

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### AS VIAGENS NO TEMPO NOS CONTOS DE SERGIO BUARQUE DE HOLANDA E DE PRUDENTE DE MORAES, NETO

Leonardo D'Avila<sup>1</sup> (Universidad de Buenos Aires)

RESUMO: O artigo investiga as primeiras manifestações das vanguardas surrealistas no Brasil, a partir dos contos *F-1*, de 1923, e *As mortes de Nero: ou o perigo das deduções*, de 1924, escritos respectivamente por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, os editores da revista modernista *Estética* (1924-1925). Baseados na ficção científica *The Time Machine* de G. H. Wells, ambos os autores rompem com a verossimilhança e com a estrutura da narrativa para produzir autênticas ficções fora da ciência sobre viagens no tempo, nas quais sobressaem certa anacronia entre presente, passado e futuro, além de discussões sobre o choque da invenção vanguardista perante a opinião pública. Pode-se perceber com as análises dos contos e de seus contextos de publicação que essas primeiras experiências surrealistas não podem ser compreendidas como meras adesões a determinada poética, como a dos manifestos de André Breton, senão que advêm de uma estética plural e de uma considerável heterogeneidade de ideias.

PALAVRAS-CHAVE: Surrealismo; Ficção; Anacronia; Plasticidade.

#### 1. O SURREALISMO NO BRASIL EM DUAS FICÇÕES

Se a Semana de Arte Moderna de 1922 e a revista *Klaxon* (1922-1923) são celebradas como importantes momentos de ruptura da tradição literária no Brasil, a revista *Estética* (com periodicidade de 1924 a 1925), por sua vez, é muitas vezes tomada como o marco inicial de um período de formação de uma tradição da ruptura. Para Ivan Marques, esta nova configuração da vanguarda brasileira buscava “passar do período polêmico ao de afirmação construtiva” (Marques 2013: 40). O visual mais sóbrio de *Estética* – inspirado na *The Criterion* de Eliot – e o aprofundamento das primeiras

<sup>1</sup> leonardo.davila.oliveira@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/9599213006757751>

conquistas modernistas se condensam em uma proposta de maior rigor formal ao lado de uma redescoberta da tradição histórica e artística do Brasil. Nesse sentido, os diretores da revista, os jovens Prudente de Moraes, neto (1904-1977) e Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), encabeçaram uma publicação que buscava avançar nas conquistas modernistas brasileiras e também participar das principais vanguardas mundiais. Conforme a abertura escrita por Graça Aranha para abrir o periódico, o coletivo propunha uma arte “capaz de modernizar, nacionalizar e universalizar o Brasil” (Aranha 1924: 6).

Para Robert Ponge (2004: 56) e Valentim Facioli (1999: 298), a ficção e os ensaios dos editores de *Estética* foram as primeiras manifestações do surrealismo no Brasil, porém ainda é possível discutir sobre as particularidades desse surrealismo. Vale recordar que ambos os autores publicaram, na década de vinte, ensaios, crítica literária e, especialmente, contos. Por volta da década de trinta, Prudente se tornaria relativamente conhecido por sua poesia bissexta e por sua atividade na imprensa, ao passo que Sérgio se tornaria um dos maiores ensaístas brasileiros, embora ambos raramente sejam lembrados como autores de ficção. Este artigo investiga justamente o impacto da ficção de ambos os autores, ainda na década de vinte, enquanto um gesto de *anacronia* no modernismo brasileiro. Seus contos juvenis narram diferentes máquinas do tempo, as quais, mais do que aplicações indiretas das ideias Breton, foram efetivos experimentos com a linguagem, capazes de legar à ficção (científica) brasileira: certa relativização da estrutura da narrativa; um abandono da verossimilhança em detrimento do inconsciente freudiano; novos recursos visuais e usos do espaço gráfico; além de diversas intertextualidades com as discussões artísticas em ambos os lados do Atlântico.

O primeiro conto trabalhado, *F-1*, de Sérgio (Holanda 1923), não foi publicado exatamente na revista *Estética*, mas em *América Brasileira*, pouco antes, em 1923. Ainda assim, consiste em uma experiência literária que impactou em Prudente e, indiretamente, foi um importante documento dos primeiros anos do modernismo. Narra-se nele a construção de uma máquina do tempo por parte de um cientista estrangeiro radicado no Rio de Janeiro, bem como as consequências nefastas do entrecruzamento de tempos: especialmente pela incompreensão do experimento dos viajantes do tempo por parte da multidão e da opinião pública. Tratar-se-ia de uma alegoria do artista de vanguarda? Tal conto não se tratou simplesmente de uma ode à velocidade, ao progresso ou às corridas de Fórmula 1. Antes disso, a ficção se baseia explicitamente na obra *The Time Machine* de G. H. Wells, publicada em 1895, na qual um inventor viajante do tempo parte rumo ao futuro, descobrindo, contudo, um destino sombrio para a humanidade, que se metamorfoseou em duas espécies rivais. A narrativa de Sérgio não retoma essa ficção científica para lhe copiar a forma, mas, principalmente, para retomar o aspecto tragicômico que cerceia a experiência do anacronismo e do choque de temporalidades, seja por parte de um cientista, seja por um artista de vanguarda.

