

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DAS**  
**RELAÇÕES POLÍTICAS**

**HUGO RICARDO MERLO**

**UM ALERTA DE TEMPESTADE: MODERNISMO E ROMANTISMO**  
***NO RETRATO DO BRASIL***

**VITÓRIA**

**2017**

HUGO RICARDO MERLO

**UM ALERTA DE TEMPESTADE: MODERNISMO E ROMANTISMO  
NO *RETRATO DO BRASIL***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, na área de concentração de História Social das Relações Políticas.

Orientador: Dr. Júlio César Bentivoglio.

**VITÓRIA**

**2017**

**HUGO RICARDO MERLO**

**UM ALERTA DE TEMPESTADE: MODERNISMO E ROMANTISMO NO *RETRATO*  
*DO BRASIL***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, na área de concentração de História Social das Relações Políticas.

Aprovada em            de            de 2017.

**Comissão examinadora:**

---

Prof. Dr. Julio Cesar Bentivoglio  
*Universidade Federal do Espírito Santo*  
Orientador

---

Prof. Dr. Thiago Lima Nicodemo  
*Universidade Estadual do Rio de Janeiro*  
Examinador Externo

---

Prof. Dr. Fabio Muruci dos Santos  
*Universidade Federal do Espírito Santo*  
Examinador Externo

---

Prof. Dr. Ueber José de Oliveira  
*Universidade Federal do Espírito Santo*  
Examinador Interno

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

Merlo, Hugo Ricardo, 1991-  
M565a Um alerta de tempestade : Modernismo e Romantismo no  
Retrato do Brasil / Hugo Ricardo Merlo. – 2017.  
160 f. : il.

Orientador: Julio Cesar Bentivoglio.  
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal  
do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Prado, Paulo, 1869-1943. Retrato do Brasil - Crítica e  
interpretação. 2. Historiografia. 3. Modernismo (Literatura). 4.  
Romantismo. I. Bentivoglio, Julio César. II. Universidade Federal  
do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.  
Título.

CDU: 93/99

---

*A Ana Cláudia Onofri por tudo (e  
mais um pouco).*

## AGRADECIMENTOS

Trabalho solitário, mas não individual – alguma coisa desse tipo diz o clichê dos agradecimentos. É bem verdade. Muita gente deveria aparecer aqui; muita gente, inclusive, que nem sabe que sua alcunha figura nesse espaço e que talvez nunca venha a saber, seja pelo desinteresse no assunto desse trabalho, pela desconfiança na qualidade do material produzido por seu autor ou simplesmente por que a memória lhe falha: nem se lembra que esse trabalho existe. Todas essas causas são genuinamente compreensíveis.

Opto por um estilo minimalista, nestes agradecimentos, e me desculpo, de antemão, pelos nomes deveriam estar aqui, mas não estão. Os prazos se avizinham de maneira cada vez mais intimidadora na medida em que digito cada uma dessas palavras e, a essa altura do campeonato, vocês têm que desculpar a minha pobre e surrada capacidade de lembrar.

Agradecimentos especiais ao meu orientador e amigo de longa data, Julio, por ter sido muito mais do que professor e orientador acadêmico (e também por essas duas coisas) ao longo desses anos trabalhando junto. Não é exagero dizer que devo minha formação a ele. Muito obrigado, Julio. Aos membros da banca, Thiago Nicodemo e Fabio Muruci, que também compuseram a banca de exame de qualificação e me auxiliaram a determinar o rumo desse trabalho, além de serem duas das figuras mais decisivas em minha trajetória acadêmica; e ao professor Ueber de Oliveira, companheiro do Laboratório de Estudos em Teoria da História e História da Historiografia (Lethis), que gentilmente aceitou o convite para compor a comissão examinadora desse trabalho. Agradeço também a Capes, pelo apoio financeiro ao longo dos dois anos de feitura deste trabalho.

Karolina Rocha, Natan Baptista, Mayra Duarte, Gabriel Angra, César Perpétuo, Bruno César Nascimento, obrigadasso. Confrades do *think tank* capixaba – Constantinopla – Marcelo Durão, Julia Perini, Thiago Brito, Rusley Biasutti e Leonardo Grão Velloso (correspondente internacional), obrigadíssimo. Professores Henrique Gaio, Géssica Gaio, Marcelo Rangel e André Freixo obrigadão pela disponibilidade e pelo apoio.

À minha mãe Márcia, meu pai Marcelo, minha irmã Luisa, meu primo Leandro e minha sogra Sônia, muitíssimo obrigado.

Ana Cláudia e Doutor José Ricardo Almeida Campos: obrigado, superobrigado, hiperobrigado.

**RESUMO:** Este é um estudo do Modernismo e do Romantismo no *Retrato do Brasil* (1928), de Paulo Prado. Seu objetivo geral é o de contribuir para os estudos das interfaces entre as experiências modernistas brasileiras e a historiografia no Brasil a partir da análise da obra do escritor paulista, dando especial atenção aos seguintes aspectos: a suas relações com a tradição historiográfica do século XIX; às raízes profundas de sua preocupação com a formação brasileira, de seu ensaísmo historiográfico e da tentativa de síntese da história brasileira, efetuada pelo autor; à leitura que Paulo Prado faz da importância do Romantismo para a formação da nacionalidade brasileira; e à recepção da obra nos meses consecutivos a sua publicação. A partir da análise que efetuamos no corpo deste estudo, buscamos compreender como a relação entre modernismo e historiografia, no Brasil, ressignifica os mecanismos de legitimação de obras de história nas primeiras décadas do século XX e resultam na constituição de novas camadas de temporalidade e de um regime de produção historiográfica calcado na ideia de *formação*.

**Palavras-chave:** Retrato do Brasil - Crítica e Interpretação; Historiografia; Modernismo; Romantismo

---

**ABSTRACT:** This is a study on the Modernism and Romanticism on *Retrato do Brasil* (1928), by Paulo Prado. Our main objective consists in contributing to the studies of the relation between the multiple experiences of the modernism in Brazil and the Brazilian historiography. We aim to do that through studying: 1) the presence, in *Retrato do Brasil*, of a strong preoccupation with the Brazilian *formation*; 2) its form of a *historical essay* and the author's intent of producing a *synthesis* of the Brazilian history; 3) Paulo Prado's interpretation of the importance of the Romanticism to the constitution of the Brazilian nationality; and, lastly, 4) the reception of the work in the months that followed its publication. We expect to demonstrate that this relation between modernisms and historiography ressignifies the mechanisms of legitimation of historical works during the first decades of the XXth century, in Brazil, and that they also result into the constitution of new layers of temporality and of a regime of historiographical production based upon the notion of *formation*.

**Keywords:** Retrato do Brasil – Critique and Interpretation; Historiography; Modernism; Romanticism

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO:</b> Modernismos e Historiografia.....	8
<b>CAPÍTULO I:</b> Mapeando a tópica impressionista do <i>Retrato do Brasil</i> .....	32
I – Numa terra radiosa vivia um povo triste .....	32
II – Ouro. Ouro. Ouro. ....	39
III – <i>Post coitum animal triste, nisi gallus qui cantat</i> .....	45
IV – Guerra ou Revolução!.....	48
V – Um retrato modernista do Brasil.....	53
<b>CAPÍTULO II:</b> Modernismo profundo ou as origens da historiografia da formação .....	56
I – Formação .....	56
II – A origem da síntese .....	80
III – A história de um gênero.....	93
<b>CAPÍTULO III:</b> Modernismo raso ou Modernismo e Romantismo no <i>Retrato do Brasil</i> ..	103
I – Romantismo e historiografia literária .....	103
II – A recepção do <i>Retrato do Brasil</i> .....	122
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	141
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	146
Obras de Paulo Prado.....	146
Resenha do <i>Retrato do Brasil</i> .....	146
Demais referências bibliográficas.....	147



## INTRODUÇÃO

### Modernismos e Historiografia

Tenho, aliás, achado muita graça na reação patrioteira que o livro de Paulo Prado causou. O *Retrato do Brasil* está sendo lido e relido por todos. E comentado. Comentado pra atacar. Inda não topei com ninguém que concordasse com o livro. Isso me diverte por que toda a gente ataca a letra desse trabalho tão sutil e acaba concordando, com o espírito dele. Acham que o livro é ruim, o Brasil não é aquilo só, a sensualidade não entristece ninguém, o brasileiro não é triste mas com palavras diferentes o que todos acham mesmo é que “o Brasil vai mal”. Ora no fundo o espírito do *Retrato do Brasil* é isso mesmo. Paulo Prado é uma inteligência fazendeira prática. Fazendeiro sai na porta de casa, olha o céu, pensa: vai chover. Chama o administrador e fala:

– Vai chover. Ponha os oleados no café.

Pouco importa que o céu esteja puro, fazendeiro sentiu que ia chover. Pouco importa que chova ou não (e no geral chove mesmo) o importante é que se chover o café esteja coberto.

Foi o que Paulo Prado fez. A moral do *Retrato do Brasil* é bem unicamente esta:

– Vai chover.

Sucedeu porém que se tratava de escrever um livro, tinha que haver considerações. Paulo Prado fez as considerações. São considerações de fazendeiro. É melhor a gente afirmar, apesar de todos os desenganos, que Santo Amaro é chovedouro de S. Paulo, do que ler nos jornais as profecias e conselhos do Observatório. Está cinzando pro lado de Santo Amaro: saio de capa.

Franqueza: está ridícula a reação contra o *Retrato do Brasil*. Toda a gente vai reagindo contra a credence prática dos chovedouros populares, reconhece que vai chover mais sai sem capa por causa das teorias. E inda acham que Paulo Prado é que tem tese!... Têm tese são esses! Ao passo que pra Paulo Prado que conheço, prático e com quem comentei *Retrato do Brasil*, pouco importa que chova ou que não. O importante era sentir, afirmar e prevenir: “Vai chover”.

Vai chover, de fato. O céu está bem escuro e aliás os jornais afirmam que o inverno principiou violento, no Ceará e no alto serão de todo o Nordeste [...].<sup>1</sup>

Dado que esta introdução é uma reflexão sobre as relações entre o modernismo no Brasil e a historiografia brasileira, creio ser apropriado dar espaço próprio a algumas formalidades introdutórias antes de adentrar, propriamente no texto desta dissertação. Daí a razão de ser dessas primeiras páginas. A começar, falo do título deste trabalho que evoca, como se pode deduzir a partir da leitura do trecho do diário de Mario de Andrade citado acima, inspirações andradianas. Mario manteve extensa correspondência com Paulo Prado no período em que

---

<sup>1</sup> ANDRADE, Mario de. Entrada no diário de viagens datada de 3 de fevereiro de 1929 e reproduzida em PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 10ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 172-173

ambos trabalhavam cada um em sua grande obra – *Macunaíma* e *Retrato do Brasil*. Os autores leram as primeiras versões desses dois textos e serviram de leitores críticos, um do outro. Esse contato mais próximo com Paulo Prado e esse conhecimento prévio do conteúdo do *Retrato do Brasil* talvez tenha atenuado, em Mario de Andrade, o impacto do ensaio sobre a tristeza brasileira no momento de sua publicação. E por esse motivo, talvez, Mario tenha interpretado o *Retrato do Brasil* como um aviso de chuva; a crítica, no entanto, parece ter sentido mais fortes as palavras do historiógrafo paulista. Daí o nosso título: um aviso de tempestade – título que, confessamos, parece um tanto paradoxal, dado que para nós o *Retrato do Brasil* denuncia, possivelmente, uma calmaria, uma estiagem, enfim, uma permanência (ainda que uma permanência calamitosa).

O problema central que orientou a pesquisa a partir de seu delineamento mais preciso foi o do modernismo no *Retrato do Brasil*. Nessa introdução pretendo clarear o que entendo por modernismo e quais são suas interfaces com a história, mas adianto que faço uma divisão, meramente instrumental, entre um modernismo profundo, cujas as origens remontam as reações historiográficas a um movimento moderno de representação da própria modernidade, e um modernismo raso, imediatamente próximo à publicação do *Retrato* e vanguardista (nossa tradição hermenêutica moderna daria mais importância à profundidade do que à superfície, mas esse não é o caso aqui). Dediquei ao modernismo profundo o segundo capítulo dessa dissertação e ao modernismo raso o terceiro e último capítulo deste mesmo trabalho. O primeiro capítulo apresenta um mapeamento dos problemas e argumentos historiográficos mais latentes, no nosso ponto de vista, de *Retrato do Brasil*.

O problema que motivou a escolha desse objeto de pesquisa é, no entanto, bem distinto do problema que foi investigado. Existe, naquele uma dimensão biográfica e íntima que é menos escandalosa neste, e que compartilho brevemente nos parágrafos seguintes.

Eu estava prestes a retornar de uma estadia de pouco mais de um ano no exterior quando retomei as conversas sobre uma possível pesquisa de mestrado com meu orientador de longa data, professor Julio Benvivoglio, dizendo a ele que era de meu interesse abandonar os estudos sobre historiografia inglesa e estudar o Brasil. Naquele momento, protagonizava o clichê de aspirante a intelectual brasileiro que redescobre seu país apenas após uma breve “viagem de formação”. Além disso, me preocupavam alguns eventos então recentes (e talvez ainda mais presentes hoje) que, para mim, representavam a ascensão do conservadorismo em uma escala global. A União Europeia havia acabado de eleger o parlamento mais conservador e xenofóbico da história da entidade e fazia menos de um ano dos eventos de junho e julho de 2013, no Brasil, que para

mim serviam como um atestado de esgotamento do espírito que alavancara o projeto desenvolvimentista do governo federal, produzindo um grande sentimento de insatisfação e uma aura particularmente pessimista em parcelas significativas da população. O *Retrato do Brasil* parecia-me um objeto privilegiado para analisar essas questões de um ponto de vista da história da historiografia. O ensaio de Paulo Prado é um ensaio de desfecho revoltoso sobre a tristeza e o passadismo nacionais.

A ideia inicial era, portanto, a de investigar o *clima histórico* – a *Stimmung* – do momento da publicação do *Retrato do Brasil*. Existia, no fundo, uma certa esperança na dimensão pedagógica do conhecimento historiográfico, ou seja, em sua capacidade de orientar para a ação presente e futura. A medida que amadurecia o problema de pesquisa, afastei-me dessa proposta inicial. Felizmente havia uma dissertação que seguia nesse mesmo sentido sendo escrita simultaneamente a meu próprio esforço de pesquisa: a dissertação de Clayton José Ferreira, *História na Primeira República: perspectivas ético-políticas nos ensaios de Paulo Prado e Manoel Bomfim* (2016).

O modernismo no *Retrato do Brasil* se tornou o problema central na dissertação a partir do momento em que, em mais íntimo contato com a obra de Paulo Prado, duas desconfiças me incomodaram: a primeira, a posição estranha, deslocada do *Retrato* no cânone historiográfico nacional, em especial naquele que se constituiu a partir da publicação de *O significado de Raízes do Brasil*, por Antonio Candido, prefaciando a segunda edição da obra mais celebrada de Sérgio Buarque de Holanda. Esse texto centraliza nossa tradição historiográfica nos três interpretes do Brasil: o próprio Sérgio Buarque, Caio Prado Jr. e Gilberto Freyre. Ao ler o *Sentido da formação* (1997) de Otilia e Paulo Arantes e ver que a descrição desse regime do sentido da formação poderia ser uma chave de leitura usada para explicar também a obra de Paulo Prado, pus-me a questionar os motivos de sua omissão da geração dos grandes ensaístas brasileiros.

A segunda desconfiça foi mais um *insight* do que um incômodo. Parecia a mim que a obra de Paulo Prado havia por muito tempo sido explicada a partir da importância sociológica do autor ou a partir de esforços demasiadamente hermenêuticos, no sentido vulgar do termo. Ou seja, resumiam a obra de Paulo Prado a dados de sua biografia, como sua contribuição para a realização da Semana de Arte Moderna de 1922, ou as suas supostas intenções moralistas e conservadoras. Ou, pior ainda, a uma pequena sorte de influências, como seu tio Eduardo Prado e Capistrano de Abreu. Nunca foi meu objetivo fazer justiça histórica, mas uma investigação que buscava dizer o que a obra de Paulo Prado *foi* ou *é* nunca me pareceu o suficiente para dar

conta da complexidade da obra. A mim parece muito mais interessante pensar *o que pôde ter sido ou o que pode ser o Retrato do Brasil*.

Assim, a posição desta dissertação é bem clara na tradição de estudo da obra de Paulo Prado: ela se encontra na abertura produzida pela publicação da dissertação de mestrado de Henrique Gaio, *Pessimismo e ruína: um retrato essencial do Brasil* (2008), que a mim representa uma inflexão significativa nos estudos da obra por ter se desligado das pretensões excessivamente hermenêuticas e insuficientemente sociológicas de interpretá-la.

Para concluir este proêmio, devemos frisar que um panorama da distribuição da fortuna crítica do *Retrato do Brasil* revela um dado curioso. Nos cinco primeiros anos consecutivos à publicação da primeira edição do livro existem mais de 75 resenhas conhecidas daquela obra, cifra que diminui drasticamente nos anos posteriores. Novas resenhas e comentários aparecem, daí para frente, sobretudo nos momentos em que a obra é reeditada e republicada. No mais, são muito esparsos os comentários que angariaria depois. Na última década, além desta dissertação tardia e as duas outras já mencionadas nesse prefácio, foram defendidas pelo menos mais três ou quatro dissertações que serão citadas ao longo desse estudo e, se recuarmos um pouco mais, os conhecidos trabalhos de Eliane Dutra e Carlos Ornellas Berriel. Uma rápida visita a ferramentas de quantificação de citações, como o Google Ngram Viewer, revela um movimento oposto para obras como *Raízes do Brasil*, por exemplo. Após a publicação do prefácio de Antonio Candido, as citações ao *Raízes* disparam. As menções *Retrato do Brasil*, muito mais citado do que o ensaio de Sergio Buarque de Holanda nas décadas de 1930, 1940 e 1950, tornam-se muito mais rarefeitas a partir dos anos 60.

Sejam quais forem as razões do surgimento recente desse interesse acadêmico pelo *Retrato do Brasil*, acreditamos que nosso trabalho diz muito mais sobre elas do que sobre o passado como realmente foi (*wie es eigentlich gewesen*). Curiosamente, o *Retrato* é um ensaio histórico arguivelmente pessimista escrito a partir de uma preocupação de que as medidas então correntes não seriam o suficiente para superar as mazelas históricas originárias da formação de nossa nacionalidade. Foi esse ensaio preocupado que subitamente passou a grassar na universidade brasileira como objeto de pesquisa, justamente em um momento de crescente insatisfação de largas parcelas da sociedade e da emergência de alternativas revoltosas para solucionar o impasse de nosso passado que não passa.

