amplamente percebida na fatura do romance. No retorno ao engenho, os olhares das “negras” da casa, dos moleques e dos próprios moedores de cana-de-açúcar, estes que encantam o garoto dos primeiros momentos aos finais, são entornados por um complexo de incompletude. Não houveram concessões nem alterações, o engenho permaneceu. Igual. O engenho já aconteceu. E, ainda assim, o narrador se vê como quem se contempla num espelho pregado na parede: eu, que me perdi; eu, que me transformei. Ao fundo, o engenho se torna usina.

O dispositivo melancólico é construído em tal complexidade e particularidade que aquilo que poderia ser tipicamente corriqueiro entra em um soslaio do olhar lançado do narrador. Vejamos: “[...] O santuário coberto de preto e as estampas viradas todas para as paredes. Os santos estavam com vergonha de olhar para o mundo. Era assim a religião do engenho que me criei” (Lins do Rego, 2020, p. 57).

Há aqui uma leitura do narrador para as práticas religiosas do engenho em que vive, comuns no calendário litúrgico, como a Paixão de Cristo. O capítulo de fato descreve a dinâmica da casa e o funcionamento da religião em torno do outeiro. Contudo, seu propósito vai além da documentação sociológica ou dogmática, pois toda essa dinâmica converge para um único ponto: o juízo do narrador. Ou seja, no trecho supracitado, o narrador investe o signo do “[...]Deus morto pelo Deus escondido” (Kristeva, p. 152). Kristeva, nessa citação, constrói sua análise de *Le aux Cristo Oliviers*, de Gérard de Nerval, e revela-o numa tessitura complexa. O eu-lírico

do poema emerge como um melancólico<sup>2</sup>, numa investida sutil para alcançar o inatingível. Um simbólico opaco se estende diante de nós, insidioso e delicado. O desencanto de um Deus morto. É um inconforme sem nome, escondido nas sombras, pulsando entre o visível e o oculto, assim como os santos escondidos, com vergonha do mundo.

A verdade indiciada e cruzada é elevada anteriormente, quando Carlinhos nos diz, em um trecho anterior, que aprendeu a religião com sua mãe. Que existia “céu e inferno”, e que estávamos “condenados por uma maçã” (Lins do Rego, 2020, p. 56). Para além de uma simplificação infantil do cristianismo, entendemos a simplificação como uma particularidade da modernidade do romance. A perspectiva que se desenha é a de que o engenho deveria ser mais simples que a cidade grande. A religião do engenho deveria ser mais simples do que a da mãe. No entanto, ao retornar, o narrador é tomado por uma aflição difusa. As coisas não são mais simples. Apesar de tentar, ele não consegue explicar essa angústia fragmentada e sublimada entre as lembranças. Reconhece os sintomas, mas permanece alheio às causas.

As relações dicotômicas e contraditórias que definem o narrador memorialista, em seu embate entre a realidade e a memória, o eu e o mundo, já contêm em si o gesto transgressor que definirá a estética moderna do século XX. Exploraremos melhor essa questão posteriormente. Por ora, é crucial focar na figura do narrador memorialista e em sua paradoxal inscrição no mundo. A esse respeito, Silviano Santiago (2002) aponta para uma contradição fundamental: para o narrador, sua narração é sempre objetiva e concreta, ainda que — e aqui reside o paradoxo — ele admita extraí-la de sua vivência puramente pessoal. A narrativa memorialista torna-se ápice da expressão da ficção moderna, sendo um dos grandes pontos da crise do romance: a quebra da cronologia e da visão tridimensional (Santiago, 2002, p. 51).

E, vejamos, a busca pelo todo no fragmento configura o oxímoro ideal do melancólico; dessa forma, é necessário que o narrador acredite, em algum grau, que sua vivência comporta sua realidade<sup>3</sup>, que sua memória perpassa por alguma

<sup>2</sup> “[...]Frères, je vous trompais : Abîme! Abîme! Abîme!/Le dieu manque à l’autel où je suis la victime... Dieu n’est pas ! Dieu n’est plus !” (Nerval, 1854)

<sup>3</sup> Um eco contemporâneo dessa discussão ressoa na obra da francesa Annie Ernaux, escritora de “Os Anos” e Nobel de Literatura em 2022. Ao longo de sua produção memorialista, a autora promove uma recusa radical dos rótulos de “ficção” e “autoficção”, propondo em seu lugar a escrita do “real” — um projeto que ela mesma situa “entre a literatura, a sociologia e a história” (Ernaux, 2023, p. 79-80). É uma postulação que provoca um

certeza e deverá, em momento incerto, revelar o seu objeto perdido. É por meio dessa busca que no melancólico a melancolia se expande por toda sua linguagem, tornando-se a justificativa da existência do sujeito em sua dimensão subjetiva.

O sentido da melancolia? Nada mais do que um sofrimento abissal [...] que, tendo perdido o sentido, perde a vida. Este sentido é o afeto insensato que o analista irá procurar [...] no tom de suas vozes, ou então recortando suas palavras desvitalizadas, banalizadas [...] palavras das quais desapareceu todo apelo ao outro [...] nas sílabas, nos fragmentos e nas suas recomposições (Kristeva, 1989, p. 173).

A percepção melancólica, que estilhaça o real em fragmentos, é o correlato subjetivo da crise estética que abalou o romance no século XX. Em suas reflexões sobre esse momento, Theodor Adorno (2003) e Walter Benjamin (1987), cada um à sua forma, diagnosticaram uma crise do romance ou crise da representação. O ponto em comum em suas teorias é a percepção da impossibilidade de apreender a realidade. Ambos defendem que, diante dessa impossibilidade, o romance moderno deveria abandonar a experiência empírica para se concentrar em uma forma narrativa que revelasse um olhar subjetivo sobre o mundo. É precisamente essa perspectiva que, em oposição à fortuna crítica que outrora se valeu sobre a obra de José Lins do Rego, irá definir a apreensão de *Menino de engenho* como obra moderna.

A análise de Walter Benjamin (1987) prioriza os procedimentos que estruturam o narrador moderno, focando na relação que se forja com o leitor em sua solidão. Para o teórico, é precisamente essa condição que define a origem do gênero, pois, em suas palavras, “a matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações” (Benjamin, 1987, p. 54). Diante dessa condição, a forma literária precisa mudar seu foco. Como afirma Theodor Adorno (2003, p. 56), “o romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato”.

Surge, assim, a contradição que descortina a escrita moderna: o romance exige uma nova forma de narrador, pois, se “não se pode mais narrar”, a forma do romance, paradoxalmente, “exige a narração” (Adorno, 2003, p. 55). A escrita, portanto, deixa de ser representação ingênua para se tornar a própria experiência; o

---

inegável incômodo teórico; nesta presente discussão, serve apenas para a compreensão da posição afetiva que o melancólico possui com sua memória.

único gesto capaz de articular a subjetividade fragmentada do século XX. Essa concepção é corroborada pela tese de Silvano Santiago (2002, p. 36) sobre o narrador moderno. Segundo o teórico, a forma do romance exige uma imersão na vivência para que, dessa matéria-prima, o narrador possa extrair uma experiência singular, definida precisamente por seu "olhar específico".

Compreender o narrador de *Menino de engenho* como parte da modernidade é um gesto que reposiciona o romance inteiro. A obra transcende, assim, o rótulo de naturalista ou de crônica regional, no sentido pejorativo, tal como demonstramos recorrente na crítica literária, para reivindicar seu estatuto de texto moderno e universal. Uma leitura a partir dessa chave, portanto, não se restringe à denúncia social ou à estrutura patriarcal — elementos que, embora presentes, são revelados não por exposição, mas por uma sutil ironia expressiva. A modernidade da obra se manifesta no modo como as ações-memórias, que à primeira vista parecem superar uma dor, acabam por revelar a onipresença desse sentimento íntimo nas vicissitudes de todo o texto. A modernidade do romance consiste em usar distrações e lembranças para tentar encobrir um trauma, mas é justamente nesse movimento que a dor se revela mais profunda e mais moderna. Além disso, sua busca é incessante para o narrador-personagem.

Em *Menino de engenho*, a memória se revela como expressão da modernidade, sendo ela própria um dispositivo literário enviesado pela melancolia. Freud (2010) considera que, ao tratarmos da melancolia, lidamos com uma “perda de natureza mais ideal” (Freud, 2010, p. 174). Em outras palavras, para além da perda concreta e identificável — que no romance se manifesta como a orfandade materna ou a ida ao interior —, o melancólico vivencia uma segunda perda, mais fundamental, que a linguagem não consegue alcançar. É essa perda secundária e irrepresentável, que coexiste com a perda do objeto inicial, que constitui a própria estrutura da melancolia.