Já o conto *As mortes de Nero*, publicado na revista *Estética* em 1924, retoma praticamente os mesmos temas de Wells e a mesma estrutura do conto de Sérgio para

narrar uma viagem ao passado, no qual o protagonista interage com Sêneca e Nero. Em todo caso, o herói também estabelece um curto circuito no tempo e sobrevive à sua aventura, embora sucumba perante o grande antagonista: a opinião pública. Ao se retomar a tese de Peter Bürger de que as vanguardas legaram o problema da autonomia estética e da conseqüente necessidade de se aproximar a arte da vida (Bürger 2008: 108), a hipótese a ser desenvolvida é a de que esse padrão entre viajantes do tempo e a coletividade pode ser pensado enquanto uma problematização das questões da autonomia, da inventividade ou mesmo da politicidade da arte.

Por fim, é bastante instigante o fato de os jovens autores terem se expressado por meio da ficção e não pela narração de sonhos, *ready-mades*, montagens ou mesmo exercícios de escrita automática. No mais, ambos foram marcados pelas ideias de Gide, Freud, Breton ou Ortega y Gasset, os quais foram discutidos ou resenhados nos três números de *Estética*. Cabe pensar, a esse respeito, como tais *experimenta linguarum* foram capazes de estabelecer figurações e fomentar reflexões, as quais, mais do que lutar por uma autonomia estética, abalaram o *status quo* no que diz respeito aos padrões artísticos de seu tempo e, sobretudo, realizaram metamorfoses com a linguagem sem se lamentar pela perda do humano.

## 2. DE VOLTA PARA O FUTURO: A VANGUARDA E A OPINIÃO PÚBLICA EM SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA

O conto intitulado como *F-1*, de Sérgio Buarque de Holanda, consiste numa experiência da ficção que busca explorar os limites do tempo unilinear e questionar as bordas do representável. O enredo não narra dificuldades na construção dos aparelhos ou nas peripécias da viagem em si, haja vista que o principal obstáculo foi a tensão entre as novas descobertas e a reatividade da opinião pública. Portanto, mais do que um aristocratismo por parte do conhecimento dos protagonistas, a vanguarda é alegorizada enquanto uma dificuldade em se cruzar temporalidades distintas, cujo resultado será sempre o rompimento de determinados costumes e, principalmente, de valores.

O conto inicia em um longo lamento por parte do narrador-personagem pela difamação pública sofrida por um certo inventor Albert Smith, após haver obtido um breve momento de glória por construir uma máquina do tempo já no ano de 1923. O cientista inglês, radicado no Rio de Janeiro, era funcionário da Companhia *Light* e teria trabalhado ao longo de vinte anos em seu projeto, o qual se demonstrou viável a ponto de receber um subsídio do Estado brasileiro:

“Hei de chegar lá, haja o que houver custe o que custar”, repetia ele centena de vezes por dia. Conhecia as equações de Lorentz, sabia de cor e salteado as experiências de J. J. Thomson e metera a cabeça na teoria do espaço-tempo de Ninkowski. Havia de sair alguma cousa. Saiu. Depois de vinte anos de trabalho insano e de esforços aparentemente inúteis, uma ideia foi corada com êxito.

Um dia um jornal da tarde estampava um retrato na primeira página e uma reportagem sensacional trazia títulos provocantes: Novas revelações no mundo da ciência – Um novo Edison em terras Sul-Americanas – O sonho de Wells que se realiza. (Holanda 1923: 323)

Com seu invento, torna-se logo uma celebridade, estampando capas de jornais e sendo tema das fofocas nas manchetes, nos cafés e nas padarias da cidade. “Nas aulas de literatura, quando as professoras declamavam com solenidade ‘Diógenes, filósofo cínico’, as meninas indagavam curiosas: ‘ele era mais inteligente que Smith?’” (Holanda 1923: 323).

O sonho de H. G. Wells da novela de ficção científica *The Time Machine*, clássico da ficção científica, parecia prestes a se realizar, embora tenha sido interrompido por um corte de verbas. Quando a subvenção estatal para o projeto não se concretiza, o cientista se vê obrigado a procurar outros recursos, passando a anunciar nos jornais a venda de um lugar de acompanhante para viajar ao ano de 3024 da era Cristã. O comprador foi o próprio narrador, o qual teria angariado os fundos necessários ao invento após a venda de alguns imóveis. Finalmente, realizados alguns ajustes finais, o inventor Smith também contrata um homem negro chamado André para anunciar a passagem dos anos ao longo da viagem no tempo, que parecia finalmente um cumprimento de um sonho.