Mas isso é só um chute.

A palavra *modernismo* é uma daquelas que tanto significa que acaba por não significar nada. A dificuldade em precisar claramente o que é o *modernismo* advém do fato de que qualquer definição clara exige a inserção do conceito em um conjunto de palavras igualmente complexas que determinam os limites de um dado uso. Como, por exemplo (recorrendo aos mais óbvios), seríamos capazes de determinar um significado para *modernismo* sem dar conta de compreender *modernidade*, ou mesmo *moderno*? Essa tarefa fora aceita por alguns dos intelectuais mais relevantes da história do pensamento ocidental nos últimos séculos e rendeu trabalhos não menos que seminais para qualquer estudo sério de aspectos da cultura ocidental. As figuras do moderno, da modernidade e do modernismo estão dentre aquelas que compõem o léxico fundamental dos pensadores contemporâneos.

Nessa dissertação tentamos oferecer um estudo aplicado do modernismo ao desenvolvimento da cultura historiográfica brasileira no período de nossa investigação. Nossa hipótese é a seguinte: 1 – fazemos, no português brasileiro, uma associação mais ou menos imediata da palavra *Modernismo*, especialmente se grafada com a inicial em maiúsculo, ao Movimento Modernista de São Paulo, composto em sua maioria pelos intelectuais agremiados pelo evento da Semana de Arte Moderna de 1922; 2 – isso é resultado de uma produção de cânone que hiperdimensionou o impacto dos intelectuais ligados ao modernismo paulista e singularizou o uso do conceito; 3 – entretanto, compreendemos *modernismo* de maneira mais ampla, como uma representação (da) ou uma maneira de se relacionar com a modernidade; 4 – a origem de certas inovações no trato do passado incorrem de maneiras distintas de representar-se e relacionar-se com a modernidade e com o passado; 5 – dessa forma, acreditamos ser questionável atribuir o desenvolvimento dos aspectos da historiografia (o fetiche da formação, a síntese como objetivo e o ensaio como forma) bem como o advento de uma linguagem da ação, de um hibridismo de estilo e um missionarismo intelectual somente ao Modernismo paulista das décadas de 1910, 1920 e 1930; 6 – os *modernismos* são os *turning points* que culminam na consolidação da historiografia do sentido da formação.

Seguindo a lógica acima proposta, na primeira porção dessa introdução, discorreremos junto a Monica Pimenta Velloso acerca das variedades do modernismo brasileiro. Na segunda porção, procuraremos oferecer, a partir de pensadores como Koselleck, Marshall Berman, Antoine Compagnon e Beatriz Sarlo, diretrizes para a compreensão do *modernismo*. Numa terceira porção, procuraremos identificar o surgimento de alguns dos aspectos da historiografia da formação no seio de diferentes modernismos e encerraremos esse capítulo com as reflexões de

Nicolau Sevcenko e Antonio Arnoni Prado acerca do advento de uma linguagem modernista no Brasil.

## I

Alguns diriam serem óbvias as críticas à importância que se dá ao modernismo paulista. Já fazem aproximados trinta anos da publicação de um conjunto de trabalhos que questionava, na década de 1980, a visão predominante acerca da centralidade do evento da Semana de Arte Moderna de 1922 e do Modernismo paulista na explicação da experiência modernista brasileira: O livro *A brasilidade modernista na sua dimensão filosófica* (1978) e a tese de doutoramento, *A constituição da ideia de modernidade no modernismo brasileiro* (1983), ambos de Eduardo Jardim de Moraes, além das obras *A permanência do discurso da tradição no modernismo* (1987), de Silviano Santiago, e *Cinematógrafo das letras; literatura, técnica e modernização no Brasil* (1987) e o capítulo de livro *O figurino e a forja* (1988), de Flora Sussekind. Entretanto, vemos ainda hoje uma importância conferida aos eventos de 1922 em relação a experiência modernista brasileira, sobretudo pela inflação de sua capacidade de *ruptura e inovação*. Um exemplo, dentre inúmeros, pode ser encontrado em *Modernismo e Ensaio Histórico* (2004), de André Moysés Gaio, no qual o autor refere-se sistematicamente aos intelectuais e escritores da virada do século XIX para o século XX como “pré-modernistas”. *Pré-modernismo* ou *antecedentes do modernismo* são nomenclaturas consolidada a partir da obra de Alfredo Bosi e que, segundo Monica Pimenta Velloso, são “simplista[s] e equivocada[s]” e poderiam apenas surgir a partir da constituição de um registro canônico “amparado por um referencial externo. Só um acontecimento de caráter inaugural seria capaz de instaurar essa semântica de cunho anunciador, libertador e prometeico”<sup>2</sup>. A narrativa que sustenta esse acontecimento de caráter inaugural é um misto da memória que figuras centrais do modernismo paulista<sup>3</sup> – dentre os quais podemos citar os notórios nomes de Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Sergio Milliet e, dentre os mais conservadores, Cassiano Ricardo – legaram as gerações posteriores e o trabalho de uma geração de intelectuais na década de 40 e 50, alguns ligados a Faculdade de Filosofia e Letras da Usp, outros a jornais de grande circulação como a *Folha* e o *Estado de São Paulo*, a revistas como a *Anhembi* e, sobretudo, a *Clima*, e a editoras como a Nacional e a Martins<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> VELLOSO, Mônica Pimenta. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 22

<sup>3</sup> Cf. FÁRIA, Daniel Barbosa Andrade de. **O mito modernista**. 2004. 288 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2004.

<sup>4</sup> Cf. PONTES, Heloísa. *Destinos Mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O resultado do inchaço do acontecimento da Semana não pudera ser outro: tudo que antes postulasse qualquer aspecto de uma estética modernista tornou-se presságio do Modernismo Paulista; e tudo que depois fez uso de recursos estéticos e culturais dentre aqueles presentes no Modernismo Paulista da Semana ou derivados devia a ele. O mesmo vale para aquilo que aconteceu fora do eixo Rio-São Paulo (mas, sobretudo de São Paulo) e para aquilo que não era alta cultura (cultura erudita): a sigla do *Modernismo* passou a ser representada pelo evento da Semana de Arte Moderna e por aqueles relativos a ela.

Acontece, no entanto, que existiram outros modernismos distintos. Mesmo dentre os intelectuais e artistas ligados à Semana houveram diferenças significativas. O movimento da poesia Pau-Brasil, da Antropofagia, do verde-amarelismo, da Anta, são todos, em alguns aspectos, diferentes e, caso queiramos dar conta das relações entre a experiência modernista no Brasil e a escrita da história, devemos levar em consideração, em primeiro lugar, que a experiência modernista não pode ser subsumida a Semana de Arte Moderna. Isso é evidente quando falamos da obra de Gilberto Freyre, por exemplo, mas não tão evidente e igualmente importante para as obras de Paulo Prado e Sérgio Buarque de Holanda, ambos ligados ao evento da Semana ou a seus desdobramentos mais imediatos.

Vejamos, por exemplo, o caso daquilo que José Veríssimo chama de *modernismo*, nos idos da década de 1900. Veríssimo, ao falar em *modernismo* uma década e meia antes do acontecimento da Semana de Arte Moderna, se refere àquelas correntes de pensamento que citaremos diretamente mais à frente: o positivismo comtista, o darwinismo, o evolucionismo spenceriano, o intelectualismo de Renan e Taine, etc., que segundo o autor, teriam chegado ao Brasil nos idos da década de 1870. Esse *modernismo* é bem distinto daquele da década de 1920, primeiro por que não se trata precisamente de um movimento artístico por excelência, e sim de inovação sociológica e cientificista. Segundo, pois, tratam-se, em sua maioria, de correntes de pensamento positivas, que projetam as expectativas futuras na realização de uma sociedade universalmente melhor na execução do método, da empiria e no conseqüente progresso ou evolução decorrente da incorporação dos preceitos da moderna ciência do século XIX, ao passo que o *modernismo* paulista da Semana é um movimento de incorporação de diretrizes artísticas das vanguardas europeias que surgem entre as décadas de 1890 e 1910, advindas do impressionismo e do expressionismo europeu, e que tendem ao subjetivismo e, no caso brasileiro, a recorrerem ao regionalismo, ao primitivismo e a outras formas de busca do encontro com algo subjetivamente verdadeiro e, portanto, válido ao contexto nacional.

A Faculdade de Direito do Recife foi o lugar em que a incorporação e defesa ferrenha dos preceitos do *modernismo* cientificista por nomes como Tobias Barreto, Sílvio Romero, Graça Aranha, Capistrano de Abreu, Castro Alves e Euclides da Cunha aconteceram. O Brasil era atrasado. A cartilha do evolucionismo, interpretada por esses intelectuais, indicava que deveríamos acelerar a marcha evolutiva para nos integrar as grandes nações do mundo. Sobre o caminho a ser trilhado para alcançar esse ideal, Monica Pimenta Velloso diz:

O instrumental científico configurou-se como arma que garantia passagem para a modernidade. Nessa conjuntura, os ideais da observação precisa e a laboriosa coleta de dados exerceram atração irresistível entre os estudiosos da cultura e da civilização. Inspirando-se nas teorias evolucionistas de Hippolyte de Taine em *Histoire de la littérature anglaise* (1863), definia-se a brasilidade como resultado do meio físico-geográfico, da raça e do momento. A nacionalidade era matéria-prima, uma espécie de pedra bruta a ser trabalhada pelo saber científico da elite.<sup>5</sup>

Apesar de várias análises, sobretudo historiográficas, assinalarem esse conjunto de ideias como prenúncio de um autoritarismo que marcaria o pensamento político brasileiro, Velloso destaca ser inegável a presença de uma “sensibilidade modernista” em relação ao *éthos* brasileiro. Em suas palavras “o povo brasileiro deixava de ser visto de modo abstrato e romantizado, apresentando-se como tema de ordem reflexiva”<sup>6</sup>, muito, supomos, pelos avanços da etnografia. “Mesmo de forma precária e contraditória reconhecia-se a perspectiva da multiplicidade”<sup>7</sup>. É nesse sentido que Sílvio Romero lamenta, em *Etnografia brasileira* (1888), a ausência de estudos sobre a cultura negra, dado que o material de pesquisa já se encontrava em nossas casas “[...] temos a África em nossas cozinhas, como a América em nossas selvas e a Europa em nossos salões”<sup>8</sup>. Em *Os cantos populares do Brasil* (1883) e *Contos populares do Brasil* (1885) o autor tentou elaborar um inventário de tradições populares com base na etnografia e geografia. Seu amigo, Mello de Moraes Filho, compartilhava com Romero (que dedicou a ele a segunda edição de *Contos populares*, de 1894) métodos de trabalho e visão da cultura popular, visão esta que o levou a publicar, em 1886, *Os ciganos no Brasil*, alertando para a importância do grupo cigano na formação cultural brasileira. Um outro exemplo da mestiçagem agregando diversas narrativas da brasilidade está n’*Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha. O autor elege o sertanejo como símbolo da nacionalidade e descreve, em uma narrativa comovente, o confronto entre jagunços e exército, dramatizando as tensões entre passado e presente, sertão e litoral, Norte e Sul, mestiços e brancos e sugerindo alternativas para pensar o conflito entre o Estado e o sertanejo. A obra, nas palavras de Velloso é “um grito de alerta para as elites políticas

---

<sup>5</sup> VELLOSO, op. cit., p. 42

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> O trecho é citado em VELLOSO, op. cit., p. 43 sem referência precisa.

brasileiras”, pois mostra os sertões como “espaços vazios fora da escrita, da história e da civilização”<sup>9</sup>.

Não apenas da distinção entre provincianismo, regionalismo e tradicionalismo e cosmopolitismo, universalismo e modernismo viveram os modernismos recifenses. A partir da década de 1920 vemos uma reconfiguração substancial entre esses conjuntos de palavras uma vez opostos pelo cientificismo da metade do século XIX. Tomemos por exemplo, o *Livro do Nordeste* (1925), capitaneado por Gilberto Freyre, jovem e erudito colaborador do *Diário de Pernambuco* desde 1918 até sua morte em 1987. O *Diário* planejava comemorar seus 100 anos de existência com a publicação de um livro e deixou o projeto sob a responsabilidade de Freyre. Já nesse livro, publicado oito anos antes de sua obra-prima, *Casa Grande & Senzala* (1933), que romperia definitivamente com as acepções do moderno que vigoravam nas décadas anteriores sob a égide dos *modernistas* da escola de Recife, Gilberto Freyre, confere “grande importância a dimensão estética da brasilidade, considerando-a base inspiradora do universo conceitual”. Freyre lamenta que a riqueza da matéria plástica “não fosse devidamente aproveitada pelos artistas nacionais, que preferiam adotar convenções artísticas europeias”<sup>10</sup>. Faltava espírito crítico para a superação dessas trocas culturais desbalanceadas e acrílicas e do aspecto pseudo-artístico dessas convenções, dado que elas sempre são caducas em relação a nossa realidade. O que inspiraria a arte nordestina deveria ser aquilo que é do Nordeste, defendia Freyre bem a moda regionalista.

Três anos depois, em 1928, o amigo de Gilberto Freyre, o pintor Cícero Dias, finalizava um gigantesco painel ao qual deu o título não menos sugestivo de *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (ver Figura 1).

Cícero Dias foi um dos primeiros (e mais famosos) muralistas abstratos da América Latina. Por meio de seu rompimento de padrões pictóricos e sua exploração da linguagem surrealista dos sonhos, fantasias e arquétipos, Dias buscava recriar o imaginário pernambucano e exibi-lo como janela de acesso ao universal. O painel era parte desse projeto que propunha o regional como chave interpretativa da brasilidade. Não além do esperado, essa percepção fora motivo de polêmicas: em 1928, nas palavras de Velloso, “rejeitava-se o imaginário de um Brasil regionalista, dada a confiabilidade atribuída à tese marioandradiana da ‘desgeografização’. No

---

<sup>9</sup> Ibid., p.43

<sup>10</sup> Ibid., p. 49

imaginário do Brasil moderno a dimensão do regional ainda se constituía em referência duvidosa”<sup>11</sup>.



**FIGURA 1:** Trecho à direita do painel *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, cujas dimensões infelizmente nos impossibilitam de reproduzir por inteiro. Hoje encontra-se exposto no Museu de Arte do Rio. Fonte: [https://autvis.org.br/images/noticia/grande/euviomundoDeCADA\\_DE\\_1920.jpg](https://autvis.org.br/images/noticia/grande/euviomundoDeCADA_DE_1920.jpg). Acesso em: 22.02.2017

Um exemplo da *desgeografização* encontra-se na obra-prima de Mario de Andrade, publicada no mesmo ano, *Macunaíma*, em cujo enredo tempo e espaço (mas particularmente o último) são duas dimensões pouco claras, vide a emblemática passagem em que o herói sem nenhum caráter foge do “jaguara do gigante”, Xaréu, o cão de guarda de Venceslau Pietro Pietra:

La saindo quando topou com o jaguara do gigante, que chama Xaréu, nome de peixe pra não ficar hidrófobo. O herói teve medo e desembestou numa chispada mãe parque adentro. O cachorro correu atrás. Correram correram. Passaram lá rente à Ponta do Calabouço, tomaram rumo de Guarajá Mirim e voltaram pra leste. Em Itamaracá Macunaíma passou um pouco folgado e teve tempo de comer uma dúzia de manga-jardim que nasceu do corpo de dona Sancha, dizem. Rumaram pra sudoeste e nas alturas de Barbacena o fugitivo avistou uma vaca no alto duma ladeira calçada com pedras pontudas. Lembrou de tomar leite. Subiu esperto pela capistrana pra não cansar porém a vaca era de raça Guzerá muito brava. Escondeu o leitinho pobre. Mas Macunaíma fez uma oração assim:

“Valei-me Nossa Senhora,  
Santo Antônio de Nazaré,  
A vaca mansa da leite,  
A braba dá si quisé!”

<sup>11</sup> Ibid., p. 46

A vaca achou graça, deu leite e o herói chispou pro sul. Atravessando o Paraná já de volta dos pampas bem que ele queria trepar numa daquelas árvores porém os latidos estavam na cola dele e o herói isso vinha que vinha acochado pelo jaguara. Guitava:

- Sai, pau!

E desviava de cada castanheira, de cada pau-d'arco, de cada cumaru bom de trepar. Adiante na cidade de Serra, no Espírito Santo, quase arrebentou a cabeça numa pedra com muitas pinturas esculpidas que não se entendia. De certo era dinheiro enterrado... Porém Macunaíma estava com pressa e frechou pras barrancas da ilha de Bananal. Enfim enxergou um formigueiro de trinta metros abrindo um olho no rés do chão bem na frente. Barafustou subindo pelo buraco adentro e se encolheu no alto. O jaguara ficou acuado ali.<sup>12</sup>

Vemos um determinado uso do regionalismo na construção da figura mítica do bandeirante pelos modernistas de São Paulo, por exemplo, dentre eles inclusos o próprio Mario de Andrade, Oswald de Andrade e os historiógrafos Sérgio Buarque de Holanda e Paulo Prado (vide, sobretudo sua *Paulística*). A questão é mais delicada do que a disputa política entre os modernistas de diferentes vertentes na década de 1920 faz parecer (regionalistas contra brasilianistas), e exigiria uma análise mais atenciosa. Mas a mera existência do impasse desfaz a imagem do modernismo brasileiro como um grande bloco homogêneo. Vejamos, o caso da querela entre Manuel Bandeira e João Alphonsus.

O modernismo mineiro teve também suas particulares, em especial naquilo a que se referem como *mineirismo*, ou o regionalismo mineiro. Uma porção significativa dos intelectuais sintonizados com a estética do modernismo valorizavam a existência divisa entre Brasil e Minas Gerais. Esse espírito fica claro nas páginas de *A Revista* (1925-1926). Pode-se acompanhar, na publicação, a tentativa de conciliação entre regional, nacional e universal e a construção de um imaginário que identifica o espírito mineiro como um espírito de síntese.