Esse deslocamento se confirma na relação entre memória e identidade. A impossibilidade de apreensão do real se manifesta de modo emblemático na cena em que Carlos contempla os retratos de sua mãe, apenas para constatar que nenhum deles corresponde à fisionomia que ele guarda na lembrança:

TODOS OS RETRATOS QUE tenho de minha mãe não me dão nunca a verdadeira fisionomia que eu guardo dela — a doce

fisionomia daquele seu rosto, daquela melancólica beleza de seu olhar. Ela passava o dia inteiro comigo. Era pequena e tinha os cabelos pretos. Junto dela eu não sentia necessidade dos meus brinquedos. D. Clarisse, como lhe chamavam os criados, parecia mesmo uma figura de estampa. Falava para todos com um tom de voz de quem pedisse um favor, mansa e terna como uma menina de internato. Criara-se em colégio de freiras, sem mãe, pois o pai ficara viúvo quando ela ainda não falava. Filha de senhor de engenho, parecia mais, pelo que me contavam dos seus modos, uma dama nascida para a reclusão.

À noite ela me fazia dormir. Adormecer nos seus braços, ouvindo a surdina daquela voz, era o meu requinte de sibarita pequeno.

[...]

Horas inteiras eu 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. A minha memória ainda guarda detalhes bem vivos que o tempo não conseguiu destruir.

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. (Lins do Rego, 2020, p. 21-22).

Aqui, a fotografia – símbolo da tentativa de fixação da realidade – falha em capturar o que a memória insiste em preservar. Como argumenta Benjamin (1987), a modernidade inaugura um estado de desajuste entre o sujeito e a representação do real, um desencontro que reverbera na estrutura do romance. A fisionomia da mãe torna-se um signo da ausência e da impossibilidade de restituição plena do passado, um vazio que a narrativa não consegue preencher.

A melancolia, nesse sentido, não é apenas um tema, mas um dispositivo estruturante do romance, que reflete a crise existencial do narrador e sua relação com o mundo. Julia Kristeva (1989) retoma o ensaio de Freud, *Luto e melancolia*, reencenando o patológico para além de uma visão clínica. A melancolia, em Kristeva, é um luto sem inscrição, onde a ausência do nome ecoa no corpo (nesse caso, no romance) como uma perda interminável. É uma tristeza causadora de uma busca, sem êxito, pela sua motivação ontológica.

A relação aqui estabelecida entre fotografia, melancolia e a impossibilidade de restituição dialoga profundamente com as reflexões de Roland Barthes (1984) em sua obra *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Nesse ensaio, Barthes investiga os efeitos dos afetos sobre a imagem fotográfica.

Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto do efeito, o *punctum*.[...] No fundo — ou no limite — para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos [...] A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). A foto me toca se a retiro de seu blábláblá costumeiro (Barthes, 1984, p. 83-84).

Vemos como as imagens (da mente e da foto) se difundem, advindas de uma memória melancólica agravada. Uma chave de leitura precisa para o expressionismo em *Menino de engenho* nos é oferecida pela análise de Roland Barthes, que propõe abordar a fotografia não como "uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso" (Barthes, 1984, p. 39). A "ferida" do narrador é a perda de tudo, a perda "do mundo ideal", que o leva a constatar a falência dos retratos objetivos: "TODOS OS RETRATOS QUE tenho de minha mãe não me dão nunca a verdadeira fisionomia que eu guardo dela". É nesse ponto que a subjetividade se impõe e a angústia distorce a representação. Forçado a "pintar o retrato [...] com as cores que tiro da imaginação" (Lins do Rego, 2020, p. 21-22), o narrador eleva sua dor à categoria de gesto estético.

Ademais, a obra revela uma sofisticada problematização da relação entre signo e realidade. Essa complexidade não surge apenas na discussão sobre a fotografia da mãe, mas já está entranhada na própria tessitura memorialista da narrativa. É precisamente a dinâmica que Deleuze (1993, p. 3) descreve: uma realidade que "[...] torce e retorce suas dobras, empurrando-as para o infinito. Dobra sobre dobra, uma sobre a outra"<sup>4</sup>. A força do romance reside nessa estrutura: cada mergulho em suas camadas sempre deságua em outro, em um fluxo contínuo onde múltiplas subjetividades afluem, transcendendo assim qualquer possibilidade de uma representação ingênua.

Entretanto, mesmo com essa análise, ao retomarmos a crítica de *Menino de engenho*, lemos a seguinte crítica:

Mas há também o tom nostálgico que a 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,

---

<sup>4</sup> “[...] twists and turns its folds, pushing them to infinity. Fold over fold, one upon the other.”

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 — passado da infância e da adolescência de filho ou neto de senhor de engenho. [...] É como se se buscasse, na volta à infância e à paisagem respectiva, o reconhecimento de si mesmo, assim como a explicação, a ser dada à própria criança, daquilo que ela não podia compreender. Mas ele não falseia as situações nem as interpreta ou julga. Esse processo de revisão, digamos, é o resultado da evocação espontânea, incontrolada, sem censura visível. Os fatos são repassados e revividos, em seus aspectos humanos e sociais, com uma naturalidade contaminadora, o que nos reconduz à ambiência sugerida e nos faz viver igualmente a vida dos engenhos em todas as suas minúcias, em todos os seus aspectos e valores humanos (Castello, 1961, p. 124, grifo meu).

A crítica de Castello (1961, p. 124) é constrangedora, pois, embora perceba a estrutura aqui discutida, ele a rechaça por um único fator: a regionalidade. Seu texto recorre a um deboche desmedido — como ao separar o "homem" do "romancista" — com o intuito de menosprezar *Menino de engenho* por uma suposta falta de inventividade; como se fosse menos literário. Essa perspectiva ignora o ponto fundamental aqui discutido: a subjetividade no romance não é "espontânea" ou "incontrolada", mas sim a sua forma literária por excelência, de *cabo a rabo*. O que Castello (não) enxerga como falha é, na verdade, a própria modernidade da obra.

Há algo de muito *especial* que explica a forma literária subjetiva de *Menino de engenho* e o que o torna um romance moderno. Essa qualidade é a melancolia, que atravessa toda a narrativa e define o seu ritmo. Ela não se dissocia da memória; pelo contrário, a utiliza como seu principal dispositivo estético, pois é a melancolia que, em essência, define essa narrativa como memorialista. Percebemos essa dinâmica na própria forma da obra: na maneira como as memórias são escritas, nos temas justapostos, nos momentos difusos e nos olhares que parecem ter sido retidos no tempo.

### 3.3 HISTÓRIA DE TRANCOSO: UMA LINGUAGEM ESPECIAL

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

[...]

A velha Totonha era uma grande artista para dramatizar. Ela subia e descia ao sublime sem forçar as situações, como a coisa mais natural deste mundo. Tinha uma memória de prodígio. Recitava contos inteiros em versos, intercalando de vez em quando pedaços de prosa, como notas explicativas. Havia a história de um homem condenado à morte. Os sinos já dobravam para o desgraçado que caminhava para a forca. Era acusado por crime de morte. Todos os indícios estavam contra ele. E quando o cortejo passava pela porta da casa de sua mulher em lágrimas, um seu filho que mamava tirou a boca do peito, e começou a falar em versos, e descobriu tudo, salvando o pai que ia morrer inocente. Os versos que esse menino recitava, a

velha Totonha declamava com uma expressão de dor de arrepiar. As lágrimas vinham-me aos olhos com aquele lamento fanhoso de menino de peito a cantar.

Havia sempre rei e rainha, nos seus contos, e forca 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 (Lins do Rego, 2020, p. 64).

O gesto fundamental da modernidade literária talvez seja a criação de uma linguagem especial. Uma linguagem que abdica da descrição em favor da sugestão, cuja finalidade última é a construção de uma experiência particular e irredutivelmente subjetiva. A formulação desse conceito-chave é o grande mérito da análise de Edmund Wilson (1959). Foi em sua busca por um fio condutor para a obra de autores como Yeats e Joyce que ele identificou essa herança do Simbolismo como o traço definidor da nova estética.

O entrave metodológico é claro: como demonstrar que um dispositivo como a linguagem especial se encarna, de fato, na tessitura de uma obra? Trata-se de saber se o texto em questão possui o arcabouço necessário para corresponder a essa definição de modernidade. O contraponto, aqui, talvez resida menos na obra e mais na perspectiva do analista; na convenção crítica, quase unânime, que há muito classifica a produção de José Lins do Rego a partir de uma suposta simplicidade temática e linguística. Essa visão, contudo, não é neutra; ela nasce de um imaginário específico, forjado no início dos anos 20 pela sofisticação estética do romance europeu e norte-americano — um ideal de inventividade que se tornou a régua para o que seria, ou não, um romance moderno.

Não se trata, evidentemente, de negar a modernidade canônica de Joyce, Woolf ou Mário de Andrade; seus lugares estão assegurados. A proposta aqui é outra: em vez de buscar uma linguagem que se oponha à "especialidade", sugerimos que a própria inventividade pode residir em outra forma de se fazer. Talvez a modernidade esteja precisamente no avesso do esperado. Assim, o cenário de Zé Lins desafia frontalmente a expectativa da crítica tradicional, influenciada pela Semana de 22. Essa tradição esperaria um espaço simples e raso em contraste com a cidade convulsiva, mas o que encontra é uma forma de profunda elaboração narrativa, que se converte no próprio artifício: uma engenhosa e particular linguagem.

