

Projetos poéticos e a linguagem romanesca modernista

Poetic projects and the modernist novelistic language

Eduardo Beserra

Universidade Federal de Alagoas

Benedito Costa Neto Filho

Universidade Federal do Paraná

RESUMO

O objetivo deste texto consiste em delinear discussões em torno da Semana de Arte Moderna de 1922 e de suas implicações na instituição do romance moderno brasileira. Se esse gênero literário não foi o carro-chefe da exposição de 22, por que ainda se fala tanto da importância do romance em relação a esta semana? Se não houve exatamente lançamentos nos três dias da “semana”, haveria sentido falar no peso que o evento trouxe para o romance? A pergunta é retórica. Mas o que de novo poderíamos trazer a esse respeito, então? Talvez fazer um panorama, mesmo que provisório e, claro, arbitrário – e o que caberia em tão poucas páginas – do que se andava publicando em outros lugares. Para este esforço, foram acionados teóricos e estudiosos que problematizam os discursos e as ideias difundidas acerca da Semana de 22.

PALAVRAS-CHAVE

Modernismo. Romance. Semana de 22.

ABSTRACT

The purpose of this text is to outline discussions around the 1922 Modern Art Week and its implications for the institution of the Brazilian modern novel. If this literary genre was not the flagship of the 22nd exhibition, why is there still so much talk about the importance of the novel in relation to this week? If there weren't exactly releases on the three days of the “week”, would it make sense to talk about the weight that the event brought to the novel? The question is rhetorical. But what new could we bring in this respect, then? Perhaps to make an overview, even if provisional and, of course, arbitrary – and what would fit in so few pages – of what was being published elsewhere. For this effort, theorists and scholars were called upon to problematize the discourses and ideas disseminated about the Semana de 22.

KEYWORDS

Modernism. Romance. Week of 22.

Eduardo Beserra

Licenciado em Letras pela Universidade Federal Rural de Pernambuco - Unidade Acadêmica de Serra Talhada (UFRPE-UAST/2021) e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas (PPGLL-UFAL/2023).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4154-5010>.

Benedito Costa Neto Filho

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1528-8348>

Recebido em:
02/08/2022

Aceito em:
17/09/2023

NOVEMBRO/ 2023
ISSN 2317-9945 (ON-LINE)
ISSN 0103-6858
P. 33-43

1. Palavras de introito

O artista plástico chinês Xu Zhen (徐震), radicado em Xangai, tem uma fábrica ao molde de Andy Warhol. Tem 50 funcionários e produz peças em “pop art” de modo similar ao de Jeff Koons e Damien Hirst. Um de seus trabalhos mais conhecidos é uma instalação com estantes de supermercado e produtos conhecidos no mundo todo, de chocolates a latas de sopa. As pessoas podem comprar tais produtos como se estivessem num mercado real, porém as embalagens estão vazias. Não há refrigerante, sorvete ou ervilhas no interior das embalagens.

Pode parecer inusitado iniciar um texto sobre o romance e a Semana de 22 ao tratar de algo que parece tão distante (temporal e geograficamente), mas o objetivo deste texto é justamente o contrário: mostrar como a Semana de 22 ainda rege a produção romanesca brasileira, para o bem e para o mal, em aproximações ou saltos, históricos e geográficos, mas não do modo como apreçoam os manuais “oficiais” sobre a produção romanesca no Brasil.

Muita tinta já foi derramada sobre a Semana de Arte de 1922. Não é segredo para ninguém que sequer foi uma semana, e sim três dias. Já foi dito que ela movimentou impressionantemente São Paulo (ou o Rio), como já se disse que ela passou quase despercebida, e prova disso seriam as poucas notícias de jornais da época. Talvez ambos os discursos sejam verdadeiros: uma exposição de arte qualquer pode, sim, movimentar estrondosamente o mercado de arte (artistas, galeristas, diretores de museu, críticos, apreciadores de arte, técnicos de montagem, fornecedores de telas e tintas), enquanto o mundo todo nem sabe que ela existe.

