



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 29 - dezembro de 2022

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2022i29p5-20>

**Concepção e diversidade do romance modernista: uma perspectiva
para o caso brasileiro**

**Concept and diversity of the modernist novel: a perspective for the
Brazilian case**

*Daniel Reizinger Bonomo**

RESUMO

Identifica-se em geral o romance modernista brasileiro com uma quantidade limitada de títulos dos anos 1920, o que sugere, pelo aspecto formal, distância dos procedimentos narrativos comumente vinculados à ficção do realismo histórico. Surgem duas complicações: essa distância não se restringe a poucos romances da década de 1920, e as técnicas realistas não se dissociam da natureza do gênero. Tais complicações apontam para uma revisão do conceito de romance modernista na literatura brasileira, atenta por um lado para os vínculos entre a variedade e a permanência da narrativa realista, e a diversidade dos conteúdos modernizantes; e, por outro lado, interessada na continuidade dos processos experimentais na história do gênero. O objetivo deste ensaio, partindo da noção de “romance intensivo”, tal como a formulou Hermann Broch (1975), é contribuir para essa revisão, favorecendo outra perspectiva para o estudo do romance modernista na literatura brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; Romance brasileiro; Modernismo brasileiro; Realismo; Crise do romance

ABSTRACT

The number of novels in Brazilian modernism is generally associated with a limited amount of titles from the 1920s, which suggests, by their formal aspect, a distance from the narrative techniques commonly related to fiction in historical realism. Thus, at least two complications arise: this distance is not restricted to few novels from the 1920s, and the realist techniques are not completely disassociated from the genre's own nature. These complications suggest the need for a review of the concept of modernist novel in Brazilian literature, bearing in mind, on the one hand, the connections between the variety and the permanence of the realist narrative as well as the diversity of the modernizing contents; and, on the other hand, an interest in the continuity of the experimental processes in the history of this genre. By considering the notion of

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Faculdade de Letras – Belo Horizonte – MG – Brasil – drbonomo@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 29 - dezembro de 2022

“intensive novel” (Hermann Broch), the goal of this essay is to contribute to this review in an effort to promote a different perspective for the study of the modernist novel in Brazilian literature.

KEYWORDS: Brazilian literature; Brazilian novel; Brazilian modernism; Realism; Crisis of the novel

Não é simples discutir o romance modernista, em particular o brasileiro. Parece necessária a organização de uma perspectiva adequada, que faça justiça à complexidade do assunto e às singularidades do gênero. O apoio de certos lugares-comuns é relevante, mas insatisfatório. Por exemplo, não há erro em explicar o romance modernista por oposição ao do realismo histórico, contrastando seus temas e tentativas formais com os assuntos e procedimentos narrativos encontrados no modelo anterior. É um importante começo de conversa, mas que resulta, também, e quase sempre, em alguma simplificação. Aliás, simplificação dupla: simplifica-se a variedade do romance modernista e a qualidade do realista. Não por isso são dispensáveis as interpretações de diferentes teóricos, como Adorno (2003) e Barthes (2004), que acusaram o superficialismo nas convenções do romance realista, e viram nos recursos do modernista uma recusa às ideologias que se foram assentando nas formas narrativas associadas com o século XIX. No entanto, a generalização desse raciocínio, modernista em si, pode produzir uma visão restrita do romance modernista e reduzir ainda injustamente as convenções do realismo histórico, com suas noções de realidade. O que talvez se possa acrescentar nesse sentido é que a discussão sobre o romance como gênero, como outras tantas discussões, se beneficia muitas vezes dos atalhos que as generalizações permitem.

Voltando, porém, ao ponto de partida, deve ser observado que não foi por acaso ou por arbítrio simplesmente que a perspectiva da compreensão do romance modernista como forma de oposição à do romance realista se converteu em senso comum. Ela produziu uma tipificação consequente. Em resumo, é o que se espera, quando se fala em romance modernista: que ele seja uma evidência narrativa da perplexidade dos tempos, que corresponda às contradições implicadas nos processos objetivos de modernização da vida em sociedade e às “vertigens” do sujeito implicado nesse contexto, na passagem para o século XX, incluindo as ameaças no horizonte, como a brutalidade da guerra; que ele situe, portanto, nesse ambiente, os planos de uma crise individual e coletiva, e que seja, ainda, na sua estética, não apenas a representação de um processo crítico, mas parte desse processo, acompanhando o desenvolvimento das artes, ciências e tecnologias. Essa concepção cria a expectativa de que o romance modernista encare a representação do presente como um programa, e ofereça uma equivalência formal, isto é, configure uma narrativa na qual os recursos discursivos sejam explorados com originalidade, não só marcando a diferença em relação aos modelos do passado, mas expandindo, assim, o próprio alcance de suas realidades. Não é difícil encontrar

exemplos desse romance modernista típico em Gertrude Stein, James Joyce, Virginia Woolf ou Samuel Beckett.

