

BREVE PANORAMA DO ROMANCE BRASILEIRO DOS ANOS 1920

BRIEF PANORAMA OF 1920S BRAZILIAN NOVEL

Luiz Carlos Santos SIMON*

Resumo: O artigo propõe traçar um panorama sucinto do romance brasileiro nos anos 1920, valorizando romancistas e suas obras que não se encontram entre as consideradas canônicas. A pesquisa percorre histórias literárias escritas a partir de meados do século XX com a finalidade de demonstrar quais são os romances mais citados do período e analisar o teor das referências e avaliações ali incluídas acerca da produção ficcional menos prestigiada. Desses levantamentos emerge, entre outras questões, a análise de tendências e problemas da atividade historiográfica no Brasil e o debate do lugar dos romances e de seus autores quanto ao início do Modernismo, o que implica a necessidade de revisar o conjunto da prosa de ficção daquele momento. Assim, são abordados os seguintes ficcionistas, com seus romances específicos: os paulistas Menotti del Picchia, Monteiro Lobato e Léo Vaz; os pernambucanos Lucilo Varejão, Mário Sette e Luiz Delgado; os baianos Afrânio Peixoto e Xavier Marques; os cariocas Gastão Cruls e Chrysanthème; e o mineiro Godofredo Rangel. São ainda apontados outros romancistas brasileiros que publicaram entre 1920 e 1929, mas não constam desta abordagem nem estão no patamar mais elevado do cânone. O artigo, enfim, reconhece o papel fundamental das histórias literárias e busca se somar a esta prática dos estudos, ao ampliar o foco nas produções ficcionais do período e propor a leitura ou a releitura desse rico e esquecido material.

Palavras-chave: romance; anos 1920; Modernismo; cânone; historiografia literária.

Abstract: Our objective in this paper is to establish a brief panorama of the 1920s Brazilian novel, focusing on non-canonical authors and works. The research encompasses volumes of Brazilian literary history published from the mid 20th century onwards with the goals of both demonstrating which novels of the 1920s were the most cited as well as analyzing the content of the references and evaluations, included therein, about the less prestigious fictional production. From this survey emerge, among other questions, the analysis of the trends and issues regarding historiographic endeavors in Brazil and the debate about where to situate such authors and novels in relation to the beginnings of Modernism. These questions imply the need to review a wider set of fictional works of the time. Thus, this paper focuses on the following authors and their specific novels: from the state of São Paulo, Menotti del Picchia, Monteiro Lobato, and Léo Vaz; from Pernambuco, Lucilo Varejão, Mário Sette, and Luiz Delgado; from Bahia, Afrânio Peixoto and Xavier Marques; from Rio de Janeiro, Gastão Cruls and Chrysanthème; and from Minas Gerais, Godofredo Rangel. Other writers, who published novels between 1920 and 1929, are also mentioned, but not analyzed in the same manner as the aforementioned ones. This paper, fundamentally, recognizes the essential role played by literary historiography in literary studies and attempts to contribute to such field. It both widens the scope of 1920s fictional works being analyzed and encourages the reading (or rereading) of these rich but forgotten materials.

Keywords: novels; 1920s; Modernism; canon; literary historiography.

* Doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-doutorado em Estudos Literários pela UNICAMP e UFRGS. Professor associado da Universidade Estadual de Londrina (UEL). E-mail: luizcssimon@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8589-2268>.

Na oitava edição de sua *História da literatura brasileira*, Nelson Werneck Sodré (1988, p. 427) faz, em nota que consta do capítulo dedicado ao Regionalismo, a seguinte avaliação a respeito de Afrânio Peixoto, que publicou seus romances entre 1911 e 1929: “Ensaísta e biógrafo, deixou obra numerosa e desigual, cuja qualidade ainda a de ficção, parece estar muito abaixo do renome do autor”. No âmbito das histórias da literatura, o teor da frase, desfavorável ao romancista, não é exclusivo de Sodré nem dos comentários acerca de Afrânio Peixoto. Embora despretensiosa, uma vez que se trata de mera nota de fim de capítulo, a frase revela aspectos fundamentais para a abordagem que se pretende neste artigo. Tais aspectos, associados ao cânone literário, remetem ao tempo e ao papel desempenhado pelas histórias literárias.

Afrânio Peixoto desfrutou de grande êxito junto ao público leitor e à crítica em momentos de sua vida. O autor é eleito para a Academia Brasileira de Letras no mesmo ano em que publica seu primeiro romance, *A esfinge*, em 1911. A partir de 1922, com a realização da Semana de Arte Moderna e a redefinição de diretrizes críticas e estéticas, seu reconhecimento decaiu, mas prosseguem convites, homenagens e honrarias. A primeira edição do livro de Sodré ocorreu em 1938 (e foi possível verificar a presença da frase na terceira edição, de 1960), o que revela certa sintonia com os valores modernistas, ao não identificar equilíbrio entre o renome de Peixoto e a qualidade de sua ficção. Do ano de sua primeira edição à oitava, em 1988, passaram-se cinquenta anos e, ao que tudo indica, a obra do romancista passou por uma gradativa depreciação: nas outras histórias literárias surgidas no período, há muitas manifestações de resistência a seu estilo, como será visto mais adiante; é também muito pouco estudado, publica-se pouco a respeito dele; e, mesmo no plano editorial, são raras as reedições, além de se acumularem seus exemplares no mercado de livros usados. Isso demonstra que a passagem do tempo pode ter efeitos substanciais na composição do cânone literário.

No terreno das histórias literárias, cabe reconhecer seu importante papel. Trata-se de uma referência como publicação que garante o primeiro contato com múltiplos e diferentes nomes na produção literária. Se avaliarmos o contexto focalizado aqui, o romance brasileiro dos anos 1920, já teremos noção clara do desafio que é ter acesso a esses textos e efetivamente lê-los. A professora e pesquisadora Milena Martins (2018, p. 891), estudiosa da prosa de ficção da década, contabiliza 161 romances publicados entre 1920 e 1929. É diante desse quadro que as histórias da literatura brasileira adquirem relevância ainda maior. Através da aproximação desse material bibliográfico, pode-se descobrir a existência de um determinado escritor e ter a curiosidade despertada para a leitura de suas obras. O número de livros não é tão assustador, mas também não é tão desprezível, o que pode desencadear alguma expectativa de apoio para

que o leitor faça sua seleção de leituras. As histórias literárias têm meios de proporcionar esse apoio, seja ao omitir nomes, seja ao emitir juízos que estimulam ou desestimulam esta ou aquela opção. Ainda que essas fontes já não tenham tanto prestígio quanto há três ou quatro décadas, sua tradição permanece: os pesquisadores de hoje, assim como seus professores e os professores daqueles professores, foram formados nessa tradição. Estudos recentes mais específicos – aqueles concentrados sobre obras de autoria feminina e os que se debruçam sobre a produção afro-brasileira são fortes exemplos – não prescindem das histórias literárias; aliás, ao revê-las e apontar lacunas, essas pesquisas promovem uma reconstituição mais completa da perspectiva historiográfica.

O “breve panorama” ao qual o título do artigo alude consiste na apresentação, que se pretende mais detalhada, de romances brasileiros dos anos 1920. Não se objetiva, contudo, repetir a prática das histórias literárias e garantir destaque a romances como *Macunaíma* (1928) e *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), estrelas já muito celebradas como ficções relevantes e representativas da década. A ênfase recai justamente sobre obras que não estão entre as mais citadas pelas histórias literárias e passam a ser vistas como menos canônicas. Esse grupo é, obviamente, muito numeroso, o que se pode imaginar pelo resultado do levantamento realizado pela professora Milena Martins. Assim, se a ideia é ampliar horizontes quanto à prosa de ficção brasileira do período e focalizar com maior intensidade os romances menos canônicos, torna-se necessário efetuar uma seleção, o que, por sua vez, mantém elevada a quantidade de textos excluídos da abordagem. A respeito desta seleção, entra em cena, porém, outro fator: as dificuldades, em diferentes graus, de acesso ao material literário. Involuntariamente, tais obstáculos funcionam como regulador da leitura. De qualquer modo, cabe o detalhamento de cada um desses grupos de romances para propiciar entendimento mais concreto das circunstâncias que os compõem.