Como a Semana de Arte de 22 movimentou certa elite pensante da capital paulista e ainda quem tinha dinheiro para investir em algo tão inusitado, é bem possível que tenha causado furor nos fechados circuitos frequentados por essas pessoas: de Mário de Andrade ao baronato do café, de Anita Malfatti, única mulher que aparece nas fotos do evento – e não em todas, com predominância masculina e branca – até os parentes próximos dessas pessoas, que talvez nem “frequentassem” o imaginário investigativo dos envolvidos na Semana de 22. O que talvez precisemos verificar, ainda, ou ainda que mais uma vez, em relação a esta “semana”, seja o que ocorreu antes e depois dela. Muito provavelmente, o que ocorreu depois é muito mais importante que a famosa vaia ao poema *Os sapos* e as críticas, hoje consideradas conservadoras, sobre a exposição.

De todo modo, este texto objetiva lidar com um aspecto da Semana de 22, a produção romanesca. É tido em quase qualquer manual de literatura brasileira (BOSI, 2001; MARTINS, s/d; CANDIDO, 1997; LINHARES, 1997; COUTINHO, 1987) que a “primeira geração moderna” no Brasil não se envolveu tanto com o romance e sim com a poesia – e que o romance “moderno” teria seu espaço com escritores e escritoras que viriam depois, em particular na década de 1930, com o romance regionalista (mesmo que o regionalismo já estivesse no horizonte de autores do século XIX, como José de Alencar, a partir de outro ponto de vista). Valeria observar que, nos três dias da Semana de 22, nem haveria tempo para apresentação (leituras, vendas) de romances. Não se admira, portanto, que a pintura, a apresentação musical, a leitura de poemas, fossem mais pertinentes do que o lançamento

de livros mais adensados (da mesma forma que não causa espanto que outras modalidades artísticas, como a dança, tenham ficado de fora do evento). O próprio mercado editorial brasileiro nem tinha espaço para edições “modernas”, como mostra Milena Ribeiro Martins (2020).

Mas, então, se o romance não foi o carro-chefe da exposição de 22, por que ainda se fala tanto da importância do romance em relação a esta semana? Se não houve exatamente lançamentos nos três dias da “semana”, haveria sentido falar no peso que o evento trouxe para o romance? A pergunta é retórica. Mas o que de novo poderíamos trazer a esse respeito, então? Talvez fazer um panorama, mesmo que provisório e, claro, arbitrário – e o que caberia em tão poucas páginas – do que se andava publicando em outros lugares, de modo a construirmos um arco que deixará claro os motivos pelos quais começamos o texto com um artista chinês, cem anos após a semana de 1922.

2. Romances dos anos 1920

A década de 1920 deu ao mundo obras marcantes. Poucas vezes na história do romance ocidental, a produção romanesca atingia um nível de produção que marcaria indelevelmente as décadas futuras. Segue uma lista de obras publicadas nesta época, algumas ainda em gestação ao final da década anterior e outras com continuidade nos primeiros anos da década de 1930: *Ulisses* (James Joyce, 1922), *A verdadeira história de Ah Q* (Lu Xun, 1923), *A montanha mágica* (Thomas Mann, 1924), *O processo* (Franz Kafka, 1925), *Mrs. Dalloway* (Virginia Woolf, 1925), *Breve romance do sonho* (Arthur Schnitzler, 1926), *O tempo redescoberto* (Marcel Proust, 1927), *Kappa* (Akutagawa, 1927), *Berlin Alexanderplatz* (Alfred Döblin, 1929), *O homem sem qualidades* (Robert Musil, primeira parte, 1930), entre outras.

No Brasil, afora outras edições de relevância, temos *Memórias sentimentais de João Miramar* (Oswald de Andrade, 1924), *Amar, verbo intransitivo* (1927) e *Macunaíma* (1928), ambas de Mário de Andrade. Além dos romances estrangeiros citados, que foram marcos na produção romanesca do século XX, temos, nesse período, outros autores que lançaram obras decisivas para as mudanças no modo de se fazer o romance, como Gertrude Stein, Georges Bernanos, Evgeni Zamiatin, Hermann Broch e tantos outros. Evidentemente, num plano maior, os grandes romances dos anos 1921-1930 não surgiram do nada.

Nas listas acima, está Agutagawa, mas seu precursor “moderno” no Japão foi Soseki Natsume, que, já na virada do século XIX para o XX, publicou obras que ainda hoje chamam a atenção pela “modernidade”, como é o caso de *Eu sou um gato* (1905). Na Europa, tanto os romances românticos góticos (como *Frankenstein*, de Mary Shelley) quanto os romances futuristas de Jules Verne (para não falar dos russos) já apontavam para uma investigação de um novo homem, meio fruto da tecnologia, meio escravo das máquinas da indústria, um homem da cidade, com questões próprias.