Agora, uma concepção *restrita* não é uma concepção *estrita*. Essa obviedade atinge os conteúdos e as formas do romance modernista, que deixam de ser óbvios. Antes de tudo, é preciso observar que, no contexto modernista, são muitas as maneiras de inscrição no presente. Há uma forma vulgar de adesão menos refletida, espécie de modernismo de fachada, como foi, por exemplo, a voga dos romances sobre esportes na República de Weimar. Por sua vez, nos romances de qualidade, nos que se reconhece, por assim dizer, algum tipo de ambição estética, estão comprometidos com o presente mesmo autores que voltaram o seu interesse para as formas de vida que iam desaparecendo com a mudança dos tempos. Talvez o principal representante dessa tendência seja *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, e um exemplo anterior característico de um movimento também evasivo e nostálgico é o único romance escrito por Rainer Maria Rilke, *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*. Existem igualmente os casos de inscrição no tempo modernista por meio de romances históricos ou míticos, que recuam a um passado distante para articular as urgências do presente. O caso mais radical nesse sentido é, possivelmente, *A morte de Virgílio*, de Hermann Broch, que narra em centenas de páginas a desmaterialização agônica do autor da *Eneida*. Aqui, poderia também ser lembrado o nome de Thomas Mann, com a tetralogia de *José e seus irmãos*, oportuna porque faz pensar, além disso, na permanência do estilo realista na época. Quer dizer, assim como não se reduz tão facilmente o romance modernista à representação de acontecimentos no presente dos tempos que se transformam, tampouco se reduz a experiência do romance na época modernista ao predomínio da experimentação formal que se distancia do estilo realista. Thomas Mann é um caso paradigmático nesse sentido da permanência do realismo, mesmo porque o seu primeiro romance, *Os Buddenbrooks*, já foi considerado pelo autor de *Mimesis*, Erich Auerbach, como o “primeiro grande romance realista” da literatura alemã (2015, p. 480), o que não deixa de ser injusto com o realismo alemão do século XIX, especialmente com o autor de *Effi Briest*, Theodor Fontane. É pequena, aliás, a distância entre as datas de publicação em livro de *Effi Briest* (1895) e *Os Buddenbrooks* (1901). Essa proximidade, assim como a continuidade dos romances de Thomas Mann, encaminha um argumento importante: a ideia de que o romance modernista não surge apenas em contraposição ao realista, mas vai aparecendo também no interior mesmo das práticas realistas, das quais se afasta em maior ou menor grau.

Isso reforça, por um lado, o pensamento de que o realismo é um traço inerente ao romance como gênero; por outro, justifica a permanência do realismo no romance da época modernista. Não são anomalias, desse ponto de vista, escritores que praticaram tanto o romance realista quanto o modernista (e não exatamente um como a superação do outro), e a ocorrência, além disso, de romances que misturam os registros realistas com outros que se compreendem como modernistas. A opção, aqui, é pela continuidade, mais do que pela ruptura entre os modelos realista e modernista. Não quer dizer que o romance modernista mantenha intocada a noção de realismo. A relação de continuidade é fundamental nesse mesmo sentido, porque *o romance modernista descontinua sua própria ideia de romance realista* para favorecer outra vez a realidade. Ou seja, ele desenvolve um processo de representação e conhecimento da realidade, atribuindo ao romance realista anterior uma insuficiência na sua forma de representação e conhecimento da realidade. Talvez defina ainda o romance modernista a consciência ou o receio de que ele próprio não possa tampouco ultrapassar as fachadas, porque talvez já não se separem tão facilmente as aparências das substâncias. O assunto envolve as principais questões em uma pesquisa do conceito do romance modernista, e não é simples, pressupõe uma relação entre romance e modernidade, uma noção de época (em particular, literária) e uma ideia de crise (em particular, do romance).

Dessas questões, algumas parecem ter perdido a atualidade. A noção de época literária, por exemplo, parecerá obsoleta a alguns, e a ideia de crise do romance parecerá batida para outros. No entanto, o conceito do romance modernista, reivindicando a relação entre romance e modernidade, não se deixa apreender fora das ideias de época e crise e, por mais que se insista no que elas têm de impreciso, não à toa permanecem, com outros lugares-comuns, servindo de orientação aos estudos literários. Isso posto, no plano estético, o modernismo poderia ser compreendido como uma época dentro de outra, uma duração específica no interior da modernidade, e uma duração que se caracterizaria por diferentes experiências de crise. Essa duração, a depender do ângulo de observação, tem sido localizada entre algum ponto, mais ou menos avançado, na segunda metade do século XIX e meados do século XX. Agora, como se sabe, o problema dessas localizações é fazer pensar que um espaço de tempo determinado por elas não incluía experiências e temporalidades não contempladas pelo conceito que as nomeia. Quer dizer, o risco seria compreender, um pouco grosseiramente, que nessa época chamada de modernista tudo seria imediatamente modernista. Quando se pensa, então, na diversidade do romance modernista, isso não significa compreender todos os