Para chegar a uma relação de obras mais canônicas, é necessário reconhecer as limitações das estratégias. A opção por recorrer a um conjunto de histórias literárias deriva da materialidade e do caráter de síntese que essas publicações proporcionam. Levantamentos realizados na rede poderiam auxiliar, mas dependeriam de uso preciso de filtros e são sujeitos a constantes alterações, além de proporcionarem um olhar mais voltado para o contexto contemporâneo, que, embora importante, não é o foco principal desta pesquisa. Assim, a escolha recaiu sobre o uso de histórias recentes ou recentemente atualizadas da literatura brasileira. Como a pesquisa aqui apresentada se inscreve em projeto mais amplo – que contempla romances brasileiros menos canônicos desde 1870 até os anos 1960 –, há preocupação com as datas de publicação e de reedições atualizadas das histórias literárias

pesquisadas. O material selecionado é composto, portanto, das seguintes obras: *A literatura no Brasil* (os três últimos volumes da terceira edição atualizada em 1986), dirigida por Afrânio Coutinho e Eduardo de Faria Coutinho; os dois últimos volumes da *História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés (com edições atualizadas em 2016 e 2019); *A literatura brasileira* (1999), de José Aderaldo Castello; *História concisa da literatura brasileira* (1994), de Alfredo Bosi; *História da literatura brasileira* (2004), de Luciana Stegagno-Picchio; e *História da literatura brasileira: da carta de Caminha aos contemporâneos* (2011), de Carlos Nejar.

Como parte das atividades da pesquisa, foi realizado um levantamento acerca dos romances das três primeiras décadas do século XX mais citados nessas histórias literárias. O resultado, contendo, em ordem decrescente de número de citações, apenas os dez romances da década de 1920, segue abaixo.

TABELA 1: Os dez romances da década de 1920 mais citados nas histórias literárias

Mário de Andrade	<i>Macunaíma</i>	8	192
Oswald de Andrade	<i>Memórias sentimentais de João Miramar</i>	4	192
José Américo de Almeida	<i>A bagaceira</i>	8	192
Mário de Andrade	<i>Amar, verbo intransitivo</i>	7	192
Oswald de Andrade	<i>Os condenados</i>	2	192
Graça Aranha	<i>A viagem maravilhosa</i>	9	192
Rachel de Queiroz	<i>O Quinze</i>	0	193
Lima Barreto	<i>Clara dos Anjos</i>	4	192
Oswald de Andrade	<i>A estrela de absinto</i>	7	192
Plínio Salgado	<i>O estrangeiro</i>	6	192

Fonte: Elaborado pelo autor.

Cabem algumas considerações a respeito da composição da lista. Não há grandes surpresas, embora possa haver estranhamento com: *A viagem maravilhosa*, bastante citado pela intensa atuação de seu autor no Modernismo e pelo reconhecimento de *Canaã* (1902); e *A estrela de absinto* e *O estrangeiro*, romances pouco lembrados em tempos mais recentes, que merecem ser retomados para leituras e estudos e têm, entretanto, como autores Oswald de Andrade e Plínio Salgado, muito representativos das realizações modernistas. Quanto às datas, justifica-se incluir 1930, ano da publicação de *O Quinze*, porque a rigor o ano fecha a década

de 1920. E, quanto ao ano de 1924, atribuído ao romance *Clara dos Anjos*, considera-se o ano de sua publicação por uma revista, ao contrário dos demais em que se baseia na data da edição do livro; isso ocorre porque ambas as publicações foram póstumas, haja vista Lima Barreto ter falecido em 1922. Chama a atenção o fato de ser a lista composta por romances muito sintonizados com as perspectivas modernistas. As repetições de autores também se destacam: Mário e Oswald de Andrade são responsáveis por metade dos romances da lista. Essa composição da lista sugere que vários romancistas e suas produções são deixados em segundo plano. É o que pode ser verificado a seguir.

A seleção de autores e obras para esta abordagem obedece a critérios variados. Buscou-se um número expressivo de romancistas desde que não se sacrificasse a possibilidade de tecer comentários a respeito da qualidade das obras que fizesse valer a leitura ou a releitura. Foi considerada também a necessidade de diversificar regiões geográficas da origem dos autores, mas não houve êxito completo nessa questão: são reunidos apenas paulistas, cariocas, pernambucanos, baianos e um romancista mineiro. Houve cuidado, ainda, com a distribuição equilibrada das obras por seus anos de publicação, para evitar que se concentrassem em excesso romances publicados no início ou no final da década. Além disso, como a pesquisa envolve também a leitura de obras ficcionais de outros períodos e dados os problemas de acesso a certos romances – indisponibilidade de grande parte dos livros nos catálogos das editoras, oferta ainda tímida pelo formato eletrônico, disponibilidade apenas razoável em bibliotecas, entre outros –, o exame de parte do material ainda está em curso. Deve-se ressaltar, todavia, que os romancistas e romances escolhidos compõem conjunto expressivo para os anos 1920. Segue relação de obras abordadas no artigo, com a data de publicação das primeiras edições em livros.

TABELA 2: Romances abordados no artigo

Menotti Del Picchia	<i>A tragédia de Zilda</i>	1920
Afrânio Peixoto	<i>Fruta do mato</i>	1920
Léo Vaz	<i>O professor Jeremias</i>	1920
Godofredo Rangel	<i>Vida ociosa</i>	1920
Menotti Del Picchia	<i>Laís</i>	1921
Mário Sette	<i>Senhora de engenho</i>	1921
Chrysanthème	<i>Enervadas</i>	1922
Xavier Marques	<i>O feiticeiro</i>	1922
Afrânio Peixoto	<i>Bugrinha</i>	1922
Lucilo Varejão	<i>De que morreu João Feital</i>	1922

Menotti Del Picchia	<i>Dente de ouro</i>	1923
Gastão Cruls	<i>A Amazônia misteriosa</i>	1925
Monteiro Lobato	<i>O presidente negro</i>	1926
Gastão Cruls	<i>Elza e Helena</i>	1927
Gastão Cruls	<i>A criação e o criador</i>	1928
Luís Delgado	<i>Inquietos</i>	1929

Fonte: Elaborado pelo autor.

Reitera-se que a composição da lista não tem a pretensão de ser completa. Descobrir a existência de romances publicados na década, verificar se as obras são, de fato, romances e não novelas ou livros de contos, além de confirmar a data de publicação dos volumes são processos lentos que requerem grande cuidado. Uma lista maior do que essa seria ainda inviável, não apenas em função dos limites físicos deste artigo, mas principalmente pela intenção de se fugir de uma abordagem restrita à mera justaposição de títulos de romances e nomes de romancistas, procedimento presente nas histórias literárias pesquisadas, mais comedidas para a focalização das obras em questão.

Assim, não aparecem no artigo alguns romances lidos, além de outros cujo acesso ainda está a ser viabilizado. Seguem nomes de autores que estão numa dessas situações: os pernambucanos Medeiros e Albuquerque, com o decadentista *Marta* (1920), José Maria Bello (*Os exilados*, 1927) e Theo-Filho, autor de vários romances na década, entre eles *Praia de Ipanema* (1927), com foco sobre a agitação crescente do Rio de Janeiro da época; os sergipanos Barreto Filho (*Sob o olhar malicioso dos trópicos*, 1929) e Ranulpho Prata (*Dentro da vida*, 1922); os mineiros Eduardo Frieiro (*O clube dos grafômanos*, 1927) e Aristides Rabelo (*O hóspede*, 1920); o alagoano Matheus de Albuquerque (*A juventude de Anselmo Torres*, 1922, e *A mulher entre dois homens*, 1928); o maranhense Coelho Neto, tão celebrado no passado mas hoje depreciado, com *Imortalidade* (1923) e *Fogo-fátuo* (1929); o carioca Benjamin Costallat, com o retrato da vida urbana, em *Mademoiselle Cinema* (1923); o paulista Enéias Ferraz (*A história de João Crispim*, 1922); o paranaense Andrade Muricy, com o romance próximo do Simbolismo, *A festa inquieta* (1926); e o cearense Antônio Pápi Júnior, cujas afinidades com o Naturalismo são sempre apontadas, em *Sem crime* (1920) e *A casa dos azulejos* (1927).

A presença de Menotti del Picchia nesse exercício destinado a pôr em evidência nomes esquecidos no contexto modernista pode produzir algum espanto. Afinal, é fácil se deparar com seu nome em textos que se propõem a uma síntese do Modernismo e da Semana de Arte Moderna. O crítico Wilson Martins, por exemplo, em subdivisão de seu livro *O Modernismo* (1969), integrante da coleção “A Literatura Brasileira”, consultado também para este artigo,

reserva lugar de destaque para o escritor paulista: trata-se de um dos dezenove “autores fundamentais” modernistas, o que é muito significativo, pois nesse grupo seletivo não constam Rachel de Queiroz, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Murilo Mendes, entre outros. Como contraponto, é possível localizar, na história literária de José Aderaldo Castello (1999), outra subdivisão, de um capítulo sobre a prosa de ficção da “fase heroica” modernista, específica para “O grupo paulista nos anos 20”, que não inclui Menotti Del Picchia, limitando o exame a Mário e Oswald de Andrade, Alcântara Machado e Plínio Salgado.

