



Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/nauliteraria>

Vol. 14 N. 01 2018

Literatura

Uma originalidade dispersiva: Prudente de Moraes, neto e a (des)articulação do modernismo no Rio de Janeiro

A dispersive originality: Prudente de Moraes, neto and the (dis)articulation of modernism in Rio de Janeiro

Leandro Pasini

Resumo: Este texto se propõe a estudar a obra poética e crítica de Prudente de Moraes, neto, no contexto de articulação e desarticulação do modernismo carioca. Com esse objetivo, aborda ensaios críticos publicados em *Estética* (1924-1925) e textos poéticos publicados em “O Mês Modernista” (1925-1926). A hipótese de leitura que aqui se coloca é a de que a “gratuidade de espírito” seria a característica fundamental de Prudente, o que o leva a experimentar e testar todas as estéticas novas. No entanto, esse processo de experimentação nunca acaba e Prudente não se fixa em nenhuma estética, não publica livro nem se define de modo forte, com linhas bem marcadas. A partir disso, Prudente é pensado como um tipo de índice de um momento do modernismo carioca, em que o movimento, por um lado, se difunde e se adensa, por outro, inicia um processo de críticas internas e de busca de novas formas poéticas que concorrem para a sua dispersão.

Palavras-chave: Modernismo brasileiro; Prudente de Moraes, neto; crítica literária; poesia modernista.

Abstract: This essay aims at studying the poetical and critical Works of Prudente de Moraes, neto, in the context of the articulation and disarticulation of modernism in Rio de Janeiro. For this purpose, it approaches critical essays published in *Estética* (1924-1925) and poetical texts published in “O Mês Modernistas” (1925-1926). My hypothesis is that a “gratuity of spirit” is the fundamental trait of Prudente de Moraes, neto, which lead him to experiment and try all the new aesthetic trends. Nevertheless, this experimentation process never ends and Prudent ends up without any definite attitude and does not make up any book. From this, Prudente is thought of as a sort of index of the modernist movement in Rio de Janeiro, which, on the one hand, increases and thickens as a collective movement, on the other hand, starts a process of internal criticism and search of new poetical forms that concur for its disaggregation.

Keywords: Brazilian modernism; Prudente de Moraes, neto; literary criticism; modernist poetry.

1. Modernismo e modernidade no Rio de Janeiro

Em 1924, o surgimento da revista *Estética* (1924-1925) assinalava a presença organizada do movimento modernista no Rio de Janeiro, pois articulava o grupo de Graça Aranha, o grupo paulista de *Klaxon* (1922-1923) e as inteligências críticas de

Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, que dirigiam a revista. Ainda no contexto carioca, no final de 1925 e começo de 1926, organizava-se, no jornal *A Noite*, “O Mês Modernista”, que incorporava ainda os mineiros de *A Revista* (1925-1926), cuja publicação era reservada em cada dia da semana a um modernista (2ª feira: Carlos Drummond, 3ª feira: Sérgio Milliet, 4ª feira: Manuel Bandeira, 5ª feira: Martins de Almeida, 6ª feira: Mário de Andrade, sábado: Prudente de Moraes, neto). Esse eixo *Estética* – “O Mês Modernista” reconfigura o modernismo em pelo menos três frentes: a ampliação do espaço público alcançado pelo movimento; a integração, senão nacional, ao menos interestadual dos modernistas no âmbito da literatura brasileira; e a diferenciação interna cada vez maior das individualidades artísticas e críticas que construía uma plataforma conscientemente coletiva. Pensando nesse eixo e um pouco para além dele, este texto tem como objetivo destacar a figura de Prudente de Moraes, neto, e estudar em que medida a sua intervenção crítica e a sua atitude artística experimental, inseridas no contexto carioca, redimensionam as possibilidades de leitura não apenas da obra do próprio Prudente mas também do modernismo brasileiro como um todo.

A obra artística e crítica de Prudente foi publicada sobretudo em jornais e revistas, não tendo sido, ainda, organizada em forma de livro, o que lhe confere simultaneamente a característica de uma obra de intervenção, vinculada profundamente ao seu momento de elaboração, e de uma produção dispersiva, cuja originalidade corre o risco de ser diluída justamente por esse caráter circunscrito e inquieto de sua atuação.¹ Nesse sentido, Prudente pode ser definido como uma personalidade que se manifestava por meio de uma conjunção peculiar de inteligência analítica e inquietação criadora. Desse modo, talvez seja a “gratuidade de espírito”² a característica fundamental de Prudente, que o leva a experimentar, testar, refletir sobre e criticar todas as estéticas novas; no entanto, devido à gratuidade de espírito, esse momento de experimentação nunca acaba e Prudente não se fixa em nenhuma estética, não publica livro e não se

¹ MASSI (2004) recolheu praticamente todos os escritos de Prudente de Moraes, neto, em sua tese de doutorado. Essa tese foi fundamental para que a obra de Prudente pudesse oferecer uma visão de conjunto.

² Característica que lhe foi atribuída por Tristão de Ataíde, em polémica na revista *A Ordem*, em 1931, a propósito de uma frase de André Breton (“Par définition la pensée est forte et incapable de se prendre en faute”) defendida como um programa crítico por Prudente, ao que Tristão responde: “Breton é uma vítima do neonominalismo nos novos tempos. (...) a criação contínua de ideias, a *gratuidade* do espírito, desligado de todo ser e multiplicando-se arbitrariamente, sem noção alguma do bem ou do mal, do certo ou do errado” (apud MASSI, 2004, p. 119). A réplica de Prudente é esclarecedora: “‘*gratuidade* do espírito’, expressão que não sei como compreender para tirar dela uma acusação” (apud MASSI, 2004, p. 119). Tristão ainda especifica que “Gratuito é o que se dá sem receber, ou o que se recebe sem dar” (p. 121)

define de modo forte, com linhas bem marcadas, o que lhe confere uma originalidade dispersiva.