Após a chegada no ano desejado, houve uma grande surpresa, pois os habitantes amontoavam-se pelas ruas e estavam todos nus. Os três viajantes conseguiram sair da multidão e se embrenharam num edifício. Comunicaram-se com as pessoas em esperanto, a única língua falada àquele tempo. Foram prontamente tomados por comerciantes de tecidos, pelas roupas que utilizavam, um fato que era retomado recorrentemente. Quando afirmaram vir do passado, logo motivaram dúvidas, pois ninguém acreditava que existissem tecidos em 1923. Para saná-las, foram acareados a um sábio chamado Pontap Carud, que se deslumbrara ao saber da existência de roupas em tempos anteriores. Nesse momento, o cientista Albert Smith fornece seu cartão:



O cartão-de-visita de Smith rompe com a diagramação contínua do restante do conto, destacando-se tal qual um classificado, uma propaganda ou uma figura invadindo o espaço de uma crônica de jornal. O jovem Sérgio, que recém descobria a lite-

ratura de vanguarda no início da década de vinte, fora marcado pela difusão da técnica jornalística, valendo também lembrar que esse conto foi escrito para ser publicado em um jornal. Flora Süssekind, em *Cinematógrafo de Letras*, relembra que o modo de narrar e a aceitação ou não de processos industriais fizeram parte de um processo de transformação da técnica literária, sobretudo na década de vinte do século passado. A autora afirma que “o esboço de um confronto, os primeiros sustos com a divulgação e a utilização em maior escala de artefatos industriais, além do modo como esse diálogo entre paisagem funcional e produção cultural passaria a transformar a técnica literária, seriam a marca registrada desse período que em geral não se nomeia” (Süssekind 2006: 134). Por isso, o experimentalismo do conto *F-1* se deve a um processo amplo de alterações técnicas na redação e na diagramação em nível mundial, de modo que os próprios jornais e revistas literárias nos quais ele contribuía também perpassavam e não exatamente a algum mimetismo exato de autores que exploravam a visualidade do texto, como Mallarmé, Apollinaire ou o próprio Mário de Andrade.

Terminado esse diálogo com o sábio Pontap Carud, a decepção apenas aumenta, fazendo do sonho um pesadelo, pois uma junta de cientistas declara ser impossível haver tecidos no tempo do qual alegavam vir. Foram tomados por impostores e logo caíram em desgraça, tendo o cientista e o narrador voltado às pressas para a máquina, ao passo que André foi capturado e mantido encarcerado naquele tempo. Mas o pior ainda estaria por vir, pois, quando chegaram, ninguém acreditou na viagem. Tendo os viajantes retornado ao exato segundo em que partiram, nenhuma das testemunhas oculares sentiu qualquer diferença, de modo que todos se tornaram imediatamente motivo de choça por parte da turba enfurecida ou da opinião pública equivocada. No desfecho, o narrador anuncia a morte melancólica de Smith, que, em profundo desgosto, morre de *angina pectoris*, por volta de duas horas após o retorno a 1923.

O narrador de *F-1*, vale lembrar, descreve uma experiência extraordinária, que pode ser lida como uma alegoria do estatuto transgressor da arte: “não posso dizer que foi boa ou má, foi simplesmente isto, diferente de tudo quanto à nossa mente é dado imaginar” (Holanda 1923: 324). Essa impossibilidade de se tipificar sua experiência entre bem e mal, retoma *ipsis litteris* o combate ao racionalismo e à moral empreendido por Nietzsche e pelas discussões sobre a temática que eram realizadas em revistas de vanguarda como a *Nouvelle Revue Française*, dirigida por André Gide, cujas ideias eram rediscutidas em *Estética*. Portanto, contextualizando-se o aristocratismo do conto, é impossível entender nele uma atitude reativa em relação a posições políticas ou à defesa de padrões artísticos, tratando-se, muito pelo contrário, de um exercício verbal problematizador do *status quo* da política brasileira e questionador dos valores tradicionais na moral e nas artes.