Essa instabilidade é bastante sintomática dos papéis atribuídos a Menotti Del Picchia no plano modernista. E nas considerações sobre o autor, o próprio Wilson Martins (1969, p. 60) é capaz de fornecer elementos para uma melhor interpretação do aparente impasse. Antes do trecho específico sobre o autor, quando ainda se detém sobre a Semana de Arte Moderna, Martins menciona a “‘insinceridade’ modernista” de Del Picchia. Mais adiante, ao iniciar a apresentação do autor, isenta de comentários particulares sobre sua prosa de ficção – as alusões restringem-se às resenhas dos livros e não aos romances em si –, refere-se a ele como “o chefe do primeiro Modernismo” (MARTINS, 1969, p. 216). Por fim, ao se concentrar sobre desacertos entre Mário de Andrade e Menotti e retomar longo trecho da *Revista do Brasil*, de 1923, o crítico enfatiza a oscilação entre passadismo e futurismo como retrato das ambivalências do autor (MARTINS, 1969, p. 219).

Ganham espaço, assim, alguns aspectos que retiram a força ou o mérito da produção ficcional do prosador. A referência à falta de sinceridade de Menotti Del Picchia age tanto sobre seu desempenho de intelectual ou de agitador quanto sobre seus próprios romances. Esse descompasso com o ideário modernista aparece também em outras histórias literárias. Em *A literatura no Brasil*, Menotti recebe a pecha de “antimodernista” (COUTINHO, 1986, p. 312), o que representa praticamente um desmascaramento nessa conexão com um estilo de época tão valorizado. Carlos Nejar (2011, p. 434) também chega a conclusões rigorosas: “nunca foi um modernista, muito menos moderno”. Quando se questiona a correspondência, a identidade entre o autor e o Modernismo, tende a diminuir seu impacto como ficcionista. Se o foco é dirigido às manifestações modernistas, e não há dúvida de que essa perspectiva prevalece nas histórias literárias, e emerge a percepção de uma espécie de impostura, o desapareço interfere sobre a interpretação.

É nesse sentido que, entre as observações de Luciana Stegagno-Picchio (2004, p. 500-501) sobre o autor, sobressai a avaliação da contribuição do prosador Menotti como pequena: “pouco ou nada acrescenta à história da prosa brasileira em transformação”. Assim, a medida utilizada para avaliar a relevância da sua prosa de ficção está atrelada ao seu ajuste e seu

potencial de transformação. Isso faz pressupor que há expectativas em torno da produção ficcional daquele momento, um perfil prévio a orientar interpretações e diagnósticos. Quando Massaud Moisés ressalta que há “muitas direções” (2019, p. 80) na prosa de Menotti, ou quando em *A literatura no Brasil*, a estudiosa Dirce Cortes Riedel se ocupa de abordar o autor no âmbito do viés experimentalista da ficção modernista, logo surge a constatação: “ao romancista não agradam as tentativas de realizações renovadoras” (COUTINHO, 1986, p. 312), reforçando aquela ideia de expectativa de sintonia entre a prosa do autor e as concepções modernistas.

O percurso pelas apresentações e avaliações historiográficas acerca de Menotti del Picchia é concluído com a localização de referências críticas a práticas efetivas do prosador e não apenas a verificação de cumprimento de compromissos com os valores modernistas. Riedel salienta que “em toda a sua prosa de ficção há essa frequência de clímax e soluções aparatosas”, além de detectar ali a predominância de uma “visão romântica” (COUTINHO, 1986, p. 315) que se abate sobre todos os romances. Já Alfredo Bosi (1994, p. 367-368), sem citar os títulos mais significativos para o recorte deste artigo, acusa sentir nos recursos narrativos empregados por Menotti uma “descida de tom”, o apego aos estereótipos e aos “caminhos fáceis” que assegurariam o êxito junto aos leitores, em detrimento de sua fidelidade às vanguardas. Essas avaliações indicam a necessidade de estreitar os vínculos com os romances de Menotti Del Picchia selecionados para este artigo.

A tragédia de Zilda, de 1920, romance que teve originalmente como título *Flama e argila*, organiza-se em torno de quatro casais cujas vidas se entrelaçam: Brenno e Wanda conectam-se a outro casal, Elza e Aldo, não apenas pela amizade, pois os dois homens têm investimentos financeiros em comum; Brenno é também o advogado de Mattoso, casado com Zilda; além desses, há Alvim, o médico da pequena cidade, que tem contato com todas as personagens e vive com Laís, sua amante. O casal reaparece no romance subsequente. O título do romance já antecipa uma ocorrência trágica que é apresentada no início, com desdobramentos: Mattoso procura Brenno, revela-lhe que quer se separar da esposa, pois descobre que Zilda, apaixonada por outro homem, trai-o; ao mesmo tempo, Brenno e Elza iniciam um relacionamento amoroso, ocultando-o de seus cônjuges. Grande parte do interesse do romance decorre das reflexões expostas nas falas de Mattoso em diálogos com Brenno – o marido enganado recusa-se a condenar ou punir a esposa, embora se perturbe com a circulação da notícia do adultério – das farpas de Alvim – a discorrer sobre o pacto com Laís – que buscam rearranjar os laços conjugais na sociedade da época e dos dilemas vividos internamente por Brenno, que sabe da crise enfrentada pelo casal Mattoso e Zilda, ouve as ponderações do cliente e experimenta ele mesmo a relação extraconjugal, ao conviver ora com momentos de remorso

ora com o desejo de adesão ao amor livre. É necessário reconhecer que há deslizes para o melodrama algumas vezes nos diálogos entre Mattoso e Zilda e mesmo no destino de cada um. Talvez essas exaltações sejam exemplos das “soluções aparatosas” apontadas por Riedel. Podem também representar a “descida de tom” proposta por Bosi. De qualquer modo, a representação dos afetos trazida pelo romance afasta-se do que poderia ser entendido como “visão romântica”. Nesse sentido, é curioso que o casal sobre o qual pairam menos tensões seja o formado por Alvim e Laís, um par imune aos compromissos e às inconveniências do casamento. A exposição das concepções do médico é sintomática: “Amasiara-se com Laís; tivera juízo. Fizera com a moça uma mancebia ideal. Enquanto o amor lhes acertasse o passo na vida, como dois soldados de um mesmo pelotão, marchariam juntos; o dia em que o coração berrasse: ‘alto!’ era só debandar...” (DEL PICCHIA, 1927, p. 120). Independentemente dos rumos e das influências que se percebem nas diversas personagens do romance, essas ideias já evidenciam o desafio de apresentar novas perspectivas para o amor e para os afetos.

No romance *Laís*, de 1921, Del Picchia se mantém próximo das temáticas de sua primeira publicação: as relações afetivas, os compromissos conjugais e as infidelidades ocupam lugar central na obra. No entanto, nesta narrativa há concentração maior sobre o relacionamento protagonizado por Hélio e Laís. Inquieto com o tédio da pequena cidade Piquiri e com o desejo de retornar a São Paulo, Hélio trava conhecimento com Laís, a amante de Alvim. Sem se sentir, a princípio, atraído pela mulher e movido por um “instinto de repulsa”, tal impressão impede o fluxo de sensualidade: “pareceu-lhe que os seios dela eram bambos” (DEL PICCHIA, 1958, p. 31). Essa repugnância avoluma-se quando ele nota na mulher o buço, o “buço viril” que persiste em grande parte da narrativa e no íntimo de Hélio. A repulsa, porém, não é pura e começa a coexistir com uma perturbação. Assim, em certas passagens ainda dos contatos iniciais, o narrador reproduz os pensamentos do protagonista em sua perplexidade: “Era feia? Era bonita? Tudo nela era enigmático, contraditório, irregular” (DEL PICCHIA, 1958, p. 45); em outras ocasiões, Hélio verbaliza e compartilha essa indefinição em diálogo com o amigo Plauto: “Laís é estranha. Tem qualquer coisa de hermafrodita... Ora parece-me máscula, enérgica, ora frágil e feminina. É mulher ou homem, Plauto?” (DEL PICCHIA, 1958, p. 52). A imagem de Laís já adquire certas afinidades com os traços cubistas, tão caros ao perfil modernista daquele momento. E a constatação do enigmático e irregular coincide com a diluição da aversão que inicialmente predispôs o homem contra a mulher. Então, mesmo manifestando – e se perturbando terrivelmente com – a ideia de ambiguidade sexual que cercava a imagem de Laís, ambiguidade agravada pela descoberta de pelos no peito da mulher, Hélio se vê cada vez mais seduzido, sem se desvencilhar completamente da “maresia do nojo” (DEL PICCHIA, 1958, p.