Além disso, a atuação e os escritos de Prudente podem ser lidos no interior da complexidade do campo cultural carioca que, entre o fim do século XIX e a década de 1920, aglutinava uma série de pequenos núcleos de produção cultural de orientação diversa, a despeito da centralidade da Academia Brasileira de Letras. Dessa perspectiva, o resgate da obra de Prudente se desdobra, ainda que de modo resumido e rudimentar, na recuperação da vida cultural multifacetada da Capital da República nas primeiras décadas do século XX. Em um projeto de historiografia predominantemente extraliterária, GOMES (1993), GOMES (1999), VELLOSO (2010), LINS (2010) e VELLOSO (2015), vêm buscando restabelecer a importância de grupos e figuras que antecederam ou conviveram com o modernismo, mas que representavam vias alternativas de percepção social e elaboração estética das transformações urbanas, comportamentais, artísticas, entre outras, que impactaram a cidade do Rio de Janeiro no começo do século passado. A primeira providência nesse processo de revisão foi relativizar a primazia da Academia Brasileira de Letras: “O Rio de Janeiro convivia, desde fins do século XIX, com duas presenças fundamentais em termos de referência intelectual: a Academia Brasileira de Letras e o ‘grupo boêmio’ da rua do Ouvidor” (GOMES, 1993, p. 63). Essa boemia é localizada em torno da revista *D. Quixote* (1895-1903), editada por Emílio de Menezes e Bastos Tigre, que responderia ao processo de modernização da cidade por meio do humor, da caricatura, de um comportamento alternativo cuja performance ocorreria no café, na rua, na confeitaria – espaços não oficiais da vida literária. Uma modernidade do gesto e do comportamento, sem compromisso com um programa definido, em que irreverência, crítica do progresso técnico e posturas excêntricas constituiriam o momento fundacional da modernidade brasileira, a qual estaria enraizada no cotidiano carioca e teria como ponto de chegada “consagrar a irreverência como tradição cultural” (VELLOSO, 2015, p. 32).

Outra via fundamental na posição de marginalidade cultural seria o do simbolismo, com sua rede de pequenas revistas e sua estética experimental. Vera Lins defende que, entre 1880 e 1911, “o modernismo no Rio começa com os simbolistas, mais dissidentes que revolucionários” (LINS, 2010, p. 15). No entanto, a descrição da estética simbolista recai em um tipo de rebeldia abstrata, como se lê em: “o que unia o grupo simbolista era uma ética. (...) Sua arte é uma aventura absoluta na ordem da criação artística, com os riscos e perigos que implica” (LINS, 2010, p. 19), explicação

em que o/a leitor/a fica em dúvida se se trata dos simbolistas cariocas, dos surrealistas parisienses ou dos primeiros românticos alemães. Os exageros e idealizações dessa vertente historiográfica no que diz respeito à boemia do grupo de *D. Quixote* e ao simbolismo marginalizado se encontram claramente num contexto de disputa regional pelo monopólio da fundação, do paradigma e da atualidade do modernismo brasileiro. Busca-se de maneira enfática e reiterada relativizar o papel de São Paulo na modernidade cultural brasileira, sobretudo garantindo a precedência cronológica à Capital Federal. Contudo, o que não se pode negar é o resultado positivo de pesquisa e esforço de reavaliação historiográfica e teórica do modernismo brasileiro. A própria distensão temporal faz parte da atitude revisionista, em que a ideia de modernismo corresponde não a um grupo específico, mas à resposta estética aos efeitos da modernidade. No entanto, não é necessário que o processo de revisão do modernismo brasileiro seja um combate por precedência e centralidade. Antes, deve-se pensar na relativa autonomia (e na relativa interdependência) dos grupos modernistas enquanto núcleos de produção cultural que se definem de acordo com a sua dinâmica própria. Assim, a importância do contexto carioca, capital da República, em que a literatura e a cultura em geral aspiravam a uma esfera de legitimidade que se irradiava por todo o País, ocorre em função da singularidade de sua posição no contexto do(s) modernismo(s) nacionais e globais, não porque seja o seu *locus* de fundação ou paradigma comportamental.

Tendo como perspectiva, então, a descentralização da ideia de modernismo (e não a sua “recentralização”), cumpre notar que o modernismo dos grupos de Graça Aranha e da revista *Estética* ombreava com uma diversidade significativa de tendências dentre as quais buscava se destacar. Além dos já citados simbolismo, Academia e boemia, havia, entre outros, a renovação da vertente simbolista que, por meio de Nestor Vitor, reagrupava no Rio os herdeiros do simbolismo paranaense, e a militância católica de Jackson de Figueiredo e sua revista *A Ordem* (1921-1980), à qual se ligaria Tristão de Ataíde a partir de 1928. Entre 1922 e 1926, portanto, as atividades modernistas no Rio conviviam com referências artístico-culturais como Alberto de Oliveira, Jackson de Figueiredo, Nestor Vitor e Álvaro Moreyra. Como afirma Gomes: “Salões, boemia, academias e catolicidade seriam eixos poderosos para a compreensão e articulação do ‘pequeno mundo’ intelectual carioca no período estudado” (GOMES, 1999, p. 31). Entretanto, no quadro específico da produção poética, era ainda o parnasianismo que

detinha a normatividade do campo ou assim era sentida pelos modernistas, como explica Prudente:

[A poesia parnasiana] conservava íntegro o seu prestígio. Resistira com vantagem às sucessivas investidas simbolistas: o simbolismo passou, deixando, é certo, algumas obras duradouras, mas o fato é que, quando se fez o movimento modernista, o situacionismo, em poesia, ainda era parnasiano e foi mais uma vez o parnasianismo que entrou em luta e procurou resistir (DANTAS, 1936, p. 177).

O modernismo buscava confrontar e ocupar o espaço até então ocupado pela Academia. Nesse sentido, do ponto de vista estratégico, a adesão e o ativismo de Graça Aranha têm uma importância incalculável.