Ele [o mineiro] seria capaz de harmonizar influências culturais, as mais distintas, sem perder de vista o rumo proposto. A crítica literária mineira contribuiu bastante para a estruturação desses valores. A avaliação da obra de Afonso Arinos de Mello Franco, *Pelo Sertão* (1898), é esclarecedora. Enfatizando o universalismo da obra, Emílio Moura observara: “apesar de receber o beijo malicioso do Mediterrâneo”, Afonso não sofrera a “moléstia de Nabuco”.<sup>13</sup>

Nos bastidores da revista, os mineiros travavam uma “surda batalha” em relação ao regionalismo. Ao mesmo tempo que o regionalismo era um obstáculo para a realização da modernidade, era também um dos núcleos da identidade mineira. Existia um consenso acerca

<sup>12</sup> ANDRADE, Mario de. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. Edição digital. p. 52

<sup>13</sup> VELLOSO, op. cit., p. 62. Reproduzimos uma nota que a autora faz ao trecho citado: “A ‘moléstia de Nabuco’ foi uma expressão utilizada por Mário de Andrade em carta endereçada a Carlos Drummond de Andrade (novembro de 1924). Nela fazia uma crítica ao pessimismo diletante das nossas elites que teriam o vício intelectual de pensar o Brasil com o ‘olhar pra fora’, dado o verdadeiro culto que devotavam à influência europeia. No caso, a referência era endereçada a Joaquim Nabuco”.

da ideia da integração entre regional, nacional e universal, a dúvida versava sobre a maneira de fazê-lo.

É nesse contexto que emerge a querela entre João Alphonsus e Manuel Bandeira a qual nos referimos a pouco. A história se inicia com a publicação, em 1926, de *Juiz de Fora*, poema lírico de Austen Amaro. Amaro, viria a abandonar o experimentalismo modernista em suas obras seguintes, fato ao qual atribuem o esquecimento dessa sua obra, sintonizada com a produção poética de sua época. O conflito se inicia com a publicação, em 30 de dezembro de 1926, na *Revista do Brasil*, de sua crítica a *Juiz de Fora*. Bandeira apontava o “futurismo brabo” e o uso de palavras de mau gosto, mas, ao mesmo tempo, elogiava a obra por sua sensibilidade bem brasileira e a comparava à visão dos escritores do quadro da revista *Terra Roxa*, a qualificando como “manifestação espontânea de Pau-Brasil”. Talvez aqui, e não lá, resida o maior problema. Ao elogiar a obra de Amaro, Manuel Bandeira a associa ao juízo paulista como uma espécie de autorização. É aí que entrou Alphonsus. O mineiro saiu em defesa de seu conterrâneo em tom áspero:

Sua atitude [a de Bandeira] se parece com a de certos passadistas que, na gata-parida das letras, não querem ceder nem uma beiradinha para os que vêm vindo [...] se o poeta Manuel Bandeira gosta de criticar, exibindo ruindades, porque deixou passar “jorobabel” e outras quando falou de Losango Caqui de Mario de Andrade, que, aliás, muito admiro e estimo. Ora por quê! Com Mário o caso é outro. Mostra apenas o que é bom. Tem motivos para elogio puxado.<sup>14</sup>

Para além dos ataques pessoais, João Alphonsus demonstra sua aversão a uma crítica que “pontifica valores”, nas palavras de Velloso. Essa crítica só serve para reforçar a posição de intelectuais consagrados. Alphonsus certamente se incomodou com o trato de Austen Amaro como um simples devedor periférico dos modernistas paulistas. Amaro não era um desconhecido: era redator-chefe da *Revista Mineira* e integrava o quadro de *A Revista*. Assim como Alphonsus, Amaro estava empenhado em um projeto de construção da identidade mineira. A querela chegou aos ouvidos de Mario de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, que trocaram cartas mencionando o assunto. Trata-se de mais um indício de que uma pretensa coesão do movimento modernista é uma interpretação mal fundamentada sobre o modernismo brasileiro.

Não apenas aos movimentos se resume a experiência do modernismo no Brasil. Monica Pimenta Velloso, cujo texto sobre História e Modernismo temos utilizado ao longo dessa última

---

<sup>14</sup> A polêmica foi transcrita em BANDEIRA, Manuel. **Andorinha, andorinha**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966 e GUIMARÃES, Júlio Castañon. Em torno de um livro esquecido. In: AMARO, Austen. **Juiz de Fora, poema lírico**, Juiz de Fora: Funalba, 2004 e citada em VELLOSO, op. cit., p 64-65

parte do primeiro capítulo, está entre os pesquisadores que investigaram os efeitos de sensibilidades modernistas na vida cotidiana no Brasil, em especial no Rio de Janeiro. A historiadora o faz por meio da análise de revistas semanais, tais como a *Tagarela* (1902), *O Malho* (1902), *Fon-Fon* (1907), *Careta* (1907) e *D. Quixote* (1917), que no início do século XX atingiram circulação inusitada para os padrões culturais da época e atingiram os mais diversos leitores e leitoras: guarda-freios da Central do Brasil, estivadores, carroceiros, motoristas, porteiros, donas de casa, todos foram seus leitores assíduos. *A caricatura no Brasil* (1917), de Monteiro Lobato, mostra também a recepção da revista no interior entre fazendeiros, sinhozinhos e moleques. Ao passo que periódicos populares alcançavam um público cada vez mais amplo, um dos clássicos da literatura modernista brasileira, *Macunaíma* (1928), teve uma primeira tiragem de somente 800 exemplares, seguida de uma segunda edição com tiragem de 1000 exemplares apenas em 1937. O simples fato de existir uma enorme disparidade entre o alcance dessas duas formas de linguagem e de representações da modernidade brasileira deveria chamar nossa atenção para o impacto da estética modernista nos veículos de comunicação de massa. Dessa maneira, é fundamental, para compreender o escopo da experiência modernista no Brasil, a análise da obra de cronistas, cartunistas e músicos como Lima Barreto, Bastos Tigre, Emílio de Meneses, José Patrocínio Filho, Raul Pederneiras, Kalixto, J. Carlos, Coelho Neto, Gonzaga Duque, João do Rio, Donga, Noel Rosa e Sinhô, dentre inúmeros outros. Esses também representaram o modernismo tupiniquim.

Em entrevista ao *Correio da Manhã*, no dia 19/06/1925, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes declararam “Modernismo não é Escola; é um estado de espírito”. É bem isso; e não se trata de um espírito uniforme, coeso, mas muito mais de experiências dispersas, distintas, caóticas. Sugerimos a seguinte versão: modernismo não é só Escola, é, *primeiramente*, um estado de espírito. Tendo esclarecido esse aspecto multifacetado do modernismo brasileiro, resta-nos partir a um breve esclarecimento de algumas características do que compreendemos, portanto, como modernismo.

## II

A Baudelaire é frequentemente atribuída a fundação da modernidade, em artes, fruto de uma das mais potentes interpretações da modernidade, aquela de Walter Benjamin. Baudelaire, por sua vez, tinha uma opinião distinta da de Walter Benjamin acerca das origens da modernidade. Ele mesmo atribuída sua manifestação pura a dois diferentes artistas em dois diferentes momentos. Primeiro a Delacroix, no *Salão de 1846*, onde Baudelaire ainda faz uso do vocabulário romântico de Stendhal e diz, “para mim, o romantismo é a expressão mais recente,

mais atual do belo”, ou ainda, “quem diz romantismo diz arte moderna”; e em *Dante e Virgílio*, ao qual se refere como um “verdadeiro sinal de uma revolução”, atribuindo ao pintor “a última expressão do progresso na arte”. “Suprima Delacroix e a grande corrente da história se rompe”.

O segundo é Constantin Guys e sua obra *Le Peintre de la Vie Moderne*, escrita entre 1859 e 1860 (portanto, finalizada dois anos após a publicação das *Flores do Mal*, do próprio Baudelaire) e publicada em 1863. Baudelaire vê em Guys uma combinação ideal entre instante e totalidade, entre movimento e forma, modernidade e memória. “O prazer que extraímos da *representação do presente*” (grifo nosso), diz ele, “se deve não somente à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente”<sup>15</sup>. Antes da inauguração de toda a confusão semântica do século XX acerca do moderno e da modernidade, Baudelaire remetia a um sentido antigo do moderno, um sentido que Hans Robert Jauss rastreia na aparição do termo *modernus*, no latim vulgar, derivado de *modo* (agora mesmo, recentemente, agora). *Moderni* apareciam em oposição aos *antiqui* e designavam o que é atual em oposição ao o que já passou. Hans Ulrich Gumbrecht advoga por uma etimologia do moderno derivada do latim *hodiernus* (de hoje, atual ou de hoje em dia)<sup>16</sup>. Assim, Antoine Compagnon define, em termos mais caros a nós, a modernidade em Baudelaire: “é o partido do presente contra o passado: opondo-se ao academicismo, ela consiste em retratar seu tempo e sua respectiva temática”<sup>17</sup>.

Tendo isso em vista e sem mais delongas, compreendemos aqui como modernismo a *representação do moderno e da modernidade*, seja ela uma representação artística ou uma tentativa de apreender a modernidade pela ciência, por exemplo. Assim como aponta Paul de Man, existe uma inovação semântica na modernidade baudelairiana que é a origem de um paradoxo (a superstição do novo que junta à religião do futuro, à mania teórica, ao apelo à cultura de massa e, por fim, à paixão da negação, compõem os cinco paradoxos da modernidade analisados por Compagnon). A noção *representação do presente* estabelece uma distância em relação ao presente ao mesmo tempo que afirma seu imediatismo, vide o trecho abaixo, no qual Baudelaire define a modernidade de Guys:

Ele procura algo que nos permita chamar de *modernidade*; pois não há palavra melhor que exprima a ideia em questão. Trata-se, para ele, de extrair da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório. [...] A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno

<sup>15</sup> Os trechos citados encontram-se em COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999. p. 24-25.

<sup>16</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas de Modernidade. In: \_\_\_\_\_, **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: editora 34, 1998. p. 9

<sup>17</sup> COMPAGNON, op.cit., p. 25

e o imutável. [...] Numa palavra, para que toda *modernidade* seja digna de tornar-se antiguidade, é preciso que a beleza misteriosa, que a vida humana nela deposita, involuntariamente, tenha sido extraída.<sup>18</sup>

Definimos o modernismo como representação do *moderno* e da *modernidade*, e não do presente, porque o *presente* não compreende todas as mudanças que *moderno* e *modernidade* sofrem ao longo dos séculos XIX e XX. Marshall Berman, por exemplo, em seu clássico *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1982) define, nas primeiras linhas da introdução do livro, a modernidade nos seguintes termos:

Existe um tipo de experiência vital — experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida — que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”<sup>19</sup>.

Para Berman, ser moderno é ser universal e viver sob a égide das promessas da aventura, do poder, da alegria, da *transformação*. Ser moderno é a expectativa do novo. Antoine Compagnon, por sua vez, compreende que a modernidade como a projeção de expectativa sobre o novo é uma das fases (cruciais) da modernidade e a origem de seu segundo paradoxo (a religião do futuro) e que os primeiros modernos não imaginam que representassem uma vanguarda. Nas palavras do autor:

Confunde-se, porém, muitas vezes, modernidade e vanguarda. Ambas são, sem dúvida, paradoxais, mas elas não tropeçam nos mesmos dilemas. A vanguarda não é somente uma modernidade mais radical e dogmática. Se a modernidade se identifica com uma paixão do presente, a vanguarda supõe uma consciência histórica do futuro e a vontade de se ser avançado em relação a seu tempo. Se o paradoxo da modernidade vem da sua relação equívoca com a modernização, o da vanguarda depende de sua consciência da história. Dois dados contraditórios constituem na realidade, a vanguarda: a destruição e a construção, a negação e a afirmação, o niilismo e o futurismo. Por causa dessa antinomia, a afirmação vanguardista só serviu, muitas vezes, para legitimar uma vontade de destruição, sendo o futurismo teórico um pretexto para a polêmica e a subversão. Inversamente, a reivindicação niilista mascarou muitos dogmatismos. A vanguarda, substituindo os patos do futuro pela aceitação do presente, toma ativo, sem dúvida, um dos paradoxos latentes da modernidade: ela faz de sua pretensão à autossuficiência e de sua autoafirmação uma autodestruição e uma autonegação necessárias.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 14

<sup>20</sup> COMPANGNON, op.cit., p. 38

O esforço de Koselleck na determinação de diferentes configurações do tempo histórico ao longo da modernidade endossam a perspectiva de Compagnon. Para Koselleck, existe um crescente descolamento entre o *espaço de experiência* (o passado presente) e o *horizonte de expectativa* (o futuro presente) desde o princípio da modernidade (por volta do século XV). A maneira como se configuram presente, passado e futuro, no entanto, e a porção que experiência e expectativa representam no quadro geral do tempo histórico variam ao longo desse período. Um tempo histórico linear e positivo (que possua um princípio regulador que determina os rumos dos eventos em direção a um futuro novo) é apenas uma dessas configurações que é predominante em dados momentos dos séculos XVIII, XIX e XX.

Após esta discussão teórica, esperamos estar clara nossa defesa de uma leitura da experiência modernista brasileira que preze por sua multiplicidade. Seja pelo viés de um cientificismo projetado para o futuro ou de uma abordagem sociológica projetada para as mazelas do passado; seja pelos princípios universalizados, ou pela tradição, o *modernismo* brasileiro é aquilo que representa a *modernidade* brasileira. Esses registros tão distintos que o termo *modernidade* (e, por conseguinte, *modernismo*) abarca foram organizados em *Cascatas de Modernidade*, um texto que compõe o livro *Modernização dos Sentidos*, de Hans Ulrich Gumbrecht, cuja edição brasileira foi publicada em 1998. No Brasil, um sutil retardo na chegada da sensibilidade da Baixa Modernidade<sup>21</sup> (1800 até a virada do século) talvez explicasse uma confusão tão generalizada entre essa e aquela sensibilidade da Alta Modernidade (início do século XX). Outra explicação pode ser dada no nível da materialidade, e nesse sentido a divisão tripartida da modernidade de Marshall Berman pode nos ser mais útil, dadas suas relações mais direcionadas entre as diferentes percepções modernas do mundo e as condições materiais e eventuais. O filósofo estadunidense divide a modernidade em primeira fase (início do século XVI até o final do século XVIII), fase de experimentação da vida moderna; segunda fase (começa com a grande onda revolucionária de 1790 e vai até a virada do século XIX para o XX), época em que os indivíduos partilham o sentimento de viver uma era revolucionária, marcada pelo descompasso entre o presente e o futuro, local da projeção utópica; e terceira e última fase (século XX) fase da expansão global da experiência moderna ao mesmo tempo em que ocorre uma fragmentação da modernidade, processos que resultam em uma falta de nitidez para o projeto moderno. Berman, nota, acerca do processo de modernização material no século XIX, que

---

<sup>21</sup> Para a descrição do regime da Baixa Modernidade Cf. GUMBRECHT, op. cit., p. 17 - 21

Se nos adiantarmos cerca de um século, para tentar identificar os timbres e ritmos peculiares da modernidade do século XIX, a primeira coisa que observaremos será a nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna. Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras conseqüências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de media, que se comunicam em escada cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerados multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo, contando só com seus próprios meios de modernização de baixo para cima; um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade.<sup>22</sup>

Processos que podemos nomear, também, de industrialização e urbanização. Benjamin, quando analisa os elementos alegóricos da poética baudelairiana, destaca a cidade como elemento matricial da poesia lírica. Paris é o espaço, o objeto arquitetônico ao qual Benjamin recorre constantemente para compreender o lugar do qual parte seu ponto de vista da modernidade. Entre 1852 e 1870 aconteceu a reforma da cidade de Paris ou os *travaux haussmanniens*, encabeçada pelo prefeito Georges Eugène Haussmann com o aval de Napoleão III. Paris transformou-se na cidade das largas avenidas, passeios amplos, luminosa, num desenho que revalorizava monumentos mediante a novos traçados em ferro e vidro; uma cidade turística recheada de galerias e armazéns. É no turbilhão da urbanização que emerge a *Spleen*.

Um semelhante processo de replanejamento urbano acontece nas grandes cidades brasileiras nas décadas iniciais do século XX, profundamente influenciado, por sinal, pela arquitetura eclética parisiense, e acompanhado de uma transição massiva entre uma sociedade majoritariamente rural para uma sociedade crescentemente urbana. Beatriz Sarlo diz o mesmo sobre a cidade de Buenos Aires em *Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930* (1988), identificando, associado ao processo de urbanização portenho, a origem de uma “aceleração traumática” e de uma utopia campesina:

Mudança tecnológica, mudança ecológica, mudança nas formas do trabalho rural; prováveis choques culturais contribuem para uma aceleração traumática que influi em todos os setores da sociedade – não apenas nos que sofrem suas conseqüências negativas, mas também nos velhos membros da classe rural. As transformações são importantes por que implicam a passagem de um mundo seguro para um espaço mais moderno, que é economicamente bem-sucedido, mas que, talvez por isso mesmo, gera incertezas. Sobretudo se um escritos identifica esse mundo fechado e pretérito com o tempo e o espaço da infância ou da adolescência, representando-o, na ficção narrativa, intocado pelas transformações. [...] A nostalgia tem dois objetos: uma idade perdida do ponto de vista biográfico; um universo social que desapareceu.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> BERMAN, op.cit., p. 17

<sup>23</sup> SARLO, Beatriz. **Modernidade Periférica: Buenos Aires 1920 e 1930**. São Paulo: Cosac Naif, 2010. p. 72-73

É possível verificar o mesmo para alguns membros do modernismo paulista. Evidentemente, é bem distinto o mal-estar de Baudelaire e o de Arlt, Güiraldes, Borges e outros intelectuais ligados a *El Modernismo* e a *Sur*, posteriormente. Como são distintos esses mal-estares daquele que Jeffrey Paul von Arx analisa nas obras de Leslie Stephen, John Morley, W. E. H. Lecky e James Anthony Froude em *Progress and Pessimism: Religion, Politics, and History in Late Nineteenth Century Britain* (1985). A urbanização brasileira é um processo longo que acontece em um corte temporal que compreende várias formas de modernização e de modernidade e cuja a experiência histórica influi diretamente nos modernismos que decorrem de cada contexto.

Encerraremos essa introdução tratando, na parte que se segue, do efeito catalisador do modernismo para aspectos da historiografia da virada do século XIX para o início do século XX, no Brasil. Para tal, recorreremos, sobretudo, a Nicolau Sevcenko e Antonio Arnoni Prado.