Finalmente, a referência a Wells não é um detalhe menor. Aliás, demonstra que o experimento literário do jovem Sérgio Buarque de Holanda é uma releitura de uma célebre obra de ficção científica. É por meio da temática e de seu ponto de vista bastante pessimista em relação à humanidade que esses jovens autores brasileiros se lançam para dar asa à imaginação e para buscar uma estética nova. Não retomam

de Wells a verossimilhança científica de um futuro possível da humanidade, mas o humor ácido do autor para estabelecer novas figurações, novas críticas à sociedade (brasileira) e também para eventualmente distorcer a verossimilhança empírica, a exemplo da rapidez com que elabora a máquina; dos anúncios verbais para a passagem dos anos na viagem; e do humor em perceber como os habitantes do futuro falavam esperanto ou apenas se importavam com roupas.

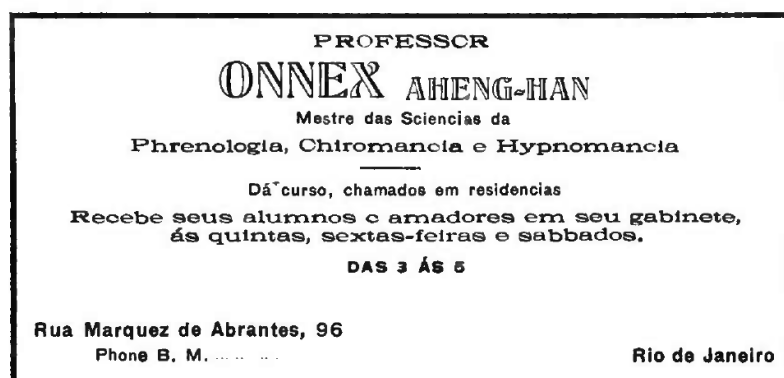
Quentin Meillassoux (2015: 9) afirma que essa quebra de referência no discurso não necessariamente deve ser entendida como ficção científica. Para o autor, a ficção científica propriamente dita consistiria em narrativas que imaginam fatos que aparentemente contradizem as leis da natureza, embora eles possam vir a ser algum dia descobertos como válidos. Já o que chama de ficção fora da ciência consiste em práticas discursivas que rompem efetivamente com o limite plausível da referencialidade empírica: “A questão diretiva da ficção fora da ciência é: como deveria ser o mundo, como um mundo deveria parecer para ser inacessível a um saber científico, isto é, para que não pudesse ser constituído em objeto de uma ciência da natureza?”<sup>2</sup> (Meillassoux 2015: 10). Se forem consideradas as distinções de Meillassoux, então os *experimentos* e o humor negro da ficção de Sérgio aproximam-se mais de uma ficção fora da ciência do que propriamente do gênero ficção científica.

### 3. TRADIÇÃO E METAMORFOSE EM PRUDENTE DE MORAES, NETO

O conto *As mortes de Nero: ou o perigo das deduções*, de Prudente de Moraes, neto (1924: 57-64), que também narra uma viagem ao tempo, é estrutural e morfologicamente muito semelhante ao de Sérgio, embora vá mais além no humor e na inverossimilhança. Foi publicado no primeiro número da revista *Estética*, portanto um ano após *F-1*, e também perfaz uma alegoria da autonomia da arte por meio de uma oposição entre intelectual e opinião pública. Desta vez, o privilégio da invenção (isto é, da autonomia artística) manifesta um entrecruzamento de tempos e uma verdadeira plasticidade radical nas figurações e na estrutura da narrativa por meio de outra ficção fora da ciência. Essa deriva experimental certamente resguarda o gesto vanguardista de chocar os padrões artísticos de seu tempo, porém a real magnitude do conto pode ser desvencilhada a partir de uma análise das metamorfoses (sem retorno) pelas quais a linguagem inopera a representação comum.

Tal como no conto de Sérgio, Prudente narra uma viagem no tempo, muito embora, dessa vez, o experimento leve ao passado. A narrativa onisciente em terceira pessoa trata do protagonista Pedro de Souza Rápido, que convive com máquinas e com o ritmo frenético das cidades, tornando-se cada vez mais acelerado. Era um brasileiro como qualquer outro, exceto que um dia se deparou com um misterioso cartão entregue por um estranho:

<sup>2</sup> La question directrice de la fiction hors-science est: que devrait être un monde, à quoi devrait ressembler un monde, pour qu'il soit en droit inaccessible à un savoir scientifique, pour qu'il ne puisse être érigé en objet d'une science de la nature?



(Moraes, neto 1924: 58)

Pedro Rápido então decide ir até a sessão de quiromancia, quando recebe uma importante advertência:

- Eram 4 e 10. Ele resolveu ir à casa do professor,
- O senhor é árabe?
  - Não senhor. Sou persa.
  - Ah, tive um tapete que também era persa. O senhor pode ler minha mão?
  - Tenha a bondade de sentar-se.