Wilson afirma que “cada poeta tem uma personalidade única; cada um de seus momentos possui seu tom especial, sua combinação especial de elementos. E é tarefa do poeta descobrir, inventar, a linguagem especial que seja a única capaz de exprimir-lhe a personalidade e as percepções” (Wilson, 1959, p. 44). Além disso, ela transborda em seus significados, indo além da mera descrição objetiva da realidade, criando uma experiência estética e emocional através de metáforas, simbolismos e estruturas narrativas inovadoras.

Como já mencionado, *Menino de engenho* alcançou ampla circulação no Brasil; sua leitura não se restringiu aos que vivem no interior da Paraíba, tampouco àqueles imersos na vida rural ou marcados diretamente pela transição da escravidão ou do engenho para a usina. A obra ecoa, por vezes, em um jovem de condomínio, em uma recepcionista de hotel ou em um professor de francês voltando para casa num ônibus cheio. Embora uma análise detalhada dessa recepção extrapole o escopo da pesquisa, o importante é desfazer a ideia de que o romance trata *apenas* de uma realidade sócio-histórica. Sim, ele pode sugerir estados de espírito que, também, acabam por revelar essa mesma consciência histórica. O ponto em questão é que essa sugestão, pela forma literária como é feita em *Menino de engenho*, não pode limitar-se; pelo contrário, alarga a capacidade de compreensão de si, do outro e do mundo conforme o leitor ou a leitora vira a página.

Adianto que a crítica não pareceu confluir-se dessas ideias.

[...]o capítulo XXI, em que êle fala de Trancoso e de Totonha, contadora de histórias. O tipo desta velha, tão freqüente no Nordeste, e a reprodução do seu processo narrativo, sugere o próprio processo narrativo de José Lins do Rego. [...] nos processos de narrativa oral

dos contadores e cantores populares, do folclore nordestino. A leitura de *Menino de Engenho* dá-nos, assim, a idéia de quem pensa numa situação naturalmente evocada e consegue fixá-la na escrita com a mesma espontaneidade de uma exposição oral, isto é, de sua versão oral, que é quase uma confidência (Castello, 1961, p. 125).

A premissa de que a transposição da oralidade para a escrita resulte em uma “[...] evocação sincera e imparcial” (Castello, 1961, p. 124) contraria toda a análise aqui desenvolvida. Seria ignorar a subjetividade e todos os estudos da linguagem vigentes desde o surgimento da psicanálise. Tal perspectiva não contribui para a valorização ou crítica da obra; em vez disso, apenas relega as variantes estéticas de *Menino de engenho* ao recanto da pobreza literária. O crítico aborda essa relação de forma tão simplista que a faz parecer algo corriqueiro, prosaico — uma coisa típica desse tipo gente da roça —, e não o que realmente é: um dispositivo literário moderno e profundamente inovador.

A discussão sobre a linguagem nos remete, por definição, à natureza da obra de arte, que opera sempre em uma tensão fundamental. Há, por um lado, o objeto em sua estrutura consciente, em sua forma voluntária; por outro, há o processo que ele desencadeia no leitor, a produção de um sentido ou sentimento que parece involuntário. É a obra como produto e, ao mesmo tempo, como evento. Essa dualidade inerente pode ser mais bem compreendida à luz da noção de "linguagem especial", proposta por Edmund Wilson (1959), quando aplicada à leitura de *Menino de engenho*.

A confusão entre ação e paixão (no sentido de ser afetado) constitui, assim, a identidade paradoxal que Jacques Rancière (2009) aponta como a essência da arte:

[...] o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um logos nos pathos [...] Tal identidade, porém, pode ser pensada de duas formas opostas: como imanência do logos no pathos, do pensamento no não pensamento, ou, como imanência do pathos no logos, do não pensamento no pensamento (Rancière, 2009, p. 30).

Dentro da modernidade literária, essa linguagem especial se torna essencial para a expressão da complexidade moderna, sendo utilizada por autores como Yeats e Eliot para refletir a fragmentação e a complexidade da experiência moderna. Valéry e Proust empregam essa linguagem para investigar temas profundos como

tempo, memória e identidade. Por sua vez, Joyce e Woolf utilizam um fluxo de consciência que desafia as fronteiras tradicionais da narrativa, levando a experimentação literária ao extremo. A linguagem especial oferece uma nova sensibilidade estética que responde às mudanças do mundo moderno, permitindo múltiplas interpretações e enriquecendo a experiência literária.

Parece haver um pressuposto crítico de que a temática rural parte de uma desvantagem estética; uma inadequação congênita às convenções do modernismo hegemônico. Essa premissa cria um dilema redutor para o romance, pois se recusa a admitir que o espaço narrativo da zona da mata, da usina ou do engenho possa conter a mesma densidade cultural e psicológica que se atribui a outros cenários. A crítica parece impor um falso dilema a *Menino de engenho*: ou o romance replicaria forçosamente os moldes do cosmopolitismo urbano — como se a torção da linguagem e o fluxo de consciência só fossem possíveis nestes ambientes —, ou aceitaria sua condenação ao rótulo de mero naturalismo. O que se perde nessa equação é a possibilidade de reoxigenar a linguagem moderna. Ao se fixar em um cenário rural, supostamente incompatível com o que se esperava de um romance psicológico, a crítica não se deu a chance de reconhecer a singular construção linguística de José Lins do Rêgo. Jogou-se fora o bebê junto com a água do banho.

As ideias de Vieira (2013) iluminam e corroboram a presente análise. Vieira enxerga uma congruência entre os modernistas de 22 e os regionalistas de 26, ambos empenhados na “[...] reoxigenação da língua portuguesa” (Vieira, 2013, p. 6), o que por si só já sublinha a importância de problematizar a relação entre signo e realidade. No caso de José Lins do Rego, essa reoxigenação se dá por um processo que Vieira denomina “depuração” (Vieira, 2013, p. 7). Trata-se de um gesto duplo: por um lado, a obra se nutre da tradição literária; que se pode investigar, nesse sentido, é como a linguagem oral funciona como um dispositivo modernizante, e não naturalista. O autor a refina justamente por meio da oralidade de sua região, que, ao não ser necessariamente sóbria ou direta, abre espaço para uma complexa renovação estética. A essa base, somam-se as ferramentas da “psicanálise, sociologia, antropologia cultural e do romance moderno” (Vieira, 2013, p. 7) na construção das personagens. Assim, Vieira conclui que a obra de Zé Lins transcende o “discurso político” ou o “epifenômeno da nacionalidade”; seu projeto é outro, mais profundo: o de um romance que “mergulha na alma humana” (Vieira, 2013, p. 9).

É precisamente nesse processo de "depuração", no qual a tradição literária é reoxigenada pela força da oralidade, que o projeto de José Lins do Rego se concretiza. Nenhuma figura encarna melhor essa função da linguagem oral — como um dispositivo modernizante que "mergulha na alma humana" — do que a contadora de histórias, a Velha Totonha, cuja aparição no engenho é um momento-chave.

A VELHA TOTONHA DE quando em vez batia no engenho. Ela vivia de contar histórias de Trancoso. [...] Eu ficava calado, quieto, diante dela. Para este seu ouvinte a velha Totonha não conhecia cansaço. Repetia, contava mais uma, entrava por uma perna de pinto e saía por uma perna de pato, [...] E as suas lendas eram suas, ninguém sabia contar como ela (Lins do Rego, 2020, p. 64-65).

Essa cena, embora seja o momento mais explícito da relação do romance com a oralidade, não é um caso isolado. A presença de Totonha apenas evidencia uma força que estrutura toda a obra, desde a sua tessitura memorialista até a sua forma geral.

Aqui, há um outro estalo, ou seja, pondero um aprimoramento na perspectiva. A conexão da obra de Zé Lins com a tradição literária, como apontado por Vieira (2013), talvez seja ainda mais profunda do que se supõe. A melancolia que estrutura *Menino de engenho* não parece vir apenas da modernidade do século XX; ela possui uma ressonância estrutural com a "coita de amor", o sentimento central da lírica trovadoresca medieval, que deságua na contação oral de histórias na estrutura e no conteúdo de *Menino de engenho*. A descrição dessa "coita" por Massaud Moisés é, nesse sentido, reveladora:

[...] o trovador empreende a confissão, dolorosa e quase elegíaca, de sua angustiante experiência passional frente a uma dama inacessível [...] porque de superior estirpe social, enquanto ele era, quando muito, um fidalgo decaído. [...] O torturante sofrimento interior que se segue à certeza da inútil súplica e da espera dum bem que nunca chega. É a coita (sofrimento) de amor que, afinal, ele confessa. (Moisés, 1986, p. 25).