### III

A relação entre modernismo e história nas primeiras décadas do século XX, em especial no eixo Rio-São Paulo é profundamente marcada por *transformações na linguagem* e pelo advento de uma *cultura modernista*. Essas transformações são sucintamente analisadas por Nicolau Sevcenko em um texto publicado na revista *Estudos Históricos*, em 1993, mas originalmente escrito em inglês e proferido como palestra no King's College da Universidade de Londres e no Saint Anthony College, na Universidade de Oxford, respectivamente em 22 de janeiro de 1993 e 26 de fevereiro do mesmo ano. Sevcenko inicia *Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil* definindo seu trato de linguagem como “todo sistema de produção de significados e de interação comunicativa”<sup>24</sup>, não restringindo-se apenas ao domínio oral e escrito das palavras. O autor analisa meticulosamente um trecho de uma entrevista ao professor Fernando de Azevedo, o indivíduo que concebeu e realizou a mais extensa e bem-sucedida reforma educacional do estado de São Paulo. A entrevista foi publicada no início do ano de 1922, separada por dias da Semana de Arte Moderna, e republicada, devido a seu grande impacto, na Revista do Brasil, dirigida por Monteiro Lobato e Paulo Prado. A entrevista dizia, em um dado trecho:

Por que, por exemplo, não hão de realizar aqui em São Paulo, de quatro em quatro anos, festas atléticas como a que se realizou a 11 de maio de 1911, em Paris, e que foi

<sup>24</sup> SEVCENKO, Nicolau. Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil. **Estudos Históricos**, vol.6, n. 11, Rio de Janeiro, 1993. p. 78. Poderíamos aqui fazer uso da obra clássica do mesmo autor, *O Orfeu extático na metrópole*, mas o artigo que optamos por utilizar nessa parte no texto já resume grande parte das reflexões que teríamos que resumir caso optássemos por fazer uso da obra. Trata-se, de uma obra importante para a elaboração dessa dissertação, de uma maneira geral, mas da qual optamos por não fazer nenhuma citação por questões meramente logísticas.

no testemunho do Barão de Coubertin um espetáculo de 'eurythmia' verdadeiramente antiga? Pois, descreve ele, 'foi, de noite, que se efetuou, ao resplendor das tochas, no admirável pátio do palácio da Sorbonne, em Paris, aquela obra magistral de beleza. Os movimentos dos atletas nus, os coros invisíveis, uma pirotécnica simples mas grandiosa, enfim, a representação de um ato composto para as circunstâncias por Maurice Pottecher, o fundador do Teatro do Povo, que se intitula *o filósofo e os atletas*. Esta festa deixou no espírito de todos os espectadores a memória de uma radiante colaboração do atletismo e das musas'.<sup>25</sup>

Sevcenko escrutina cada palavra-chave, cada mínimo detalhe desse trecho e conclui com uma análise da fórmula “o filósofo e os atletas”:

Esta fórmula parece encerrar uma contradição em termos, já que o conceito de filosofia está ligado à idéia de reflexão racional consciente, enquanto o conceito de atletismo está ligado à idéia de reflexo muscular instintivo. Na verdade, porém, não se trata de uma contradição desconcertante, e sim de um recente tour *de force* filosófico. Trata-se de uma Nova Filosofia da integralidade, baseada em músculos, nervos, impulsos, em coletividades disciplinadas, na exaltação dos instintos, em reflexos que seguem vozes de comando, na exortação do corpo, da força, da raça, da unidade, em suma, baseada na primazia da ação pura. [...] Era isso o que significava o Festival Eurrítmico de Paris: um ato de abandono coletivo, conduzindo ao lado escuro e mágico da comunhão, da redenção e da conquista.<sup>26</sup>

O autor associa essa Nova Filosofia da integralidade ao alastramento da Revolução Científico-Tecnológica (ou Segunda Revolução Industrial), a partir da década de 1870, até para os cantões antes inexplorados pelo investimento capitalista, forçando massas, por meio da superexploração e pobreza extrema, para as fronteiras da expansão do capital como plantações, zonas de mineração ou polos industriais, “São Paulo, em si mesma um subproduto das lavouras de café” sendo um exemplo “assombroso dessas megalópoles que se multiplicaram rápida e inesperadamente, como cogumelos após a chuva”<sup>27</sup>. A Megalópole e a multidão eram caóticas; seus problemas advinham precisamente da dificuldade em tornar a vida social estável, previsível, produtiva e, acima de tudo, veloz. A oferta de infraestrutura deveria ser ampliada, o fluxo urbano coordenado e as pessoas, em um termo caro a filosofia foucaultiana, disciplinarizadas, ou, nas palavras de Sevcenko, “para tornarem-se velozes e adaptadas às modernas fontes de energia, as pessoas tinham de ser fisicamente condicionadas e psicologicamente motivadas. Foi para isso que os esportes modernos foram inventados”<sup>28</sup>.

O resultado do discurso de defesa de políticas públicas relacionadas a criação de espaços e eventos esportivos, como aquele de Fernando de Azevedo, era visto nas ruas do centro de São Paulo, tomadas pelas atividades esportivas na virada da década de 1910 para a década de 1920. A linguagem falada, de acordo com Sevcenko, se tornava cada vez mais secundária em uma

<sup>25</sup> SEVCENKO, op. cit., p. 79

<sup>26</sup> Ibid., p. 80-81

<sup>27</sup> Ibid., p. 81

<sup>28</sup> Ibid.

linguagem em que a ação enfeitava a imaginação do público. Para além do futebol (e das corridas de pombo e, posteriormente, o tiro ao pombo), outra atividade que era a “sensação do momento” era o cinema, esse em sua versão muda, que mantinha a audiência hipnotizada pelo ritmo frenético das imagens em movimento. O léxico mudou. Palavras sem absolutamente nenhum significado concreto traziam promessas de coisas desconhecidas. O exemplo mais comum: *moderno*, ou suas versões reforçadas – *mordeníssimo* e *supermoderno* – e pelo imbatível, o representante máximo do máximo, *revolucionário*. “Além de manifestar a introdução de alguém numa realidade virtual absolutamente nova e cheia de promessas, essa palavra enfatizava ao mesmo tempo o fato de que esse movimento se apoiava inteiramente na ação. Na verdade, no curto período entre 1919 e 1932, São Paulo seria sacudida por nada menos do que quatro revoluções”<sup>29</sup>.

O JORNAL — Terça-feira, 8 de Janeiro de 1929 3

## RETRATO DO BRASIL

Mendes FRADIQUE

O rumor que se produziu em torno do “Retrato do Brasil”, vigoroso ensaio em que o sr. Paulo Prado descaia a crôsta as chagas e falsa cicatrização, abertas no dorso da nossa mãe racial — revela, não há negar, a boa dose da verdade que o livro encerra, muito embora haja o autor omitido graves aspectos da questão, qual o do phenomeno religioso.

Ainda assim, o livro, mesmo pecando por omisso, tem a seu favor o título de verdadeiro, o que é já coisa muito de estimar-se; e assegura a seu autor este epitheto de que os francezes são sempre tão avaros: un homme de cœur.

Todavia, quer parecer por demais violento, senão quasi tragico, o dilema em que o sr. Paulo Prado entala as duas unicas soluções viaveis, para o caso, a seu modo de ver: a guerra internacional ou a civil.

Ora, taes meios se fizeram e criaram para curar ou agravar os males da profunda radicação; e uma radicação profunda de males não se pôde, por enquanto, verificar no Brasil, porque só o decurso do tempo a ella dá logar.

Na Russia, e taesmo era um grosso molar de quatro raizes, que se não arrancarria sem brutal violencia. As instituições que tomaram do côpo da guilhotina, em dias da Revolução, eram como um cancro cujos tentaculos se perdesse nas mais profundas entranhas da França; e para estirpá-lo inteiro, com as suas multiplas radículas, grande teria de ser o abalo do organismo paciente.

Tal, porém, não se dá em os males que affligem o Brasil, em qualquer ponto de seu systema vital.

No Brasil os males estão à flor da pelle; e não, como todos nós sabemos, na sua grande maioría, parasitarios...

O conchavo politico do Brasil é coisa etnicamente menos grave do que o odio ancestral de duas nações vizinhas e secularmente antagonicas. Mesmo a endemicidade dos desfaiques, é facto muito menos apprehendente do que um scisma religioso, ou uma crise em torno de uma corêta em disputa.

No Brasil, quando se faz uma revolução, trata-se logo de eleger uma comissão de amnistia, pelo sim e pelo não. E, se se chegam a confligir as facções, ha sempre entre as milicias que se combatem, legalistas e rebeldes, uma encantadora esente, uma paternal poupança de vida nacional, de parte a parte, revelando uma grande ternura a superar a paixão partidária.

No Brasil, um punhado de homens Brazil, arma a revolução para salvar uma Republica, e opera a retirada estrategica para poupar uma cidade.

Isso demonstra apenas que, entre a gente do Brasil, o amor é, por enquanto, maior que o odio, e, por isso, a bondade mais sentida que a justiça; e por isso a tolerancia mais praticada que o direito; e por isso a camaradagem mais forte do que a lei.

Parece pois precaria a therapeutica do sr. Paulo Prado, altem que o diagnostico seja razoavelmente satisfatorio.

Com certeza o illustre ensaista retratou o Brasil em dia de chuva, em hora de tédio, em fim de mez. Porque, convenhamos, o Brasil é um rapaz bohemio, um tanto parnostico, e inteiramente anarchizado; mas, no fundo, bom rapaz. Com a idade, tomará juizo. Não se pôde submeter um menor que entornou tinta na toalha ao tribunal do jury ou a um conselho de guerra.

Calma, Senhor Prado! Calmita del Brasil!...



**FARMÁCIA E DROGARIA GRANADO**  
Fundada em 1870  
CASA DO BRASIL

“Fertaz 58 annos que, na rua 1° de Março, inaugurámos nossa casa. Ao fundarmos este estabelecimento, pensámos que havia um logar, ou melhor, uma necessidade para uma pharmancia e drogaria que vendesse productos legitimos, puros, e sobretudo baratos.

Começimos a lutar nesta ardua tarefa, e a satisfação de havermos chegado ao que somos hoje, dentro de nossa profissão, compensa o enorme trabalho que realizámos e constitue o nosso melhor premio.

Nossas primeiras vendas foram insignificantes; porém, levando o nosso negocio de accordo com principios rectos e nobres, conseguimos reunir em redor de nós, anno após anno, um numero sempre crescente de clientes cada vez mais satisfeitos, de modo que hoje realizamos a cifra maior de negocios, conhecida na historia de nossa casa.

Nossa conducta leal, sé-

rante este grande periodo de tempo, valeu-nos a confiança do publico e é uma das causas da nossa grande popularidade. Temos progredido continuamente em nosso caminho e hoje estamos seguros de que não ha em todo Brazil localidade alguma onde não se conheça a casa Granado. No decorrer destes 58 annos, as nossas principaes preocupações foram: a melhor qualidade; o maximo escrupulo e os preços mais modicos.

Cuidando do nosso prestigio de casa séria e escrupulosa, assim como em 1870 prestavamos uma attenção pessoal aos nossos negocios, do mesmo modo o fazemos hoje. Apesar de nossa casa ter crecido cem vezes, continuamos asserendo uma vigilancia pessoal em todas as secções.

Muitos perguntam: que faz a casa Granado para ter tantos clientes? Nós respondemos-lhes: 58 annos de trabalho sério e escrupuloso são mais que sufficientes para incutir confiança no pa-

FIGURA 2: Na edição d’*O Jornal* de 8 de janeiro de 1929, encontram-se lado a lado uma resenha do *Retrato do Brasil*, escrita por Mendes Fradique e um anuncio da Farmácia e Drogaria Granado, que conta com uma ilustração de um corpo atlético atravessado pela palavra “Progresso”. Fonte:

[http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523\\_02&PagFis=0&Pesq=](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_02&PagFis=0&Pesq=). Acesso em: 22.02.2017

<sup>29</sup> Ibid., p. 85

Afinal de contas, qual a relevância dessas transformações de linguagem diagnosticadas por Sevcenko para a história da historiografia do período? Acreditamos que o advento de uma linguagem de ação em uma cidade que deixa de ter aproximados 20.000 habitantes em 1872 para ultrapassar a marca de um milhão em 1931<sup>30</sup> é absolutamente significativa: trata-se de um indício claro de uma experiência do mundo absolutamente abalada pela mudança radical. Nicolau Sevcenko é autor de um outro texto, sua tese de doutoramento, *Literatura como Missão* (1983) no qual analisa o missionaríssimo literário nas obras de Lima Barreto e Euclides da Cunha. A *ação intelectual* acontece por meio da escrita, e acontece, pois, existe uma crença profunda no papel transformador da literatura. Nesse contexto, historiógrafos inevitavelmente produziam história mergulhados em um mundo de mudanças e em um tempo histórico profundamente acelerado, assim como aqueles que o fizeram durante o *Sattelzeit* pontuado por Koselleck. O mesmo pode ser dito sobre a história. É da experiência do modernismo que surge uma temporalidade determinante para a constituição da historiografia da formação.

Antonio Arnoni Prado, em *Intinerário de uma falsa vanguarda* (2010), estudo sobre o advento de grupos dissidentes conservadores ligados ao centro do modernismo paulista que realiza a semana de 1922, oferece um panorama da vida intelectual republicana a partir das ressignificações operadas por autores como Elísio de Carvalho e João do Rio nos anos finais do século XIX e décadas iniciais do século XX com o intuito de incorporarem as inovações estéticas do decadentismo europeu e do pós-simbolismo *fin de siècle* (que, como se sabe, foram importantes para o advento das vanguardas europeias que influenciaram o modernismo brasileiro) fundindo sua linguagem de renovação radical a uma proposta de conservação social. O panorama de Arnoni Prado nos é particularmente útil por que ilustra bem o advento da linguagem modernista e a ressignificação do valor do material semântico “arte” (e, por conseguinte, do papel do artista) a partir do exemplo de artistas que não eram, essencialmente, defensores de mudanças radicais ou de superações radicais de nosso passadismo. O autor identifica no evento da Proclamação da República a gênese das circunstâncias que moldam as fundações do modernismo conservador (ou a falsa vanguarda):

Para o observador do momento literário que começa a se definir no Brasil com a proclamação da República, há duas constatações preliminares.

A primeira nos mostra que ele coexiste com o novo regime através de um projeto de restauração do país baseado na redefinição das “bases da nacionalidade”. Trata-se de um momento cuja força se concentra na retomada do ufanismo da Independência e do espírito anticolonialista da aspiração pela libertação permanente, comprometidos, como se sabe, com a reabilitação permanente dos interesses oligárquicos seriamente

---

<sup>30</sup> Ibid., p. 86

abalados pela queda da Monarquia e, por isso mesmo, dispostos a não perderem o controle do novo ciclo que se abre na vida institucional da nação.

A segunda, daí, decorrente, o assimila à difusão sistemática de um verdadeiro ideário do redescobrimento, marcado, de um lado, pela “consciência amena de atraso”, que procura a todo custo superar a dura realidade por meio de uma retórica tendenciosa e, de outro, pela intenção de fazer reviver a ideologia libertária do Romantismo, cuja imagem-força viria, agora, do mito do novo homem do Novo Mundo, elevado a símbolo renovado da cultura e da tradição europeia no espaço promissor da pátria redescoberta e capaz, portanto, de escarnar o progresso, fazendo-o expandir-se para todos os quadrantes da República que surge.<sup>31</sup>

A literatura desempenha uma função importante diante dessas novas demandas:

Alinhando-se como um instrumento a disposição das elites, a literatura coloca-se virtualmente sob a influência do autoritarismo ambíguo, mas sempre radical, que se manifesta na República como o “mito do cidadão armado, liberal e idealista”, responsável pelo surgimento do inconformismo ordeiro e disciplinado decorrente da mentalidade reformista dos militares enquanto grupo urbano organizado. Nesse sentido, próximo do espírito autoritário que sacraliza o saber das elites, o espaço da literatura tende a se definir, no projeto restaurador da primeira República, como uma instância mediadora que assume a neutralidade para diluir a crise, colhendo, assim, a contrapartida de que a ignorância do povo justifica a necessidade de dirigi-lo e educá-lo do alto.<sup>32</sup>

A resignificação do material semântico literário, que não trataremos a fundo nessa parte de nosso trabalho, atrelado ao advento de uma linguagem de ação e a um movimento antipassadista se configurou em um desafio aos literatos mais conservadores. Elísio de Carvalho, que segundo Antonio Arnoni Prado é o principal articulador das bases do modernismo conservador, fez um uso muito específico da obra de pensadores como Mallarmé e Nietzsche e de seu contato com a tradição anarquista e naturista francesa. Segundo Arnoni Prado:

Na verdade, a heroicidade dos novos contestadores sociais [embalados pelo status especial da literatura nesse contexto] a que se reduzem, afinal, os escritores do socialismo naturista, ao recusar a distância elitista da “torre de marfim” da geração precedente, não abre mão da prerrogativa tradicional que consagra a literatura como uma espécie de conhecimento revelado. A diferença, agora, é que, em nome da modernidade, o escritor transfere para o plano nacional, para o homem comum, para a natureza, o trabalho e o próprio Estado a importância de suas tarefas, colhendo em cada um desses níveis o reflexo cada vez mais vivo do velho projeto transfigurador das minorias ilustradas.