De todo modo, somente em romances como os de Joyce, Woolf, Proust, Musil, os elementos constitutivos do romance tradicional seriam revistos até o paroxismo. Não foi diferente no Brasil, e se se escolhessem roman-

ces da década de 1920 para exemplificar isso, a tendência seria apontar os romances de Oswald e Mário de Andrade, certamente. Em todas as principais cidades ricas do planeta formavam-se grupos (fixos ou esporádicos, agrupados antes por uma ideologia do que por uma agenda de encontros marcados) para se discutir literatura. Alguns grupos, por óbvio, são mais conhecidos que outros (como o grupo de Virginia Woolf), cujos participantes apoiavam-se uns aos outros, moral ou financeiramente, pagando do próprio bolso edições que o mercado tradicional desprezava.

Em termos teóricos, o círculo de Bakhtin – ou o próprio Bakhtin, como mostram as novas abordagens da obra do pensador russo – se debruçava sobre o romance, considerando-o o como o gênero por excelência da modernidade, gênero que mantinha sua permanência justamente pela incrível capacidade de se adaptar, ou melhor, de ser um fruto cultural e discursivo de seu tempo. Para Bakhtin, a despeito de o cronotopo do romance (ele trata de um cronotopo artístico-literário e não pensando na relação proposta por Einstein) alterar-se de época para época “de forma complexa e descontínua” (BAKHTIN, 2018, p. 11), era justamente essa relação espaço-temporal do romance que o manteria vivo. E talvez tenha sido justamente essa relação cronotópica que teria feito o romance colocar-se a frente de outros gêneros literários no gosto do homem moderno.

Esse modo de pensar foi desenvolvido ao longo dos anos 1930 e publicado apenas décadas mais tarde. Então, para não criarmos uma situação de anacronismo, citemos outro pensador, Georg Lukács, que redigiu entre 1914 e 1915 *A teoria do romance*: “Assim, o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo” (LUKÁCS, 2000, p. 73). O pensador alemão lembra que, justamente por isso, e pelo seu caráter de “entretenimento”, o romance sempre foi considerado menor, e ainda sempre às vias da extinção. E ocorreu justamente o contrário.

Nos países fora do eixo Europa – EUA (que ainda não tinha despertado para as grandes novidades da fatura romanesca, com raras exceções, que iriam explodir nas décadas seguintes, com escritores do nível de William Faulkner), as famílias ricas podiam enviar seus filhos para Paris ou Londres. Ou iam estudar em grandes universidades “grandes cursos”, como Medicina e Direito, ou iam estudar artes plásticas, em tradicionais centros de ensino de Belas Artes. Mas justamente nesses lugares, em particular Paris, os estudantes entravam em contato com novas práticas do discurso artístico, fosse na pintura, na escultura ou na escrita. Isso ocorreu com jovens ricos do Japão, da China, do Brasil, de países hispânicos. Os “anos loucos” em Paris, Viena ou Londres agrupavam de tudo, de artistas insignificantes, desaparecidos dos compêndios posteriores, a gente como Picasso, Peggy Guggenheim e Isadora Duncan, que viam em sujeitos como Alfred Jerry precursores de um modo de ler o mundo ou pelo menos de uma possibilidade de se fazê-lo.

Em outros lugares, artistas, pensadores e escritores se uniam para formar seu próprio grupo com discurso próprio sobre a modernidade, caso da Rússia (as exposições de arte naquele país foram pioneiras), como citado acima. De todo modo, se autóctones ou não, os discursos sobre um novo mundo, uma nova forma de pensar o mundo, via máscaras africanas, mitos

egípcios ou a nudez e as cores fortes do Novíssimo mundo. Assim, eram comuns nas grandes rodas das mais importantes cidades do planeta, onde houvesse dinheiro, um jantar servido à francesa e certa liberdade para chocar o sujeito conservador. Mesmo escritores (e, de resto, artistas plásticos, bailarinos, coreógrafos, colecionadores, críticos, músicos, ou seja, criadores em geral) de perspectiva mais conservadora do mundo, como Rabindranath Tagore, ensaiavam obras romanescas em que colocavam em xeque certa visão antiquada do mundo, o que passava pela discussão da *presença* do europeu em seus países. No Brasil, escritores de cunho mais conservador, como Graça Aranha, na Semana de 22, não são novidade, tampouco presença estranha, como possam sugerir, mas estes escritores apenas ensaiavam uma leitura de mundo que explodiria no projeto romanesco de autores como Joyce.