A relação aqui proposta não é de exclusão, mas palimpséstica. O objetivo não é diminuir a filiação da obra à modernidade em favor da tradição, mas ressaltar o complexo entrecruzamento entre a herança tradicional, a oralidade e a estrutura melancólica. Reconhecemos que os artifícios formais são distintos. Persiste, no entanto, um núcleo sentimental comum; uma dor que, se antes era projetada na

figura da dama inalcançável, agora se volta para outro objeto de desejo. Nesse sentido, a descrição da coita medieval — o sofrimento por um "bem que nunca chega", vivido por um "fidalgo decaído" diante de um objeto de desejo inacessível — parece ecoar de forma surpreendente na condição do narrador de *Menino de engenho*.

Na modernidade das memórias fragmentadas e das imagens polissêmicas, a operação que engendra o romance é mais profunda. Se a tensão entre tradição e oralidade cançãoeira é uma camada fundamental na obra de Zé Lins, ela não é, a meu ver, seu principal motor estruturante. O que de fato rege e reestrutura a linguagem da narrativa é outra força: o dispositivo melancólico. E este dispositivo, por sua vez, só pode existir plenamente sob a condição do Narrador Moderno; aquele mesmo narrador cuja crise foi definida por Adorno (2003), Benjamin (1987), Rosenfeld (2009) e Santiago (2002).

A tese, portanto, não reside na disputa entre tradição e oralidade, mas na relação entre oralidade e melancolia, que se manifesta ora como simbiose, ora como a instrumentalização da primeira pela segunda. Não faz sentido ler, em *Menino de engenho*, isso como fruto de uma representação ingênua ou romantizada do nordeste brasileiro.

A verdadeira invenção da obra, muitas vezes ignorada pela crítica, reside na complexidade formal e psicológica de Carlos de Melo. Essa complexidade só pode ser compreendida por uma chave de leitura específica: a modernidade, filtrada pela subjetividade de um narrador em crise. A obra atinge, assim, sua máxima estatura quando se reconhece que Freud também passeia pela Zona Açucareira da Paraíba.

### 3.4 “MUITO DE LONGE O TREM APITAVA”: A PERDA DA HARMONIA

A ESTRADA DE FERRO passava no outro lado do rio. Do engenho nós ouvíamos o trem apitar, e fazia-se de sua passagem uma espécie de relógio de todas as atividades: antes do trem das dez, depois do trem das duas.

Costumávamos ir para a beira da linha ver de perto os trens de passageiros. E ficávamos de cima dos cortes olhando como se fossem uma coisa nunca vista os horários que vinham de Recife e voltavam da Paraíba. Mas nos proibiam esse espetáculo com medo das nossas traquinagens pelo leito da estrada. E tinha razão de ser tanta cautela: um dos lances mais agoniados da minha infância eu passei numa dessas esperas de trem. O meu primo Silvino combinara em fazer virar a máquina na rampa do Caboclo. Já outra vez, com um pano vermelho que um moleque pregara num pau, um maquinista parara o horário das dez. Agora o que meu primo queria era um desastre. E botou uma pedra bem na curva da rampa. Nós ficamos de espreita, esperando a hora. Quando vi o trem se aproximar como um bicho comprido que viesse para uma armadilha, deu-me uma agonia dentro de mim que eu não soube explicar. Parecia que eu ia ver ali perto de mim pedaços de gente morta, cabeças rolando pelo chão, sangue correndo no meio de ferros desmantelados. E num ímpeto, com o trem que vinha roncando pertinho, corri para a pedra e com toda a minha força empurrei-a pra fora. Um instante mais ouvi o ruído da máquina que passava. Fiquei sozinho, ali no ermo da estrada de ferro. Os meus primos e os moleques tinham corrido. Meu coração batia apressado. Parecia que eu era o único culpado daquela desgraça que não acontecera. *Comecei a chorar com medo do silêncio.* Muito de longe o trem apitava. E banhado pelas lágrimas andei para casa. Nunca mais em minha vida o heroísmo me tentaria por essa forma (Lins do Rego, 2020, p. 60-61, grifo meu).

A força deste capítulo reside menos em suas consequências para o enredo e mais na forma como se constrói uma linguagem especial que opera por sugestão. A cena que acabamos de ler utiliza uma densa teia de símbolos para evocar a subjetividade do narrador: o trem representa o choque do moderno com o rural; o ato com a pedra, um rito de iniciação e aceitação entre os seus; e, de forma mais potente, o desfecho anti-heroico revela uma sensibilidade moderna. Sugere, ainda, sua anti-modernidade — um ponto a ser discutido adiante. A confissão final — o "medo do silêncio" e a recusa do heroísmo — cristaliza uma percepção de mundo que não é declarada, mas sentida pelo leitor.

É preciso, portanto, desfazer um equívoco crítico comum: o de que um olhar direcionado ao Nordeste brasileiro deva, necessariamente, resultar em uma abordagem naturalista. A crítica que exige do romance regional uma filiação automática ao naturalismo limita sua potência, ignorando que a condição humana

pode ser investigada com a mesma complexidade em um engenho de açúcar ou em uma metrópole europeia. A universalidade, afinal, opera em diferentes vetores; ela pode residir não na descrição de uma região, mas na exploração de um estado de espírito que qualquer leitor, em qualquer lugar, pode reconhecer.

Não parece ser tão importante ao romance abordar, bruta e diretamente, sobre a moagem de cana-de-açúcar, os vestígios da escravidão brasileira, o coronelismo, as dores e as doenças da infância. Parece-nos muito mais que existe, percorrendo por todo o romance (e por tudo isso), uma maneira muito particular de “linguagem especial” (Wilson, 1959). É nesses elementos de um Nordeste rural do início do século XX que se estabelece uma linguagem simbólica, transformando a percepção previamente encerrada na classificação de regionalismo ingênuo do livro para uma compreensão moderna e subjetiva.

A aparente negatividade da arte moderna — sua dissonância e obscuridade — esconde, segundo Hugo Friedrich (1991, p. 34), uma função quase metafísica. A finalidade dessas características, é "indicar uma transcendência [...] cuja harmonia e totalidade ninguém mais pode perceber". É interessante perceber como, nesse ponto, a melancolia reverbera naquele mesmo estado do poema de Gérard de Nerval (1854).

A literatura moderna, portanto, torna-se polifônica porque a voz da totalidade se calou; ela se volta para o íntimo e o introspectivo porque o mundo exterior já não oferece respostas. A arte passa a ser o registro de uma busca por uma harmonia perdida, um gesto que é, ao mesmo tempo, estético e profundamente existencial.

Assim, os conceitos se integram. A linguagem especial de Wilson (1959) não opera no vácuo; ela é a própria forma da fragmentação moderna, da "negatividade obscura" apontada por Friedrich (1991). É precisamente essa característica que revela as variadas possibilidades de leitura, convidando a múltiplas captações simbólicas que se dão na relação consciente e inconsciente entre o texto e a subjetividade de quem lê.

Friedrich diz que a arte moderna usa formas quebradas para falar de uma totalidade que se tornou inacessível. Suas dissonâncias e fragmentos são um modo de indicar uma harmonia que já não podemos mais sentir ou compreender (Friedrich, 1991, p. 34). A dúvida, então, se instaura: como pode a complexidade de um romance moderno emanar de uma premissa tão singela? Um garoto que aos quatro anos muda-se da metrópole, Recife, para o engenho do avô na zona da mata

da Paraíba. A resposta está na própria tessitura da obra, tecida não com abstrações puramente, mas com a matéria bruta da vida. Ela se compõe dos moleques que conviviam com Carlinhos; do cheiro de cana queimada; das palmadas recebidas como punição; da imponência do avô a atravessar o subjetivo do menino; das relações sexuais prematuras e, ao fim de tudo, da íntima sensação de que tudo está *perdido*. Tensionando o pensamento de Baudelaire sobre o poeitar, Friedrich aponta que:

[...] conceito de modernidade de Baudelaire tem ainda outro aspecto. É dissonante, faz do negativo, ao mesmo tempo, algo fascinador. O mísero, o decadente, o mau, o noturno, o artificial, oferecem matérias estimulantes que querem ser apreendidas poeticamente. Contêm mistérios que guiam a poesia a novos caminhos. Baudelaire perscruta um mistério no lixo das metrópoles: sua lírica mostra-o como brilho fosforescente. A isto se acresce que ele aprova toda atuação que exclua a natureza para fundar o reino absoluto do artificial. Porque as massas cúbicas de pedra das cidades são sem natureza, elas pertencem embora construindo o lugar do mal à liberdade do espírito, são paisagens inorgânicas do espírito puro. Este argumento só se repetirá em resquícios nos poetas posteriores (Friedrich, 1991, p. 43).