90) que o intranquiliza. Embora tais construções estejam sujeitas à recepção pouco acolhedora – Sérgio Buarque de Holanda (2005, p. 133) refere-se ao romance como “horível palhaçada” –, são inegáveis os pontos de contato com a estética modernista, por meio, por exemplo, da revisão dos perfis de homens, de mulheres e das sexualidades. Pode ser até que, mesmo para as concepções modernistas e ainda mais para a época, a ousadia de Menotti Del Picchia ao construir *Laís* representasse um desafio. O romance aí está, à espera de leitura ou releitura à luz de pressupostos baseados nas discussões recentes sobre os gêneros.

A relação de romances selecionados de Menotti Del Picchia completa-se com a obra *Dente de Ouro*, publicada em 1923. Já não se sente aqui a ênfase nas relações conjugais, embora as paixões continuem desempenhando papel relevante na organização da narrativa. O texto é narrado em primeira pessoa e quem apresenta a ação é um homem da capital paulista nomeado delegado de polícia em cidade do interior. Logo no início se nota a importância desse deslocamento que envolve o trânsito entre cidades maiores, mais afinadas com o cosmopolitismo e com a vida moderna, e a rotina do interior, com seu apego às tradições. Antes da representação dos significados diferentes de cada espaço que se concretiza com a licença obtida pelo policial para fazer uma visita a São Paulo, esse contraste aparece na advertência do fazendeiro, passageiro do trem que levava o novo delegado a seu local de trabalho: “Pois olhe vai ser difícil de se acostumar... O senhor é moço de cidade, gosta de movimento... diversões...” (DEL PICCHIA, s.d., p. 19). Um desses obstáculos é lidar com o bandido que dá título à obra. Ainda no trem, o delegado vê de relance seu antagonista identificado a princípio como “figura épica, nítida e grandiosa como um monumento” (DEL PICCHIA, s.d., p. 19) e depois, quando já não é mais possível evitar o confronto, como portador de uma “beleza selvagem” (DEL PICCHIA, s.d., p. 84). Além dos graves crimes e do desafio que significa sua captura, *Dente de Ouro* constitui outra ameaça: compõe, com o delegado e com a viúva Maria Luísa, uma espécie de triângulo amoroso. A obra não se caracteriza por grandes inovações narrativas, apesar de ter texto ágil, com capítulos muito curtos. É uma aventura que não adere inteiramente a estereótipos de heróis e bandidos: o delegado não é o herói acima de qualquer suspeita, assim como *Dente de Ouro* não é o bandido identificado somente pela crueldade de seus crimes. Seu modo de focalizar as realidades culturais brasileiras, por meio de uma linguagem menos empolada do que a empregada nos romances anteriores, garante a leitura sem muitos embaraços e proporciona correlações com a prosa de ficção de outras fases, desde iniciativas realistas do final do século XIX até narrativas modernistas de meados do século XX.

Além dos comentários de Nelson Werneck Sodré a respeito de Afrânio Peixoto, incluídos no início deste artigo, quase todas as histórias literárias consultadas se debruçam sobre

a prosa de ficção do autor. A única exceção é o volume escrito por Wilson Martins, *O Modernismo* (1969). Como o prosador tivera sua estreia em 1911 e se manteve na publicação de romances até 1929, sua ausência neste volume poderia ser explicada pela preferência por incluí-lo no volume anterior, *O Pré-Modernismo* (1969), sob a responsabilidade de Bosi. Curiosamente, porém, Bosi (1969, p. 93) assim inicia um capítulo em que cita o autor: “Coelho Neto e Afrânio Peixoto foram pré-modernistas apenas no sentido cronológico do termo”. Retoma-se aqui o descompasso entre o prosador e seu tempo que o desaloja tanto do Modernismo quanto do Pré-Modernismo. Esse não-lugar (ou não-tempo) também se reflete na avaliação que Moisés (2016, p. 519) reserva ao romancista, sem vislumbrar qualquer justificativa para sustentar sua permanência ou relevância: “a ficção de Afrânio Peixoto não esconde ser datada”. Por trás dessa indisposição para preservar o autor na história da literatura brasileira, revela-se a insatisfação com as opções de Peixoto. Bosi (1994, p. 206), na *História concisa*, assinala que o romancista é incapaz de superar “os lugares-comuns do provincianismo cultural de festejado acadêmico”. E Stegagno-Picchio (2004, p. 391) ampara-se na associação do autor com a ideia da literatura como “sorriso da sociedade” para ressaltar a suposta frivolidade de Peixoto, ao recorrer a termos como “faceirice” e “horizontes limitados”. Esta correlação teria sido, segundo Afrânio Coutinho, em introdução ao livro de Peixoto, fruto da incompreensão e de interpretação equivocada de declarações do romancista e depois incorporada em uma história literária como uma espécie de emblema da produção do autor. As referências de Castello (1999, p. 28) ao romancista, situando-o como uma das “figuras menores” do período que antecedeu o Modernismo, não destoam do pouco apreço que predomina quanto à sua produção ficcional. Em contrapartida, aparecem posicionamentos breves com orientações diferentes, mais favoráveis a Peixoto na história literária de Nejar e em Adonias Filho, responsável pela abordagem do ciclo baiano do regionalismo em *A literatura no Brasil*. Adonias Filho considera-o “um mestre na criação de figuras femininas” (COUTINHO, 1986, p. 267). Nejar (2011, p. 166) reconhece ser o autor um “contador de histórias prodigioso”. Ambas as avaliações vinculam-se à ideia de talento para manejar a narrativa, sem deixar o componente ideológico interferir tanto na apreciação. Trata-se de procedimento que rende grandes debates há muito tempo e não deve ser banalizado nem dicotomizado. A visita aos textos ficcionais pode indicar caminhos de leitura.

Os dois romances de Afrânio Peixoto produzidos no período e escolhidos para o artigo são *Fruta do mato* e *Bugrinha*, publicados respectivamente em 1920 e 1922. Antes e depois disso, o romancista teve êxito, vendo seus livros obterem grande receptividade. Mas é com a ambientação rural que o autor põe em prática os recursos que tornam seus romances

efetivamente mais interessantes. Em *Fruta do mato*, que traz a personagem de Joaquina, a combinação entre o espaço das fazendas e cidades pequenas do interior baiano e o convívio de pessoas com estudos, como o narrador-personagem que é advogado, com a gente do interior proporciona situações ricas para o exercício ficcional. Não se trata de diminuir o impacto de uma personagem como Joaquina, a esposa do enciumado Américo. O casal hospeda em sua fazenda Vergílio, o narrador e protagonista, antigo colega de estudos de Américo. O vigor de Joaquina manifesta-se na proposta dirigida a Vergílio sem grandes preâmbulos nem excessos sentimentais ou sensuais: cansada da relação com o marido, ela propõe fugir. A reação de Vergílio expõe a dose do inesperado: “Num instante tomou-me uma perplexidade, diante do abismo que via se me cavar aos pés... Não achei movimento nem resposta. Depois, uma onda de sangue me cobriu a face de sua quentura. Ela me sacudiu: - Responda... quer?” (PEIXOTO, 1962, p. 407). Assim, Vergílio, com sua sabedoria livresca, tem suas convicções provocadas naquele meio a princípio inocente, seja pela iniciativa de uma mulher como Joaquina seja pelas tensões experimentadas nos relatos de Onofre acerca da escravidão e dos problemas de discriminação racial. O romance, lido com o prazer de uma trama bem montada e sem o estranhamento que estratégias narrativas sofisticadas podem suscitar, não se perde na frivolidade.

Bugrinha retoma essa experiência de estabelecer o contraste entre a vida nas cidades maiores e em cidades do interior baiano. O início do romance é sugestivo: o povoado da região de Lençóis, na Chapada Diamantina, está à espera de Jorge, que fora estudar em Salvador e vai ser recebido em seu retorno com a celebração da terra natal. No grupo da recepção, os amigos de infância, de famílias mais simples que não preveem esses investimentos e trânsitos para fora do espaço local. Nesse grupo menor sobressai Bugrinha, apaixonada, “de olhos presos, fixava o rosto de Jorge, desatento e risonho, tolhido talvez pelas emoções do acolhimento. Rente no caminho, passou por ela, que o encarava, toda no olhar, muito pálida, e não a olhou, não deu por ela...” (PEIXOTO, 1962, p. 488). Com o reencontro entre os dois, aflora o senso de que havia mais do que amizade naquelas conexões. A simplicidade de Bugrinha, contudo, significa um entrave para o pleno envolvimento do jovem casal. Os dois têm consciência desses limites sociais e se deparam com a cobrança sistemática feita a Jorge, baseada nas expectativas quanto a seu futuro. Assim, o romance acompanha esse amor conturbado que tem no seu entorno questões instigantes também, como a figura de Mateus, que integrava o grupo de Jorge e Bugrinha, e, sem muitas perspectivas, se junta ao mundo do cangaço; e as histórias relacionadas a Tibúrcio, violento, casado com uma mulher de quem tem forte ciúme, o que já faz pressupor desfecho trágico para a narrativa. Como em *Fruta do mato*, *Bugrinha* revaloriza a

multiplicidade da vida brasileira tanto pelas experiências culturais que se mostram diferentes quando há variação nos contextos e nos ambientes focalizados quanto pela organização social que impõe certas condutas e veta outras alianças. Neste seu quarto romance, publicado no mesmo ano de realização da Semana de Arte Moderna, Afrânio Peixoto reafirma sua vocação como ficcionista, contribuindo para o progressivo amadurecimento do gênero no Brasil.