A conferência “O espírito moderno”, pronunciada pelo escritor em 1924 dentro da Academia Brasileira de Letras, propunha uma reforma daquela instituição e a atacava de um ponto de vista modernista. Esse evento, intensificado pela subsequente saída voluntária de Graça Aranha da Academia, foi o fator principal na difusão nacional do modernismo. Em 1939, por exemplo, quando se constituiu o efêmero grupo modernista mato-grossense, eles divulgaram um manifesto chamado “Movimento Graça Aranha”, mostrando o quanto ainda era viva pelos núcleos de produção cultural do País a lembrança do gesto de Graça como símbolo de rebeldia modernista. Portanto, se por um lado a conferência “O espírito moderno” motivou a rápida resposta de Oswald de Andrade, com o texto “Modernismo Atrasado” (1924) e deu início às primeiras cisões no campo modernista, a fala de Graça e todo o seu contexto podem ser entendidos como um tipo de performance cujo efeito foi conferir importância ao movimento modernista pelo escândalo produzido. Nesse sentido, o modernismo consegue, por meio de Graça Aranha, abrir uma fissura na Academia Brasileira de Letras, produzindo, ao menos, a desfiliação voluntária de um de seus membros e, assim, ocupando em âmbito local (Rio de Janeiro) e nacional um amplo espaço de polêmica e discussão. Isso conquistava, para o movimento, uma faixa própria de atuação em que se trabalhava em pelos menos três frentes: a ideia de cultura e literatura brasileira existente até então era posta em xeque; o movimento se adensava por ganhar novos adeptos e novos meios de comunicação; o processo de crítica interna e reavaliação de valores dentro do modernismo se intensificava, gerando as primeiras grandes cisões em seu próprio campo.

Dessa perspectiva, o que confere especificidade e originalidade ao contexto carioca do modernismo brasileiro é a articulação destes três fatores: a conquista de um

espaço que garantisse a visibilidade nacional do movimento; o adensamento do aspecto coletivo do grupo por uma nova fase de aglutinação artística e crítica; e, dialeticamente, as críticas internas, as dissensões, as desarticulações decorrentes desse novo campo de forças. É sobretudo em relação aos últimos dois itens que sobressai a figura de Prudente de Moraes, neto, isto é, como um elemento de coesão do grupo (diretor de *Estética*, participante de “O Mês Modernista”) e como agente de desagregação pelo programa de crítica interna e de experimentação estética não vinculada ao nacionalismo literário.

Destacam-se, assim duas facetas, complementares, de Prudente: o crítico e o poeta no momento mais intenso do modernismo no Rio de Janeiro – entre 1924 e 1926, entre a conferência de Graça Aranha e “O Mês Modernista”, passando pela revista *Estética*. De início, é interessante notar que a conversão de Prudente ao modernismo ocorre por meio da poesia de Manuel Bandeira. Ele conta que, a princípio, achou ridículos os versos livres de “Balada de Santa Maria Egípcíaca”. No entanto, a despeito da troça com o poema, os versos lhe grudavam na memória, e Prudente conclui que se tratava de uma “poesia que nos obrigava a uma revisão geral de valores, que nos desarticulava todas as ideias, que nos forçava a admitir a validade de outros conceitos de ritmo e de lirismo” (DANTAS, 1936, p. 177). E acrescenta: “Teríamos de repor tudo em questão” (p. 177). Nota-se então a liberdade poética de Bandeira como fator importante na consolidação do modernismo no Rio de Janeiro, que também tinha como referências os poetas Ribeiro Couto e Ronald de Carvalho (GOMES, 1999, p. 49).

2. Prudente crítico: anticonvencionalismo e experimentação

A constituição do Prudente crítico literário se confunde com a criação da revista *Estética* e se estende de forma mais ou menos contínua até a sua posição de crítico regular da revista *A Ordem*, entre os anos 1931 e 1932. Embora o foco deste texto seja a atuação de Prudente entre 1924 e 1926, a sua atividade crítica se desdobra e se define ao longo da década de 1920, em que publica nos periódicos do movimento, como a *Revista do Brasil* 2ª fase (1926-1927) e a *Revista de Antropofagia* (1928-1929).³ Sobre o Prudente crítico, Masso (2004, p. vi) possui uma descrição precisa: “Se tivéssemos que destacar as linhas de força, características permanentes do seu trabalho, diria que um dos traços que o define é a capacidade de julgar. (...) O timbre pessoal estava na combinação entre o ponto mais extremado da irreverência e a acuidade serena da

³ Prudente de Moraes, neto, passa a assinar também com pseudônimo Pedro Dantas a partir de 1928.

inteligência”. Essa combinação já está presente nas resenhas de *Estética*, de que selecionamos duas para analisar a crítica literária de Prudente: a resenha escrita junto com Sérgio Buarque sobre *Estudos brasileiros*, de Ronald de Carvalho (*Estética*, n. 2), e a de *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade (*Estética*, n. 3).

Antes de abordarmos diretamente os textos críticos, é importante ressaltar que eles cumprem um dos propósitos principais da revista – e que define esse momento carioca do modernismo –, o da crítica interna do movimento (DANTAS, 1974, p. xii).⁴ No âmbito dessa crítica interna, Prudente⁵ toma partido e marca posição diante de duas figuras que eram uma espécie de metonímia de seus espaços culturais: Ronald no modernismo carioca e Mário no modernismo paulista.

Já notamos que Graça Aranha performatiza o gesto fundamental da difusão nacional do modernismo no Brasil pela crítica frontal à Academia e sua consequente ruptura com ela. Renato Almeida e Ronald de Carvalho formavam, ao lado de Graça, o grupo modernista mais coeso do Rio de Janeiro. Gomes descreve a posição importante de Ronald como articulador do movimento: “a figura de Ronald de Carvalho, amigo e admirador de Graça, permite o estabelecimento de conexões, desta feita entre o Rio e SP, além de entre o simbolismo e o modernismo, pois sua casa era um dos grandes salões literários da época” (GOMES, 1999, p. 48). Em outras palavras, o tempo histórico-literário (simbolismo-modernismo) e o espaço modernista (Rio-São Paulo) convergiam em Ronald, além de ser a sua própria casa um dos locais desse espaço modernista.