Uma leitura apressada da modernidade poética pode sugerir que seu primor reside no cenário urbano. Tal perspectiva, que celebra o choque entre o artificial e o orgânico, parece, de imediato, excluir uma obra como *Menino de engenho* do campo da literatura moderna. No entanto, essa exclusão se baseia em uma premissa frágil. É preciso reconhecer o caso de Baudelaire como particular e, em vez de se ater ao seu tema, investigar os princípios estruturantes de sua poética.

A chave para essa investigação se encontra ao continuar a leitura de Friedrich (1991, p. 43). O que define a modernidade em Baudelaire não é o cenário, mas a operação que ele realiza neste cenário: a de que “estas imagens conseguem juntar a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor de alcatrão, estão cheias de alegria e de lamentação e, por sua vez, contrastam com as amplas curvas vibrantes de seus versos” (Friedrich, 1991, p. 43). Assim, o verdadeiro fator gravitacional da modernidade não é o tema urbano, mas o choque entre opostos e o gesto da justaposição herética; um princípio que, este sim, pode ser encontrado em qualquer cenário.

Na leitura de *Menino de engenho*, nunca fica claro se o narrador, Carlos de Melo, em algum momento se sentiu um “comum” no engenho. Seu gesto

memorialista é pautado justamente por essa condição; a de uma peça transplantada da cidade para a vida rural que recebia um tratamento diferenciado. Dessa estranheza fundamental, nasce a atmosfera do romance: uma confusão difusa que cresce e ganha fôlego, alimentada por contrastes. A compreensão do cenário é constantemente fragmentada, seja pela diferença social em relação aos filhos dos ex-escravizados, seja pela dissonância afetiva na narrativa de seu cabrito de estimação que, capítulos depois, torna-se refeição. O mais interessante, contudo, é como o dispositivo da memória afeta essas imagens, fazendo com que a justaposição beire a contraposição e vice-versa, até que uma sensação de inconclusão se instaure desde o expressar inicial da narrativa.

O sentimento que permeia a obra é entranhado e difuso, dispensando a necessidade de uma curva dramática convencional. Assim, quando memórias como a do trem são inseridas no romance, elas não servem a uma linearidade narrativa óbvia. Essa lógica se estende a todo o texto, que em momento nenhum desenvolve resoluções claras: não há a superação do luto pela mãe, uma definição sobre a raiva contra o pai, ou uma escolha entre as identidades rural e urbana. As memórias são simplesmente "montadas" sem uma justificativa explícita que as organize.

Portanto, ao aplicar o princípio do contraste de Friedrich à análise de *Menino de engenho*, perceberemos que a obra não precisa *pedir licença* para ser moderna. Ela o é em seus próprios termos, utilizando a mesma operação fundamental que Baudelaire utilizou em Paris. *Menino de engenho* revela as contradições humanas, a melancolia subjetiva e o ocre da Zona da Mata paraibana.

### 3.5 “CUSTAVA A CRER QUE UMA CHUVADA NO SERTÃO DESSE PRA TANTA COISA”: HERESIA E SUBJETIVIDADE

Eu fiquei a pensar donde viria tanta água barrenta, tanta espuma, tantos pedaços de pau. E custava a crer que uma chuvada no sertão desse para tanta coisa.

Saímos da beira do rio quase na hora da ceia. Meu avô na mesa contava episódios da enchente de 75:

— O rio subiu até a calçada da casa-grande. O velho Calixto, querendo salvar um animal, foi arrastado pela correnteza. Ele tinha perdido um escravo numa virada de canoa. A várzea ficou toda debaixo d'água, com mais de um metro de lama.

Mas há muitos anos que o Paraíba não repetia a façanha (Lins do Rego, 2020, p. 42).

A perspectiva de Peter Gay (2009) converge com a de Friedrich ao posicionar Baudelaire como o ponto de partida da estética moderna. Para Gay (2009, p. 50), a modernidade de Baudelaire nasce de um duplo movimento de negação: sua rejeição tanto à "reprodução entorpecedora do mundo" do realismo quanto à "subjetividade descontrolada" do romantismo. A síntese superadora desse impasse, aponta o teórico, está na famosa definição do próprio poeta para a arte pura, que consistia em "criar uma magia sugestiva, contendo ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo externo ao artista e o próprio artista" (Gay, 2009, p. 50).

A potência de *Menino de engenho* também reside em um paradoxo: sua forma literária apoia no particular do engenho a sua força universal. A obra é, na precisa formulação de Luna Filho (2022, p. 9), "[...] universal por ser muito particular, e muito particular por ser universal". A "magia sugestiva", que Baudelaire identificou como o cerne da arte moderna, é o dispositivo que opera essa conversão. É por meio dela que o *glamour* e a *gramática* do romance, filtrados (ou acrescidos) pela memória do narrador, posiciona a obra no plano subjetivo — plano onde a crise da narrativa, teorizada no início desta análise, e a crise melancólica do protagonista se revelam indissociáveis.

A relação desta pesquisa com a universalidade e a modernidade é, antes de tudo, teórica. O diálogo não se dá através de uma análise comparativa minuciosa, mas pela constante referência ao cânone que define o próprio campo de estudo. Nesse sentido, James Joyce, Marcel Proust e Virginia Woolf são figuras paradigmáticas; sua importância não reside nas minúcias da comparação, mas no fato de que são, ao se tratar de literatura moderna, na formulação definitiva de Peter Gay (2009, p. 203), "[...] inevitáveis".

Quando nos debruçamos sobre a Literatura Moderna Ocidental do século XX, percebemos uma mudança de paradigma naquilo que modifica as relações da narrativa literária com a realidade. Daí retomamos a frase de Virginia Woolf, que "[...] em, ou por volta de dezembro de 1910, a natureza humana mudou"<sup>5</sup> (Woolf, 1924, p. 2). Seria possível, portanto, classificar *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, na mesma perspectiva crítica aplicada a obras da modernidade literária que ultrapassam a condição de literatura convencional. Poderíamos ver que a mudança da natureza humana também foi percebida por *Menino de engenho*, refletindo-a em sua organização formal e memorialista.

---

<sup>5</sup> “[...] to the effect that in or about December, 1910, human character changed.”

Com a crise do narrador, *Menino de engenho* assume uma estrutura memorialista marcada pela *negatividade*, rememorando e circunscrevendo a memória sob o signo da perda. A obra dialoga, assim, com as transformações literárias e psicológicas do século XX, profundamente influenciadas pela teorização psicanalítica.

O aforismo de Freud (1969 [1917], p. 292), de que o eu “[...] não é senhor nem mesmo em sua própria casa”, serve como ponto de partida para a compreensão da subjetividade moderna. Essa premissa de um eu descentrado e polifônico é o pano de fundo para a estética da arte que Virginia Woolf e outros faziam. A partir dessa crise, Peter Gay (2009) define o “fascínio pela heresia” como o gesto inaugural desse movimento; uma atitude que, em sua visão, precede e torna possível o mergulho minucioso na subjetividade. O pensamento de Friedrich, então, complementa o de Gay ao qualificar essa investigação: ele a descreve como incondicional e, acima de tudo, governada por uma sensação de anormalidade inerente ao próprio ato transgressor.

Contudo, o próprio Friedrich (1991, p. 18) nos alerta para a natureza histórica desse conceito, afirmando que “a 'anormalidade' de uma época tornou-se norma na seguinte, e deixou-se, portanto, assimilar”. A maior heresia da arte modernista, portanto, talvez tenha sido a de transformar sua própria “anormalidade” na nova norma da condição humana e, por sua vez, literária. É precisamente neste ponto que *Menino de engenho* edifica sua própria e contundente anormalidade, um gesto que desafia — senão o trai, em um gesto de heresia — o modelo vigente do romance psicológico moderno.

Relembramos, neste ponto, a supracitada crítica de Sérgio Milliet (1947) a José Lins do Rego. Sua honestidade reside em sua “lúcida incapacidade” de lidar com a obra, por estar “habituaado demais à sabedoria dos romancistas europeus”. Essa dificuldade o levou a descrever a radical diferença do romance como uma limitação estética. Nossa perspectiva intervém para ressignificar essa diferença como um gesto de deliberada heresia. O que era visto como limitação torna-se, então, a maior virtude do romance: sua modernidade. Uma modernidade duplamente transgressora, pois afirma tanto o espaço rural contra a norma urbana, quanto uma subjetividade radical que fratura a tradição da narrativa linear.

Convém notar, entretanto, um traço definidor da arte moderna: sua ruptura com os clássicos por meio da obscuridade e da subversão. Gay (2009, p. 19-20)

argumenta que os poetas modernos distorcem versos clássicos, infundindo-os com obscenidades e humor, tudo isso dentro da ampla experimentabilidade da linguagem. Acrescento que, entretanto, muito menos como regra e mais como exemplo reverbera essa postulação. Dito de outro modo, a *mística* da linguagem experimental, a partir de certo ponto, cristaliza-se como um *sedimento* estético, investindo-se assim na possibilidade de tornar-se objeto de heresia. A tese de Friedrich (1991, p. 18) define a heresia canônica, afirmando que “a não assimilabilidade [em Rimbaud e Mallarmé] permaneceu uma característica crônica também dos poetas mais modernos”; é precisamente essa cronicidade que, no mesmo gesto que tornou a arte moderna, permite, em um segundo momento, a heresia de uma aparente assimilabilidade — ou seja, a busca pelo mesmo efeito de profundidade subjetiva, mas sem os artifícios da experimentabilidade. É nessa via que a grandeza estética de José Lins do Rego se realiza: ao contrabandear uma subjetividade melancólica profunda dentro de um espaço não convencional e uma linguagem de uma investigação de subjetividade cerrada sem experimentações.