Se o nome de Monteiro Lobato não pode ser considerado um dos esquecidos pelo cânone literário, o mesmo não se pode afirmar quanto a sua condição de romancista. Em parte, isso pode ser compreendido pelo fato de o autor ter obtido consagração como contista, produtor de literatura infantil e juvenil e editor, sem deixar de mencionar sua participação em polêmicas, sobretudo relacionadas ao Modernismo. Assim, a criação, em 1926, de *O presidente negro* – como o romance se tornou mais conhecido, embora tenha possuído também o título *O choque das raças* – fica meio isolada na abordagem historiográfica de sua farta carreira. Bosi (1994, p. 215-216), por exemplo, cita o título do romance em nota de rodapé e faz, no corpo do texto, referência a “livros de ficção científica à Orwell e à Huxley”, mas não os correlaciona. Wilson Martins, que parece ter inspirado Moisés (2016, p. 498), quando ele julga a produção de Lobato pós-1923 como irrelevante, vê grande momento na fase da carreira do prosador entre 1915 e 1918, mas decreta que há “uma linha reta descendente de 1919, data de *Cidades mortas*, a 1926, data de *O choque das raças*” (MARTINS, 1969, p. 60). O crítico e historiador ainda articula essa trajetória com o deslocamento que caracteriza sua posição no Modernismo. Seu prestígio como contista é também apontado em *A literatura no Brasil*, pelo crítico Edgard Cavalheiro, que o reúne ao ciclo paulista do regionalismo. Ao sustentar que o romance “nada acrescenta ao renome” (COUTINHO, 1986, p. 297) do autor de tantos contos célebres, de certo modo existe coerência, pois *O presidente negro* não tem qualquer afinidade com a vertente regionalista. Cabe ainda ressaltar que Stegagno-Picchio (2004, p. 398) faz referência muito efêmera ao romance, assim como outros historiadores em seus textos já citados, mas se afasta do menosprezo dirigido à ficção por outras histórias literárias, antepondo ao título um adjetivo animador: “um curioso *O choque das raças* ou *O presidente negro*”.

O fato de ser uma ficção científica contribui para explicar os obstáculos enfrentados por essa produção de Lobato na historiografia literária. A resistência a essa categoria ficcional é muito forte e submete os textos a outra escala de valorização. No caso de Lobato, isso se acentua porque o autor era adepto ainda de uma espécie de produção ficcional com suas particularidades, voltada para o público leitor infantil e juvenil, faixa apreciada também à parte. Independentemente disso, o exercício de uma narrativa que projeta um futuro – o romance é ambientado em 2226 – abre possibilidades de confronto entre temporalidades: o ano em que a

obra foi escrita, o ano da ambientação e, no nosso caso, o ano presente, intermediário entre esses dois tempos. Isso pode ser considerado, por exemplo, já no primeiro capítulo do romance em que Ayrton, narrador e protagonista, se apresenta como pessoa feliz por realizar o sonho de possuir um automóvel e rapidamente se habituar à nova condição: “Tornou-se-me o pedestre uma criatura odiosa, embaraçadora do meu direito à rapidez e à linha reta. Pensei até em representar ao governo, sugerindo uma lei que proibisse a semelhantes trambolhos semoventes o trânsito pelas vias asfaltadas” (LOBATO, 2009, p. 27). A ironia com que esse motorista se apresenta é uma constante no romance que traz diversas questões, como o fascínio pela tecnologia que se pode depreender do deslumbramento do protagonista pelo automóvel e de seu desprezo ao pedestre. A ascensão dos Estados Unidos como potência mundial é uma dessas questões que emergem da previsão do futuro. Outro aspecto está associado às relações trabalhistas, como a modalidade de trabalho a distância e a falta de proteção ao trabalhador. Os atritos decorrentes do separatismo racial também estão representados pelas disputas políticas e sugerem debates acalorados e interpretações heterogêneas, pois entram em cena visões sobre o eugenismo e estratégias de dominação previstas por brancos e pretos. Ainda no plano político, mas também articulado com o terreno dos costumes, há espaço até para discutir os gêneros, pois o romance traz o acirramento entre o Partido Masculino e o Partido Feminino, além da ideia de garantia de férias no casamento. Todos esses traços apontam para uma grande probabilidade de encarar a leitura desse romance como atividade que revitaliza o conjunto da produção literária do período dos anos 1920.

O baiano Xavier Marques é um autor cujo nome tende a ser menos conhecido entre leitores contemporâneos do que os autores já abordados, apesar de sua integração à Academia Brasileira de Letras desde 1919, do êxito obtido por uma obra como *Jana e Joel* (1900) e da farta produção que se iniciou ainda no século XIX e prosseguiu até os anos 1930, com a publicação de *As voltas da estrada*. Aliás, esses fatores deixam de ser tão produtivos se se pensar que ter sido contemporâneo tanto dos naturalistas quanto de pré-modernistas e de modernistas pode dificultar a síntese a respeito do autor. Castello (1999, p. 26-27) prefere, contudo, abdicar do tempo cronológico vivido pelo romancista e vê-lo como “verdadeiramente um romântico”, “um romântico retardado”. Mais do que a vinculação ou a desvinculação de Marques a estilos de época, sobressaem na revisão de sua carreira as leituras empreendidas por Lúcia Miguel-Pereira, ressaltando a importância que n’*O feiticeiro*, de 1922, adquire a “interpenetração do mundo civilizado, doméstico, e do mundo bárbaro, os mesmos fatos repercutindo nas salas tranquilas e nos terreiros dos candomblés, as ‘coisas-feitas’ atuando sobre os acontecimentos, encomendadas por senhoras católicas” (MIGUEL-PEREIRA, 1988,

p. 268). Moisés (2016, p. 514) refere-se, de forma lacônica, a *O feiticeiro* como um “romance de candomblé e da classe média”, o que pode denotar o estranhamento de um crítico ao lidar com práticas religiosas de origem africana. Com certeza é a leitura de Miguel-Pereira que estimula o comentário de Stegagno-Picchio (2004, p. 391) que entende a “interpenetração cultural entre brancos e negros nas práticas animistas de procedência afro-brasileira” como resultado de abordagem por uma “chave burguesa”. Cabem observações quanto a uso de termos e expressões. O leitor jovem contemporâneo deve preparar-se para um vocabulário que não mais se sustenta. É preciso considerar que a obra de Miguel-Pereira é publicação de 1950, quando expressões como “mundo civilizado” e “mundo bárbaro” não eram problemáticas como o são nos dias atuais. Quanto à ideia de Stegagno-Picchio sobre interpretar esse movimento cultural operado por uma “chave burguesa”, esbarra possivelmente no equívoco ou mesmo na indisposição para identificar méritos naquela produção ficcional, pois os termos da autora fazem pressupor uma homogeneidade na perspectiva cultural que circula no romance, o que não acontece. Não se deve considerar que tudo se resolve sem grandes conflitos. Na família de Paulo Boto, ele mantém uma compreensão com os africanos que diverge da visão de sua esposa e de sua sogra. É o que se pode constatar na seguinte fala de Paulo Boto: “Certas pessoas não admitem como sagrado senão aquilo que adoram. [...] Não são [os negros] propriamente brutos” (MARQUES, 2017, p. 108-109). Uma vez que grande parte do foco do romance se concentra sobre Paulo Boto, torna-se necessário reconhecer o espaço garantido para a circulação das ideias da personagem que encontram resistência e não devem ser consideradas ingenuamente românticas. Os anos 1920 têm n’*O feiticeiro*, portanto, uma fonte para o debate de questões religiosas.