Elísio de Carvalho é articulador desse olhar dissimulado com que o pensamento conservador procura juntar-se ao movimento antipassadista já então em curso. Ao lado do empenho pela busca de uma autêntica identidade nacional que recusasse o peso desfigurador da devastação colonizadora (discutido, por exemplo, pelo movimento antropofágico ou mesmo pelo grupo Pau Brasil), surge com Elísio um nacionalismo radical cuja base ideológica se concentra exatamente na alegoria do heroísmo.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> PRADO, Antônio Arnoni. **Itinerário de uma falsa vanguarda**: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 17

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 40

Da mesma maneira que a função da literatura e do literato na sociedade brasileira alteram-se a partir dessas circunstâncias históricas, alteram-se também as funções da história e do historiógrafo. Essas relações entre historiografia e circunstâncias históricas é profundamente instável no período; trata-se de uma época de dissolução e coexistência profunda de vários dos modelos de prática historiográfica originados no século XIX. O artigo de Thiago Nicodemo, Mateus Pereira e Pedro Afonso<sup>34</sup> sobre a emergência do conceito de historiografia no Brasil entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, assim como o de Marcelo Abreu<sup>35</sup> sobre a escrita da história e a apropriação do passado no mesmo período ilustram essa instabilidade radical nos conceitos basilares do conhecimento historiográfico. Nicodemo, Pereira e dos Santos destacam, ao justificarem o recorte temporal de seu estudo (1870-1940)

O recorte temporal deste estudo coincide com um período de cristalização da ideia de modernidade, modernização e industrialização no debate público brasileiro, alavancada por eventos históricos tais como a abolição da escravatura (1888) e a queda da Monarquia (1889). Junto desses dois eventos, é necessário considerar a contribuição do capital proveniente das vendas de café e a hipertrofia dos centros urbanos, especialmente da cidade do Rio de Janeiro. (tradução nossa)<sup>36</sup>

Vale notar que um dos caminhos da produção historiográfica no período aproxima-se desse mesmo papel desempenhado pela literatura identificado por Arnoni Prado. O autor escreve, em um trecho sobre o passado na obra de Elísio de Carvalho:

O conceito de que a arte é social por sua origem, seu fim e sua essência, encerrando em si mesma, como se fosse sua própria alma, uma sociedade ideal, é reaberto num ensaio de 1909, “Guglielmo Ferrero e a transmutação dos valores históricos”, para propor o parentesco intelectual entre o artista e o historiador, visível no próprio enunciado da minuciosa digressão de Elísio sobre a trajetória historiográfica de Guglielmo Ferrero. Tanto o método da exposição quanto o fundo ideológico do argumento partem do empenho restaurador com o qual o movimento dissidente definia sua participação nesse momento de transição na vida cultural do país. Nessa perspectiva está, por exemplo, a evocação da história como “uma ressurreição viva mas exata do passado” através da imaginação e da crítica, que, na concepção de Ferrero, se completam para “produzir no espírito o sentimento da verdade dos fatos”, à maneira de uma consoladora recordação. Nesse sentido, a imagem do escritor que se adianta sobre seu tempo por exercer uma função eminentemente social, serve também para configurar o papel do historiador: um produz, por delegação espiritual da coletividade, a metáfora da sociedade ideal; o outro, sobre a égide do mesmo pacto, cria intuitivamente a melhor interpretação para a ordem dos fatos, dimensionando livremente as direções da trajetória do homem: “atrás do historiador – dirá Elísio –

<sup>34</sup> PEREIRA, Mateus Henrique De Faria & DOS SANTOS, Pedro Afonso Cristovão & NICODEMO, Thiago Lima. Brazilian Historical Writing In Global Perspective: On The Emergence Of The Concept Of “Historiography”. *History and Theory*, Edição temática 54 (Dezembro 2015), p. 84-104

<sup>35</sup> ABREU, Marcelo. *The thickness of time: the writing of history and appropriation of the past in Brazil, 1850-1930*. [S.l.: s.n., 2016]

<sup>36</sup> PEREIRA & DOS SANTOS & NICODEMO, op. cit., p. 86. No original: “This research timeframe overlaps a period of crystallization of the idea of modernity, modernization, and industrialization in Brazilian public debate, leveraged by historical events such the abolition of slavery (1888) and the fall of the Monarchy (1889). Together with these two events, it is necessary to take into account the contribution of capital stemming from the sale of coffee and the hypertrophy of urban centers, especially of the city of Rio de Janeiro”.

ocultasse muitas vezes o homem com suas simpatias, suas tendências filosóficas e suas preferências estéticas”.<sup>37</sup>

Elísio continua. Defende uma ideia de transformação histórica fundada em inteligências “mais raras” e sugere que é “pela maior tensão de nossas faculdades mais nobres que adivinharemos o que no passado é digno de ser conhecido e conservado”<sup>38</sup>. A exaltação do espírito excepcional do historiador, capaz de revelar os mistérios do nosso passado, assim como a substituição do documento pela imaginação criadora (de nexos históricos) reforça, segundo Antonio Arnoni Prado, o velho individualismo elitista, basilar para a proposta dissidente também para a literatura.

Nossa intenção, nessa introdução foi a de estabelecer as bases para a discussão sobre o modernismo na obra de Paulo Prado, *Retrato do Brasil* (1928), a partir de uma análise das interfaces entre historiografia e modernismos no Brasil. Muitas das problemáticas que levantamos ao longo dessa introdução aparecerão ao longo da discussão do texto, que se inicia no capítulo que se segue. Podemos sumarizar nossa discussão da seguinte forma: são muitos os modernismos brasileiros e, portanto, se uma de nossas preocupações centrais é com o modernismo no *Retrato*, é necessário definir de que modernismos estamos falando. A partir dessa necessidade que, após mapearmos a obra no capítulo que se segue, dedicaremos o segundo capítulo dessa dissertação a traçar as origens também modernistas de certos aspectos da historiografia da formação – à qual filiamos a obra de Paulo Prado. Esses aspectos são, muitas vezes, originários no século anterior a publicação da obra, mas reemergem como uma alternativa para a produção historiográfica em meio à instabilidade produzida a partir da dobra republicana, na virada do século, mais ou menos modificadas pelas circunstâncias históricas.

---

<sup>37</sup> PRADO, A. A., op. cit., p. 54

<sup>38</sup> CARVALHO, Elísio de. Guglielmo Ferrero e a transmutação dos valores históricos. In: \_\_\_\_\_, **Bárbaros e europeus**, p. 29 apud PRADO, A. A., op. cit., p. 55

## CAPÍTULO I

### Mapeando a tópica impressionista do *Retrato do Brasil*

Quando do ano de sua publicação pelas casas Duprat – que colecionava em seu catálogo vários números dos arquivos municipais de São Paulo, inclusos aqueles da Câmara Municipal, desde os períodos coloniais – e Mayença – que, mais humildemente, publicara a *Paulicéia Desvairada* de Mario de Andrade, em 1922 – *O Retrato do Brasil: um ensaio sobre a tristeza brasileira* era obra madura. Primeiro por que o autor já não era nenhum jovem intelectual, ainda que sua veia de historiador tenha despertado um pouco tardiamente. Paulo Prado já acumulava quase 60 primaveras nos ombros e já havia publicado, fazia três anos, sua outra grande obra, a *Paulística* (1925). Não era, definitivamente, marinheiro de primeira viagem, ainda que o *Retrato*, um ensaio historiográfico, nas palavras do autor, impressionista, diferisse muito claramente dos artigos que compunham sua *Paulística*. E segundo pois já desde pelo menos 1924, quando redigiu o prefácio de sua coleção de artigos, Paulo Prado ruminava a ideia central do texto: que a dinâmica da colonização fora norteadada pela urgência dos colonizadores portugueses, homens recém libertos do fardo de uma sociedade medieval, em realizarem no Novo Mundo seus impulsos mais violentos – a luxúria e a cobiça –, e que da miscigenação e da busca secular pelo ouro tenham surgido um povo mestiço e dotado de uma tristeza imobilizante; e mais, que tudo que fosse definido por esse traço fundamental do povo brasileiro fosse, tal qual esse povo mestiço e triste, como um organismo depauperado, fraco e destinado a putrefação.

Oferecemos um mapeamento das questões historiográficas essenciais, segundo nosso ponto de vista, que emergem no *Retrato do Brasil*. O objetivo desse primeiro capítulo é o de demonstrar a tensão constante entre o uso de argumentos historiográficos tradicionais e das subversões de valores operadas por Paulo Prado, chamadas por Henrique Gaio de uma “escrita em palimpsesto”<sup>39</sup> – tensionada, em um vai-e-vem constante que se configura como forte sintoma do modernismo da obra, este, por sua vez, cimentado pelo belicismo do autor frente toda forma de passadismo na cultura brasileira. Exploramos o *Retrato do Brasil* e estabelecemos as bases para os capítulos seguintes.

### I – Numa terra radiosa vivia um povo sensual

---

<sup>39</sup> GAIO, Henrique Pinheiro Costa, **Pessimismo e ruína: Um Retrato essencial do Brasil**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) - PUC-Rio. Rio de Janeiro, Setembro de 2008. p. 26

Paulo Prado abre o texto do *Retrato do Brasil* com uma de suas passagens mais notórias: “numa terra radiosa vive um povo triste”<sup>40</sup>; essa melancolia herdada dos colonizadores portugueses, gente rude e dinâmica, fora resultado de dois grandes impulsos “que dominaram toda a psicologia da descoberta e nunca foram geradores de alegria”: Cobiça e luxúria, aqui nomeadas de ambição do ouro e sensualidade livre e infrene e cuja origem comum o autor atribui à Renascença. O primeiro parágrafo do texto já contém, de imediato, informações relevantes: um esboço da estrutura da tese da tristeza histórica em ordem invertida (cobiça > luxúria > tristeza); uma valoração dos grandes impulsos (nunca geradores de alegria); dados sobre a natureza da luxúria; e uma menção sugestiva à Renascença.

Paulo Prado sugere ao longo do *Retrato* que, ainda que ambos os impulsos existam simultaneamente durante o processo de colonização e povoamento do Brasil, existe uma relação de causalidade não apenas entre luxúria e cobiça e tristeza, mas também entre luxúria e cobiça<sup>41</sup>. Esse é o único trecho do texto que subverte a ordem no qual a narrativa pradiana é urdida: luxúria resulta em cobiça, cobiça e luxúria resultam em tristeza, tristeza fertiliza o terreno para o Romantismo, Romantismo aprofunda a tristeza. Os dois primeiros passos dessa fórmula respeitam a estrutura dos pensamentos nocivos assim como propostos por Evágrio do Ponto, no século IV, em seus escritos acerca dos pensamentos que os monges deveriam evitar no exercício de seu ofício e que forneceria as bases para a lista dos pecados capitais do papa Gregório Magno<sup>42</sup>.

---

<sup>40</sup> PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 2 ed. São Paulo: Ibrasa / Brasília: INL, 1981. p. 17. Faremos uso sobretudo dessa edição da obra de Paulo Prado por que seu texto corresponde ao da edição original, da Duprat-Mayença, de 1928, e por que temos uma versão digital que facilitou nosso trabalho. Em alguns trechos citaremos algumas outras edições do livro, mas não existe nenhuma diferença entre as edições citadas, para além de alguns ajustes ortográficos.

<sup>41</sup> Cf. PRADO, Paulo. op. cit., 1981. p. 91-93, onde encontram-se os seguintes trechos. “Os fenômenos de esgotamento não se limitam às funções sensoriais e vegetativas; estendem-se até o domínio da inteligência e dos sentimentos. Produzem no organismo perturbações somáticas e psíquicas, acompanhadas de uma profunda fadiga, que facilmente toma aspectos patológicos, indo do nojo até o ódio. Por outro lado, como derivativo dessa paixão, outro sentimento surgia na alma do conquistador e povoador, outro sentimento extenuante na sua esterilidade materialista: a fascinação do ouro, exclusiva como uma mania” e “*Post coitum animal triste, nisi gallus que cantat*, afirmava o velho adágio da medicina: é o “colapso”, dos médicos, depressão física e moral, passageira em certas condições normais, contínua nos casos de excessos repetidos. No Brasil, a tristeza sucedeu à intensa vida sexual do colono, desviada para as perversões eróticas, e de um fundo acentuadamente atávico. Por sua vez, a cobiça é uma entidade mórbida, uma doença do espírito, com seus sintomas, suas causas e evolução. Pode absorver toda a energia psíquica, sem remédios para o seu desenvolvimento, sem cura para os seus males. Entre nós, por séculos, foi paixão insatisfeita, convertida em ideia fixa pela própria decepção que a seguia. Absorveu toda a atividade dinâmica do colono aventureiro, sem que nunca lhe desse a saciedade da riqueza ou a simples tranquilidade da meta atingida. No anseio da procura afanosa, na desilusão do ouro, esse sentimento é também melancólico, pela inutilidade do esforço e pelo ressaibo da desilusão. Luxúria, cobiça: melancolia”.

<sup>42</sup> Cf. o último capítulo de FREDRIKSEN, Paula. **Pecado**: a História primitiva de uma ideia. Petrópolis: Vozes, 2014.

Para Evágrio, a gula (aqui compreendida como os perigos do prazer<sup>43</sup>) levava a luxúria, que por sua vez induzia a cobiça, que motivava a raiva e que resultava em tristeza – esta última hoje consolidada como *preguiça*, dentre os sete pecados capitais, mas já figurada no quinto lugar de listas mais antigas como *acedia*, *tristitia*, *taedium*, *vitae* e *desidia*, como nos lembra Giorgio Agamben<sup>44</sup>. Assim como na lista de Evágrio, Paulo Prado sugere que a luxúria induz a cobiça e que ambas produzem a tristeza, aqui não mediada pela raiva, mas igualmente motivada pela falência de um projeto colonial movido pelos dois (impulsos ou) pecados anteriores. Nesse sentido, a tese de Paulo Prado respeita uma estrutura milenar cristã de condenação de tais pecados.

A condenação de um processo colonial fundado em tais motivos é explicitada no trecho “dois grandes impulsos que dominam toda a psicologia da descoberta *e nunca foram geradores de alegria*”. Aqui, Paulo Prado não apenas adere a uma leitura moralizante do processo colonizador, atribuindo sua falência a impulsos psicológicos, mas também sugere, assim como notado por Eliana de Freitas Dutra, uma influência direta da obra de Graça Aranha, *A Estética da Vida* (1920). Essa influência é aquela do ressentimento de Paulo Prado, no *Retrato do Brasil*, da “ausência de uma finalidade estética ou moral ou religiosa nos empreendedores da empresa colonizadora do Brasil”<sup>45</sup>, um ressentimento corrente entre a dissidência do movimento modernista de 22, a “falsa vanguarda”, os “reformistas infiltrados”, ou “reformistas da ordem” assim como assinala Antônio Arnoni Prado. *A Estética da Vida*, de acordo com Arnoni Prado, opera como uma sistematização do ideário dessa vertente dissidente do modernismo; e, sendo assim, sintetiza muitos anseios partilhados por Paulo Prado em seu *Retrato do Brasil*<sup>46</sup>.

Também no primeiro parágrafo, o autor chama a luxúria de “sensualidade livre e infrene”. O uso dos adjetivos *livre* e *infrene* sugerem algo sobre a natureza da transgressão: o que está em jogo não é apenas a realização de uma liberdade sexual negativa, mas igualmente uma destemperança, um descomedimento desproporcional. Portanto, a luxúria do colonizador, para

<sup>43</sup> Cf. FREDRIKSEN, op.cit. e HILL, Susan E. **Eating to Excess**: the meaning of gluttony and the fat body in the ancient world. California: Praeger, 2011.

<sup>44</sup> AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 21

<sup>45</sup> DUTRA, Eliana F. “Não ser e o ser outro. Paulo Prado e seu Retrato do Brasil.” **Estudos Históricos**, v. 14. Rio de Janeiro: FGV, 2000. P. 242

<sup>46</sup> Discordamos da posição em que Antonio Arnoni Prado coloca Paulo Prado em relação aos dissidentes modernistas, mas concordamos que existem zonas em comum entre a dissidência e a obra pradiana (especialmente no que diz respeito ao moralismo da obra). Abordaremos a questão mais à frente.

Paulo Prado, não é apenas o desbragamento dos instintos, mas também o desvio: “sodomia, tribadismo, pedofilia erótica”<sup>47</sup>, para citar alguns que menciona o autor.

A primeira problemática abordada por Paulo Prado é aquela que decorre imediatamente do uso da figura da Renascença em seu argumento sobre a origem dos motivos norteadores do processo colonizador. Ou seja: o que foi a Renascença e o que ela significou para a psicologia do colonizador? De imediato, Paulo Prado indica:

Dessa Renascença surgira um homem novo com um novo modo de pensar e sentir. A sua história será a própria história da conquista da liberdade consciente do espírito humano. É assim que a volta ao paganismo — se teve um efeito desastroso para a evolução artística da humanidade que viu estancada a fonte viva da imaginação criadora da Idade Média — é assim que o retorno ao ideal antigo teve como melhor resultado o alargamento, para assim dizer, das ambições humanas de poderio, de saber e de gozo.<sup>48</sup>

A Renascença, portanto, é uma “volta ao paganismo”, aqui melhor compreendida como, nas palavras do próprio autor, uma alteração no “sinal negativo que o cristianismo inscrevera diante do que exprimia fortaleza e audácia”, ou, em um vocabulário ainda mais nietzschiano, “substituir à Obediência a Vontade individualista \ Dissipar as constantes e aterrorizadoras preocupações da Morte e do Inferno — medo de Deus e medo do Diabo — que tanto torturavam os espíritos cristãos”.<sup>49</sup>

Dessa definição do Renascimento pode-se inferir, mesmo antes de uma fala comprobatória do autor, que a alteração na psicologia do colonizador é um fruto, precisamente, de uma libertação do fardo da sociedade medieval e cristã europeia. Nesse sentido, como veremos logo mais, o meio mais adequado para realização exagerada dessa liberdade não poderia ser outro que não o paradisíaco Novo Mundo. Assim como fora essa alteração psicológica responsável por determinar os motivos do processo de colonização no Brasil – determinando, por conseguinte, a própria cultura brasileira, de maneira ampla – foi também esse movimento de libertação a causa maior da era dos descobrimentos. A imaginação do homem renascentista exaltava a vida física e dilatava o mundo conhecido, inaugurando uma nova quadra da civilização, ou nas palavras demasiadamente spenglerianas de Paulo Prado, “recomeçava na história do mundo o misterioso impulso que de séculos em séculos põe em movimento as massas humanas, após os longos repousos em que as civilizações nascem, se desenvolvem e morrem”<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> PAULO, P., op. cit., 1981, p. 37

<sup>48</sup> Ibid., p. 17

<sup>49</sup> Ibid., p. 18

<sup>50</sup> Ibid., p. 19

Os motivos da empresa colonizadora no Brasil estão, portanto, determinados a partir de um largo movimento de libertação da sociedade europeia, mas não apenas disso. Afinal de contas (o próprio Paulo Prado sugere a comparação na primeira parte do terceiro capítulo do *Retrato*), se apenas o espírito renascentista determinasse os motivos da colonização brasileira e se luxúria e cobiça nunca foram geradoras de nenhuma felicidade, por que motivo o processo ocorrido nas treze colônias tivera um desfecho tão distinto daquele acontecido na porção sul do continente? Foram circunstâncias históricas e mesológicas que operaram, igualmente, como fatores determinantes na formação brasileira.