‘O senhor... é solteiro. Chama-se Pedro. Não tem sorte na loteria. Vejo sua vida como um grande desgosto... Uma casa particular e... dois charutos. Fará uma viagem por mar, não desejará a mulher do próximo e irá ao cinema hoje às 5 horas. Mas se quer ser feliz, ouça o meu conselho: nunca pense em máquinas.’  
(Moraes, neto 1924: 58)

Tal como se lê uma desumanização ao comparar o vidente ao seu tapete persa, o protagonista sai, como um autômato, paradoxalmente comprometido a não pensar em máquinas, embora não consiga pensar em nada além disso. Vê máquinas nas ruas, no cinema e em tudo o que faz, vindo a se tornar parte de um grande mecanismo universal. Por fim, ele mesmo constrói uma máquina do tempo, compra um “inglês sem mestre” e parte para o passado. Em algum momento, decidiu sair para fumar e se depara com um homem sábio:

- Salve! Faça o favor de me ceder o fogo, sim? Não fuma?
  - *Debemus corpore tantum indulgere quantum bonae valetudini satis est.*
- Rápido observou que o camisolão do seu interlocutor era uma toga. Lembrou-se dos nomes masculinos da 1ª declinação.
- Você é romano?
  - Sou romano e amigo de Nero. Posso talvez prestar algum servicinho a você. Hoje saí cedinho para acabar um capítulo do meu livro. Escrevo para matar o tempo. Olhe aqui o começo.

- Ah, o *De Clementia*? Tenho isso em casa, em tradução francesa, mas francamente, não li não. Com que então você é o Sêneca?
- Lucio Aneu Sêneca, seu criado. Se você não me encontrasse, perdia-se aqui na via Ápia, sem desconfiar onde estava.
- Quem tem boca vai a Roma. (Moraes, neto 1924: 61)

Se o doutor Smith do conto de Sérgio utilizou o esperanto como língua franca, Prudente faz uso do latim escolar para se comunicar com Sêneca, o grande intelectual de sua época. Posteriormente, o viajante é conduzido ao imperador, que expõe a máquina no fórum e declara o estrangeiro como um bem de utilidade pública. Com isso, Pedro Rápido alcança certa posição social privilegiada e passa a frequentar o círculo da corte imperial, vindo a fazer previsões, a recitar Olavo Bilac e até a se envolver amorosamente com a imperatriz, tornando-se um grande bajulador em meio a intrigas palacianas.

O imperador daqueles tempos era Nero e a posição do narrador-protagonista era muito delicada. Por não poder voltar ao seu tempo, passa a viver cada vez mais em desgosto. Inclusive, sua melancolia perde o controle quando Sêneca é convidado a cortar os próprios pulsos. Diante de uma falta de horizonte, Rápido cai na melancolia, recebendo, inclusive, a visita de um corvo que lhe grita por vinte e cinco vezes as palavras: “nunca mais...”. Sem qualquer clímax e por meio de um desfecho gradual e melancólico, Rápido morre de desgosto por haver descoberto uma maravilha da humanidade e por sucumbir perante o jogo da opinião pública. “Os despojos de Rápido foram distribuídos pelos áulicos. O Imperador reservou para si um revólver Colt. Desse dia em diante, Nero passou a suicidar-se com esse revólver. Até esgotar a munição, etc” (Moraes, neto 1924: 64).

Tanto quanto no conto *F-1*, o antagonista de *As mortes de Nero* é a própria opinião pública. Essa relação é bastante significativa pelo fato de Prudente e Sérgio poderem ser considerados exemplos de intelectuais atuantes artística e politicamente na primeira metade do século XX. A revista *Estética*, por exemplo, foi um importante espaço de exercício de poder por parte da elite letrada do país, pois os periódicos literários eram grandes veículos de divulgação de ideias e, mais do que isso, de construção coletiva de pensamento. Além de discutirem o inconsciente de Freud, as ideias de Ortega y Gasset e de Gide ou o até então chamado *super realismo* de Breton, questões políticas concretas surgiram das resenhas negativas a Ronald de Carvalho (Holanda; Moraes, neto 1925: 215-218) por parte dos editores, o que separou definitivamente a linha mais progressista e primitivista do modernismo das tendências objetivistas e integralistas. No entender de Nicolau Sevcenko, as grandes disputas por poder em uma época em que se abria certa mobilidade social suscitaram querelas entre as diferentes visões sobre o próprio Brasil por meio da palavra escrita. Porém, dentre os espaços de expressão de ideias políticas, “não há dúvida, pois, de que a literatura, graças, em grande parte, ao carisma prodigioso herdado do romantismo do século XIX, gozava de um prestígio ímpar neste período, soando mesmo como um sinônimo da palavra cultura” (1995: 226).