Outra cidade que valeria a pena citar é Berlim. Não caberia aqui fazer um levantamento exaustivo das diferenças entre Berlim e Paris, mas para lá correram escritores como Christophe Isherwood e Auden. Isherwood, em particular, traria de sua experiência do Berlim pré-guerra uma leitura do mundo *queer*, que levaria décadas para se tornar “divulgável”, dado seu caráter de indecência. Mas é justamente uma literatura como a de Isherwood que mostra como os manuais “oficiais” de literatura precisam ser revistos.

O Brasil não passou ao largo dessa efervescência e a Semana de 22 talvez seja a prova mais tangível disso. Falamos em Semana de 22, mas sabemos que outras articulações foram feitas antes e depois daquele fevereiro de 1922. De todo modo, a expressão “Semana de 22” passou a mimetizar ou metaforizar toda uma forma de pensar o mundo e tentar representá-lo, fosse em aberto diálogo com a psicanálise, a aproximação – em forma de adaptação – das escolas da pintura, a tentativa de resgatar um passado perdido (principalmente no Brasil, mesmo que isso soasse anacrônico, estranho, falso), ou, de modo nada simples, pulverizar os moldes canônicos da escrita romanesca: tempo, espaço, personagens, enredo, escrita, etc.

Por isso, até hoje há confusões sobre a Semana de 22: artistas que sequer participaram dela, como Tarsila do Amaral, ficaram ligados/as ao evento. A Semana de 22 passou a ser uma chancela, um discurso mais poderoso que sua prática, um modo de pensar o mundo, um selo de autoridade, qualidade ou ousadia. Não importa muito que artistas tenham ou não participado dela: interessa é que tenham adotado seus principais discursos e práticas norteadoras.

E foi isso. Com ou sem a Semana de 22, o modernismo brasileiro teria seguido seu caminho, em verdade, mas talvez um selo fosse necessário, ao menos para o estudioso de Literatura, para aquele que escolhe o cânone, para quem prepara listas. Sem a Semana de 22, em outros países, fosse o Japão de Soseki ou a China de Lu Xun, o modernismo teria seguido seu caminho, ao molde do que se passava na Europa, ou com “recursos próprios”. Se a modernidade, nesses países, seguiu outros caminhos, caso da China, principalmente, foi por outros motivos, históricos, por outros movimentos políticos e sociais.

Isso implica dizer que, de um lado, a Semana de 22 tem sua importância na história da produção romanesca brasileira como um selo, uma chancela, mas a modernidade teria seguido sozinha, com ou sem ela. Afora

isso, não podemos deixar de lado que toda a produção *externa* à Semana de 22 levou décadas para vir à tona. Curiosa ou ironicamente, um movimento que lutava tanto para trazer a brasilidade à luz (seja lá o que isso quisesse dizer) deixava de lado justamente a produção negra, a indígena, a periférica, a oral, de modo que a noção de brasilidade dos chamados primeiros modernos continuava sendo uma visão elitista, branca, masculina e cristã. Isso pode parecer óbvio dito hoje, num momento em que falamos de perspectivas feministas, *queer*, negra, ameríndia, mas ao longo das décadas posteriores à Semana de 22 houve uma construção muito poderosa e eficaz de um discurso sobre o *modo de se fazer literatura moderna*. Infelizmente, a despeito de tanta luta, é o que se ensina na maioria das escolas, com materiais didáticos totalmente defasados e professores despreparados para discussões mais aprofundadas sobre a complexidade da escrita literária. O romance, como literatura, e como um dos gêneros mais presentes na modernidade, sofre com isso.

É muito provável – tentamos mostrar isso na análise exaustiva de *Balança, Trombeta*, de Mário de Andrade (NETO FILHO, 2012) – que o autor da Semana de 22 que mais tenha fugido disso, o de replicar um discurso elitista e duvidoso sobre a brasilidade, seja Mário de Andrade. Uma pena, porém, que sua vida de altos e baixos em cargos públicos tenha desembocado numa produção irregular.