Gastão Cruls estreou na literatura em 1920, com os contos de *Coivara*. Esse volume tem boa acolhida e repercussão nas histórias da literatura, mas seus romances publicados em seguida não obtêm o mesmo êxito e reconhecimento. Alceu Amoroso Lima (1959, p. 73) resolve entender o autor como integrante, que deve “figurar à parte”, de uma “categoria de independentes” no quadro inicial do Modernismo, o que abre a perspectiva para a garantia de espaço para escritores que não tiveram fortes laços com o movimento modernista. O que se pode constatar é como essa ideia, essa pressuposição, está apenas parcialmente correta. No material historiográfico pesquisado, Bosi e Nejar não citam Gastão Cruls sequer uma vez. Isso não deve ser compreendido como um desprezo absoluto: entre os prosadores abordados aqui, há aqueles citados em todas as histórias literárias, como Menotti Del Picchia e Monteiro Lobato, e outros que são citados apenas em menos da metade do material consultado ou nem mesmo são mencionados. Uma interpretação mais apropriada do cruzamento entre o comentário de

Amoroso Lima e as ausências de Cruls em Bosi e Nejar é que a distância dos vínculos com o movimento modernista pode efetivamente aumentar as chances de encaminhar certos autores do período ao esquecimento. Tal distância orienta a avaliação de Moisés (2019, p. 144). Segundo ele, o romancista “não evoluiu da Belle Époque para o cenário de 1922”. No caso de Cruls, há ainda uma particularidade. Ao publicar *A Amazônia misteriosa*, em 1925, o autor cria, sob a perspectiva historiográfica, uma espécie de identidade. Trata-se de uma forma de entendê-lo e de correlacioná-lo com outras produções literárias da mesma época ou mesmo de épocas próximas. É isso que ocorre nas histórias literárias de Stegagno-Picchio e de Castello e em *A literatura no Brasil*. Nas obras de Coutinho (1986) e Castello (1999), é mencionado um ciclo nortista ou amazônico em que o prosador pode ser acomodado. A ênfase nesse vínculo regionalizado, resultante da publicação e da repercussão de um romance como *A Amazônia misteriosa* – teve seis edições entre 1925 e 1953 –, não se sustenta, porém, para a contemplação das ficções posteriores, como *Elza e Helena* e *A criação e o criador*. Cabe, ainda, a título de conclusão desse trajeto pelas perspectivas historiográficas a respeito de Cruls, ressaltar avaliações do ficcionista elaboradas por Afrânio Coutinho (1986, p. 284). O crítico e historiador retoma a ideia, enunciada anteriormente por Amoroso Lima, de independência de Cruls quanto ao Modernismo. São comentados separadamente todos os romances: além dos três já citados, *Vertigem* (1934) e *De pai a filho* (1954). E finaliza, salientando “os dons vigorosos do romancista no estilo” que ajudam a colocar sua obra entre as “mais importantes da ficção brasileira”. O posicionamento de Coutinho remete a Olívio Montenegro (1996, p. 247) que reconhece o “grande talento de novelista” de Cruls.

A Amazônia misteriosa firma-se mais como uma aventura, caracterizada pela força da imaginação, do que como ficção regionalista. O romance, inicialmente sob a forma de diário, é narrado em primeira pessoa por um médico que participa, ao lado de outros homens, de expedição na Amazônia. Os integrantes da expedição, perdidos, são localizados por indígenas e levados ao encontro com um alemão, que realiza ali experiências científicas, e sua esposa francesa. No grupo, o paraibano Pacatuba é um trunfo da narrativa, com seus episódios cômicos, seus medos, sua fidelidade à família e ao médico e as saudades da terra natal. No convívio com os indígenas, sobressaem as descrições com espanto do corpo avantajado: entre os homens, Iurau, por exemplo, ostenta um “porte desmedido” e compõe “uma figura soberba” (CRULS, 1953, p. 51); e as mulheres, com “seios altos e firmes” e a “carnação rija e acobreada” (CRULS, 1953, p. 59), também impressionam o narrador. Antes da metade do romance, porém, ganham destaque as sucessivas descobertas a respeito dos experimentos conduzidos pelo alemão e o envolvimento emocional entre o médico e a esposa do cientista. O romance proporciona leitura

fluida e se afirma como gênero que não goza de muito prestígio no plano da crítica e da historiografia literária brasileira. Em que pese uma dose carregada de idealização quanto ao enfoque dos indígenas, é preciso reconhecer sua opção pelo espaço geográfico do Brasil, as peculiaridades dos significados do nacional e a afinidade com o componente humano e brasileiro, através da inspirada composição de Pacatuba.

Apenas dois anos após a publicação de *A Amazônia misteriosa*, Gastão Cruls dá uma guinada brusca em sua trajetória de ficcionista com *Elza e Helena*, de 1927. Completamente afastado do espaço amazônico, o romance é ambientado no Rio de Janeiro. O narrador é Alexandre, um jovem que já no primeiro capítulo se mostra apaixonado por Elza, com quem não tarda a se casar. Nos momentos iniciais da apresentação dessa mulher apaixonante, o narrador destaca como grande curiosidade “a versatilidade do seu temperamento”, além de não hesitar em reconhecer nela “incoerências e singularidades” (CRULS, 1949, p. 16). Mário, irmão de Alexandre, chega a lhe fazer uma advertência quanto ao risco do casamento, mas a união se realiza. Pouco depois, o narrador admite estranhar o comportamento da mulher e acusa alterações: “Eu continuava a achá-la diferente, menos comunicativa, menos viva, intelectualmente falando, e sentia saudades da outra, daquela que me seduzira e dominara à primeira impressão e cuja imagem permanecia bem nítida na minha memória” (CRULS, 1949, p. 40). Até que um dia, em sua chegada após o trabalho, o narrador e protagonista não encontra a esposa em casa, o que era muito raro, tanto naquela época quanto naquela hora do dia e para a rotina do casal. O estranhamento, a aflição e a perturbação da personagem amplificam-se à medida que o tempo passa, e Elza demora a voltar. O mistério persiste, provocando desdobramentos surpreendentes e indefinições quanto à constituição da personalidade da mulher com quem Alexandre é casado. A atmosfera enigmática e os distúrbios postos em evidência reafirmam os “dons vigorosos do romancista”, notados por Afrânio Coutinho, e tornam esse romance uma experiência ficcional incomum no quadro da literatura brasileira.

Dividido em três partes relativamente curtas, o romance *A criação e o criador* é publicado em 1928, representando mais um caminho ficcional escolhido por Gastão Cruls. Na primeira, meio titubeante, porém essencial ao conjunto do romance, intitulada “O criador”, é apresentada a história que está sendo elaborada pelo escritor Márcio Donegal. Com mais ênfase na trama banal do que na relação entre o escritor e o ato de compor, esta parte tem ainda pequena participação de Pedro Jaguarão – o amigo de Donegal, com quem são debatidas algumas ideias para o romance e que propicia diálogos mais provocadores a partir da sequência. Logo no início da segunda parte, “A criação”, o escritor capta, por uma linha telefônica “um fragmento de conversa que o deixou perplexo” (CRULS, 1958, p. 346): as pessoas que falavam tinham os

mesmos nomes que seus personagens, e a conversa permitia identificar pontos de contato entre os assuntos tratados e os acontecimentos da ficção criada. A partir daí, Donegal, com a ajuda do amigo, aproxima-se das pessoas/personagens com a finalidade de descobrir mais a respeito delas e de confrontar suas ações com as trajetórias de seu texto ficcional. Começam as inquietações do escritor quanto a seu processo de criação. Na parte final, intitulada com a inversão dos termos que intitulam o romance – “O criador e a criação” –, aprofundam-se o envolvimento do escritor com as pessoas/personagens e a perturbação com a criação de sua obra, o que dá margem também ao debate sobre limites entre ficção e realidade. O desespero de Donegal – “Ele, um plagiário! Ele, um copador servil da vida!” (CRULS, 1958, p. 392) – firma-se como exemplo do potencial dos romances de Cruls para releituras e reinterpretações desses limites já na prosa da década.

Os dois próximos autores abordados têm alguns traços em comum: cada um publicou apenas um romance no período focalizado, precisamente em 1920; além disso, são romancistas que, embora não desfrutem de grande projeção no cânone literário brasileiro, nem mesmo sejam citados em todas as histórias literárias pesquisadas, têm boa acolhida em parte expressiva do material historiográfico consultado. São eles o mineiro Godofredo Rangel, com *Vida ociosa*, e o paulista Léo Vaz, autor de *O professor Jeremias*. Em sua história literária, Bosi não cita nenhum dos dois nomes. E Léo Vaz está ausente também nas obras de Castello e Nejar.