Mas a busca por poder da parte de certos setores da sociedade também indicam a formação de certo público leitor. Se tomarmos as ponderações de Boris Groys em *Tornar-se público* (2013: 52), entende-se como a primeira metade do século XX foi muito marcada por uma relação binária entre produtores e consumidores de arte. No lado do polo produtor de imagens, textos e ideias, encontravam-se os intelectuais públicos; já no polo consumidor desses produtos culturais, buscava-se formar um público unitário de leitores ou consumidores de cultura. Essa ampliação de influência por meio de um conjunto de leitores também acarretou disputas entre grupos políticos, que passaram a ter uma interlocução direta com certos setores da sociedade letrada. Essa observação do cenário de um século atrás permite perceber, também conforme Groys (2013: 52), como a equação se inverte na atualidade, na medida em que as redes sociais criaram uma condição em que possivelmente haja mais produtores de imagens, textos e ideias do que propriamente leitores ou consumidores.

O encontro com Sêneca, que era o grande intelectual público da Roma Imperial, com Pedro Rápido no conto de Prudente não foi feliz. Ao contrário, o pensador sucumbe por vender ideias e textos para a corte. O intelectual público, a partir do conto de Prudente, especialmente o estoico de origem espanhola, pode ser entendido como uma figura que cerceia o perigo de morte e que inevitavelmente sofrerá alguma grande e irremediável decepção por conta de um certo descompasso entre a lentidão das ideias e as rápidas mudanças das circunstâncias políticas. Outro intelectual público espanhol, Ortega y Gasset (2009) realizou dois milênios depois uma leitura importante dessa oposição entre a invenção e a opinião pública. Seu livro sobre *Sobre el punto de vista en las artes* foi resenhado no primeiro número de *Estética* (Holanda & Moraes, neto 1924: 115-120) e suas ideias iriam se difundir ainda mais pelo mundo a partir do ensaio *La deshumanización del arte*, de 1925. Nele, o filósofo espanhol vê na autonomia estética e em seu posterior afastamento das representações humanas uma maior abertura à invenção (de formas, ideias, etc), sem deixar de mencionar as consequências políticas dessa condição. (Ortega y Gasset 2009: 108) Assim, a aproximação entre as primeiras leituras de Ortega y Gasset e o conto *As mortes de Nero* na revista *Estética* são altamente significativos para a proliferação desenfreada das prosopopeias, as quais assumem sua irrealidade e inumanidade.

Diferentemente da morte triunfal e elegante de Sêneca com o suicídio, que não deixa de ser uma mudança de estado definitiva que busca justamente manter a condição original de uma honra ou de uma imagem pública, a morte de Rápido não teve a mesma pompa. Ao contrário, vai assumindo as mudanças graduais, porém definitivas, constituindo uma metamorfose sem volta. Outras metamorfoses mais sutis no campo da expressão podem ser observadas no fato de um corvo recitar Poe, ou quando Nero morre diversas vezes com um revólver do futuro. O conto de Prudente apresenta uma série de fatos que ultrapassam o limite da verossimilhança da realidade humana. Em *Ontologia do Acidente*, Catherine Malabou distingue dois tipos de metamorfoses: de um lado, a súbita e dolorosa mudança de forma, tal como a de um sujeito inconformado com a perda do movimento ou a luta agonizante contra a transformação em inseto por Gregor Samsa; de outro, a metamorfose sem retorno e sem resistência, como nos corpos eternamente transformados por lesões cerebrais irre-

versíveis ou nos desmembramentos desfiguradores. Esses corpos modificados por lesões definitivas parecem, conforme Malabou, possuir certa adaptabilidade (criativa e pacífica) à mudança de forma. Para a autora, o paradigma da metamorfose ocidental é o de que a forma muda, embora a essência permaneça. Ao contrário, “aquilo sobre o que a plasticidade destrutiva convida a refletir é um sofrimento feito de ausência de sofrimento, a emergência de uma forma de ser nova, estranha à antiga” (Malabou 2014: 22). Pode-se pensar, inclusive, que a própria evolução das espécies não deixa de ser uma metamorfose sem rumo. Ainda mais, que é na ficção de Wells, mais do que na de Kafka, que se inaugura uma forma de metamorfose para além do homem sem que haja resistência, quando figura a metamorfose do homem em duas espécies humanoides no futuro distante: os pacíficos Elois e os perversos e obscuros Morlocks. De maneira semelhante, a plasticidade de Rápido é anunciada logo no início do conto, quando resiste a se unir ao mecanismo universal, embora se transforme necessariamente em máquina, da mesma forma com que, ao final do conto, adapta-se pacificamente à melancolia que o consome.