Antes de discorrer sobre a luxúria, Paulo Prado, ainda falando sobre a psicologia do colonizador, dedicará um trecho do capítulo relativamente extenso a complementar sua descrição da imaginação renascentista. O trecho chama a atenção por dois principais motivos: por que se trata de uma tentativa modesta de mapear e analisar as visões de paraíso, assim como Sergio Buarque desenvolverá décadas após o *Retrato* em um formato muito mais acadêmico, rigoroso e extenso – e Paulo Prado, o faz, no entanto, dando atenção especial ao fascínio pelo ouro; e por que revela a relação dúbia do autor com o romantismo. Paulo Prado reproduz a tópica romântica da “grandeza da natureza”, que no caso brasileiro assume a forma de um elogio da potência da nação a partir da grandeza da terra (voltaremos a questão no capítulo dois, trecho sobre a formação). O autor cita relatos de Caminha, Colombo, Tomé de Souza e Humboldt que enfatizam a majestosa natureza, a vastidão da terra desconhecida, a pujança, o exagero, a sobra; e ele o faz sem qualquer tom crítico, mas numa voz comprobatória, como quem de fato omite-se para concordar com o dito pelos cronistas, padres e exploradores. A voz do autor reemerge apenas cinco páginas depois, oferecendo um desfecho amargo e contraditório a descrição maravilhosa de uma natureza sem fim: “mas todos sofriam a sedução dos trópicos, vivendo intensamente uma vida animal e bebendo com delícia um ar como que até então irrespirado”.<sup>51</sup> Quando dizemos ser dúbia a relação do autor com o romantismo, referimo-nos portanto a um constante movimento em que Paulo Prado usa como recurso de seu argumento uma tópica romântica, mas não tarda a subverte-la, a inverter sua positividade.

A maior parte do capítulo um é dedicada à descrição da luxúria por meio de relatos que comprovam sua existência como fonte do processo colonial e que a definem como exagero e como desvio. Paulo Prado demonstra grande erudição e adesão aos modelos de produção historiográfica de sua época, produzindo um relato historiográfico de qualidades tanto formais

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 24

quanto de conteúdo. O autor baseia sua descrição histórica e uma grande sorte de fontes de diferentes natureza e épocas, tais como as escritas por Colombo, Vespucci, Frei Claude d'Abbeville, Yves d'Evreux, Callot, Anchieta, Gabriel Soares de Souza, Ruí Diaz de Gúzman, Capistrano de Abreu, Tomé de Souza, Varnhagen, Jean de Lery, Pero Vaz de Caminha, Montoya, João Francisco Lisboa, Manoel de Nóbrega, Simão de Vasconcelos, padre João Daniel, Pyrard de Lavai, Franscisco Correal, padre Fernão Cardim, Mello da Câmara, Jean Moucquet, dentre outros.

Além da psicologia renascentista e da sedução dos trópicos, o autor do *Retrato do Brasil* elenca quatro circunstâncias históricas que criam condições de realização da luxúria no processo colonizador brasileiro: 1 – a ausência de qualidades morais entre os colonizadores; 2 – a lascividade desmedida dos nativos, em especial das mulheres; 3 – a ausência de mulheres brancas; e 4 – a jovialidade dos colonizadores. O autor destila na apresentação de tais circunstâncias históricas uma série de intepretações históricas consolidadas e que reforçam amplamente narrativas tradicionais acerca da historiografia brasileira, das quais destacamos duas a seguir.

A primeira interpretação histórica consolidada que devemos destacar é o argumento do “colonizador-escória”, ou seja, de que a colonização do Novo Mundo havia sido empreendida pelo subproduto social e moral da civilização europeia. É sobre esse argumento que Paulo Prado desenvolve uma descrição da primeira circunstância histórica elencada acima. O autor escreve:

Paraíso ou realidade, nele se soltara, exaltado pela ardência do clima, o sensualismo dos aventureiros e conquistadores. Aí vinham esgotar a exuberância de mocidade e força e satisfazer os apetites de homens a quem já incomodava e repelia a organização da sociedade européia. Foi deles o Novo-Mundo. Corsários, flibusteiros, caçulas das antigas famílias nobres, jogadores arruinados, padres revoltados ou remissos, pobres diabos que mais tarde Callot desenhou, vagabundos dos portos do Mediterrâneo, anarquistas, em suma, na expressão moderna, e insubmissos às peias sociais, — toda a espuma turva das velhas civilizações, foi deles o Novo-Mundo, nesse alvorecer.<sup>52</sup>

A segunda interpretação histórica consolidada que devemos destacar é a da constituição da cultura brasileira a partir da confluência de três raças: o português, o índio e o negro. O que está em jogo, quando Paulo Prado fala da luxúria, não é unicamente a qualidade moral de nossa colonização, mas propriamente a mestiçagem. O produto efetivo da falha moral dos colonizadores em contato com a sensualidade dos trópicos e com a lascividade nativa é um povo mestiço. Como se sabe, a tese das três raças é efetivamente cravada como um dos argumentos históricos mais recorrentes dentre as narrativas historiográficas nacionais a partir

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 26

do *Como se deve escrever a História do Brasil* (1840), de von Martius, encontrando sua releitura mais popular nos grandes escritos de Gilberto Freyre, inaugurados pouco menos de meia década após a publicação do *Retrato*, com o lançamento de *Casa Grande & Senzala* (1933). Sua reedição pradiana possui interfaces múltiplas com ambas as versões mais notórias, dentre as quais saltam aos olhos os aspectos elencados a seguir.

Existe no primeiro capítulo do *Retrato* uma faceta eminentemente regional (paulista) e conservadora. Essa emerge na medida em que o autor confere valor positivo à mestiçagem ocorrida entre brancos e índios no ermo Planalto de Piratininga, entre brancos e índios, formando um tipo étnico forte, independente e desbravador (o bandeirante), ao passo em que virtualmente *ignora* a contribuição da cultura negra de origem africana para o desenvolvimento da cultura nacional. Vide, por exemplo, os dois trechos que citamos a seguir. O primeiro é um excerto do capítulo em que Paulo Prado fala sobre um dos três núcleos de povoamento dos primeiros anos de colônia, o de João Ramalho, “patriarca dos campos de serra-acima na capitania de São Vicente” (entenda patriarca dos paulistas):

Foi o ascendente por excelência dos mamelucos paulistas que viriam a exercer tão grande influência na história do Brasil; foi o antepassado típico, como descreve o primeiro governador, do antigo piratiningano, fisicamente forte, saudável, longo, desabusado e independente, resumindo as qualidades com que dotou gerações e gerações de descendentes<sup>53</sup>.

O trecho poderia ter sido extraído da *Paulística* (1925), do mesmo autor, uma narrativa fragmentada e, pode-se argumentar, elogiosa do tipo étnico do mameluco paulista, origem maior do glorioso passado bandeirante de São Paulo. Trata-se de uma das continuidades entre as duas obras publicadas do autor. O segundo trecho é do penúltimo parágrafo do capítulo, a única menção, em um capítulo sobre luxúria e mestiçagem no Brasil colonial, à contribuição étnica e cultural do povo africano, em um parágrafo sobre a origem do androcentrismo na cultura brasileira:

De fato, só o macho contava. A mulher, acessório de valor relativo, era a besta de carga, sem direitos nem proveitos, ou o fator incidental na vida doméstica. Fenômeno androcêntrico, de origem portuguesa e indígena, que por tanto tempo perdurou na evolução étnica e social do país. Não o modificou, ou antes, o acoroçoou a passividade infantil da negra africana, que veio facilitar e desenvolver a superexcitação erótica em que vivia o conquistador e povoador, e que venceu tão profundamente o seu caráter psíquico.<sup>54</sup>

A figura do negro africano voltará a aparecer na narrativa pradiana, porém não se pode deixar de notar sua ausência desproporcional; e, também, o valor moralmente negativo da contribuição

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 29-30

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 45-46

das negras no trecho acima. Similarmente ao texto de von Martius, que dedica suas duas mais largas porções a contribuição de brancos e índios e dois pequenos parágrafos a falar sobre os negros africanos na formação étnica e cultural do Brasil, Paulo Prado descreve um processo centenário de interação de diversas matrizes culturais distintas relegando a presença do negro a um papel secundário e negativo.

A primeira impressão que temos ao ler o primeiro capítulo do *Retrato do Brasil* é que Paulo Prado está em sintonia fina com parte do pensamento ocidental. Isso se dá, nesse momento, por sua referência a uma teoria cíclica das sociedades (no trecho que citamos como spengleriano acima) e ao uso referencial de Nietzsche, sobretudo pela trato pouco rigoroso da obra do filósofo alemão<sup>55</sup>, indicando seu papel de “lugar comum” no pensamento ocidental do momento, em especial para matrizes do pensamento alemão que o sociólogo americano Jeffrey Herf chama de “modernismo reacionário”<sup>56</sup>. O trecho sobre o nascimento e a morte das civilizações também indica uma percepção do tempo cíclica ou espiral, muito presente em pensadores continentais e, especialmente, entre os modernistas britânicos.<sup>57</sup> No mesmo sentido, Paulo Prado demonstra um conhecimento e um domínio das práticas de erudição científica e uma adesão a um projeto de escrita de história nacional de um ponto de vista formal, por excelência, muitas vezes associado a figura de João Capistrano de Abreu, seu nomeado mentor. De um ponto de vista da tópica historiográfica nacional, no entanto, o primeiro capítulo do *Retrato do Brasil* indica mais permanências do que rupturas; sua interpretação da história do Brasil é original e potente, mas funda-se sobretudo em argumentos historiográficos já bem estabelecidos, tradicionais e discutivelmente conservadores.

## II – Ouro. Ouro. Ouro.

Na mesma medida em que o primeiro capítulo da obra, *Luxúria*, é um capítulo sobre a mestiçagem no Brasil colonial, *Cobiça* é um capítulo sobre as bandeiras. Se o povoamento do Brasil tem em sua origem uma sensualidade desregrada, seu descobrimento efetivo e sua colonização são frutos de uma compulsão: Ouro.

---

<sup>55</sup> Referimo-nos, naturalmente, apenas a citação em questão. As influências do pensamento nietzschiano podem ser rastreadas ao longo de toda a obra de Paulo Prado e ocupam um papel importante sobretudo na sua proposta de ação, no *Post Scriptum* do *Retrato*. Sobre o assunto, Cf. a dissertação de mestrado de GAIO, H. op. cit., 2008.

<sup>56</sup> Cf. HERF, Jeffrey. **O Modernismo Reacionário**: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no Terceiro Reich. São Paulo: Editora Ensaio / Campinas: EDUNICAMP, 1993.

<sup>57</sup> Cf. a introdução de WILLIAMS, Louise Blakeney. **Modernism and the Ideology of History**: Literature, Politics, and the Past. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Nesse capítulo, a influência de Capistrano de Abreu é marcante sobretudo no que tange a seus escritos sobre os caminhos coloniais. A guisa de curiosidade, o primeiro trabalho historiográfico de Paulo Prado, *Caminho do Mar*, publicado originalmente em 1922, no Estado de São Paulo, e então republicado como primeiro ensaio da *Paulística* (1925) teria sido gestado ao longo de 4 anos após Washington Luís, na época prefeito de São Paulo, ter solicitado a Paulo Prado a intermediação de seu contato com Capistrano; isso por que Washington Luís – que dedicou parte de seu tempo aos estudos das bandeiras paulistas e contribuiu com a reedição dos vinte e sete volumes da obra de Pedro Tacques, *Nobiliarquia Paulistana* – buscava a legitimação simbólica de seu plano viário nos estudos dos caminhos coloniais do historiador cearense. Capistrano dedica generosas porções de sua correspondência com Paulo Prado a tratar dos caminhos coloniais e do *Caminho do Mar*<sup>58</sup>. A relação entre o cafeicultor paulista e o historiador cearense, no entanto, data de antes, do ano de 1918. Trocaram correspondência desde que o primeiro abordou o segundo na avenida Rio Branco, dirigindo-se apressado para contar-lhe que havia lido os seus *Capítulos de História Colonial* (1907) e que, ao fazê-lo, descobriu seu “caminho de Damasco”<sup>59</sup>. Capistrano assume o papel de orientador de Paulo Prado em matéria historiográfica apenas a partir de 1920<sup>60</sup>, mas a relação de ambos transcende uma hierarquização rígida entre mestre e aprendiz. Paulo Prado, assim como nota José Lins do Rego, trata de Capistrano como um companheiro de geração, apesar da diferença de 16 anos de idade.<sup>61</sup> Tratam de negócios, tais como a publicação de diversos documentos e relatos históricos sob a assinatura de “Coleção Eduardo Prado”, na mesma medida em que compartilham, feito velhos compadres, suas então soluções para o reumatismo do qual ambos sofriam<sup>62</sup>. Dessa maneira, a influência de Capistrano de Abreu na obra de Paulo Prado não resume a relação dos dois intelectuais, bem como a obra do cafeicultor paulista não se resume a influência do mestre cearense. Capistrano emerge ao longo de todo o *Retrato do Brasil*.

Voltemos à obra de Paulo Prado. Como dissemos acima, da mesma maneira em que a luxúria é o elemento da psicologia renascentista que, manifestado na miscigenação, contribui para o povoamento do país e a fundação de seu tipo étnico, a cobiça é o elemento da psicologia renascentista que, manifestado na busca incessante pelo ouro e materializado nas bandeiras,

<sup>58</sup> WALDMAN, Thais Chang. "A selva escura da história do Brasil" e o seu “torrão paulista”: Paulo Prado através da lupa de Capistrano de Abreu. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 61, ago 2015, p. 189

<sup>59</sup> GONTIJO, R. Paulo Amigo: amizade, mecenato e ofício do historiador nas cartas de Capistrano de Abreu. In: GOMES, A. (Org.) *Escrita de Si, Escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 174

<sup>60</sup> WALDMAN, op. cit., 185

<sup>61</sup> REGO, José Lins apud WALDMAN, op. cit., p. 189.

<sup>62</sup> CONTIJO, op. cit., p. 176

contribuiu para o descobrimento do país e pelo estabelecimento efetivo de um sistema colonial de ocupação da vastidão do território brasileiro. Assim como no capítulo sobre a luxúria, o autor citará algumas das circunstâncias históricas que explicam a potência da cobiça no processo colonizador no Brasil. São elas: 1 – a conquista de Quito e Cuzco; 2 – a descoberta da prata de Potossi; 3 – a descoberta do ouro fino no Riacho Tripuí, nos idos de 1690; e 4 – as descobertas das minas de Itaberaba, na passagem da bacia do Rio Grande para o Rio Doce, entre 1694 e 1697. A sede do ouro, alimentada por esses eventos, nutriu sobretudo duas transformações na sociedade colonial que foram a abertura dos sertões e o estabelecimento da agricultura, da pecuária e de um sistema de comércio doméstico para dar suporte a busca centenária pelos metais preciosos. Falemos um pouco sobre as duas e sobre os argumentos historiográficos que Paulo Prado invoca como recurso para narrar ambos os processos.

Sobre a história dos sertões brasileiros, o autor escreve que, “nas suas linhas gerais, será a história dos catadores, faiscadores e lavageiros de ouro, da prata e das pedrarias”<sup>63</sup>; ou seja, a história da conquista dos sertões será ela mesma a história da busca do ouro. Na narrativa pradiana, a história da busca do ouro tem nome e sobrenome: bandeiras paulistas. Antes de chama-las pelo sobrenome, Paulo Prado oferece um esquema para compreender os caminhos pelos quais tomou lugar a conquista do sertão brasileiro. Para tal, recorre a dois autores fundamentais: von Martius e Capistrano. De von Martius, o historiador paulista aceita um conselho para o agrupamento das antigas capitânicas:

Martius aconselha a quem a quiser, a divisão em grupos das antigas capitânicas, separando a natureza física os vários territórios da colônia. Assim, converge a história de São Paulo, Minas, Goiás e Mato Grosso; a do Maranhão se liga à do Pará, e à roda de Pernambuco formam um grupo natural o Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba; a história da Bahia é finalmente a de Sergipe, Alagoas, Porto Seguro e de parte do Piauí e Maranhão.

Para uma síntese, esse método permite do mesmo modo agrupar o movimento bandeirante em diversos núcleos de influência e penetração, que, seguindo e ligando os rios, desvendavam e exploravam o interior da terra.<sup>64</sup>

A partir dessa tipologia o autor afirma poder “reunir e resumir a nossa expansão geográfica” da seguinte maneira, segundo uma nota “inérita e magistral” de Capistrano de Abreu:

a. bandeiras paulistas, ligando o Paraná ao Paraguai, e pelo Guaporé, Madeira, Tapajós e Tocantins atingindo o Amazonas (o Xingu, pelas más condições de navegabilidade, nunca foi freqüentado); bandeiras paulistas, ligando o Paraíba ao São Francisco, ao Parnaíba e Itapicuru até o Piauí e Maranhão por um lado; ligando o São Francisco, o Doce, o Paraibuna, ao Paraíba do Sul, galgando a serra dos Órgãos, para

<sup>63</sup> PAULO, P., op. cit., 1981, p. 61

<sup>64</sup> Ibid., p. 55

terminar na Guanabara; bandeiras paulistas, entre a serra do Mar e o Paraná, todas elas atravessando o Uruguai para o Rio Grande do Sul;

b. bandeiras baianas, ligando o São Francisco ao Parnaíba e chegando ao Maranhão pelo Itapicuru; bandeiras baianas, ligando o São Francisco ao Tocantins; bandeiras baianas, que indo do Serro e Minas Novas, procuravam o Rio pelo caminho da terra do ouro;

c. bandeiras pernambucanas entre o Capibaribe e serra de Ibiapaba, muito menos importantes que as duas anteriores, traçadas a menor distância do litoral, pelo sertão “de fora”, recebendo muita gente diretamente do litoral, subindo os rios que nele desembocam;

d. bandeiras maranhenses, de pouco alcance, ligando o Itapicuru ao Paraíba e São Francisco, e o Parnaíba às terras aquém do Ibiapaba;

e. bandeiras amazônicas, que pelo Madeira se ligaram às de São Paulo; alcançaram os limites do Javari e ocuparam a Guiana.<sup>65</sup>

A influência de Capistrano de Abreu não é apenas clara; é nomeada. Tal interpretação histórica desempenha, naquele momento, um papel fundamental para historiadores paulistas: oferece uma alternativa para uma narrativa historiográfica “litorânea”, eminentemente carioca, buscando na dinâmica do sertão brasileiro fundações para uma história nacional que levasse em conta a contribuição de outras regiões do país para a formação da nação. Waldman nota que um ano depois de publicar a *Paulística* (1925), Paulo Prado junta-se a Veridiana, Antônio, Martinho Jr. e Eduardo no rol dos Prados que faziam parte do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, instituto fundado a partir dos anseios da intelectualidade paulistana da época, que, “sentindo-se colocados à margem dos círculos das letras do Rio de Janeiro [...] ambicionavam reescrever a história do Brasil e da epopeia paulista”<sup>66</sup>. Daí o sobrenome paulista das bandeiras. Em um dado momento do texto, pouco antes da metade do capítulo em questão, Paulo Prado diz:

Esses conflitos seculares põem em evidência os vícios e virtudes tão peculiares ao tipo do bandeirante de São Paulo. É uma entidade histórica que aos poucos surge da legenda que lhe criaram os seus admiradores ou os seus detratores.