Isso não constitui propriamente diferença significativa no destaque atribuído aos dois romancistas, pois algumas das citações a Godofredo Rangel são apenas referências a sua correspondência com Monteiro Lobato. Aliás, é exatamente essa passagem na trajetória de Rangel que Stegagno-Picchio (2004, p. 398) ressalta como mais evidente do que “seus individuais e autênticos méritos de escritor”, embora a autora, de forma parcimoniosa, reconheça a “prosa calibrada” do romancista. Nelson Werneck Sodré (1988, p. 428) avança pouco, até porque não o retira de nota de fim de capítulo que abriga “outros regionalistas de obra menor”, mas dá crédito ao autor e seu *Vida ociosa*: “autor de um romance em que a vida mineira aparece em muitos de seus melhores traços”. Mas é Castello (1999, p. 42-43) quem mais exalta o lugar de Rangel no quadro do romance brasileiro. Segundo o historiógrafo, essa ficção é despojada e recorre à “independência de expressão” com a finalidade de “acentuar a simpatia humana pelos humildes”. Em momento anterior de sua história literária, ao se deter sobre o século XIX e *O Ateneu*, Castello estabelece o romance de Raul Pompéia como fundador de uma linhagem à qual se engajariam mais tarde produções de Rachel de Queiroz, José Lins do Rego e um romance de Godofredo Rangel, *A falange gloriosa*, publicado inicialmente em jornais, em 1917. Pode-se interpretar esse conjunto de observações de Castello como uma

espécie de deferência que, se não encontra ressonância nas demais histórias literárias pesquisadas, contribui para elevar a visibilidade da produção ficcional de Rangel.

O romance *Vida ociosa* consiste no relato das visitas do juiz Dr. Félix à fazenda do Córrego Fundo, ocupada pela família de Próspero, sua esposa Marciana, ambos idosos, e seu filho Américo. A narrativa organiza-se em torno das conversas entre o narrador e seus anfitriões. Nesses diálogos, Próspero revela a seu interlocutor que está se tornando surdo, deixando, portanto, de ter acesso ao som, definido como “um dos encantos da existência”. (RANGEL, 2000, p. 21). Assim, o contraste entre a “simplesza rústica” dos habitantes idosos do espaço rural e a “natureza perversamente refinada de homem culto” (RANGEL, 2000, p. 23) – seguida ainda da perspectiva melancólica e irônica de sua profissão tida como enfadonha – se projeta como indicação da sensibilidade que percorre o texto. O romance, breve, abstém-se de ação, afastando-se de padrões da ficção realista, sem recorrer a estratégias simbolistas e decadentistas, comuns no início do século XX. Sua preferência recai na simplicidade: “Sei de pessoas que, de uma excursão pequena, fazem uma narrativa longa, vendo em ínfimos nada peripécias atraentes” (RANGEL, 2000, p. 76). É nesse cruzamento entre narrativa e sensibilidade que Godofredo Rangel encontra lugar para firmar sua prosa.

Sobre Léo Vaz há avaliações muito breves que devem ser registradas aqui, contudo, pelo contraste com as alusões a outros romancistas e romances desta seleção. Nelson Werneck Sodré (1988, p. 579) aposta que “seu nome permanecerá em nossas letras com o romance *O professor Jeremias*”. Moisés (2016, p. 529) reforça o nexos com Machado de Assis – “romance de feição machadiana” – e apresenta *O professor Jeremias* como uma das “obras dignas de registro” na prosa brasileira da Belle Époque, período entre o início do século XX e a realização da Semana de Arte Moderna. Stegagno-Picchio (2004, p. 434), novamente de forma sucinta, faz o título do romance ser acompanhado de “um delicado e malicioso”. E Edgard Cavalheiro, ao finalizar sua seção dedicada ao ciclo paulista do regionalismo, reconhece particularidades na prosa de Léo Vaz que a afastam das inclinações regionalistas predominantes e se reporta ao romance como realização em “bom estilo”, um dos “esplêndidos volumes” (COUTINHO, 1986, vol. 4, p. 298-299) daquele período. São avaliações bastante curtas, porém estimulantes, o que compõe a inconstância quanto à recepção do autor.

As afinidades entre *O professor Jeremias* e os romances de Machado de Assis sentem-se logo no início da narrativa. Após confessar escrever o livro porque não tem mais o que fazer, o narrador-personagem Jeremias revela ter um filho com quem não convive e que a ele também é o livro destinado. Qualquer suposição de um relato piegas cai por terra quando se percebe que o capítulo da revelação se intitula “Outro motivo”. Se com o filho a conexão não é plena nem

há fortes ressentimentos quanto a isso, do vínculo e da experiência com a ex-esposa não se guardam recordações maiores. Assim, ao concluir os capítulos introdutórios, Jeremias decide encaminhar uma advertência ao leitor: “Portanto, leitor impertinente e curioso, se tu não és Joãozinho, o meu filho, estás dispensado de acompanhar-me além. Já sabes quem sou e ao que venho. O mais são coisas íntimas que te pareceriam indiscretas ou banais. Adeus!” (VAZ, 2001, p. 28). Essas incursões metanarrativas, com direito a apelos dirigidos ao leitor, confissão da própria mediocridade, além do uso e abuso de ironias, reafirmam o tom machadiano com a sucessão de fracassos narrados: rotina de estudante, vida conjugal e atuação profissional, tudo se torna objeto do relato de desventuras. A proposta feita à esposa – “convencê-la da vantagem da resignação como meio de vida” (VAZ, 2001, p. 19) – exemplifica e sintetiza a trajetória desse anti-herói que não tem como se redimir nem mesmo pelo ato da escrita, como se torna nítido quando confronta sua narrativa e *O Ateneu*, composto com “muito mais encanto e arte” (Vaz, 2001, p. 55). A marcação do contexto social e histórico tem sua interferência e está presente no episódio do término de seu namoro com Heloísa, filha de um fazendeiro de café, que, após uma crise financeira, se recupera, se muda com a família e extingue as esperanças daquela história de amor: “Vai daí o pai de Heloísa foi ser fazendeiro num palacete de São Paulo; e ali, bailes, joias, vestidos, automóveis e um bacharel ma roubaram” (VAZ, 2001, p. 80). Ao êxito de uns corresponde mais um malogro do protagonista a ficar acumulado no percurso. A leitura de *O professor Jeremias* tem força para preservar sua atualidade como raros outros romances do período.

Os quatro últimos romancistas – os pernambucanos Mário Sette, Lucilo Varejão e Luiz Delgado e a carioca Chrysanthème – a serem abordados têm tão poucos comentários nas fontes historiográficas que permitem uma mirada conjunta para eles. Mário Sette é citado em apenas duas histórias literárias: a de Coutinho e a de Castello. Na última, é ressaltado o desligamento do Modernismo, como já foi visto a respeito de Gastão Cruls, Xavier Marques, Afrânio Peixoto e Menotti del Picchia. Segundo o crítico, a produção do autor é “sem destaque na renovação modernista que se processava” (CASTELLO, p. 234). Quanto a Lucilo Varejão, citado por Stegagno-Picchio e novamente em *A literatura no Brasil*, sobressaem o reconhecimento do “vigor da trama romanesca” e a condição de “injustamente esquecido” (COUTINHO, p. 263), atribuída também a Mário Sette, o que constitui algum incentivo para empreender a leitura. Nos casos de Delgado e Chrysanthème, sem citações em quaisquer das histórias literárias consultadas, a situação é ainda mais complexa, uma vez que se deixa de ter um impulso crítico inicial, mas cabe lembrar que há iniciativas editoriais, embora raras, como a reedição do romance *Enervadas* em 2019.

O romance *Senhora de engenho*, de 1921, de Mário Sette, é construído com base no triângulo formado por: Nestor, o jovem filho dos donos de engenho que passa um tempo em Recife e depois parte para o Rio de Janeiro; Hortênsia, a moça carioca que ele conhece lá e com ele vai a Pernambuco; e Betânia, a companheira de infância de Nestor que ali fica com sua paixão retraída. Não se trata, contudo, apenas de uma história de amor, pois várias questões emergem. A escravidão e os maus tratos aos negros são reconhecidos como práticas do tempo anterior ao focalizado, embora atribuídas a outros engenhos, uma estratégia para afirmar outra possibilidade de convívio: a permanência de descendentes de escravos após a abolição reforça a boa relação naquele engenho. A fé e a religiosidade também se manifestam nas descrições de festas e procissões e na rebeldia passageira de Nestor, objeto de questionamentos dos moradores locais. Mas é o polêmico contraste entre o Nordeste e o Sul, representado pelo Rio de Janeiro, que ocupa grande parte do romance. Algumas circunstâncias contribuem para isso: há intenso trânsito na trama, com a partida de Nestor para o Rio, o encontro com Lúcio, seu amigo e conterrâneo, lá, o retorno de Lúcio às terras pernambucanas e a viagem de Nestor com Hortênsia; essa chegada da esposa de Nestor ao engenho é também cercada de expectativas e, depois, da perscrutação sobre as possibilidades de ambientação da carioca no novo espaço. Assim, o discurso de Lúcio, em diálogo com Nestor, ainda no Rio de Janeiro quando expressa seu desejo de voltar, é sintomático das questões que concernem aos nordestinos: “Vivemos a berrar que somos enjeitados, que nada se nos dá, que o Sul nos engole, mas ninguém se solidariza num gesto de resistência, de tenacidade, de valimento” (SETTE, 2005, p. 40). Pouco depois, são as dúvidas sobre a capacidade de Hortênsia para se adaptar ao engenho e a Pernambuco que a colocam como representante do sul ou do Rio, como se percebe na fala de Nestor que lhe cobra outra postura: “Desdenhas o ser ‘senhora de engenho’ pela vaidade inócua de seres a ‘moça de Botafogo’...” (SETTE, 2005, p. 91). O romance exhibe ainda a personagem de Betânia, com uma abnegação impressionante ao ser companhia para a rival carioca e cuidar da filha durante a convalescença, seu “segredo enclausurado” e seus “heroísmos” (SETTE, 2005, p. 96; 109) ao não expor o amor que sente por Nestor há tantos anos, evitando desarmonias naquele ambiente. Betânia é um autêntico trunfo da obra.