romances dessa época como modernistas simplesmente porque apareceram no período. Não é novidade, mas uma verificação importante: para se impor, uma época não precisa imputar uma unidade falsificadora a uma realidade heterogênea, desentendendo a coincidência, nos seus limites, de interesses conflitantes, realidades desconformes e temporalidades divergentes. Quando se adjectiva, portanto, um romance de modernista, não se adiciona apenas ao substantivo uma qualidade histórica, mas também alguma qualidade estética. Assim, se a exclusiva identificação no campo do romance do qualificativo “modernista” com certos recursos narrativos, como a fragmentação ou o fluxo de consciência, não for satisfatória, será preciso encontrar na própria variedade formal dos modernismos em prosa critérios outros, menos restritos, de avaliação.

Para não ficar muito abstrato e para reforçar o argumento de que o romance modernista não se compreende apenas por oposição aos modelos anteriores, cabe recordar o modo como Hermann Broch enxergou a importância de Flaubert. Broch (1975) distinguia nos romancistas do século XIX duas categorias distintas: de um lado, os narradores “naturais” (com muitas aspas), como Balzac, em parte Zola e ainda os russos; de outro lado, os narradores da escola de Stendhal e Flaubert. Ele diz que na virada para o século XX já não se via mais esses narradores por ele denominados naturais. Isso teria ocorrido por uma espécie de esgotamento, após o romance, que ele afirma ser uma forma artística naturalista nos seus próprios fundamentos, ter conhecido o seu grande momento no século XIX, justamente pelo encontro com as tendências naturalistas da época (aqui é importante observar que ele usa o termo “naturalismo” como método e compreensão da realidade e não está necessariamente pensando na escola naturalista). Esse estado de esgotamento seria consequência, segundo Broch, de uma forma de arte que desenvolveu um elevado grau de autoconsciência, e que, para manter sua legitimidade, deveria superar mesmo a obstinação artística de um Flaubert:

Aquilo que em Flaubert ainda significava uma exceção surpreendente e também um pouco risível tornou-se regra: a produção de um romance transformou-se de certo modo num perfeccionismo da totalidade cultivado ao longo de anos de espasmos neuróticos, quer dizer, uma crença, empenho quase místico numa forma de expressão linguística que, por meio da precisão e economia dos seus meios de representação, por meio da mais precisa escolha das palavras, por meio da arquitetura formal e contudística mais precisa, por meio de um simbolismo preciso dos aspectos psicológicos e mesmo musicais, aspira atingir o quadro total da vida que se impõe ao romance. Em resumo, Flaubert deu vida ao que se poderia denominar de ‘romance intensivo’, e Joyce levou o princípio intensivo ao cúmulo – também

porque ele quis, com uma hiper-radicalização dos meios naturalistas, superar o naturalismo –, e mesmo que se ignorasse esse experimento único, o princípio adquiriu tamanhas força e validade, que mesmo um narrador tão ‘natural’ como Joseph Conrad não pôde evitá-lo. (BROCH, 1975, p. 245-246)¹.

Na citação, interessa a ideia de um romance intensivo, um tipo de romance não apenas consciente dos seus recursos narrativos, mas assombrado por eles até; um tipo de romance não apenas determinado pela consciência de que as possibilidades narrativas são muitas, mas consciente de que, sejam quais forem as escolhas, a sua realização pressupõe uma dedicação absoluta. No trecho, porém, Hermann Broch assume o ponto de vista da criação, a perspectiva do artista na sua relação com a forma artística. E a contribuição de Flaubert, claro, é uma soma dessa disposição criadora com o resultado criativo. A importância de Flaubert nesse sentido será negligenciada, se não for compreendida como um todo. Isso deve ser dito porque, para os mais contedistas, o interesse do autor reside sobretudo na representação inclemente da banalidade burguesa iludida, ao passo que, para os mais formalistas, o interesse fica principalmente no culto ao estilo, que se embasa no desejo do próprio Flaubert, manifestado em carta (1993, p. 95), por um romance sem acontecimentos. Mas, como se sabe, a suficiência do trabalho artístico é limitada e o mero reconhecimento da natureza das relações morais burguesas poderia ocorrer sem tanto esmero. Nesse sentido, a importância deve residir na novidade, em Flaubert, de uma espécie de moral narrativa, isto é, *o modo como o texto vincula, identifica o mais alto valor estético com a mais completa representação negativa da realidade histórica*. O romance modernista posterior, que assimila a lição de Flaubert, talvez faça ver isso mais nitidamente em *Madame Bovary* e nos demais títulos do escritor. Para deixar claro, *Madame Bovary* não foi o primeiro romance modernista, um livro que já foi considerado, aliás, um primeiro realista. Isso de eleger “o primeiro” não importa. Se o romance modernista pôde assimilar a noção de um