Desse momento do texto adiante, o autor narra algumas conquistas e resultados das bandeiras entremeados por elogios às bandeiras e aos bandeirantes paulistas (“representam [...] uma força de heroísmo anônimo”<sup>67</sup>; “no glorioso anonimato dessas expedições”<sup>68</sup>; “Heroicamente, se resume em poucas palavras”<sup>69</sup>). O efeito, no ato da leitura, é uma sugestão sutil de que tais conquistas não pertençam a todas as bandeiras, mas àquelas que o autor elogia: as paulistas. A intencionalidade por trás da escrita desse trecho do *Retrato* muito provavelmente permanecerá

<sup>65</sup> Ibid., p. 56

<sup>66</sup> WALDMAN, op. cit. p. 188

<sup>67</sup> PAULO, P., op. cit., 1981, p. 63

<sup>68</sup> Ibid., p. 64

<sup>69</sup> Ibid., p. 65

um mistério e talvez sabê-la em nada mudasse nossa interpretação do texto, mas, sendo Paulo Prado um escritor hábil, estranharíamos se tal efeito não fosse proposital.

O processo de abertura desses caminhos no sertão brasileiro foi um processo motivado pela compulsão insaciável pelo ouro. O historiador paulista afirma que a sede do ouro brasileira (talvez sul-americana) é uma característica quase única na história da formação dos povos. “Outras terras pelo mundo sofreram também dessa vertigem do ouro”, lembra Paulo Prado, no entanto “a febre se extinguia rapidamente, como um incêndio, para se transformar no industrialismo das minas e explorações comerciais”<sup>70</sup>, ao passo que no Brasil isso não acontece. Isso por que quanto maior a compulsão pelo ouro, maiores os obstáculos impostos pela grandiosa natureza. O argumento da natureza plena e da imensidão da terra voltam a emergir, dessa vez reconfigurados para justificar o desencontro entre o esforço do colonizador na exaustiva busca pelo ouro e os longos dois séculos de frustrações decorridos desde a chegada dos portugueses no Brasil até o achado das primeiras quantidades significativas do metal precioso. A natureza, em sua grandeza romântica, tanto o refúgio do ouro brasileiro que se escondia “traçoeiro na trama impenetrável das matas do deserto”<sup>71</sup>, quanto fonte da cobiça, a entidade que oferecia indícios razoáveis ou fantásticos de que o ouro estava logo ali, do outro lado de um morro ou coberto pela relva. Não fosse “a resistência física e a teimosia insistente e impulsiva” de que se bastavam os bandeirantes paulistas, uma parcela significativa da formação de nosso povo nunca haveria se realizado. O autor escreve:

A explicação dessa desproporção entre os resultados práticos obtidos e o esforço descomunal despendido está na resistência passiva da natureza escondendo o ouro na hostilidade do clima, da mata, do deserto, e na ignorância técnica dos pioneiros. A fascinação da mina, porém, invadira o Brasil inteiro. A obsessão foi contínua, espalhada por todas as classes, como uma loucura coletiva.<sup>72</sup>

Para sustentar dois séculos dessa loucura coletiva, escreve Paulo Prado, foi necessário viver e trabalhar na terra para o sustento diário. Assim, desenvolve-se uma lavoura insipiente, um comércio rudimentar e posteriormente a pecuária e a cultura de insumos de maior valor no comércio internacional. Do primeiro período, além do sustento a partir da caça, pesca e da colheita de frutas, exportavam os colonos o pau-brasil, animais domésticos (tuins, saguis, gatos, papagaios e macacos); dessa época em diante, fundam-se as feitorias e começa o cultivo de gêneros exportáveis (açúcar e fumo, sobretudo), bem como a criação do gado miúdo (galinhas, porcos, cabras e ovelhas). Paulo Prado chama esse sistema desenvolvido a partir da necessidade

---

<sup>70</sup> Ibid., p. 69

<sup>71</sup> Ibid., p. 67

<sup>72</sup> Ibid., p. 68

do sustento na busca do ouro de *economia fechada ou doméstica*, um conceito do economista germânico Karl Bücher<sup>73</sup> que designa uma economia na qual produtores e consumidores são idênticos. Bücher foi um dos líderes da nova escola historicista de economia alemã, junto a Gustav von Schmoller<sup>74</sup>. Paulo Prado faz uso de um de seus trabalhos publicados na última década do século XIX, *Die Entstehung der Volkswirtschaft* (1893), que teria conhecido por sugestão de Capistrano de Abreu, em 1922<sup>75</sup>, demonstrando mais uma vez estar a par dos debates das Ciências Sociais na Europa. A busca pelo ouro motiva o estabelecimento de fundações de uma economia colonial que sustentasse os colonos que empreendiam as bandeiras, uma economia colonial que era condição mesma para que ouro, prata e pedras preciosas viessem a ser encontrados.

Da mesma maneira, a medida em que se desenvolvia um sistema econômico fechado, do fracasso das primeiras bandeiras desenvolve-se a prática da captura e escravização do índio:

Por toda a parte o aventureiro corria atrás da prata, do ouro e das pedras preciosas, que durante quase dois séculos não foram senão ilusões e desenganos. Compensava a esterilidade do esforço a descida do indígena. Entrelaçavam-se e confundiam-se assim bandeiras de caça ao gentio e bandeiras de mineração. Quando se dissipava a miragem da mina, ficava como consolo o índio escravizado [...]<sup>76</sup>

Como sabemos hoje, os colonizadores encontram as riquezas minerais que tanto buscaram. Por mais de um século, do início dos setecentos a meados dos oitocentos, viveu-se o êxtase dos metais preciosos, estase que o autor descreve com histórias de esbanjamento e de uma vida de fruição; uma sociedade na qual efetivamente apenas os negros trabalhavam e todos outros viviam em gozo, do bandeirante feito milionário ao parasita burocrático português; todos igualmente incapazes de transformar suas riquezas em qualquer coisa que não prazer. O autor estima que mais de uma tonelada de ouro tenha sido extraída das minas brasileiras. Paulo Prado faz recurso do argumento historiográfico da ineficiência e inabilidade do governo português de tratar com as riquezas da colônia, incapacidade que resulta na transformação de Portugal, um

---

<sup>73</sup> Karl Wilhelm Bücher (1847-1930) foi um economista alemão, um dos criadores do conceito de economia de não-mercado e um dos fundadores do jornalismo como disciplina acadêmica.

<sup>74</sup> Gustav von Schmoller (1838-1917) foi um intelectual alemão (estudou o antigo curso de *Staatswissenschaften*, uma combinação de estudos econômicos, direito, história e administração civil), líder da mais recente escola histórica de economia alemã. É citado como influência de outros importantes pensadores da economia como Werner Sombart, Thorstein Veblen, Joseph Schumpeter, Max Sering e Edwin F. Gay. Foi profundamente influente nas reformas acadêmicas na Alemanha na virada do século, contribuindo para a consolidação da Economia como uma disciplina acadêmica e para as discussões de políticas acadêmicas e reformas sociais e fiscais.

<sup>75</sup> CANABRAVA, Alice Piffer. **História Econômica**: estudos e pesquisas. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p. 262

<sup>76</sup> PAULO, P., op. cit., 1981, p. 56

dos mais vastos e ricos impérios modernos, em uma nação em frangalhos, afogada em débitos e atropelada pela frente napoleônica:

Quiseram viver sem trabalhar. A sua grande obra, como que inconsciente para os estadistas dos séculos passados, e mesmo para os da atualidade, foi a criação e formação de um outro povo, a quem puderam legar a língua natal e as peculiaridades raciais da civilização portuguesa.

Isso aliado ao desamor a terra do colonizador português (o que Paulo Prado chama de “transoceanismo” no primeiro capítulo) seriam responsáveis pela ruína da civilização portuguesa. Para a colônia brasileira, prestes a conquistar sua independência política, esse século e meio de gozo do ouro significou também o desaparecimento das fundações econômicas que tinham se formado no período da busca do ouro e que foram abandonadas no momento em que, encontrado o ouro, a febre da cobiça arrastou as massas populacionais para o sertão brasileiro em busca do enriquecimento rápido. “Abandonava-se a agricultura; o cultivo da cana diminuiu a tal ponto que os mercados que se abasteciam do açúcar brasileiro sofreram uma crise séria, tendo de recorrer à produção inglesa e francesa, então incipiente. E rapidamente o país se despovoava”.<sup>77</sup>

“No Brasil, sangrado, exausto, se extinguia também a fonte milagrosa de tamanha riqueza”<sup>78</sup>. O desfecho da tese da tristeza histórica estava traçado.

### **III – *Post coitum animal triste, nisi gallus qui cantat***<sup>79</sup>

No terceiro capítulo do *Retrato do Brasil*, Paulo Prado repete muito do que já foi dito antes. Sendo assim, nos limitaremos nessa parte a analisar a tese da tristeza histórica e os argumentos historiográficos aos quais recorre o autor na síntese do capítulo sobre a tristeza.

A essa altura acreditamos que já está claro o suficiente que são os dois impulsos descritos nos capítulos anteriores da obra, a luxúria e a cobiça, em suas matrizes psicológicas, mesológicas e históricas, os responsáveis pelo desenvolvimento do traço fundamental do brasileiro – sua tristeza. Começemos, portanto, diretamente do tópico mais espinhoso dentre aqueles que a discussão do terceiro capítulo instiga: qual a natureza da tristeza histórica do brasileiro?

De início, devemos destacar que não há distinção clara entre tristeza, melancolia e exaustão no *Retrato do Brasil*. Com exceção da citação ao adágio médico *Post coitum animal triste, nisi*

---

<sup>77</sup> Ibid., p. 73

<sup>78</sup> Ibid., p. 75

<sup>79</sup> Após o coito, o animal é triste, menos o galo, que canta (tradução livre).

*gallus qui cantat*, versão de um similar, atribuído a Galeno de Pérgamo, Paulo Prado não faz nenhuma menção especial a qualquer tratado sobre a tristeza ou melancolia, como o conhecido texto de Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621). A única menção a algum texto que ajude a compreender com maior clareza sobre a natureza do vocábulo em jogo é ao nome de Henry Thomas Buckle, a um trecho de sua *History of Civilization in England* (1857-1861), no qual o autor advoga que o clima, solo, alimentação e outros aspectos da natureza são os principais fatores do progresso (ou estagnação) intelectual de um povo. Vale lembrar que na tradição católica romana, no lugar ocupado pela *acedia* dentre os sete pecados capitais já figuraram melancolia, tristeza e preguiça.

Tristeza, melancolia e esgotamento – e arriscamos dizer que também, preguiça, como aquela de Macunaíma, ou a indisposição de Jeca Tatu – todas tem o mesmo significado para Paulo Prado: um sentimento, ou seja, uma alteração psicológica advinda de vícios psicológicos ou morais que se manifestam somaticamente em inércia, estagnação. Nas palavras do autor:

Desses excessos de vida sensual ficaram traços indeléveis no caráter brasileiro. Os fenômenos de esgotamento não se limitam às funções sensoriais e vegetativas; estendem-se até o domínio da inteligência e dos sentimentos. Produzem no organismo perturbações somáticas e psíquicas, acompanhadas de uma profunda fadiga, que facilmente toma aspectos patológicos, indo do nojo até o ódio. Por outro lado, como derivativo dessa paixão, outro sentimento surgia na alma do conquistador e povoador, outro sentimento extenuante na sua esterilidade materialista: a fascinação do ouro, exclusiva como uma mania.<sup>80</sup>

Uma fascinação de efeitos não muito distintos para a formação da nação, do povo e da cultura brasileira. O historiador paulista dedicará mais inúmeros trechos a descrição do mesmo mal, sempre escrevendo que os excessos e desvios em busca da realização da sensualidade infrene e da compulsão pelo ouro resultam em “depressão física e moral”<sup>81</sup> ou “abatimento físico e moral, fadiga, insensibilidade, abolia, tristeza”<sup>82</sup>.

O vocabulário utilizado por Paulo Prado para se referir a tristeza, sobretudo no terceiro capítulo da obra, chama a atenção por sua inclinação médica, biológica, psicológica e organicista. De fato, ao referir-se ao Brasil, sua cultura, seu povo, à nação, o autor refere-se a um organismo “precocemente depauperado”<sup>83</sup>. No curto espaço de seis páginas figuram termos como “cura”<sup>84</sup>, “umbilicalmente”, “organismo doentio”<sup>85</sup>, “perturbações somáticas e psíquicas”, “fadiga”,

<sup>80</sup> PAULO, P., op. cit., p. 91

<sup>81</sup> Ibid., p. 92

<sup>82</sup> Ibid., p. 93

<sup>83</sup> Idem, op. cit., 2012. p. 113

<sup>84</sup> Idem, op. cit., 1981, p. 88

<sup>85</sup> Ibid., p. 90

“aspectos patológicos”<sup>86</sup>, “psique racial”, “origem patogênica”, “depressão física e moral”, “enfraquecimento da energia física”, “diminuição da atividade mental”<sup>87</sup>, “glândulas endócrinas”<sup>88</sup>, “doença” e “pálida”<sup>89</sup>.

O vocabulário médico e o trato da cultura e da sociedade brasileira a partir de uma lógica organicista vão de encontro, junto sua teoria cíclica das civilizações, a um diagnóstico de decadência e a influência nietzschiana para sugerir, mais uma vez, algum tipo de relação entre o pensamento de Paulo Prado e o “modernismo reacionário” germânico. Soma-se, no caso brasileiro, o impacto do sanitarismo e do higienismo, em especial para esses intelectuais que viveram a virada do século XIX e XX, como o autor do *Retrato do Brasil*. Já circulava o léxico médico e orgânico, no Brasil, mesmo antes da chegada das teorias sociais cíclicas e do organicismo<sup>90</sup>. Carlos Eduardo Ornelas Berriel, em sua tese sobre o *Retrato do Brasil, Tietê, Tejo e Sena* (1997), é o autor de uma tentativa de interpretação da obra de Paulo Prado a luz da influência do filósofo alemão, Oswald Spengler. Trabalhos mais recentes, como a tese de João Kennedy Eugênio sobre o organicismo na obra de Sérgio Buarque de Holanda, *Um ritmo espontâneo* (2010), ou o artigo do autor desta dissertação, *Cultura, Civilização e mal-estar* (2015) também referem-se ao pensamento de Paulo Prado como “spengleriano”. Apesar das semelhanças entre o *Retrato do Brasil* e o proposto na *Decadência do Ocidente* (1917-1921) vale frisar que não existe nenhum indício de que o historiador paulista tenha tido qualquer contato com a obra de Spengler além de um pequeno excerto escrito por Menotti Del Picchia, em 1954<sup>91</sup>, que atribui a geração de 1922 uma influência spengleriana (afirmação questionável). É mais provável que o decadentismo pradiano seja fruto do diagnóstico negativo da realidade brasileira somado a uma influência nietzschiana, autor que Paulo Prado leu. Já o organicismo, Paulo Prado não parece ter tido contato com a obra de Klages, como Sérgio Buarque de Holanda, mas talvez autores mais conhecidos por sua geração como Ortega y Gasset e Keyserling possam tê-lo fornecido alguma inspiração. Voltaremos a falar de Spengler e de sua presença no modernismo brasileiro no capítulo seguinte.

---

<sup>86</sup> Ibid., p. 91 a palavra fadiga também se repete na p. 93

<sup>87</sup> Ibid., p. 92

<sup>88</sup> Ibid., p. 93

<sup>89</sup> Ibid., p. 94

<sup>90</sup> Sobre sanitarismo e higienismo no Brasil e sua relação com os projetos de modernização da nação brasileira na virada dos séculos XIX e XX, Cf. CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril: Cortiços e Epidemias na Corte Imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, GOMES, Ângela de Castro. *A Política Brasileira em Busca da Modernidade*. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. (Org.) **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. v. 4. e SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da vacina: Mentis insanas em corpos rebeldes**. São Paulo: Scipione, 2001.

<sup>91</sup> Citamos esse trecho na primeira parte do segundo capítulo.

De todo modo, essa tristeza, melancolia ou exaustão não era privilégio de nenhum cantão específico do Brasil: toda nação fora acometida em igual medida pela imobilidade, com algumas peculiaridades aqui e outras ali. No mais, o autor recorre novamente a muitos dos argumentos que já havia recorrido nos capítulos anteriores, ampliando o motivo do colonizador-escória, mostrando também que o gérmen de todas as deficiências morais do colonizador já se encontravam presentes em uma sociedade portuguesa em franca decadência e reforçando a sua própria tese do Caminho do Mar ao afirmar que o isolamento do tipo mameluco paulista retardou sua degeneração até o momento em que este abandonou o altiplano em busca do ouro, ao passo de que em capitânicas como a Bahia, mais intimamente ligadas a metrópole, esse processo foi mais acelerado.

São dois os resultados da tristeza histórica: o primeiro, que trataremos na terceira parte desse trabalho, é o estabelecimento de condições propícias para a chegada do Romantismo, assim como um corpo doente que, por conta da baixa imunidade, torna-se mais suscetível a infecções generalizadas; o segundo, sobre o qual discorreremos na parte que se segue, é a criação de um obstáculo para o desenvolvimento da nação brasileira, um obstáculo que bloqueia a entrada de tudo que é novo e que impede a superação de um passado que não passa.

#### **IV - Guerra ou Revolução!**

Pulemos o quarto capítulo da obra, *Romantismo*, ao qual dedicaremos o terceiro capítulo desta dissertação, e mapeemos o *Post-scriptum* (daqui em diante, *PS*), o capítulo final do *Retrato do Brasil*. Propomos uma divisão do *PS* em quatro partes: uma, mais breve, sobre a paulistanidade (ou o oposto disso) do *Retrato do Brasil*; uma segunda e longa nota sobre a presença do negro no *Retrato* e seu papel desempenhado ao longo da formação da nação brasileira; uma terceira que consiste em um diagnóstico do Brasil contemporâneo a obra a partir da tese da tristeza histórica e; um último trecho que sugere um curso de ação.