De que morreu João Feital, de 1922, de Lucilo Varejão, é o romance do homem deslocado na vida moderna. Uma frase do início do segundo capítulo com a opinião de Genoveva, a mãe de Gracinha, amada pelo herói, a respeito do protagonista é mais significativa do que aparenta: “Aborreciam-na aqueles modos retraídos do Feital, aquela sua modéstia, aquela sua eterna cara de enterro” (VAREJÃO, 2006, p. 37). A frase assume relevância porque sintetiza o que a maioria das personagens pensa sobre Feital. Assim, não só Genoveva guarda

essa antipatia, mas também a própria Gracinha em sua frivolidade, o pai, o rival Guerreiro e quase todos os colegas de trabalho. Exceção a essa rejeição maciça é Jesualdo, o colega politizado que se opõe ao Governo, é demitido, mas volta ao trabalho e termina com um fim trágico. Feital, embora não concorde plenamente com as concepções de Jesualdo, reconhece nele uma autenticidade ausente de quase todos os demais com quem convive. E a linguagem é um recurso bem empregado para a busca dessa autenticidade. Assim, pode parecer um enigma a frase a seguir, se for descontextualizada: “À alma simples do escriturário, aquela maquinação pareceu ignóbil como uma conjura de fins ilícitos” (VAREJÃO, 2006, p. 61). Se houver o esclarecimento de que a frase diz respeito à dança, é possível ajustar a ideia do estranhamento que circunda as práticas da vida moderna sob a perspectiva do protagonista. É também no terreno da linguagem que se passa o episódio da carta de Gracinha com o erro ortográfico que acende no desconfiado destinatário alguma fagulha de incompatibilidade entre ele e a amada. A narrativa de Lucilo Varejão é obra que requer atitude muito diferente do esquecimento que parece se impor. E se firma, ao lado do romance de Mário Sette, como exemplares fundamentais para o conhecimento mais abrangente da prosa de ficção nordestina e brasileira.

Enervadas, de 1922, o único romance escrito por uma mulher nessa seleção, tem a garra de um número muito grande de mulheres. Chrysanthème, pseudônimo de Maria Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos, apresenta uma protagonista que se encontra sob o diagnóstico médico de “enervada” e reage contra essa forma de dominação, justificando que sua condição de, entre outras coisas, ter desejos sexuais e admiti-los é humana (CHRYSANTHÈME, 2019, p. 11). O romance traz um histórico desses desejos desde a adolescência, o fracasso do casamento, críticas aos homens e o contato com as amigas, entre elas uma lésbica, Maria Helena. Sobre o divórcio a narradora e protagonista se manifesta: “Separa os corpos, mas impede a renovação da vida para as mulheres que, desprotegidas e inexperientes como eu, eram ou são vítimas desse sacramento...” (CHRYSANTHÈME, 2019, p. 92). O romance sustenta-se como documento dessa “renovação da vida”, voz resistente que ressurgiu quase cem anos após sua primeira publicação, e cria a expectativa de que ainda há muito a ser descoberto.

O romance *Inquietos*, de 1929, de Luiz Delgado, ponto final desse percurso, tem, de fato, título muito adequado. Há concentração sobre a vida de diversos jovens: Paulo, Eugênio, Alfredo, Cláudio, Benvenuto; todos circulam pela narrativa em envolvimento com amor, religião e política. O percurso desses jovens é, para alguns, acidentado, mas para todos carregado da inquietação. O contato entre eles é marcado por indefinição, como se nota naquilo que em Alfredo atrai Eugênio: “tinha uma certa tristeza que indicava humildade diante da vida poderosa”. (DELGADO, 1929, p. 50). Tal imprecisão que não se deixa reduzir a uma

concretização ou interpretação simplória aparece também em como Paulo se traduz para Yvette, a namorada: “Eu sou muito esquisito e essa esquisitice chega a ser grosseria” (DELGADO, 1929, p. 99). Enfim, é o foco sobre conjunto muito amplo de experiências dos jovens que caracteriza o romance, como na frase empolgada do militante Benvenuto ao seu tio idoso anticomunista: “Se acho que o mundo tem de ser de um jeito, faço tudo para que ele seja como eu quero!” (DELGADO, 1929, p. 138-139).

Todo empreendimento historiográfico, pela grandiosidade do projeto, está sujeito a omissões e imprecisões. Não se pretendeu aqui fazer um inventário de deslizos das histórias literárias, obras verdadeiramente monumentais que desempenham papel fundamental nos estudos literários brasileiros. Aliás, é urgente que as histórias literárias voltem a ser mais lidas e estudadas neste século XXI. Elas garantem o acesso inicial a informações indispensáveis para a compreensão contextualizada da literatura brasileira e, ao mesmo tempo, contribuem para combater o esquecimento. Este artigo, com os recortes do romance e dos anos 1920, indicou os riscos a que estão submetidos vários ficcionistas e procurou cumprir a modesta missão de propor que eles ganhem maior atenção no panorama da época e no contexto brasileiro, além de possibilidades de conexões com romancistas antecessores e sucessores. Para contornar esse esquecimento, são necessárias algumas ações: priorizar a leitura – reservando tempo para isso – de autores menos canônicos e alimentar sua circulação são práticas possíveis e recomendáveis. Assim, a leitores e pesquisadores, resta aproveitar oportunidades quando surgem e eventualmente arriscar projetos de estudos que venham a dinamizar repertórios muitas vezes estagnados.

Referências

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. **O Pré-Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade**. 2 v. São Paulo: EdUSP, 1999.

CHRYSANTHÈME. **Enervadas**. São Paulo: Carambaia, 2019.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo F. (Orgs.). **A literatura no Brasil**. 6 v. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: EdUFF, 1986.

CRULS, Gastão. **Quatro romances**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

CRULS, Gastão. **Elza e Helena**. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1949.

- CRULS, Gastão. **A Amazônia misteriosa**. 6. ed. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.
- DEL PICCHIA, Menotti. **A tragédia de Zilda**. São Paulo: Nacional, 1927.
- DEL PICCHIA, Menotti. **Laís**. São Paulo: Martins, 1958.
- DEL PICCHIA, Menotti. **Dente de Ouro**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- DELGADO, Luís. **Inquietos**. Recife: Universal, 1929.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra: estudos de crítica literária I (1920-1947)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LIMA, Alceu Amoroso. **Quadro sintético da literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1959.
- LOBATO, Monteiro. **O presidente negro**. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009.
- MARQUES, Xavier. **O feiticeiro**. 3. ed. São Paulo: Com-Arte, EdUSP, 2017.
- MARTINS, Milena Ribeiro. A prosa literária dos anos 1920. **Diálogos mediterrânicos**. Curitiba, n. 11. 2016. p. 153-175. Disponível em: <https://www.dialogosmediterrânicos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/235>. Acesso em: 28 ago. 2022.
- MARTINS, Wilson. **O Modernismo**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **Prosa de ficção (de 1870 a 1920)**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988.
- MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. v. 2: do Realismo à Belle Époque. 3. ed. rev. e at. São Paulo: Cultrix, 2016.
- MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. v. 3: desvairismo e tendências contemporâneas. 3. ed. rev. e at. São Paulo: Cultrix, 2019.
- MONTENEGRO, Olívio. **O romance brasileiro**. 3. ed. Recife: FUNDARPE, 1996.
- NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos**. São Paulo: Leya, 2011.
- PEIXOTO, Afrânio. **Romances completos**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.
- RANGEL, Godofredo. **Vida ociosa**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2000.
- SETTE, Mário. **Romances rurais**. Recife: Ed. do Organizador, 2005.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 8. ed. at. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.
- STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. **História da literatura brasileira**. 2. ed. rev. e amp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

VAREJÃO, Lucilo. **Romances recifenses**. 3. ed. Recife: Ed. do Organizador, 2006.

VAZ, Léo. **O professor Jeremias**. Rio de Janeiro: Bom Texto: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

Recebido em: 14/07/2022.

Aprovado para publicação em: 06/09/2022.