Contudo, a despeito da importância de Ronald, ou talvez por isso mesmo, Prudente e Sérgio abrem a resenha em um tom franco e desabusado: “Com esta primeira série de estudos brasileiros, o excelente poeta que é o sr. Ronald de Carvalho nos dá o mais fraco dos seus livros em prosa” (p. 215).⁶ Mais do que jogo de espírito, a comparação entre o “excelente” poeta e o “mais fraco” dos livros em prosa busca fazer do julgamento sincero e da análise exigente um critério modernista para que os agentes do movimento se autoavaliem. Em seguida, os críticos contextualizam o livro: uma série de conferências feitas no México sobre assuntos brasileiros. Se o ambiente estrangeiro justifica certa simplificação dos assuntos, isso é inaceitável no programa de ampla revisão crítica do modernismo brasileiro. Prudente e Sérgio partem desse

⁴ Esse era um dos dois objetivos principais da revista, o outro era: “apresentar o modernismo antes em seus trabalhos de construção que se demolição” (p. xii).

⁵ Sérgio toma partido junto com Prudente no texto sobre Ronald e depois se posiciona em relação ao movimento como um todo em “O lado oposto e os outros lados”, publicado em *Revista do Brasil*, São Paulo, 15 out. 1926.

⁶ As páginas citadas referem-se à numeração da revista *Estética*, consultada na edição fac-similar (1974).

princípio, afirmando: “O que nos falta – um pouco de espírito crítico – falta também ao livro” (p. 216). E em que consistiria esse “espírito crítico” nessa revisão de valores? Assim respondem os autores: “Seria necessário estudá-los [os assuntos brasileiros] com espírito novo, ousado, irreverente” (p. 216). Se medirmos bem os termos, vamos perceber que Prudente e Sérgio estão reivindicando para o ensaio crítico a mesma plataforma que, em termos gerais, o modernismo persegue nas artes. Nesse sentido, a diretriz analítica é sobretudo anticonvencional, denunciando e desmontando os juízos preestabelecidos expostos por Ronald, que são “quase sempre filho[s]-família[s] da nossa crítica tradicional” (p. 216). Até aqui, poderia parecer que a resenha tomaria o partido da iconoclastia radical contra o convencionalismo de *Estudos brasileiros*. Entretanto, os autores procuram equilibrar a crítica ao convencionalismo com as recuperações das virtudes de Ronald para o movimento – “clareza rara”, “uma grande serenidade”⁷ –, ao que segue uma autocrítica que dá uma ideia do estado de coisas do modernismo nesse momento: “Os modernos são confusos. Não se explicam bem. Entendem-se uns aos outros, mas não conseguem pôr suas ideias ao alcance de todos. Elas não surgem nítidas. Vão se definindo aos poucos. Resultados de uma excessiva agitação interior” (p. 217). As frases curtas, como se estivessem exagerando a demanda de simplicidade e clareza do argumento, dão a medida de um ensaio crítico que se pensa também como escrita e intervenção. A escrita da crítica se abre, assim, à experimentação de modo análogo à escrita literária.

Essa resenha ao livro de Ronald é a primeira marcação teórica forte da presença de Prudente e Sérgio no Rio de Janeiro e no modernismo de um modo geral. Dela podemos deduzir como características principais uma revisão de valores pela perspectiva modernista, incluindo as próprias obras do movimento, a rejeição de todo tipo de convencionalismo, a abertura para a experimentação, incluindo a da forma de escrita do texto crítico. Essa postura levou a uma cisão entre o grupo de Graça e os diretores da *Estética* (Prudente e Sérgio). Tal ruptura se somava a outras, como a provocada pelo ataque de Oswald à conferência de Graça Aranha na Academia e a divisão no interior do grupo de *Klaxon* após o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, de que

⁷ Alguns anos depois, resenhando o livro de poemas *Jogos pueris*, de Ronald, Prudente segue uma linha analítica parecida: “o contraste entre o cerebralismo e o sensualismo dominam a obra do poeta. (...) A poesia brasileira não tem exemplo tão completo de *self-control*. (...) O que ele guarda do mundo é o material que os sentidos lhe fornecem e no qual se baseiam as construções da sua inteligência. Esta se submete às vezes à parte sensorial. Algumas vezes se submete a ela” (*Revista do Brasil*, n. 1, 15 set. 1926 apud MASSI, 2004, p. 36).

decorre a saída de Menotti del Picchia e a criação de um novo grupo, com Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, que fundam o “Verde-amarelismo”.

O mesmo tom analítico e desabusado está presente no texto sobre *A escrava que não é Isaura*, de Mário de Andrade. A longa resenha começa delineando os traços da personalidade teórica e artística do poeta paulista, circunscrevendo a sua lógica interior. Para tanto, o ensaio se utiliza de dois registros complementares; o primeiro é informal e irônico:

Mário prefere mudar. E com que rapidez ele muda. Até parece desorientado. Parece, só. Mas nele não há indecisão. O desorientado hesita, titubeia, não sabe o que quer. Mário sabe. Poucos sabem tão bem, com tanta segurança como ele. Só tem que ele quer muita coisa. Tanta coisa! Desnorreia. É brincadeira? A gente acostuma com uma ideia, fica querendo bem a diaba e de repente... (p. 307)

Já o segundo é equilibrado e analítico: “Essa capacidade de desprendimento e de renovação, indício de uma vida interior agitadaíssima, é uma das grandes seduções que há em Mário de Andrade, um dos grandes merecimentos que ele tem” (p. 307). A resenha, nesse sentido, imerge no objeto a ponto de praticamente se tornar mimética para, em seguida, se reconfigurar como compreensão analítica.