Claro que hoje os estudos literários tentam resgatar escritores à margem da Semana de 22, ou que vieram antes dela, até então desconsiderados exatamente como precursores dela. No entanto, durante décadas, a Semana de 22 ficou sendo “a primeira fase do modernismo no Brasil”. Basta olhar as principais obras dos mais conhecidos críticos literários brasileiros e as obras ainda estudadas nos cursos de Letras país afora e que servem de base para vestibulares e produção de material didático: Antônio Cândido, Alfredo Bosi, Afrânio Coutinho, Wilson Martins, Temístocles Linhares e mesmo intelectuais, que, de modo transversal, construíram um cânone, ainda que imaginário, como Massaud Moysés, Otto Maria Carpeaux e Paulo Rónai.

3. Romance, a linguagem moderna

Se o romance é linguagem pura, como nos lembra incessantemente André Brink (2008), e se o romance é o grande discurso moderno (COUÉGNAS, 2002; SULLÀ, 2001; entre outros), é ele talvez o grande agregador, o ponto para onde fluem e são atraídos os discursos do primeiro quartel do século XX, “[desenvolvendo] novas estratégias estilísticas para obter e plasmar um novo tipo de subjetividade” (RABATÉ, 2009, p. 891). Nesse sentido, Rabaté lembra como Virginia Woolf percebeu que o mundo mudara em 1910 após uma exposição impressionista. Ou seja: precisamos de marcos – e isso não é de todo mau.

A Semana de 22, ou essa geração dela advinda, ou ainda essa chancela ou selo trouxeram para a literatura brasileira (lembramos que aqui tratamos do romance) questões de há muito discutidas nos centros de poder. Veja-se: tratava-se de questões dos grandes centros e não das periferias do mundo. Para o bem ou para o mal, as adaptações feitas no Brasil em rela-

ção ao que se discutia na Europa, mesmo que tivessem deslocado o olhar de alguns escritores brasileiros para seu próprio locus, continuavam senão anticoloniais, *da metrópole*.

Nas décadas seguintes, como em outros lugares do mundo, formaram-se grupos (de pessoas “agrupadas” ou não, como citado acima) com olhar próprio para o romance. Assim, na Espanha, surge o Tremendismo; na França, o Olipo, na China ou na Cidade da Guatemala jovens tentam dar novo fôlego ao romance – e o Brasil não passou ao largo desses eventos.

Assim, de modo similar, podemos falar no Brasil da literatura dos anos 1930 e da literatura dos anos 1950, da literatura mística de Guimarães Rosa ou da literatura concreta, e talvez de uma literatura do período de chumbo, assim como talvez possamos falar de uma literatura feminista, de uma literatura detetivesca, de uma literatura erótica, de uma literatura negra, da produção indígena, e de uma literatura das periferias das cidades. Como se percebe, as expressões adjetivas são variadas, ora apontando para o gênero (sexual), ora para o momento político, ora ainda para uma situação sociocultural. E é essa a riqueza e é isso a força do romance, com ou sem a existência de uma Semana de 22.

No entanto, podemos investigar nessa vastidão, propiciada pela proliferação editorial e outros modos atuais de divulgação de obras (como as leituras com bases digitais), o que há de ausências. A pergunta que se pode fazer é: as marginalidades estão realmente representadas ou viraram um produto, como um eco longínquo daquela manifestação da década de 1920 que teve o dinheiro dos cafeicultores em primeiro plano? O que se pode afirmar é que de lá para cá a produção romanesca sempre viveu em constante conflito com sua própria linguagem. Thomas Pavel nos lembra, por exemplo, que o romance “vive da convergência do universo fictício que ele representa e os procedimentos formais que ele evoca” (PAVEL, 2003, p. 46, tradução nossa).

Décadas foram necessárias para que as academias conseguissem visualizar uma produção romanesca mais rica e diversificada que aquela dos grandes manuais citados, mas ainda se discute a linguagem de grupos subalternizados e vulneráveis, seja quando se questiona se as obras de Maria Carolina de Jesus não merecem “revisão”, seja quando se pensa que a linguagem “do morro desceu ao asfalto”, quando se tem, em verdade, uma leitura estereotipada dela, como fazem outros produtos culturais, como a novela televisiva ou o cinema comercial.