¹ “Was bei Flaubert noch wie ein bestaunenswerter, freilich auch ein wenig lächerlicher Ausnahmefall wirkte, das wurde jetzt zur Regel; die Herstellung eines Romans wurde zu einem viele Jahre währenden neurotischen Krampf, gewissermaßen zu einem Perfektionismus der Totalität, d. h. einem beinahe glaubenshaft mystischen Bemühen um ein sprachliches Ausdrucksgebilde, das durch die präziseste Wortwahl, durch präziseste Architektonik in Inhalt und Form, durch eine präzise Symbolik im Psychologischen und sogar im Klanglichen das dem Roman vorgeschriebene Totalbild des Lebens zu erreichen trachtet. Kurzum, Flaubert hat den ‘Intensiv-Roman’, wie man ihn wohl nennen dürfte, ins Leben gerufen, und Joyce hat das Intensiv-Prinzip zur Spitze getrieben – nicht zuletzt, weil er durch solche Überradikalisierung der naturalistischen Mittel den Naturalismus überwinden wollte –, doch selbst wenn man dieses einmalige Experiment beiseite läßt, das Prinzip hatte eine derart durchgreifend allgemeine Geltung gewonnen, daß sogar ein so ‘natürlicher’ Erzähler wie Joseph Conrad sich ihm nicht entziehen konnte.”. Tradução minha.

romance intensivo, que vai surgindo no interior do realismo, será possível incluir nesse processo também parte dos naturalistas e a escrita artística, com a inflexão do decadentismo, de um romance extraordinário, a propósito, como *Às avessas* (1884), de Joris-Karl Huysmans.

Nesse quadro, faz sentido acrescentar a noção de crise para tratar rapidamente da crise do romance. As passagens de continuidade não eliminam as diferenças que se vão impondo entre os modelos realistas e a prosa modernista. Aqui importam duas coisas, para avançar agora com as discontinuidades. A primeira é uma espécie de assentamento dos padrões formais ligados ao romance oitocentista. Para escritores, leitores e críticos exigentes, essas acomodações incomodam, ao se reproduzirem nos usos previsíveis dos romances pouco ambiciosos. E a outra coisa tem que ver com aquilo que se estabeleceu com uma certa evidência em Flaubert, e que se chamou aqui de moral narrativa, para associar, de um lado, ambição artística e, de outro, experiência negativa da realidade histórica. Esse modo de interpor um valor negativo entre a construção narrativa e a leitura da realidade histórica foi também uma das afirmações do romance como forma de conhecimento. A chamada crise do romance aprofunda essa função conquistada pelo romance em diversos estágios, e para a qual contribuíram não só romancistas, mas também a própria reflexão estética. Agora, a expressão “crise do romance” deve ser usada com algum critério. Ela pode se referir à ideia de que o romance é em si mesmo um gênero crítico, mas pode também fazer referência a um episódio histórico determinado, modernista por excelência, e que adquire centralidade na passagem dos anos 1920 para a década seguinte, quando se empregou a expressão com frequência, para negociar, por assim dizer, tanto a legitimidade da permanência do gênero, como a concorrência de modelos narrativos novos. Na discussão em língua alemã, essa crise do romance como um episódio histórico determinado ficou especialmente marcada. O leitor brasileiro em geral conhece desse contexto o ensaio de Walter Benjamin, publicado em 1930, com o título de “Crise do romance”, e dedicado às ideias de Alfred Döblin colocadas em prática no romance *Berlin Alexanderplatz* (1929). Mas Döblin também falou sobre a crise do romance nessa época, assim como Robert Musil, autor de *O homem sem qualidades* (1943), e Siegfried Kracauer, teórico e romancista também, entre outros. A crise do romance como episódio modernista antecede inclusive o uso repetido da expressão “crise do romance”. Ela vai se configurando nesse contexto precisamente como reação aos modelos herdados do século XIX. Quer dizer, num círculo de autores comprometidos com a ideia de que o romance opera uma forma

própria e crítica de conhecimento, os modelos do século XIX foram parecendo acomodados, insuficientes, porque as realidades iam se mostrando outras e, com elas, as demandas artísticas. Essa crise do romance se estende, em certa medida, até o segundo pós-guerra, com o *nouveau roman*, por exemplo, no qual se vê já uma espécie de crise dos romances da crise do romance. No entanto, mesmo aqui, o realismo é apenas transformado, não sai inteiramente de cena, porque, ainda que certas convenções deixem de fazer sentido, continuam as discussões sobre as formas possíveis de aproximação à realidade, como se ao romance modernista coubesse, agora, dispensando os hábitos do pensamento e da linguagem, a tarefa de atualizar e levar às últimas consequências a tradição literária a qual pertence. Seria possível dizer até, com alguma ironia e imprudência, que o romance modernista foi mais realista que o rei, isto é, radicalizou a tendência própria do gênero, adicionando às suas noções de realidade domínios até então inexplorados, com recursos até então inexistentes.