Em dois contos tão semelhantes, como *F-1* e *As mortes de Nero*, a distinção que realmente desponta se dá na experiência de uma plasticidade radical na linguagem e nas suas respectivas figurações. Enfim, a radicalidade da mudança de Rápido não estava na monstruosidade portentosa de uma forma contrastante com sua subjetividade ou no sofrimento com que encara sua nova condição, mas justamente na banalidade com que sua maneira de ser (simultaneamente física e psíquica) se modifica a ponto de abandonar a nostalgia por retorno e fazer da melancolia um lar.

#### 4. A EXPERIÊNCIA DA ANACRONIA

Se os contos *F-1* e *As mortes de Nero* foram efetivamente as duas primeiras ficções relacionadas à vanguarda surrealista no Brasil, esse surrealismo é mais incipiente e heterogêneo do que se costuma supor: a) a incipiência decorre do alto grau de liberdade dos autores para experimentar com a linguagem uma metamorfose da ficção científica de Wells rumo à inverossimilhança; b) no mais, tratava-se de uma vanguarda surrealista heterogênea pelo fato de não ser uma adesão aos manifestos de Breton, dos quais foram contemporâneos, porém não exatamente tributários. Vale lembrar que as discussões nas páginas da revista *Estética* tratavam das ideias de Gide, Freud, Ortega y Gasset e, não menos, de Graça Aranha e de Mário de Andrade. Inclusive, o presente estudo lança a pergunta sobre o grande impacto da ficção de Wells sobre questões sofisticadas, como a invenção perante a opinião pública e a própria plasticidade radical das formas para além do humano. Nesse sentido, a leitura de Maria Célia de Moraes Leonel afirma que os autores buscavam construir uma nova arte, uma vez que “o ataque aos passadistas não interessou a seus diretores, que procuraram, acima de tudo, definir o Modernismo e realizar uma crítica objetiva” (Moraes Leonel 1982: 72). Assim, essas primeiras experiências literárias plenas de experimentação com a linguagem da parte dos jovens Sérgio e Prudente não podem ser consideradas adesões voluntárias a um estilo de época (fora do lugar) ou ataques à tradição, mas

experimentação, produção e interlocução de diversas ideias vanguardistas que circulavam tanto na alta cultura quanto na literatura de massas, as quais não resultaram numa poética surrealista consciente e autodeclarada, mas, principalmente, numa estética surrealista marcada pela heterogeneidade de fundamentos.

O anacronismo dessas máquinas do tempo de Sérgio e de Prudente transformam o gênero ficção científica em um procedimento de plasticidade com a linguagem que, na falta de melhor termo, pode ser compreendido como ficção fora da ciência, a partir das teorizações de Meillassoux (2013). Essas derivas ficcionais, em contrapartida, abriram espaço para certo cruzamento de temporalidades entre o presente histórico e a tradição. A ligação entre os intelectuais públicos Sêneca, Ortega y Gasset, Prudente e Sérgio e a experiência de cada um deles com a falta de sentido estabelece uma contemporaneidade entre diferentes escritas, se for considerado, conforme Agamben, que contemporâneo “é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos” (Agamben 2009: 72), de acordo com uma exigência de cunho simultaneamente ético e estético.

Após o conto *As mortes de Nero*, Prudente ainda publicaria três contos no jornal *A Noite*, sendo eles, *Historinha do Brasil: do diário de um tupiniquim* (Moraes, neto 1925b: 1), escrito que mantém a lusofobia do modernismo de 1922, *Sinal de Alarme* (Moraes, neto 1925c: 28), com claro motivo da escrita automática surrealista, e *O indiferente* (Moraes, neto 1925a: 1); em *Terra Roxa e outras terras* saiu o conto *Maria da Glória* (Moraes, neto 1926: 27), que perfaz nas letras uma narração típica da escrita do absurdo; na revista *Verde*, a breve prosa *Aventura*, possivelmente aquela que mais segue a escrita automática de Breton; e, por fim, na *Revista Nova*, foi publicado *Bazar Colosso* (Dantas 1931: 80-101), já sob seu pseudônimo Pedro Dantas, cuja temática trata da melancolia de um português dono de armazém, que vê sua filha ser levada pelo amante.

Da parte de Sérgio, o trabalho de ficção posterior de maior interesse foi o conto *A Viagem a Nápoles* (Holanda 2008: 1-77), que mantém muito da estrutura de *F-1*, isto é, desenvolvimento maleável do enredo, inverossimilhança dos fatos, elementos oníricos e, principalmente, a menção a algum sábio da Antiguidade – desta vez não mais Sêneca ou Diógenes, mas Zenão de Eleia – bem como narra um encontro com um imperador em uma *villa* chamada Nápoles. O conto foi publicado na *Revista Nova* em 1931 e posteriormente ganhou uma edição própria em 2008.