Outro ponto de interesse, quando a investigação é o romance, é se, com raríssimas exceções, o mercado brasileiro foi receptivo com a escrita enciclopédica (aquela que, para Blanchot morreu com Gide e Valéry). Embora no Brasil haja obras eruditas como as de Guimarães Rosa, o mercado de produção em língua portuguesa, ao menos no Brasil, diferentemente do que ocorre com o mercado de produção em língua espanhola, é avesso a produções eruditas. Há de se investigar isso num texto de maior fôlego, mas talvez essa característica do mercado brasileiro (a relação complexa editora-leitores) faça com que haja sempre uma média muito ruim: de um lado, os estereótipos das variantes linguísticas consideradas periféricas; de outro, a ojeriza do mercado por produções eruditas. Assim, corremos riscos, como o de a produção, ao menos a publicada, ter maior interesse em

discursos marginalizados (a leitura que se faz deles, em verdade) que em uma linguagem propriamente literária, com a efetiva presença do sujeito marginalizado, com suas questões, sua realidade, sua busca estética.

4. Um arco que nos liga à China

Este texto começou com o exemplo de um artista chinês. Há muito em comum no mercado de arte entre países tão distintos e distantes quanto o Brasil e a China. Se a produção romanesca no Brasil é tímida em qualidade ou é tímida em relação a “tamanho”, talvez – e isso apenas o futuro dirá – façamos ecoar o poder do mercado, aquele mesmo patriarcado cafeeiro que abençoou a Semana de 22.

Se um artista produz em massa e se essa massa é vazia, ela diz muito da produção artística, como os produtos ociosos de Chu Zhen. Em lugares tão distantes da Europa quanto Brasil e China fenômenos culturais muito semelhantes ocorreram do alvorecer do modernismo para cá. Tributários dos discursos e das práticas europeias, adaptamos as investigações estilísticas feitas em países como Inglaterra e França em particular, ou a Alemanha de Isherwood. Não conseguimos nos distanciar da base teórica dos estudos literários e muito menos de um “modo” de se fazer literatura.

A maioria dos grandes críticos literários entende o romance como uma produção artística (mesmo que se discuta, ainda, se a literatura é arte ou não). E se o romance é linguagem, e se a linguagem não é um problema a ser enfrentado, ele deixa de ser um romance ou de ser uma obra artística. A situação da linguagem é complexa e sabemos disso desde a “primeira geração moderna” brasileira. Essa primeira geração tentou fazer uma leitura da brasilidade, sem dar a voz para aquele/a que realmente deveria ter o lugar de fala prestigiado.

É a linguagem que *assusta* o leitor que espera algo *clássico* ou *correto*, adequado ou bonito. Uma grande produção nunca foi nem nunca será sinônimo de qualidade. E o receio da análise erudita e o da crítica pode ser qualquer coisa, menos estudo literário. As demais áreas do saber podem fazer isso sozinhas.

Seria interessante, e não há aqui nenhuma novidade, que se efetivasse isso principalmente nos materiais didáticos: a) toda produção artística vira produto midiático; dessa forma, a produção romanesca no Brasil tem vendido obras literárias sem interesse artístico; então qualquer romance publicado, principalmente pelas grandes editoras, vira objeto de análise e louvor; b) mesmo com edições virtuais, valem as físicas, ou seja, uma grande parte da produção literária, hoje publicada virtualmente, sequer passa pelo olhar da “crítica” e dos sites de venda de obras literárias; c) quase toda produção oral fica de fora; nem considerada literatura é; d) pequenas editoras e outros meios de edição e divulgação nem entram no jogo do grande mercado – e isso enfraquece a diversidade, a linguagem, a pesquisa estética; e) há uma visão bastante míope do que seja a produção literária: por um lado, existe a ideia de que “qualquer coisa escrita vale”; por outro, a tentativa de se exaltar obras literárias pelo seu teor e não pelo seu projeto como objeto artístico; f) os discursos reais e concretos (em sentido bakhtiniano) dos su-

balternizados e vulneráveis ficam de fora ou, tornados produto do mercado, perdem seu sentido primitivo/primevo; g) a Semana de 22 continua chancelando equívocos, como o de imaginar que toda produção romanesca posterior adveio dela, somente com ela, ou tudo que é moderno deveria ter seus princípios discursivos ou criativos; h) o que ficou de fora antes continua em situação similar (ora se toma, por exemplo, *Quarto de pensão* como um fruto da modernidade, em termos de linguagem, ora como um fruto da modernidade em termos de discurso sobre o subalterno e talvez ela não seja nem uma coisa nem outra, como a obra de Arthur Bispo do Rosário ou Ifigênia); i) o risco de os discursos subalternizados serem “admitidos” pelo mercado são o de se transformarem numa paródia, ou pior, numa caricatura.