Feitas essas considerações gerais, que necessariamente simplificam muita coisa, talvez se possa propor, agora, uma reaproximação ao problema do romance modernista no Brasil. Aqui, o senso comum costuma reduzir o número dos romances modernistas. Dependendo da perspectiva, são lembrados apenas dois ou três títulos característicos, sempre *As memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, de 1924, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, de 1928. Não é um problema a quantidade pouca, até porque não seria exagero dizer que um título como *Macunaíma* vale por uma dúzia. Mas o ponto não é esse. Essa lembrança reduzida dos romances modernistas no Brasil ocorre possivelmente por dois motivos. O primeiro tem que ver com a própria configuração do modernismo brasileiro. O modernismo brasileiro, na sua compreensão tradicional, foi sobretudo organizado em grupos e pela difusão de revistas, não sendo o grupo paulista o único, como se sabe, nem as revistas de São Paulo, nem as do Rio ou as de Minas as únicas. Enfim, é algo óbvio, mas importante para refletir sobre a relação entre modernismo e romance: num movimento formado por grupos e revistas, as condições não são propícias para o romance. Nada é impossível, mas a experiência ensina que romances não se escrevem geralmente em grupo e não cabem normalmente em revistas de vanguarda, quase sempre de curta duração, e não se encaixam, tampouco, em semanas de arte moderna. Quer dizer, mesmo a experimentação dos romances modernistas não dissociou, nesse sentido, o gênero da sua prática individual e nem fez dos seus experimentos adaptações que fomentassem outros formatos de publicação. Isso faz pensar, como foi dito, na particularidade da relação entre modernismo e romance, e,

curiosamente, faz ver que o gênero não é tão multiforme assim, ou, ao menos, que a sua elasticidade tem limites e opera dentro de certas convenções e com certas necessidades.

O outro motivo pelo qual não se destaca a presença dos romances no modernismo brasileiro tem a ver com a ideia de época modernista, tal como ela se estabeleceu no debate brasileiro. Aqui, a noção de modernismo ficou localizada demais, porque logo se chamou de modernismo principalmente a tendência modernista dos anos 1920 e, por isso, foi preciso também distinguir as diferenças dos momentos imediatamente anteriores e posteriores. Essas diferenças foram se impondo como épocas na crítica e na historiografia, fazendo da tendência modernista acentuada dos anos 1920 uma época também e, mais do que isso, uma pequena época-referência, antecedida de pré-modernismo e sucedida de pós-modernismo. O termo “pré-modernismo”, apesar das rejeições, acabou se estabelecendo como reconhecimento de autores e obras que de alguma forma afinavam com o espírito modernista antes dos anos 1920. Já o termo pós-modernismo ganhou outro sentido com o tempo, e o que se entendia como recusa ou continuação das renovações dos anos 1920 foi ganhando uma versão escolar em fases, como primeira, segunda e terceira gerações modernistas. Apesar do sentido de continuidade que se vê aí, essa proposta das gerações acaba incentivando, acima de tudo, o olhar para as distinções, implicando a propagação dos lugares-comuns. No caso do romance, é muito visível. Quer dizer, o desenvolvimento do romance brasileiro nesse período exerceu influência sobre essas mesmas práticas de distinção. O chamado “romance de 30” mereceu desde cedo uma atenção especial. Não à toa, porque a década de 1930 foi mesmo um momento no qual o romance brasileiro se desenvolveu em quantidade e qualidade renovadas. Também é certo que houve uma preferência rápida por isolar o romance de 30. Por exemplo, num estudo de 1938, *O romance brasileiro – As suas origens e tendências*, embora não fosse a intenção do autor, Olívio Montenegro, apresentar algo extensivo, e ainda que sua proximidade com Gilberto Freyre e sua amizade com José Lins do Rêgo determinassem suas escolhas, chama a atenção como ele, ao tratar do “romance moderno”, salta de *Canaã*, de Graça Aranha, publicado em 1902, e que ele avalia mal, diretamente para os romancistas de 1930, ignorando, como se vê, muita coisa (1938, p. 122-130). Até hoje, salvo engano, não foi explicado suficientemente um buraco entre os romances dos anos 1920 e 1930. O importante estudo de Luís Bueno sobre o romance de 30 vê a necessidade, por isso mesmo, de discutir as relações entre o modernismo dos anos 1920 e a prosa dos que vieram depois. A opção do autor, acompanhando um debate iniciado na própria década