Junto ao plano da escrita do ensaio, em que se destacam a personalidade do crítico e a busca de sistematização de uma nova escrita do texto analítico, Prudente se posiciona quanto à própria poética defendida por Mário em *A escrava...*, em que o fenômeno artístico seria constituído por “necessidade de expressão + necessidade de comunicação + necessidade de ação + necessidade de prazer”. Prudente afirma: “Eu por exemplo suprimia a necessidade de comunicação, que pra mim não é elemento indispensável” (p. 308). Essa posição é cheia de consequências e dimensiona tanto a coerência da crítica literária de Prudente quanto a sua relação com a produção poética, de que trataremos em breve. Coerência porque, em última instância, o que fundamenta a rejeição à “necessidade de comunicação” é a crítica ao convencionalismo. Ele explica que, ao se enfatizar a necessidade de comunicar, o poeta deveria ter controle sobre a comoção artística, o que seria contrário à própria lógica interna dessa comoção, a qual é da ordem do imprevisível (e por isso novo). Tal controle se transformaria então em uma nova convenção: “Teríamos de esquecer o papel cada vez maior do inconsciente na arte

e a última consequência dessa hipótese seria um convencionalismo artificial e falso” (p. 309).

Ao defender o papel do inconsciente, Prudente está se alinhando com o que havia de mais experimental em poesia nos anos 1920, o dadaísmo e o surrealismo. O crítico é consciente dessa adesão pois, em um ensaio chamado “Sobre a Sinceridade”, publicado em *Estética* n. 2, defende a “sinceridade total” e argumenta: “A arte assim compreendida pode ser censurada por hermetismo e incomunicabilidade. Defeito que apontam no dadaísmo e no surrealismo. Não me parece defeito” (p. 162). É interessante notar que, no pensamento levado a cabo nesse ensaio, à originalidade sem restrições do artista deve corresponder uma reestruturação da atividade da crítica: “O artista se satisfaz, ou procura se satisfazer. Saber se também satisfaz aos outros, é serviço da crítica. Para o julgamento entram fatores novos. Entre outros, e principalmente, o grau de originalidade” (p. 162).⁸ Em relação à obra de Mário, e extrapolando os limites da resenha que vínhamos acompanhando, a recusa da necessidade de comunicação enquanto recusa de um novo convencionalismo levou Prudente a não aderir totalmente ao programa do nacionalismo literário, distanciando-se, de certa forma, do que se tornou, a partir de 1924, a sua maior convenção artística do modernismo brasileiro.

A abertura para a experimentação, a crítica ao convencionalismo e a curiosidade analítica conformam a presença de Prudente de Moraes, neto, no modernismo brasileiro, dando-lhe uma personalidade ao mesmo tempo forte e fugidia, pois a experimentação e a curiosidade a dispersaram em uma série de experimentos provisórios que não chegaram a adquirir contornos fortes. No entanto, é nessa originalidade dispersiva que, segundo a hipótese deste texto, reside a singularidade da obra de Prudente. Essa singularidade está presente em sua avaliação do modernismo na década de 1920, na qual o crítico procura por um lado vislumbrar a força do nacionalismo literário e, por outro, demonstra clarividência quanto a seus limites. Essa avaliação pode ser encontrada na resenha que Prudente escreveu para o livro de poemas *Ingenuidade* (1931), de Emílio Moura, publicada em *A Ordem*, n. 22, em janeiro de 1932, ocasião em que o crítico faz a seguinte interpretação histórico-literária do movimento:

⁸ É preciso ressaltar, no entanto, que Prudente procura manter uma posição analítica e crítica mesmo em relação ao surrealismo, que, segundo ele, seria um “excesso”, como argumenta no mesmo texto: “O super-realismo, explorando o inconsciente à *outrance*, incide no próprio defeito que quer combater. O preconceito da sinceridade produz uma sinceridade falsa. Sendo impossível suprimir a ação do consciente, a autossugestão tirará do inconsciente coisas que ele não tinha. Reduzirá ele a cartola de prestidigitador” (p. 163).

Os escritores e artistas que ao toque de reunir de 1922 formaram o batalhão modernista brasileiro não executaram mais de duas manobras de conjunto: primeiro, tomar posição no tempo, procurando estabelecer ligações por uma ação paralela, com as forças aliadas de outras nacionalidades que visavam objetivos semelhantes; segundo, despreocupar-se de qualquer apoio lateral, passando a procurá-lo nas suas próprias reservas e a se abastecerem a si mesmos, a fim de que a ação desenvolvida exprimisse exata e unicamente as possibilidades nacionais. Por essa ocasião, o sucesso da primeira manobra engrossara extraordinariamente os nossos efetivos. A facilidade da segunda, que quase nada exigia como contribuição pessoal, pois no momento o importante era antes descobrir e acumular material existente do que produzir novo, essa facilidade ainda mais aumentou o voluntariado, elevando o grosso da tropa a proporções entre nós nunca vistas. Sobreveio uma terrível crise de abundância que ia arrastando os melhores títulos literários à total desvalorização (DANTAS apud MASSI, 2004, p. 92).⁹

Prudente nota a contradição interna do movimento e assume uma atitude crítica diante do nacionalismo literário, interpretado como o causador de uma crise de facilidade e abundância. O programa de expressão da “brasilidade” não só consolidava o movimento e criava uma língua poética comum mas também, pelo seu excesso, aglutinava um grande número de poetas que fazia a língua comum virar um lugar-comum, a ponto de gerar um convencionalismo cujo efeito era a indistinção e a falta de critério. Portanto, o nacionalismo literário teve o efeito paradoxal de simultaneamente consolidar o modernismo de modo acelerado e praticamente eliminar o potencial de novidade dessa estética. Mais uma vez, a crítica ao convencional e a abertura à experimentação conferem originalidade à perspectiva de Prudente. A mesma originalidade do crítico vai reaparecer no poeta, como veremos a seguir.