Quais os problemas, então, de se falar da semana de 22 ou da “geração de 22” ou ainda “do modernismo de 22”? Problema algum. Mas, para contar a história do romance no Brasil, primeiramente ela não deveria ser o norte, tampouco a primeira força motriz. Como sugere Luís Augusto Fischer (2021), há outros modos possíveis de construirmos uma história mais inclusiva do romance brasileiro, a começar pelo que pedimos nos vestibulares, pelo que colocamos nos principais meios de divulgação da produção romanesca e pelos grandes prêmios que continuam privilegiando autores de grandes editoras ou sem grandes novidades em termos de estilo.

Há um discurso sobre liberdade de escrita ainda presente na produção romanesca, em relação a temas, espaço, personagens, linguagem. Decerto, por isso, o que norteou a produção romanesca nos anos 1920 (no Brasil e em outras partes do mundo, como mostrado) pareça alcançar a produção atual. Mas de lá para cá outros movimentos filosóficos, sociológicos, populares, de pesquisa empírica, de abordagem do outro, ocuparam lugares dentro e fora das academias.

Mais do que comemorar a Semana de 22, seria importante investigar o romance atual em suas complexidades outras, mesmo que ele tente dialogar abertamente com 22, como um sonho. Com certeza, ele o fará parodicamente. De igual importância é verificar por que a produção romanesca no grande mercado continua com terríveis ausências. Em comparação, veja-se que um evento cultural como a Bienal de São Paulo levou mais de meio século para lembrar da presença indígena no Brasil, e a que custo!

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination: four essays*. In: McKEON, Michael (org.). **Theory of the novel**, a historical approach. New Jersey: John Hopkins University Press, 2000.

_____. **A teoria do romance**: Um ensaio filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

_____. **Teoria do romance II** – as formas no tempo e do cronotopo. 2 ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

BRINK, André. **The novel**: language and narrative from Cervantes do Calvino. Londres: Maximilian Press, 1998.

CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença na literatura brasileira**: Modernismo, História e Antologia. 10 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

COUÉGNAS, Daniel. Dalla “Bibliothèque bleue” a James Bond: mutamento e continuità nell’industria dela narrativa. Tradução de Stefano Chiodi. *In: II romanzo*: Le forme, vol. II. Torino: Einaudi, 2002.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. **A literatura no Brasil**: Era modernista. 5. ed. Volume 5. São Paulo: Global, 1999.

FISCHER, Luís Augusto. **Duas formações, uma história**: das ideias fora do lugar ao perspectivismo ameríndio. Porto Alegre, Arquipélago, 2021.

LINHARES, Temístocles. **História crítica do romance brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora USP, 1987.

LUKÁCS, Georg. The historical novel. *In: McKEON, Michael (org.). Theory of the novel*, a historical approach. New Jersey: John Hopkins University Press, 2000.

MARTINS, Milena Ribeiro. O livro brasileiro nos anos 1920: aspectos gráficos e atuação dos escritores. **Eixo Roda**, Belo Horizonte, v. 29, n. 1. p. 218-236, 2020. *In: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_rod/article/view/15614/0*. Acesso em: 17 out. 2021.

MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira**: o modernismo (1916 – 1945), vol. 4. 3 ed. São Paulo; Cultrix, s/d.

NETO FILHO, Benedito Costa. Dos muitos Mários, um Mário de Andrade ausente. *In: III Simpósio Mundial de Estudos da Língua Portuguesa*. Macau, Anais do Simpósio. Universidade de Macau, 2012, CD-ROM.

PAVEL, Thomas. **La pensée du roman**. Paris: Galliamrd, 2003.

RABATÉ, Jean-Micéhl. O estranhamento de uma língua: os estilos do modernismo. *In: MORETTI, Franco (org.). A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SULLÀ, Enric. La teoria de la novela em el siglo XX. *In: ____*. **Teoría de la no-**