de 1930, é pelas soluções de continuidade, identificando, inclusive, os inícios do romance de 30 em romances da década de 1920, como *Dentro da vida*, de Ranulpho Prata, de 1922, e *O estrangeiro*, de Plínio Salgado, de 1926, para além do consenso de que *A bagaceira*, de José Américo de Almeida, de 1928, começa o romance de 30 (BUENO, 2006, p. 83-85). Essa visão de continuidade é mesmo um trabalho para a crítica, já que os autores procuram se afirmar por oposição muitas vezes, e os autores do romance de 30 quase sempre preferiram manter distância do modernismo dos anos 1920. Entretanto, pesquisas recentes (PASINI, 2021), que discutem os vários modernismos espalhados pelo Brasil nos anos 1920, mostram que mesmo figuras do romance de 30, como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e Jorge Amado, por exemplo, não estiveram alheios, nos inícios de suas trajetórias, às primeiras movimentações modernistas em seus estados de origem, colaborando em revistas ou mesmo dirigindo uma “revista de vanguarda”, no caso do autor de *Jubiabá*. Claro, as obras que definiram suas literaturas são posteriores, mas, em perspectiva histórica, esse envolvimento não é casual. Além disso, no romance de 30, a tendência para a pesquisa psicológica e social, antes de distinguir no contexto brasileiro uma outra geração modernista, atesta a participação do romance brasileiro à época nas tendências modernistas do gênero em plano internacional.

Há várias formas de pensar essas continuidades. O que parece se impor aqui é a escolha do ponto de vista. Se a perspectiva mantiver o entendimento convencional de que o modernismo brasileiro foi uma breve época literária nos anos 1920, quando muito transformada em suas orientações nos anos 1930 e 1940, o escopo será limitado. Ou seja, se a escolha for por um entendimento determinado de modernismo como perspectiva, mesmo considerando suas transformações no tempo, a ideia de época funcionará como um empecilho, e não será fácil, na presença de um critério extrínseco, expandir o conhecimento do romance modernista no Brasil. Esse é o ponto de vista que faz pensar na escassez de romances modernistas na literatura brasileira. Mesmo o estudo sobre o romance de 30 de Luís Bueno, admirável em tantos aspectos, de algum modo contribui para a delimitação do romance modernista no Brasil. Isso ocorre porque, também nesse estudo, a perspectiva dominante se apoia em um recorte temporal preciso, isto é, a produção dos anos 1930, e esse foco, que se justifica por vários motivos, acaba por recortar também, no mesmo molde, uma noção de modernismo. Numa palavra, a preferência por uma perspectiva de época, tal como ela se desenhou no entendimento do modernismo brasileiro, não favorece a compreensão do romance modernista no Brasil.

Se, porém, o entendimento do modernismo brasileiro, sem perder as particularidades locais, puder acompanhar as possibilidades próprias ao entendimento internacional dos modernismos, aos quais, aliás, ele pertence por direito, então, o romance modernista na literatura brasileira poderá também se beneficiar de uma perspectiva ampliada, uma perspectiva que contemple o seu desenvolvimento desde o realismo oitocentista, passando pela escrita artística em Raul Pompeia, pelo esteticismo de um Gonzaga Duque, um Afrânio Peixoto e mesmo um Coelho Neto, tão distanciado da noção de modernismo, como se fosse uma aberração e não um fenômeno do seu tempo; alcançando ainda as narrativas de autores cariocas dos anos 1920 relativamente esquecidos e hoje pouco acessíveis, como Benjamin Costallat, Théo-Filho e Chrysanthème, sem esquecer do romance epistolar de João do Rio, *A correspondência de uma estação de cura*, de 1918. E, claro, incluindo nessa conta a obra extraordinária de Lima Barreto, e também o marco de *Canaã*, de Graça Aranha. A enumeração não ignora as diferenças de qualidade nos autores. Não é isso o principal aqui, mas a sugestão de que seria oportuno substituir a perspectiva que antepõe o recorte temporal e uma noção de época literária por um entendimento que parta dos próprios romances. Isto é, se o ponto de vista for o do romance como gênero, será outra a compreensão de modernismo. Na verdade, as durações alongadas visíveis no desenvolvimento do gênero podem, ao mesmo tempo, expandir a noção de modernismo no contexto brasileiro e diminuir a distância entre os romances em condições de gravitar em torno dessa noção.