*Menino de engenho* não imita a modernidade; ela a encarna em seus próprios termos, a partir de suas próprias contradições. O não reconhecimento de sua modernidade pela crítica da época, em razão de seu cenário rural e afastado da metrópole, e da ausência de experimentalismos, constitui, hoje, sua mais profunda heresia. A tese de Peter Gay (2010, p. 18), de que “o romance é um espelho que distorce”, encontra uma ressonância precisa em *Menino de engenho*. O espelho da obra não se limita a refletir passivamente uma realidade histórica e social — o universo dos engenhos de açúcar em declínio no Nordeste, com suas dinâmicas de poder, paisagens e personagens —, como queria a crítica de outrora, pois seu verdadeiro projeto estético é outro.

A distorção é o elemento que confere ao romance sua força moderna. Essa realidade não é apresentada de forma objetiva, mas é filtrada e deformada, entranhado e difuso, pela subjetividade do narrador. É a sua memória fragmentada, assombrada pelo luto e pela melancolia, que define o tom da narrativa. Assim, os fatos são menos importantes do que a atmosfera que sugerem, e a suposta simplicidade do cenário rural, como era visto por aqueles modernistas da Semana de 22, se torna o palco de uma complexa e trágica experiência interior.

Neste ponto da análise, compreendemos que a força motriz do romance não é um ato isolado de ruptura, mas sua inscrição em uma contínua e paradoxal

“tradição moderna”. Essa tradição opera de forma singular: quanto mais avança seu “fascínio pela heresia”, como nos diz Gay (2009), mais a obra se vê constituída pela própria lógica da transgressão que ela aparenta combater, ou de estar oposta. O gesto de oposição, assim, torna-se, ele mesmo, uma herança, o pilar dessa nova continuidade. Trata-se de uma heresia que se ergue sobre a consolidação de uma heresia anterior, já transformada, em um momento seguinte, em tradição. É nesse sentido que a modernidade de *Menino de engenho* reside, paradoxalmente, em sua anti-modernidade.

Antoine Compagnon (2010), ao nomear e refletir sobre a “tradição moderna”, percebe que: “Durante muito tempo opôs-se o que é tradicional e o que é moderno, sem nem mesmo se falar de modernidade ou de modernismo: moderno seria o que rompe com a tradição e tradicional o que resiste à modernização.” (Compagnon, 2010, p. 9). Argumenta, assim, que a própria noção de “tradição moderna” é intrinsecamente contraditória, pois a modernidade (ruptura) e a tradição (resistência) se opõem por definição. Essa contradição, no entanto, resolve-se em um conceito mais forte e violento: o de heresia, ou também, traição. Para Compagnon (2010, p. 10), é precisamente isso que a junção dos termos evoca: “o termo moderno justaposto à tradição evoca sobretudo a traição, traição da tradição, mas também repúdio incansável de si mesmo”.

É uma posição muito forte e resoluta a que enxerga o romance *Menino de engenho* como aqui se propôs: uma obra que representa uma quebra deliberada, um rompimento conceitual com as principais tendências literárias (do romance) que existem quando se pensa em literatura moderna. E, para demonstrar o alcance universal dessa ruptura, considero incontornável a comparação com William Faulkner. Assim como José Lins do Rego, o escritor estadunidense, forjou sua obra a partir de uma região periférica e rural, o sul do Mississippi, provando que a modernidade não é um privilégio geográfico urbano. O paralelo que aqui estabeleço serve, então, para solidificar o argumento de que a verdadeira vanguarda não residia em replicar o cenário urbano, mas em desafiar as noções preestabelecidas de modernidade em qualquer espaço.

Em *As I Lay Dying*, a mãe, às portas da morte, profere: “Como nossas vidas se desenrolam no sem-vento, sem som, os gestos cansados cansadamente recapitulantes: ecos de velhas compulsões com mão-nenhuma em cordas-nenhumas: no pôr do sol, caímos em atitudes furiosas, gestos mortos de

bonecos”<sup>6</sup> (Faulkner, 1990, p. 207). Em seu leito, envolto pelo pântano do Mississippi, ela admite a crise do romance, ecoando uma narrativa fragmentada e que vasculha uma subjetiva cerrada, refletindo a complexidade da experiência moderna.

Um ponto de convergência entre os autores, é como a escolha de um cenário não urbano se alicerça na ruptura com uma tradição do romance moderno. A ideia de que a complexidade psicológica era um privilégio da cidade é subvertida tanto pela representação do sul dos EUA em Faulkner quanto do Nordeste açucareiro em Zé Lins. Essa não convencionalidade do espaço é, em si, o fundamento de suas respectivas heresias; enquanto Faulkner é visto como gênio por transformar o local escanteado em arte, José Lins do Rego muitas vezes é limitado a um retrato do regional. É preciso reconhecer que as mesmas feitura que consagraram Faulkner — a profundidade psicológica, a inovação narrativa e a universalidade estética — também estão em José Lins do Rego, ainda que subestimadas.

Assim, a ideia de uma tradição moderna é paradoxal, herética e anti-moderna; implica uma tradição constituída por sucessivas rupturas. Dado que cada geração se distancia do passado, a própria ruptura se torna a tradição, configurando uma tradição da negação histórica, onde o novo se estabelece como um valor fundamental da modernidade. Este paradoxo, para Compagnon (2010, p. 12), está refletido nas várias manifestações da estética Moderna, tais como *a superstição do novo, a religião do futuro, a mania teórica, o apelo à cultura de massa e a paixão pela negação*.

Talvez o maior ganho desta pesquisa seja a confirmação da tese de Compagnon (2010, p. 12): a de que a tradição moderna é, em sua essência, feita de “[...] contradições não resolvidas”. E que maior contradição existe do que a de uma obra como *Menino de engenho*? Rotulada como naturalista por uma crítica canônica como a de Sussekind (1984), a obra viveu, ela mesma, uma tensão irresoluta em sua recepção. Ao propor uma leitura que reivindica sua modernidade, não estamos apenas analisando o romance; estamos expondo uma dessas contradições e, nesse gesto, endossando a ideia de que a modernidade é, e sempre foi, um projeto em crise.

---

<sup>6</sup> “How do our lives ravel out into the no-wind, no sound, the weary gestures wearily recapitulant: echoes of old compulsions with no-hand on no-strings: in sunset we fall into furious attitudes, dead gestures of dolls”

### 3.6 “LEMBRO ME DO SEU CAIXÃO BRANQUINHO, CHEIO DE ROSAS”: AUTO-ESCRUTÍNIO

MAGRINHA E BRANCA, a prima Lili parecia mais de cera, de tão pálida. Tinha a minha idade e uns olhos azuis e uns cabelos louros até o pescoço. Sempre recolhida e calada, nunca estava conosco nas brincadeiras.

— Esta menina não se cria — diziam as negras.

Na verdade, a prima Lili parecia mais um anjo do que gente. Qualquer coisa era motivo para um choro que não acabava mais. Comigo ela sempre se abria. Eu lhe era menos agressivo que os irmãos. E juntos nós estávamos com a tia Maria, e nos cuidados e nos dengues de nossa

amiga nos encontrávamos de quando em vez. Lili não ia ao sol, vivia o dia todo calçada. Tudo lhe fazia mal: o chuveiro, o mormaço, o sereno. E só vivia nos remédios.

Não sei por que, fui criando a esta criaturinha uma amizade constante. Gostava de ficar com ela, na companhia de suas bonecas. E um preá-da-índia que me deram, eu lhe ofereci de presente. Também era tão terna comigo!

Um dia amanheceu vomitando preto e com febre. Entrei no quarto onde ela estava, mais branca ainda, e a encontrei muito triste, ainda mais magrinha. Suas bonecas andavam

por cima da cama como se fossem as suas amigas em despedidas.

Os olhinhos azuis se demoraram em cima de mim, parece que me pedindo alguma coisa. Era talvez para que eu ficasse com ela mais tempo. Mas levaram-me do quarto.

No outro dia, quando me acordei, a minha priminha tinha morrido. Lembro-me do seu caixão branquinho, cheio de rosas, e da tia Maria chorando o dia inteiro.

Ainda hoje, quando encontro enterro de crianças, é pela minha prima Lili que me chegam lágrimas aos olhos (Lins do Rego, p. 2020, 31-32).