3. Prudente poeta: inconsciente e nacionalismo literário

Entre 1924 e 1926, Prudente publica o poema “Baependi” em *Estética* n. 3 e três poemas em “O Mês Modernista”: “Sinal de Alarma”, “Copacabana, o verão e outras coisas” e “História de Chopin”; além desses, envia o poema “Suicídio” em carta de 24 nov. 1925 a Mário de Andrade, que não chegou a ser publicado.¹⁰ “Baependi” e

⁹ Já em 1926, em resenha sobre o livro *Vamos caçar papagaios*, de Cassiano Ricardo, Prudente argumentava: “um grande equívoco: foi e é pensamento geral que é preciso *fazer, criar, inventar* a arte brasileira” (*Revista do Brasil*, n. 5, 15 nov. 1926 apud MASSI, 2004, p. 45)

¹⁰ Massi recolhe um número relativamente grande de poemas de Prudente, entre publicados e inéditos, em *O militante bissexto*. Além dos poemas listados, Prudente se destaca por seu segundo experimento de

“Copacabana, o verão e outras coisas” são moldados no estilo de Mário de Andrade do “Noturno de Belo Horizonte”, em que o poema longo busca abarcar um tipo de itinerário pelo caleidoscópico espaço-temporal de alguma região do Brasil. Revelando um bom aproveitamento do poema longo mariodeandradiano, os dois poemas ainda são exercícios, esboços rumo a uma possível originalidade no âmbito do poema longo de assunto brasileiro. “Suicídio” está na mesma posição, mas em relação ao Oswald da poesia Pau-Brasil. O relato de um acusado que se joga da janela do cartório é escandido em versos e acentuado em seu lirismo. Prudente tem consciência do processo, como escreve a Mário: “Poema, só fiz mais um, plágio ao mesmo tempo do Oswald e do Globo. Isolei umas frases de um *fediver* do Globo e pronto. (...) Processo que o Oswald emprega às vezes mas saiu diferente do Oswald. Ele faz mais caricatura” (Carta de 1925 apud KOIFMAN, 1985, p. 162). De fato, “Suicídio” se abre de modo mais humano ao trágico cotidiano, o que o torna mais próximo do estilo de Manuel Bandeira do que da abordagem no geral mais humorística e sarcástica de Oswald de Andrade.

Nos três poemas, o que se vê é uma espécie de mimetismo salutar, isto é, com uma perspectiva visível de originalidade própria, mas ainda vazada no estilo alheio, seja de Mário, Oswald ou Bandeira. Em “História de Chopin” e “Sinal de Alarma”, Prudente ensaiará um estilo novo e original no modernismo brasileiro, em que se aproxima da estética dada e surrealista, mas sem perder o foco na dinâmica local do movimento. O primitivismo da poesia Pau-Brasil se une a um tipo de infantilismo à maneira de dadá em “História de Chopin”, publicado em “O Mês Modernista”, 12 jan. 1926, (republicado em BATISTA; LOPEZ; LIMA, 1972, p. 279):

História de Chopin

(do caderno de um menino de 9 anos)

Quando Chopin era moço
amava mais aos outros do que a si próprio
Tocava músicas bonitas de músicos importantíssimos
e lindas músicas escritas por ele

Ele nasceu em Poi
pertencente à Rússia Polônia
Tinha uma bonita gola, não se lembra?

escrita automática, chamado “Aventura”, publicado em *Verde*, n 3 (1927), e pelo poema “A Cachorra”, publicado em *Autores e livros*, Rio de Janeiro, 3/09/1944.

Prudente resgata ou mimetiza, não se sabe ao certo, um tipo de exercício escolar ou de um relato imotivado de uma criança de nove anos em um caderno. Distante da temática brasileira de Pau-Brasil, o poema adere ao insólito infantil, próximo do absurdo, em que as impressões de um menino de nove anos mesclam diferentes impressões. Frases que parecem transcrição de memória de falas de adulto, seja em uma visita a um museu ou a uma sala de concerto: “amava mais aos outros do que a si próprio”, “músicos importantíssimos”, “morreu físico”, unem-se a informações pouco concretas, que a memória infantil embaralha: “pertencente à Rússia Polônia”. Além disso, e talvez o ponto de maior aproveitamento poético do texto, é quando há o resgate de uma referência do dado contingente: “Tinha uma bonita gola, não se lembra?”, em que o imediato e o cotidiano do contato com Chopin vêm à linha de frente. Fatalmente o menino viu uma foto e ficou impressionado com a gola, e essa lembrança é escrita como se comunicada diretamente a alguém que o acompanhava, como demonstra a pergunta. Entre o dado banal e a escrita aparentemente desarranjada da criança, Prudente recupera a abertura ao insólito da poesia Pau-Brasil, mas fora do contexto brasileiro explícito da poética oswaldiana. De passagem, lembremos que a exploração da criatividade infantil era uma experiência generalizada no modernismo internacional, levando, por exemplo, Khlebnikov a publicar em um dos almanaques do futurismo russo, *Sadok sudei II* (Armadilha de juízes II, 1913), dois poemas de uma menina de treze anos (MARKOV, 1968, p. 55). De outro ponto de vista, dada a voga de Chopin e o apego da elite cultural tradicional brasileira ao convencionalismo romântico em música, sobretudo ao virtuosismo do artista franco-polonês, não seria infundado localizar esse relato do menino no contexto das reivindicações de verniz cultural da burguesia brasileira. Assim, entre dadá e Pau-Brasil, Prudente esboça uma poética original à que, no entanto, não dará sequência e que permanecerá, nesse sentido, como uma tentativa sem solução de continuidade.

Outro momento de experimentação foi o da escrita automática, presente em “Sinal de Alarma” e “Aventura”.¹¹ Em entrevistas muito posteriores a essas realizações, Prudente se mostra cioso delas: “Os primeiros textos surrealistas no Brasil foram os meus. Apliquei a técnica da escrita automática” (apud LEONEL, 1984, p. 249), e

¹¹ A publicação de “Aventura” ocasionou reprovação e longa argumentação de Mário de Andrade contra o surrealismo. Ver cartas de 2/12/27 e 25/12/27 (KOIFMAN, 1985, p. 234-235, 246-247).