Para concluir, cabe recuperar rapidamente, agora diante do caso brasileiro, dois pontos relevantes nesta tentativa de circunscrever uma concepção para o romance modernista. Primeiramente, a questão do realismo, quer dizer, a ideia de que o romance modernista vai surgindo também no interior do realista. Foram mencionados Graça Aranha e Lima Barreto, que poderiam endossar essa hipótese de diferentes maneiras, mas há também um outro caminho, mais interessante até. Esse caminho envolve a grande figura do romance brasileiro, que é Machado de Assis. Existem duas ideias predominantes, que não parecem resolvidas de todo: a ideia de que Machado foi um caso isolado na literatura brasileira e a ideia de que o modernismo brasileiro foi sobretudo refratário ao autor de *Dom Casmurro*. A obra de Machado de Assis é de fato única, mas não isolada. Novamente, a ampliação do conceito de modernismo e o ponto de vista do romance como gênero ajudam a revisar essas ideias. Se o entendimento do modernismo brasileiro for ampliado e se for assumida a perspectiva do gênero, não só se aproximam no tempo o modernismo e Machado de Assis, como também são

incluídos os romancistas machadianos no processo modernista. Aqui entram autores como Léo Vaz, que publicou, em 1920, uma narrativa intitulada *O professor Jeremias*, e também Godofredo Rangel, que teve seu romance *Vida ociosa* publicado em livro no mesmo ano. É possível falar ainda em epigonismo, nesses casos, sem problema: nem o epigonismo é uma deformidade, nem se limitam esses livros à epigonia. No caso de Godofredo Rangel, o romance *Vida ociosa* articula com muito interesse o vínculo entre a vida estagnada no interior do país e o horror contemporâneo, nos centros modernos do mundo, nos campos da Grande Guerra. A presença do refinamento irônico herdado de Machado de Assis não esconde o mal-estar do personagem de viver às margens dos acontecimentos que importam e deslocado na vida roceira que gostaria de admirar e não consegue. Também narrativas próximas do conceito admitido de romance modernista carregam traços machadianos às vezes. É o caso de *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, de 1927, ou, no mesmo ano, *Salomão e as mulheres*, primeiro romance de Jorge de Lima. Possivelmente nenhum outro romance brasileiro mistura com a mesma evidência de *Salomão e as mulheres* os recursos modernistas com os modos de Machado de Assis. E não se deve ignorar, nesse conjunto, *O clube dos grafômanos*, de Eduardo Frieiro, publicado no mesmo ano de 1927, muito modernista no conceito, mas também marcado por um ceticismo e um espírito crítico do modernismo que mostram a influência machadiana para além da elegância no estilo. Por sua vez, na prosa de ficção dos anos 1930 ressurgem os ecos de Machado de Assis, por exemplo, no primeiro romance de Lúcia Miguel Pereira, *Maria Luiza*, de 1933, e no conhecido *Amanuense Belmiro*, de Ciro dos Anjos, de 1937. Em todos esses casos, a tradição machadiana vai transformada pelos sentidos de atualização de uma literatura mais ou menos modernista nos seus propósitos, em todo caso marcada pelo contexto de afirmação dos modernismos. E, nesses casos, o que se vê, na manutenção da referência machadiana, é uma forma de permanência do realismo no modernismo, mas também uma forma de ver o modernismo ganhando forma e variedade por meio do realismo, o que não se deve estranhar, como foi dito, se a perspectiva escolhida for a do romance como gênero. Nos poucos exemplos dados, seria possível algo como um caminho que leva do realismo ao modernismo e volta, por fim, ao realismo. Mas não é tão simples assim. E isso tem a ver com o último ponto, a questão da crise do romance.

Trazendo a discussão da crise do romance para o contexto brasileiro, considerando o episódio especificamente modernista de uma crise nas convenções narrativas assentadas com o século XIX e os esforços programáticos de renovação