O manuseio estético da obra, para além de seu gesto herético, é profundamente subjetivo. É nessa subjetividade que encontramos a segunda característica postulada por Peter Gay (2009, p. 19), “[...] o compromisso com um rigoroso autoescrutínio”<sup>7</sup>, manifestado na forma de uma subjetividade cerrada. As raízes teóricas para se compreender essa condição já foram estabelecidas em nossa discussão sobre a Crise do Romance de Benjamin e Adorno, Rosenfeld e Santiago. É a partir dessa crise que a memória se torna um dispositivo literário; um filtro através do qual o narrador-personagem constitui a sua subjetividade. É preciso compreender, então, que a memória na modernidade é, em sua essência, melancólica, e é essa melancolia inerente que define a experiência moderna.

<sup>7</sup> “[...]a commitment to a principled selfscrutiny.”

A crise do narrador, que reflete a ruptura com o passado e a busca pela subjetividade, é um exemplo claro do discutido acima. Peter Gay (2009, p. 50) complementa essa ideia ao destacar que "as respostas subjetivas sempre permaneceram de importância cardinal" para os modernistas, exemplificando com Baudelaire, que afirmou: "Se um conjunto de árvores, montanhas, rios e casas, ou seja, o que chamamos de paisagem, é belo, ele não é belo por si só, mas através de mim, da minha graça pessoal, da ideia ou do sentimento que eu atribuo a ele." Essa perspectiva reforça como a subjetividade se torna um eixo central na narrativa moderna, onde o olhar individual transforma e reinterpreta a realidade.

O narrador-personagem, Carlos de Melo, revisita o passado não para documentá-lo, mas para reconstruí-lo sob o signo da perda, tensionando a relação entre memória e realidade. A enchente do rio, episódio central da obra, exemplifica essa operação. O trecho inicial estabelece a certeza objetiva do inverno – "HÁ OITO DIAS QUE relampejava nas cabeceiras. [...] Lá um dia, para as cordas das nascentes do Paraíba, via-se, quase rente do horizonte, um abrir longínquo e espaçado de relâmpago: era inverno na certa no alto sertão" (Lins do Rego, 2020, p. 39). No entanto, essa lógica é desestabilizada pelo olhar subjetivo do narrador. A enchente se transforma em metáfora da incerteza, do caos, da pulsão destrutiva que irrompe sem explicação causal linear.

A tragédia não é apenas natural; é psíquica. O desejo inconsciente do menino para que a inundação persista, destruindo a estrutura do engenho – "Não sei por que, eu tinha vontade que o rio continuasse a encher, a entrar por toda parte com as suas águas sujas. Queria ver os baús nadando dentro de casa" (Lins do Rego, 2020, p. 43) – evidencia um conflito que se descola da materialidade dos eventos e se inscreve no domínio da subjetividade.

COM A MORTE DE LILI, tia Maria ficou toda em cuidados comigo. Proibiu-me da liberdade que eu andava gozando como um libertino. Passava o dia a me ensinar as letras. Os meus primos, esses, ninguém podia com eles.

Ficava eu horas a fio sentado na sala de costura, com a carta de á-bê-cê na mão, enquanto por fora de casa ouvia o rumor da vida que não me deixavam levar. Era para mim, esta prisão, um martírio bem difícil de vencer. Os meus ouvidos e os meus olhos só sabiam ouvir e ver o que andava pelo terreiro. E as letras não me entravam na cabeça.

— Nunca vi um menino tão rude — dizia asperamente a velha Sinhazinha.

Tia Maria, porém, não desanimava, continuando com afinco a martelar a minha desatenção. (Lins do Rego, 2020, p. 32-33)

O CASAMENTO DA TIA MARIA estava marcado para o São Pedro. Ela fora ao Recife comprar muita coisa do seu enxoval. Trouxera-me um velocípede e uma roupa bonita de marinheiro. Comprara com estes presentes a minha vontade de ir com ela também.

[...]

Não quis ver o casamento. Corri chorando para a minha cama.

[...]

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 (Lins do Rego, 2020, p. 116-120).

A impressão de que os laços afetivos de Carlinhos se desfazem progressivamente não é casual. A estrutura melancólica da obra pende invariavelmente para uma perda fundadora que o narrador busca, em vão, solucionar. Na malha do texto, objetos e eventos prosaicos — a alfabetização, um velocípede — servem para canalizar uma angústia que aponta para o trauma original da morte da mãe. O mais interessante, no entanto, é perceber como a perda da “segunda mãe” é trabalhada. O romance sutilmente justapõe a dor da partida da tia à do assassinato materno, e com isso, a hierarquia das dores se dissolve. A certeza sobre o porquê Carlinhos sofre se torna, então, deliberadamente ambígua, quase indiscernível e irônica.

A profundidade com que a subjetividade é investigada no romance levanta questões que não são, nem podem ser, resolvidas. Os lamentos, embora surjam de memórias da infância, nunca são banalizados como “infantis”. Tampouco a narrativa impõe uma hierarquia lógica às dores, atribuindo um peso maior ou menor a cada uma (a não ser pela ordem cronológica). O que se percebe, neste ponto, é que a perda da mãe, da prima Lili e da “segunda mãe” não são tratadas como três diagnósticos distintos, mas como manifestações de uma única condição: a de uma narrativa inscrita sob o signo de perda e do sentimento entranhado de não pertencimento.

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.

[...]

O que eu sentia era uma vontade desesperada de ir para junto de meus pais, de abraçar e beijar minha mãe. Mas a porta do quarto estava fechada, e o homem sério que entrara não permitia que ninguém se aproximasse dali (Lins do Rego, 2020, p. 19).

A relação que o jovem órfão estabelece com o seu entorno é mediada por dois vetores indissociáveis: um físico, encarnado na figura do homem sério, e outro psíquico, manifesto como uma vontade desesperada. A própria materialidade do mundo e suas evidências são, assim, refratadas por esses prismas que filtram a realidade em função das necessidades de uma subjetividade moderna e melancólica. Instaura-se uma percepção na qual sentimentos e objetos se estranham, negando as potencialidades imediatas do olhar. Paradoxalmente, é nessa opacidade que se abrem as frestas para a expressão e por onde os sentidos podem afluir na linguagem. Tal dinâmica deriva de um ímpeto autoanalítico incessante, de uma necessidade de autopercepção que se realiza através da análise do exterior. É, portanto, ao contemplar as dinâmicas daquele microcosmo — o salto dos sapos no eito ou o cochichar das ex-escravizadas na cozinha — que Carlinhos logra perscrutar seu universo interior e, por extensão, nos convida a mergulhar na profundidade de nossa própria humanidade.

Contudo, esse mergulho na profundidade da condição humana não é um processo de resolução. A autoanálise, por mais incessante que seja, esbarra em um núcleo não alcançado pela linguagem, e que a própria memória não consegue processar, um limite confessado pelo narrador ao admitir que “o que se passou depois disso, não me ficou bem na memória” (Lins do Rego, 2020, p. 19).

#### 4. “O QUE SE PASSOU DEPOIS DISSO, NÃO ME FICOU BEM NA MEMÓRIA”: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Revisitar a fortuna crítica de José Lins do Rego é percorrer um labirinto de rótulos: o romance social, o documento de uma transição, o regionalismo nostálgico. Nas leituras canônicas de Lafetá (2000) a Bueno (2006), de Castello (1961) a Sússekind (1984), a obra parecia definida, mas também cativa. Havia sempre a sensação de que, sob o peso da tradição da divisão, o romance permanecia ali, de mãos e pés atados. O que me pareceu inaceitável, ao final, foi a escassez da discussão sobre a própria matéria de que ele é feito.

O que busquei neste percurso, então, não foi uma nova restrição, mas uma chave de leitura. Acredito que ela se encontra na melancolia — a lente através da qual o tempo se desfaz e a memória se torna linguagem, numa cronologia íntima e sentimental. Foram as ferramentas teóricas de Julia Kristeva (1989) e Freud (2010) que se mostraram fundamentais para compreender essa mecânica interna do romance.

Uma vez compreendida a estrutura interna da obra, outras ressonâncias se tornam visíveis. O que se percebe não é mais um drama particular, mas o eco de uma crise que atravessa o século. Foram Walter Benjamin (1987) e Theodor Adorno (2003) que nesta pesquisa nomearam essa fratura: a crise do narrador, a impossibilidade de contar histórias como antes, o fim de uma certa comunhão entre a experiência e a palavra. Virginia Woolf ofereceu a data e, talvez, a sentença para essa ruptura — em algum ponto de 1910, a natureza humana mudou. E o que Anatol Rosenfeld (2009) irá, mais tarde, perceber como consequência direta dessa mudança é a própria desrealização do mundo, o esvaziamento do real que se torna o *zeitgeist* da modernidade.