explica que “estava fascinado por este domínio novo que o surrealismo vinha abrir. Sentia que havia uma espécie de esgotamento do modernismo” (apud IKEDA, 1975, p. 138). A última frase ecoa a avaliação que o crítico fez do nacionalismo literário na resenha ao livro de Emílio Moura e aponta para as próprias soluções. Ressalte-se ainda que, para Prudente, o surrealismo não tinha como estética dominante a justaposição de imagens díspares de que resultaria o insólito, mas sim a escrita automática e a exploração do inconsciente. “Sinal de Alarma”, publicado em “O Mês Modernista”, 28 dez. 1925, (republicado em BATISTA; LOPEZ; LIMA, 1972, p. 257) é dividido em três longos parágrafos. O primeiro é uma espécie de surrealismo rural que lembra as aquarelas do Cícero Dias dos anos 1920:

Uma árvore estrelada no campo silencioso. Bozinhos sentimentais num passado distante. Os olhos viam mais mais mais longe. Grandezas. E histórias tétricas na noite de velas e sustos. No céu vestígios de assassinos. Cheiros fadigas distensão na terra sexuada deitada possuída. Molezas quentes excitantes. Quietudes inquietas de desejos receios tristezas sem motivo. Homens taciturnos fumando vida em cachimbos. Gestos lentos sem atritos sem ruídos. Os sons se perdem na noite acolchoada larga demais pro mundo.

Embora abrindo um novo caminho no modernismo brasileiro de então, note-se que a ambientação rural, constituída por “bozinhos”, “grandezas”, “molezas”, “quietudes”, se assemelha a um tipo de imersão na matéria brasileira, de distensão da psique ao longo do País fundamentalmente agrário. Nesse sentido, o poema não deixa de ser, ao menos no primeiro parágrafo, uma reelaboração surrealista do eu lírico itinerante do “Noturno de Belo Horizonte”, trazendo um eu lírico que reencontra o seu itinerário nas funduras do inconsciente. A sintaxe cortada, as justaposições, as enumerações, o andamento inusitado elaboram uma escrita experimental que ao mesmo tempo reiteram a pesquisa estética e abrem uma nova dimensão para o nacionalismo literário. No entanto, no parágrafo seguinte, o poema abandona qualquer possibilidade de referência externa e imerge em um fluxo de associações insólitas:

Na varanda na frente da casa palavras palavras preservam pensamentos entrincheirados. E um homem de idade que nunca tinha tido dor de cabeça falou: “Eu tenho experiência de vidas acidentadas e posso ensinar a cada um o seu caminho. Quando nasci já havia muito que os galos não cantavam nos quintais. Mas a felicidade é sempre inesperada e as vindimas eternas não conhecem auroras nem arrependimentos.

Vocês que me escutam saibam que nem só de noite é preciso dormir. Porque na verdade as florestas são rudes e os rios maliciosos nem sempre sabem nos satisfazer. Eu por mim, que vivi sessenta anos, não posso dizer onde começam as águas e a que hora dá sol no lado de lá. Vi as florestas brotarem oblíquas e vi pedras pulando no chão. Entretanto pra mim as manhãs não dão frutas e as rosas não têm cor. Nas ruas das cidades mais altas vi mulheres sonâmbulas de gestos doloridos. Tive a beleza nas mãos. Conheci o segredo de todas as delícias mas ninguém me ensinou as músicas malditas e só em sonho conheci o amor.

Há uma evidente contradição, talvez de fundo humorístico, entre a experiência do “homem de idade” e o *nonsense* das frases. O texto tem o ritmo de um pseudodiscurso de sabedoria, pois a sequência de aparência lógica é geralmente feita de imagens absurdas, como: “Vocês que me escutam saibam que nem só de noite é preciso dormir”, cujo efeito oscila entre o didático e o banal, ou “vi florestas brotando oblíquas e vi pedras brotando do chão”, em que o clima onírico tem rendimento mais propriamente poético. Contudo, há frases que ainda mantêm um tom finissecular: “vi mulheres sonâmbulas de gestos doloridos” ou de um romantismo envelhecido: “tive a beleza nas mãos” e “só em sonho conheci o amor”. É difícil ter clareza para saber se essas últimas frases ridicularizam a fala sábia, como o próximo parágrafo parece indicar, ou se a escrita automática de “Sinal de Alarma” se ressentia ainda de uma heterogeneidade de registros que estão em aparente desacordo. Entretanto, precisamos ter em mente que a escrita automática é menos um procedimento artístico do que uma incursão pelo inconsciente, na qual a absorção do desconhecido como forma de conhecimento se sobrepõe à ideia de literatura como realização de um ideal estético. Seja como for, o terceiro e último parágrafo parece confirmar a ideia de que parte substantiva desse discurso do segundo parágrafo está sendo ironizada:

Falou. As palavras pesadas se esborrachavam no chão. Os outros se entreolharam e quando a criada serviu os poemas e os licores, o que meditou mais e que pela atitude e pelo olhar devia ser eu, levantou-se e tirando um punhal fincado na parede: “Eu sou corajoso, disse, e duvido do que o senhor me contou. Tudo são imposturas e os costumes do país não permitem desrespeitos ao princípio de identidade nem desvios nos morros amarelos”. E cravou o punhal cinco vezes no homem que tinha experiência. O vítima foi crescendo crescendo crescendo esticando esticando esticando e ficou redondo transparente luminoso enorme. E gritava berrava bramia. E os outros: “Mais alto! Mais alto! não se ouve nada! mais alto! mais alto!” Ele foi subindo e só parou lá longe lá longe no céu. Então um dos rapazes virou-se para os companheiros: “Aquele homem é

uma lua nova”. Diante disso só restava morrer. Tremeram correram fugiram, covardes. Uma árvore estrelada no campo silencioso. Em baixo as feras e o abismo. A terra sobe depressa depressa. Brusco susto choque salto espatifado. Ora, pensei que morrer era mais difícil.