formal do gênero por uma espécie de moral negativa e intensiva. Ou seja, levando em consideração agora o estabelecimento da imagem do romance modernista como aquele que fez corresponder *enfaticamente* os seus procedimentos construtivos com a representação de realidades que se impunham como críticas, ou novas e necessárias; falando no romance modernista como aquele que propôs, dessa maneira, explorar todo o potencial pressuposto nos elementos que compõem uma narrativa, as coordenadas de tempo e espaço, a configuração de personagens, a disposição de eventos, o enfoque, enfim, o que estrutura basicamente um texto narrativo; levando em consideração, portanto, o tipo mesmo do romance modernista, e que se lê habitualmente como recusa dos critérios realistas, então se depara, no romance brasileiro, como se adiantou, com os títulos conhecidos de Mário e Oswald de Andrade. Não por acaso, afinal os romances da década de 1920 dos dois autores merecem figurar entre as principais narrativas modernistas em plano internacional. Basta dizer a esse respeito que tudo ou quase tudo quanto se discutiu sobre uma crise do romance na passagem para os anos 1930 na Alemanha poderia ser discutido com uma leitura de *Macunaíma*, sem prejuízo das questões locais. Por exemplo, a rejeição da psicologia burguesa e a inclinação para a objetividade épica, que em *Macunaíma* se transforma pelo mito e se atualiza como rapsódia. Ainda que se justifique pela qualidade e pela representatividade, o destaque dos títulos de Mário e Oswald de Andrade, também esse romance modernista típico requer uma abordagem que exceda os costumes classificatórios. Foram mencionados já outros títulos dos anos 1920 muito modernistas no conceito, como os romances de Plínio Salgado, Jorge de Lima e Eduardo Frieiro. Poderiam ser adicionadas à lista algumas das narrativas dos melhores autores do chamado romance de 30, como Graciliano Ramos e Dyonélio Machado. Aliás, dois autores que não se deixam catalogar pela divisão entre romance psicológico ou social, comum à tentativa de leitura em bloco do romance de 30. Os romances de Graciliano Ramos figuram mesmo em sequência uma espécie de crise do romance em progresso, do realismo crítico de *Caetés*, uma história de adultério publicada em 1933, passando pelos individualismos críticos dos protagonistas narradores de *S. Bernardo* e *Angústia*, em 1934 e 1936; chegando à recusa do plano individual em *Vidas secas*, de 1938. É como se a obra romanesca de Graciliano Ramos pudesse figurar, nesse sentido, um autor de romances que acrescentasse, a cada livro, um novo abalo nos alicerces burgueses do gênero, tais como os recebeu já parcialmente abalados em autores naturalistas que admirava, como Eça de Queiroz e Aluísio Azevedo. O que afasta, entretanto, os romances de Graciliano Ramos

dos modelos que o informaram é justamente o sinal modernista, isto é, a evidência da época na maneira como os recursos formais são utilizados para acelerar, na dupla *S. Bernardo e Angústia*, com seus indivíduos odiosos e odientos, a rejeição do mundo burguês do romance, até a solução extraordinária de *Vidas secas*, que se poderia ler também como um épico do sofrimento coletivo do povo miserável brasileiro.

O caso de Dyonélio Machado é diferente, mas igualmente representativo para o romance modernista que se lança na década de 1930. Ele começa com a publicação de *Os ratos*, em 1935, e se estende pela sequência de *O louco do Cati*, em 1942, *Desolação*, em 1944, e *Passos perdidos*, em 1946. São todos romances psicológicos, políticos e experimentais em boa medida. Não é possível discuti-los devidamente, neste espaço reduzido, mas é preciso observar as datas, nos anos 1940, e tirar proveito dessa constatação de que os romances compreensíveis como modernistas na literatura brasileira em seu aspecto construtivo, isto é, romances de algum modo marcados por uma crise dos modelos de representação romanesca ligados à afirmação do realismo oitocentista; esses romances vão se transformando, mas não se interrompem e mesmo ultrapassam o que se poderia chamar de modernismo histórico. Quer dizer, ainda seria possível, inclusive necessário, localizar romances como *Grande sertão: Veredas*, de 1956, e *A paixão segundo G. H.*, de 1964, na série histórica dos fenômenos literários vinculados à passagem do modernismo histórico. Afinal, concluído o modernismo não acabam os romances modernistas no seu aspecto construtivo. Um conceito ampliado do romance modernista precisaria, assim, admitir a formação de um consenso em torno dos valores formais que se originaram no modernismo histórico e a adoção transformada desses valores em novos contextos. Uma pesquisa de fôlego nesse sentido seria proveitosa por vários motivos, também para colocar à prova algumas das ideias aqui esboçadas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman. In: ADORNO, T. W. **Noten zur Literatur**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. p. 41-48.

AUERBACH, E. **Mimesis** – Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Tübingen: A. Francke, 2015.

BARTHES, R. Novos problemas do realismo. In: BARTHES, R. **Inéditos**. v. 1. Teoria. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 29-35.

BROCH, H. Hofmannsthal und seine Zeit. *In*: BROCH, H. **Schriften zur Literatur 1** – Kritik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. p. 111-284.

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

FLAUBERT, G. **Cartas exemplares**. Trad. Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

MONTENEGRO, O. **O romance brasileiro** – As suas origens e tendências. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

PASINI, L. Entre o legado e a erosão: considerações sobre o modernismo brasileiro na década de 1920. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (2h e 5 min). Canal Literatura PUC-SP. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YyEEzrf_LE&t=570s. Acesso em: 18 nov. 2022.

Data de submissão: 28/05/2022

Data de aprovação: 25/07/2022