Diante dos cacos de uma realidade que já não se oferece como um todo coeso, o que resta ao romance? É aqui que Silvano Santiago (2002) refina a questão: a narrativa que, não podendo mais dar conta do mundo, volta-se para dentro. A memória, então, deixa de ser apenas um tema e se torna refúgio e a própria forma da narração. Talvez seja a mesma vertigem, a mesma crise da narrativa, que se manifesta tanto no Pântano de Faulkner quanto na zona da mata de Zé Lins.

A perda que define o narrador ecoa a desolação de Gérard de Nerval (1854); o sentimento do irreparável dialoga com as "coitas de amor" trovadorescas; e o detalhe que fere a memória opera de modo análogo ao *Punctum*, de Roland Barthes (1984). A convergência de tantas tradições do sentir apenas confirma a inesgotável riqueza interpretativa de *Menino de engenho*.

É uma melancolia que não se opõe à oralidade; pelo contrário, ela a convoca, fazendo das histórias de Trancoso a cifra de uma perda que a fala comum não alcança. Essa forma de expressão dialoga diretamente com o que Edmund Wilson (1987) definiu como "linguagem especial": uma linguagem que abdica da descrição em favor da sugestão, cuja finalidade última é a construção de uma experiência particular e irredutivelmente subjetiva.

Esse efeito se materializa em cenas como a da relva alta, onde a obscuridade da linguagem não é uma falha, mas um projeto estético. É um gesto que ecoa o conceito de obscuridade na linguagem, de Friedrich (1978), na qual a opacidade da mensagem parece espelhar um sentimento interior. Aqui, de modo análogo, as dissonâncias e os fragmentos da narrativa são um modo de indicar, pela sua ausência, uma harmonia que já não se pode mais sentir ou compreender.

Nessa perspectiva, tudo se reconfigura. A modernidade da obra não se anuncia, ela relampeja nas cabeceiras. Cada capítulo, cada imagem, é uma lente para perscrutar a mesma fratura. A memória do caixão branco, cheio de rosas, deixa de ser um mero traço autobiográfico para se tornar um ato de auto-escrutínio — um escrutínio que sempre falha, porque a fotografia da mãe já não guarda uma fisionomia, porque ao se fechar os olhos, como admite o narrador, sempre falta qualquer coisa. A saudade do engenho que corta a alma não é nostalgia; é a crise mesma do romance. O apito do trem, muito ao longe, não é paisagem; é a própria sonoridade da distância, a ponto de provocar o choro com medo do silêncio. E as histórias de Trancoso não são folclore, mas a cifra de uma linguagem especial, um solilóquio de caçador no qual a palavra persegue um rastro que desaparece, como o de um calango na folhagem seca. A subjetividade, aqui, é heresia; é a forma de narrar um mundo sem centro, um mundo onde se custa a crer que uma chuvada no sertão dê para tanta coisa, e onde os santos, no oratório, parecem ter vergonha de olhar. É o mundo de um menino perdido que se descobre menino de engenho. E no fim, tudo converge para o desejo da inundação. A vontade de que o rio continuasse a encher, que as águas sujas invadissem, que os baús flutuassem dentro de casa.

A modernidade de *Menino de engenho*, como nos ensina Peter Gay (2009), não precisa da metrópole; ela reside nessa subjetividade em crise. É aqui que a palavra "moderno", ao se encostar à "tradição", profere uma sentença: a heresia. A traição. É, antes de tudo, o gesto de abandono do que nos fundou, a ruptura com a linhagem, uma espécie de parricídio que é, ao mesmo tempo, um ato de auto-constituição..

Mas a violência do moderno, como nos lembra Compagnon (2010), não se esgota aí. Ao se afirmar, o moderno cria sua própria tradição instantânea e, no mesmo fôlego, a repudia. É um movimento de incansável autofagia, um repúdio de si mesmo para que o próximo "moderno" possa nascer.

Para além da crítica e da teoria, o que permanece de *Menino de engenho* é um sentimento íntimo e universal. Sua história não é apenas a de um menino assaltado pela lembrança de um engenho; é a de todos nós, assaltados por uma memória que chega em um fim de tarde, no aroma de um café, em uma fotografia amarelada. É uma obra sobre o impulso de se agarrar às imagens que nos fazem sorrir e, no mesmo instante, nos partem com uma saudade que o tempo não redime.

Talvez este seja, afinal, o seu legado, o pilar desta nova continuidade que busquei, esperançosamente, iniciar: a confirmação de que os sentimentos mais profundos nos unem como um tecido invisível. Uma humanidade feita não apenas de nossas diferenças, mas de nossa idêntica e compartilhada perdição. O que vejo, ao final, não é um regionalismo superado, mas um romance cuja ausência nos fala com uma urgência que pertence, inequivocamente, ao cenário da literatura moderna ocidental.

## REFERÊNCIAS.

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ANDRADE, Mário. Riacho Doce. *Ciência & Trópico*, Recife, v. 10, n. 2, p. 225-228, jul./dez. 1982.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A crise do romance: Sobre Alexandersplatz, de Döblin. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BUENO, Luís. Nação, Nações: os modernistas e a geração de 30. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 83-97, 2004.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2006.
- CANDIDO, Antonio. A educação pela noite & outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162: Literatura e subdesenvolvimento.
- CARPEAUX, Otto Maria. Fogo Morto. *Ciência & Trópico*, Recife, v. 10, n. 2, p. 237-241, jul./dez. 1982.
- CASTELLO, José Aderaldo. *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*. São Paulo: Edart, 1961.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DELEUZE, Gilles. The Pleats of Matter. In: DELEUZE, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Tradução de Tom Conley. London: The Athlone Press, 1993. p. 14-34. Disponível em: [https://www.academia.edu/download/31730880/dELUEUZE\\_-\\_fOLD.pdf](https://www.academia.edu/download/31730880/dELUEUZE_-_fOLD.pdf). Acesso em: 12 fev. 2024.
- ERNAUX, Annie. *A escrita como faca e outros textos*. Tradução Mariana Delfini. São Paulo: Fósforo, 2023.
- FAULKNER, William. Address Upon Receiving the Nobel Prize for Literature. In: FAULKNER, William. *The Portable Faulkner*. Editado por Malcolm Cowley. Nova York: Penguin Books, 2003. p. 649-650.
- FRANÇA, Eduardo Melo. Barroco e Modernidade, subjetividade e desejo. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 59, n. 1, p. 8, jan.-dez. 2024. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2024.1.44509>. Acesso em: 10 mar. 2024.

FREUD, Sigmund. Conferência XVIII: fixação em traumas – o inconsciente (1916-1917). In: FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. 16.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. Perspectivas e retrospecto. In: FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 15-34.

GAY, Peter. *Modernismo: O Fascínio da Heresia – de Baudelaire a Beckett e Mais um Pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GAY, Peter. *Represálias Selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2010.

GRIECO, Agrippino. Banguê. *Ciência & Trópico*, Recife, v. 10, n. 2, p. 221-224, jul./dez. 1982.

IVO, Ledo. Como a relva cresce. *Ciência & Trópico*, Recife, v. 10, n. 2, jul./dez. 1982.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAFETÁ, J. L. *1930: a crítica e o modernismo*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: *Anais do V Congresso da ABRALIC*. v. 2. Rio de Janeiro: ABRALIC, 1997.

LINS, Álvaro. Água-mãe. *Ciência & Trópico*, Recife, v. 10, n. 2, p. 229-235, jul./dez. 1982.

LINS DO REGO, José. *Menino de engenho*. São Paulo: Global Editora, 2020.

LUNA FILHO, José Roberto de. *É pena que as folhas caiam tão depressa: uma leitura de S. Bernardo, de Graciliano Ramos, pela melancolia*. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2022.

MILLIET, Sérgio. Eurídice. *Ciência & Trópico*, Recife, v. 10, n. 2, p. 243-246, jul./dez. 1982.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

NERVAL, Gérard. *Le Christ aux Oliviers*. Domínio público. 1854. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lv001025.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2024.

RAMOS, Cristiano. Revisão: a condenação sem embargos. *Revista Continente*. Recife, Edição Especial, 2013, p. 10-11.

RANCIERE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIBEIRO, João. Doidinho. *Ciência & Trópico*, Recife, v. 10, n. 2, p. 217-219, jul./dez. 1982a.

RIBEIRO, João. Menino de Engenho. *Ciência & Trópico*, Recife, v. 10, n. 2, p. 213-215, jul./dez. 1982b.

ROSENFELD, Anatol. Reflexão sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto e Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SONTAG, Susan. Objetos de Melancolia. In: SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 63 – 97.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. Tradição, Região e Modernidade na obra de José Lins do Rego. *Revista Continente*. Recife, Edição Especial, 2013, p. 5-9.

VIEIRA, Anco Márcio Tenório. O que restou do regionalismo? *O Estado de S. Paulo*, Caderno Artes, São Paulo, 7 dez. 2008. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/artes/o-que-restou-do-regionalismo/>. Acesso em: 7 ago. 2025.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel* (Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930). Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.

WOOLF, Virginia. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*, 1924. Disponível em: <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>. Acesso em: 4 mar. 2020.