O parágrafo recupera e intensifica o ritmo repetitivo do primeiro, principalmente depois de “crescendo crescendo crescendo”. Esboça-se um tipo de conflito em que um personagem que é um tipo de duplo do poeta, “que pelo olhar devia ser eu”, é portador da coragem, e o antagonista é o “homem quem tinha experiência”. Embora esse quadro reproduza uma cena elementar do contexto modernista, o absurdo do conflito se sobressai e o que chama a atenção é um argumento como: “Tudo são imposturas e os costumes do país não permitem desrespeitos ao princípio de identidade nem desvios nos morros amarelos”. O nivelamento da importância do “princípio de identidade” e dos “morros amarelos” aponta para a lógica do contrassenso, o que parece levar a crer que “as palavras pesadas” do segundo parágrafo eram um tipo de mimetismo insólito do homem experiente, e não uma adesão inconsciente a lugares-comuns. A resolução do conflito entre a coragem e a experiência segue o mesmo caminho do irracional, pois, uma vez esfaqueado, o homem experiente sobe como um balão, torna-se uma “lua nova”. A conclusão inconclusiva adere a um tipo de *humour noir*: “Diante disso só restava morrer”. O final, um tipo de apocalipse apalhaçado, retoma entre as últimas frases a mesma que começa o texto: “Uma árvore estrelada em um campo silencioso”, mas em um contexto sinistro, de “feras e abismo”, e não de “bozinhos sentimentais”. Essa contraposição revela um tipo de estrutura interna, racional e organizada, que procura equilibrar a experimentação da escrita automática. Assim, Prudente segue na produção artística a mesma lógica que defende no ensaio “Sobre a sinceridade” (*Estética* n. 2), na qual afirma que é impossível suprimir a ação do consciente. Pode-se concluir, então, que o consciente configura o retorno da frase “Uma árvore estrelada no campo silencioso” e o conflito entre coragem e experiência. Contudo, essa ordem consciente, que impediria a falsidade da prestidigitação, seria um suporte para a sinceridade expressiva, e não o seu contrário.

4. Experimentação e trabalho de grupo

O período que vai de 1924 a 1926 talvez tenha sido o momento em que Prudente de Moraes, neto, tenha dado os contornos mais firmes a uma obra que depois irá se

dispersar em inúmeros jornais e revistas, sem encontrar nem ambicionar a forma simbolicamente mais perene do livro. O destino de sua obra pode ser lido como um índice do modernismo carioca, isto é, uma zona de intensidade que se dispersa e se atomiza, em que a originalidade individual se sobrepõe ao trabalho de grupo e, com isso, corre o risco de se diluir e perder força, como foi o caso de Prudente. Desse modo, vimos, no campo poético, o ensaio de um dadaísmo e de um surrealismo conectados e filtrados pela poesia Pau-Brasil e pelo poema longo nacionalista de Mário, respectivamente. Afigurava-se assim uma via de mão dupla na qual o modernismo absorvia dada e surrealismo ao mesmo tempo em que esses movimentos poderiam ser pensados de outra maneira no contexto modernista. Todavia, a ausência de uma plataforma de atuação coletiva enfraquecia essas tentativas.

Prudente concebia a exploração do inconsciente como uma possível superação do nacionalismo literário. Contudo, ele realiza a sua experiência surrealista de forma individual, sem a participação em um grupo que desenvolvesse coletivamente as suas inovações, o que foi fundamental, por exemplo, para o grupo parisiense. A fragmentaridade e a tendência à dispersão dos grupos modernistas no Rio de Janeiro diluíam o impacto de uma experiência como essa. Entretanto, a postura anticonvencional e experimental de Prudente abre um prisma para entender o modernismo brasileiro a partir de um novo ponto de vista. Tanto os seus ensaios críticos quanto os seus poemas configuram o movimento como um espaço de experimentação, em que a irreverência e o juízo analítico compõem um programa para a crítica, bem como a pesquisa do inconsciente um programa artístico. No que se refere a esse último, notamos a ausência de uma solução de continuidade que revelasse as dimensões possíveis dos caminhos abertos por “História de Chopin” e “Sinal de Alarma”. No âmbito da crítica, porém, Prudente elabora uma perspectiva aguda e perspicaz para o entendimento do nacionalismo literário. Ele mostra como a plataforma da brasilidade foi simultaneamente um fator de consolidação do movimento e um elemento que perdia o seu poder de inovação justamente pelo transbordamento do seu sucesso. O paradoxo do nacionalismo literário, entretanto, ilumina outro, o da relação entre originalidade individual e trabalho de grupo. Sem uma força coletiva que generalize e consolide um processo de experimentação, essa originalidade tende a se dispersar e perder a sua potencialidade transformadora. No quadro do modernismo brasileiro, Prudente simboliza de modo exemplar essa dinâmica. Isso significa que a sua obra e a sua atuação demandam uma abordagem apropriada para revelar a sua vitalidade, de que

depende o reconhecimento da complexidade e da singularidade do modernismo no Rio de Janeiro.

Referências

- BATISTA, Marta Rossetti; LOPEZ, Telê Porto Ancona; LIMA, Yone Soares de. *Brasil: 1º tempo modernista-1917/1929*. Documentação. São Paulo: IEB, 1972.
- DANTAS, Pedro. “Acre Sabor”. In: HOMENAGEM a Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Oficinas typographicas do Jornal do Commercio, 1936.
- DANTAS, Pedro. “Vida da *Estética*”. In: ESTÉTICA 1924/1925. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.
- ESTÉTICA 1924/1925. Edição fac-similar. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.
- GOMES, Ângela de Castro. “Essa Gente do Rio...: os intelectuais cariocas e o modernismo”. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993.
- GOMES, Ângela de Castro. *Essa gente do Rio...: modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- IKEDA, Marilda A. Baliero. *Revista do Brasil, 2ª fase: contribuição para o estudo do modernismo*. 1975. 155 p. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1975.
- KOIFMAN, Georgina (Org.). *Cartas de Mário de Andrade a Prudente de Moraes, neto (1924/36)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- LEONEL, Maria Célia. *Estética e modernismo*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- LINS, Vera; VELLOSO, Mônica Pimenta; OLIVEIRA, Cláudia de. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- Markov, Vladimir. *Russian futurismo: a history*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1968.
- MASSI, Augusto. *O militante bissexto: o crítico Prudente de Moraes, neto*. 2004. 413 p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*. Petrópolis, RJ: Editora KBR, 2015.