Portanto, as primeiras manifestações surrealistas do Brasil se dão como um desdobramento infiel da ficção científica, isto é, como um esvaziamento sem volta das suas referências empíricas, como elasticidade da estrutura, como abandono da verossimilhança rumo à uma plasticidade sem retorno e, principalmente, como entrecruzamento de tempos. A principal experiência dessas viagens é a de que qualquer intento de projeção ao futuro inerente às vanguardas estará sempre numa encruzilhada com a tradição legada pela escrita de outros tempos, como a tragédia de Sêneca ou até mesmo as instituições mais arcaicas do homem, a exemplo do dilema sobre a utilização ou não vestimentas, que precede até o *Gênesis*. O fado dos respectivos viajantes

no tempo, mais do que uma alegoria do artista de vanguarda, propõe, pela ficção, uma experiência verbal que figura os entrecruzamento de tempos como catástrofe, mais do que como uma celebração. Essas ficções ensinam que, na era das máquinas, de ontem e de hoje, quando os sonhos insistem em se revelar pesadelos, a única regularidade é o eterno retorno do sem sentido, que irremediavelmente interpela os viajantes do tempo a reconhecer seus limites e suas metamorfoses.

## OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARANHA, Graça. Modernidade e Estética. *Estética* (Rio de Janeiro), 1, set. 1924, pp. 3-11.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959.

DANTAS, Pedro. Bazar Colosso. *Revista Nova* (São Paulo), 1.1, 15. mar. 1931, pp. 80-101.

FACIOLI, Valentim. Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil. *Surrealismo e novo mundo*. Robert Ponge, org. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999, pp. 293-308.

GROYS, Boris. *Antología*. Trad. Saúl Villa. México: COCOM, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *A viagem a Nápoles*. São Paulo: Terceiro nome, 2008.

\_\_\_\_\_. . F – 1. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 323-324, nov. 1923.

HOLANDA, Sergio Buarque de & Prudente Moraes, Neto. Ronald de Carvalho. *Estética* (Rio de Janeiro), 2, jan.-mar. 1925, pp. 215-218.

\_\_\_\_\_. Sobre o ponto de vista nas artes. *Estética* (Rio de Janeiro), 1, set. 1924, pp. 115-120.

MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MALABOU, Catherine. *Ontologia do acidente*. Trad. Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2014.

MEILLASSOUX, Quentin. *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*. Paris: Aux forges de Vulcain, 2015.

MORAES LEONEL, Maria Célia de. Sérgio Buarque de Holanda na literatura dos anos 20. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (São Paulo), 24, 1982, pp. 63-74.

MORAES, NETO, Prudente de. As mortes de Nero. *Estética* (Rio de Janeiro) 1, set. 1924, pp. 60-61.

\_\_\_\_\_. Aventura. *Verde* (Cataguazes), 3, nov. 1927, p. 14.

\_\_\_\_\_. O indiferente. *A Noite* [Mês modernista] (Rio de Janeiro), 4, jan. 1925a, p. 1.

\_\_\_\_\_. Historinha do Brasil: do diário de um Tupiniquim. *A Noite* [Mês modernista] (Rio de Janeiro), 19, dez. 1925b, p. 1.

\_\_\_\_\_. Maria da Glória. *Terra Roxa e outras terras* (São Paulo), 5, 27. abr. 1926, p. 6.

\_\_\_\_\_. Sinal de Alarme. *A Noite* [Mês modernista] (Rio de Janeiro), 28, dez. 1925c, p. 1.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte / ideas sobre la novela*. Madrid: Castalia, 2009.

PONGE, Robert. Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil. *Alea: estudos neolatinos* (Rio de Janeiro), 6.1, 2004, pp. 53-65.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

THE TIME MACHINES ON THE SHORT STORIES BY SERGIO BUARQUE DE HOLANDA AND PRUDENTE DE MORAES, NETO

ABSTRACT: This article investigates the first surrealist avant-garde expressions in Brazil, from the short stories *F-1* (1923) and *As mortes de Nero: ou o perigo das deduções* (1924), written respectively by Sérgio Buarque de Holanda and Prudente de Moraes, neto, the editors of *Estética* (1924-1925) modernist review. Based on the scientific fiction *The Time Machine* by G. H Wells, both authors surpass the verisimilitude and structure of the narrative to create authentic time-travel fictions outside of science, in which a certain anachronism between present, past and future, stands out, as well as they both discuss the shock of avant-garde invention before public opinion. By the analysis of the short stories and the contexts of their publication that these early surrealist experiences cannot be understood as mere adherences to a certain poetics, such as that of André Breton's manifestos, but come from a plural aesthetic and a considerable heterogeneity of ideas.

KEYWORDS: Surrealism; Fiction; Anachronism; Plasticity.

Recebido em 29 de fevereiro de 2020; aprovado em 2 de maio de 2020.