A primeira e a segunda partes do último capítulo partilham de uma característica interessante: ambas parecem ser justificativas – adendos – que o autor faz a obra tentando preencher alguns dos lapsos dos capítulos anteriores. O *Retrato do Brasil* foi escrito no ano de 1926 e publicado apenas dois anos depois, em 1928: tempo o suficiente para que Paulo Prado lesse e relese sua obra em busca dos seus possíveis pontos fracos. Ambos seus comentários acerca da não-paulistanidade da obra e acerca da presença dos negros no processo colonial parecem uma tentativa de resguardar a obra de possíveis críticas. O historiador paulista acertou em seu

diagnóstico: a ausência do negro africano em sua narrativa sobre a formação nacional é sim chamativa (não cabe a nós julgar se trata-se de uma falha); bem como a recorrência de um caráter eminentemente paulista – que corresponde à hipervalorização do papel do tipo étnico paulista para a constituição da nacionalidade brasileira e ao alinhamento da obra com um projeto historiográfico paulista (ambos aspectos da obra aos quais já nos referimos anteriormente).

Paulo Prado é um dos inúmeros intelectuais brasileiros que falam sobre raça e mestiçagem em um período muito influenciado por um vocabulário cientificista e, por vezes, eugenista. Ao recuar à tese das três raças de Martius para destacar, no *PS*, a contribuição das populações negras na formação do Brasil, o autor nos oferece uma maior riqueza de detalhes acerca de seu posicionamento dos debates da questão racial do momento. Citando von Martius como o primeiro a assinalar o papel do negro em “nossa formação racial”, Paulo Prado diz:

O negro, entre nós, pode ser considerado sob dois aspectos: como fator étnico, intervindo pelo cruzamento desde os primeiros tempos da colônia — e como escravo, elemento preponderante na organização social e mental do Brasil.<sup>92</sup>

É a partir desses dois aspectos que o historiador paulista descreverá a contribuição do negro. Como escravo, o negro é um pilar da organização da sociedade brasileira pois sobre seu trabalho assenta-se o sistema colonial. Fundiu-se na sociedade ao substituir o braço indígena no trabalho, dado que esse era “sensivelmente inferior ao africano. [...] Do mesmo modo, a negra, mais afetuosa e submissa, tomou no gineceu do colono o lugar da índia”<sup>93</sup>. E é por sua contribuição como escravo que o funde na sociedade que o negro emerge, em meio a hiperextesia sexual colonial, como fator étnico também fundido ao tipo racial brasileiro: sempre recipiente, nunca agente da formação racial e cultural do Brasil. Paulo Prado alega que o preconceito contra o negro nunca se traduziu efetivamente nas relações sexuais,

Aqui a luxúria e o desleixo social aproximaram e reuniram as raças. Nada e ninguém repeliu o novo afluxo de sangue. [...] Repetiu-se o que já acontecera com o índio cruzado com o europeu adventício na poliginia dos primitivos povoamentos. Pelo contrário, tornou-se lendária a sedução da negra e da mulata para o colono português.<sup>94</sup>

Sobre a formação racial do Brasil, Paulo Prado oferece uma narrativa sinedócica, para utilizar a topologia whiteana: uma narrativa integrativa, de enredo quase cômico, de argumento organicista e ideologicamente conservadora<sup>95</sup>. O trecho a seguir ilustra com clareza o que

<sup>92</sup> PAULO, P., op. cit., 1981, p. 134

<sup>93</sup> Ibid., p. 135

<sup>94</sup> Ibid., p. 135-136

<sup>95</sup> Cf. a introdução de WHITE, Hayden. A Poética da História. In: \_\_\_\_\_ **Meta-História: A imaginação História do Século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008. p. 17-58

estamos tentando expressar: “O negro não é um inimigo: viveu, e vive, em completa intimidade com os brancos e com os mestiços que já parecem brancos. Nascemos juntos e juntos iremos até o fim de nossos destinos”<sup>96</sup>. Não é inimigo... desde que permaneça em confluência com a ordem social e com o espírito colonial.

Existe um sentido negativo na presença do negro africano na formação nacional, um sentido negativo ligado ao aprofundamento da cobiça pelo trabalho e da luxúria pela sedução. A questão racial no *Retrato do Brasil* torna-se verdadeiramente complexa na medida em que Paulo Prado critica os eugenistas no trecho que citamos a seguir:

Há, porém, o problema da biologia, o da etnologia, e mesmo o da eugenia. A questão da desigualdade das raças, que foi o cavalo de batalha de Gobineau e ainda é hoje a tese favorita de Madison Grant proclamando a superioridade nórdica, é questão que a ciência vai resolvendo no sentido negativo. Todas as raças parecem essencialmente iguais em capacidade mental e adaptação à civilização. Nos centros primitivos da vida africana, o negro é um povo sadio, de iniciativa pessoal, de grande poder imaginativo, organizador, laborioso. A sua inferioridade social, nas aglomerações humanas civilizadas, é motivada, sem dúvida, pelo menor desenvolvimento cultural e pela falta de oportunidade para a revelação de atributos superiores. Diferenças quantitativas e não qualitativas, disse um sociólogo americano: o ambiente, os caracteres ancestrais, determinando mais o procedimento do indivíduo do que a filiação racial.<sup>97</sup>

Ao eleger “o ambiente” como fator determinante do “procedimento do indivíduo”, mesmo sobre a “filiação racial”, Paulo Prado indica que circunstâncias históricas são mais importantes para compreender o papel do negro na formação nacional do que sua herança genética. Subitamente, o que parecia, para o analista contemporâneo, um simples ranço de racismo cientificista do século XIX transforma-se em uma leitura complexa do problema da raça no Brasil. O autor recusa uma interpretação essencialista e aponta a relevância da escravidão:

O negro, porém, além de elemento étnico, representou na formação nacional outro fator de imensa influência: foi escravo. Um dos horrores da escravidão é que o cativo, além de não ter a propriedade do seu corpo, perde também a propriedade de sua alma. Essa fraqueza transformou-se em função catalítica no organismo social: reduziu à própria miséria moral e sentimental do negro a ilusória superioridade do senhor de escravos.<sup>98</sup>

Para Paulo Prado o negro não é o problema: diminuído pela escravidão imposta por uma sociedade em decadência e de cultura escravagista, capturado por uma psicologia renascentista do exagerado, transportado para um meio indutor da corrupção, aí sim, o negro escravizado aprofunda os traços marcantes de nossa civilização.

---

<sup>96</sup> PAULO, P., op. cit., 1981, p. 136

<sup>97</sup> Ibid., p. 136-137

<sup>98</sup> Ibid., p. 139

O mesmo já não pode ser dito sobre o que o autor pensa do mestiço. Ainda que sua crítica aos eugenistas e essencialistas da raça indique um posicionamento mais aberto e progressista no debate da época, sua visão do mestiço brasileiro, em especial do mameluco, cujo o processo de formação já parece concluído após os séculos de mestiçagem, não é positiva. Não se sabe ainda o que vai ser do tipo mulato, não pelo menos pelas próximas cinco ou seis gerações, que deveriam ser tempo o suficiente, segundo Paulo Prado, para que o desígnio desse tipo de mestiço estar traçado. Na África do Sul, segundo o estudo de Eugen Fischer (que, por sinal, é considerado um dos maiores eugenistas alemães) citado por Paulo Prado, a mestiçagem entre *Boers* e *Hottentottes* criou uma raça híbrida e variada que, no entanto, preserva “um defeito persistente: falta de energia, levada ao extremo de uma profunda indolência”. Curiosamente, esse é o mesmo problema do mestiço brasileiro:

O mestiço brasileiro tem fornecido indubitavelmente à comunidade exemplares notáveis de inteligência, de cultura, de valor moral. Por outro lado, as populações oferecem tal fraqueza física, organismos tão indefesos contra a doença e os vícios, que é uma interrogação natural indagar se esse estado de coisas não provém do intenso cruzamento das raças e sub-raças.<sup>99</sup>

A mestiçagem é um transtorno somatizante de nossa doença moral. É a herança física e materializada da luxúria e da cobiça brasileira. A tristeza é tristeza e é ao mesmo tempo fraqueza, apatia, inanição. Todos esses sentidos estão presentes no *Post scriptum* e ao longo de todo o *Retrato do Brasil*. A tristeza histórica, a melancolia, a apatia, essa incapacidade de abandonar o estado de inércia é uma das razões da manutenção do território nacional – fator indispensável para a unidade do país. Ao mesmo tempo, e aqui entramos na terceira parte do capítulo, é a origem de um presente apocalíptico:

Dos agrupamentos humanos de mediana importância, o nosso país é talvez o mais atrasado. O Brasil, de fato, não progride; vive e cresce, como cresce e vive uma criança doente no lento desenvolvimento de um corpo mal organizado<sup>100</sup>.

Citamos um último longo trecho do *Retrato do Brasil*:

Na desordem da incompetência, do peculato, da tirania, da cobiça, perderam-se as normas mais comezinhas na direção dos negócios públicos. A higiene vive, em grande parte, das esmolas americanas; a polícia, viciada pelo estado-de-sítio, protege criminosos e persegue inocentes; as estradas de ferro oficiais, com os mais elevados fretes do mercado, descarrilam diariamente ou deixam apodrecer os gêneros que não transportam; a lavoura não tem braços porque não há mais imigrantes; desaparece a navegação dos rios; a cabotagem suprime o comércio litorâneo; o dinheiro baixa por decreto, e o ouro que o deve garantir não nos pertence. À lavoura de café acena-se com a valorização artificial dos preços, descuidando-se do barateamento do custeio, do aumento da produção e do desenvolvimento do consumo; os seringais são abandonados, ou vendidos por nada, porque os impostos excedem o preço das mercadorias; o açúcar, como nos tempos coloniais, não pode competir com o

<sup>99</sup> Ibid., p. 138

<sup>100</sup> Ibid., p. 143

estrangeiro; o algodão é vítima da negligência do preparo, da praga, e só existe pela proteção aduaneira; a pecuária, sem seleção e sem transporte, explorando o rebanho nativo, não dá carne para os frigoríficos que funcionam com intermitências, obrigando-nos a recorrer ao charque dos vizinhos; o cacau, sobrecarregado de impostos, não pode lutar contra os concorrentes africanos e asiáticos. A Justiça (sem a qual, dizia o padre Vieira, não há reino, nem província, nem cidade, nem ainda companhia de ladrões que se possa conservar), a Justiça, em contato com os interesses da politicagem, dificilmente resiste ao arbítrio e ao abuso de poder; o Exército, caríssimo, desaparece, desorganizado pelo ódio e pelo medo; a Marinha, sem navios, vegeta na baía de Guanabara: é uma repartição pública. Está tudo por fazer, nada se faz, e segundo a chapa corrente — não se sabe para quem apelar.<sup>101</sup>

A esse retrato catastrófico de uma nação somam-se o analfabetismo, a máquina estatal obsoleta e, o mais relevante para esse trabalho, a falta de reatividade do pensamento brasileiro<sup>102</sup>. No Brasil tudo se importa da Europa. O mais notório exemplo é o Romantismo, doença que aqui encontrou solo fértil para seu desenvolvimento, mas podemos também citar a “comédia do parlamentarismo à inglesa”. Aprisionado em sua falta de cadência, a cultura brasileira segue sem uma força intelectual que faça real sentido para nossas peculiaridades nacionais. Apenas mais um sintoma do véu da tristeza que se estende sobre todo o território nacional.

O *Retrato do Brasil* é um triste retrato do Brasil; é triste por que representa um passado retrospectivamente triste a partir de um presente desastroso, um passado que não passa e que irrompe no presente histórico impedindo a realização do novo, um passado que encerra as possibilidades de saída para uma crise generalizada. Dizemos que se trata de um retrato triste, mas não melancólico – e essa distinção vale aqui. Um retrato melancólico do Brasil partilharia da inércia que diagnostica como o traço fundamental do povo brasileiro; o *Retrato do Brasil*, no entanto, contém em suas páginas finais uma proposta absolutamente radical de mudança. Assim como notado por Carlos Augusto Calil<sup>103</sup>, Paulo Prado nunca de fato propôs um plano de ação bem detalhado, com exceção de uma pequena anotação que nunca publicou e que pouco diz além de fazer uma defesa, quase confessional, pela garantia dos meios de governabilidade. Propor algo concreto talvez diminuísse a força da assertiva do autor no trecho clássico que citamos abaixo:

---

<sup>101</sup> Ibid., p. 146

<sup>102</sup> A reatividade do pensamento alemão era um problema central para Spengler. Cf. HERF, op. cit., p. 64-65

<sup>103</sup> O trecho que nos referimos foi publicado por Calil em sua introdução a edição do *Retrato do Brasil* que organizou. Citamos por completo: “Sempre fui da extrema esquerda. Desde o *Retrato*. À vista porém do fracasso, da revolução [a de 1930] – ou antes dos homens da revolução – parece-me que o país ainda não estava preparado para reformas radicais – para tábua rasa sobre a qual pretendíamos levantar o novo edifício do Brasil revolucionário. Temos de fazer uma contra-marcha, que nos livre da guerra civil inevitável, ou das competições do militarismo tipo sul-americano. É a luta pelo que se chama a constitucionalização do país, é a luta contra a anarquia. Dentro dela tudo é possível, a própria modificação radical das estruturas política e social da nação. Não impomos ideias, não preconizamos reformas. Queremos simplesmente pôr em ordem os nossos negócios, e das ao Brasil uma trégua que permita aos nossos homens públicos *administrar*” (grifo do autor). Cf. CALIL, Carlos Augusto. Um retrato implacável. In: PRADO, P. op. cit., 2012.

Para tão grandes males parecem esgotadas as medicações da terapêutica corrente: é necessário recorrer à cirurgia. Filosoficamente falando — sem cuidar da realidade social e política da atualidade — só duas soluções poderão impedir o desmembramento do país e a sua desapareição como um todo uno criado pelas circunstâncias históricas, duas soluções catastróficas: a Guerra, a Revolução.<sup>104</sup>

Trecho completado pelo último parágrafo do livro:

Para o revoltado, o estado de cousas presente é intolerável, e o esforço de sua ação possível irá até a destruição violenta de tudo o que ele condena. O revolucionário, porém, como construtor de uma nova ordem é por sua vez um otimista que ainda acredita, pelo progresso natural do homem, numa melhoria em relação ao presente. É o que me faz encerrar estas páginas com um pensamento de reconforto: a confiança no futuro que não pode ser pior do que o passado.

A confiança no futuro, que não pode ser pior do que o passado, é precisamente o que livra o autor da obrigação de oferecer um plano de curso elaborado; é precisamente o que confere a força a suas soluções catastróficas; e é precisamente o que faz do *Retrato do Brasil* tão moderno — partilhar de um desejo irrestrito pelo um novo, que não pode ser pior do que o velho.

## V – Um retrato modernista do Brasil

“Eu sozinho tenho mais lembranças que terão tido todos os homens desde que o mundo é mundo”. Essas são palavras de Ireneo Funes, o memorioso, de Borges. Alguns anos antes de proferi-las, o jovem havia caído de um cavalo, episódio ao qual atribui o despertar de sua percepção ampliada da realidade, mas, mais importante, sua memória infalível – qualidades pelas quais diz ter pago o modesto preço de ter-se tornado paraplégico. A imobilidade, afinal de contas, oferecia a “vantagem” de praticamente obrigá-lo a passar seu tempo mergulhado em sua infinita capacidade mental, inventando alfabetos, classificando suas inumeráveis memórias e forjando novos sistemas numéricos. Da maneira que via a si mesmo, Ireneo Funes nada esquecia, pois se tornara imóvel. Não seria o oposto também uma possibilidade na fantasia da memória infalível? Poderia estar Funes paralisado pois de tudo lembrava-se? Trocando em miúdos: Funes acreditava que sua paraplegia era uma *falta*, uma atrofia muscular decorrente de uma lesão em sua medula; acreditava também que era dessa *falta* que se originava uma *sobra*, aquela sobra de memória, de passado; mas, em uma narrativa fantástica sobre um homem que nada esquece, não seria possível, quiçá provável que essa relação fosse invertida? Que a *falta*, na realidade, fosse o resultado da *sobra*? Que Funes estava paralisado por que existia excesso de passado (em sua corrente forma de memória)?

---

<sup>104</sup> PAULO, P., op. cit., 1981, p. 150

Nietzsche, autor cuja obra Paulo Prado pareceu admirar, talvez concordasse com essa possibilidade – vide sua *Segunda consideração intempestiva*, onde diagnostica um “excesso de história” cujo o efeito consistia em uma similar paralisia nos homens europeus do final do século XIX.<sup>105</sup> A tese da tristeza histórica segue um desfecho similar: a tristeza, fruto da luxúria e da cobiça, forma um obstáculo que retém o passado no presente histórico por meio da apatia; a tristeza histórica, ela mesma, é um passado que não passa; é como um coágulo de sangue venoso (para usar a linguagem médica *a la Retrato*) que obstrui o processo de oxigenação, que impede a renovação.

Dessa maneira, e tendo em vista também o projeto de superação dos ranços passadistas de nossa origem colonial propostos no *Post scriptum*, concordamos com Henrique Gaio em suas aproximações entre a obra de Paulo Prado e o cânone modernista de São Paulo. Segundo Henrique Gaio,

a idéia de superação do atraso, representado principalmente pela dependência cultural e econômica em relação a uma Europa decrépita e decadente, delineava-se no pensamento de Paulo Prado, aproximando-o incontestavelmente das vozes modernistas que partilhavam da mesma preocupação.<sup>106</sup>

Assim como Gaio, acreditamos ser importante fazer uma distinção esse passado e passadismo, aqui. Nas palavras do autor:

Passadismo não representa um simples sinônimo de passado, mas sim a insistência de um passado que quer se manter presente, que resiste e repele de forma anacrônica o surgimento do novo, do contemporâneo. É esse o foco precípua da crítica modernista. No entanto, o passado revestido em tradição representa uma importante base de apoio ao desenvolvimento da brasilidade. O modernismo, através do uso constante de fragmentos alegóricos do passado, inspira-se para a construção de sua crítica. O passado é re-construindo, re-qualificado e re-disposto com intuito de atualizá-lo, retirando com isso a carga nociva e tradicional na qual se manifesta. Seja no primitivismo antropofágico de Oswald de Andrade, no indianismo pacífico do grupo de Plínio Salgado, ou mesmo no retorno aos clássicos, proposto por Tristão de Ataíde,

<sup>105</sup> Em uma passagem do referido texto o filósofo alemão faz conjecturas que lembram as possibilidades do conto de Borges: “Quem pode se instalar no limiar do instante, esquecendo todo passado, quem não consegue firmar pé em um ponto como uma divindade da vitória sem vertigem e sem medo, nunca saberá o que é felicidade, e ainda pior: nunca fará algo que torne os outros felizes. Pensem no exemplo mais extremo, um homem que não possuísse de modo algum a força de esquecer e que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se perde nesta torrente do vir-a-ser: como o leal discípulo de Heráclito, quase não se atreverá mais a levantar o dedo. A todo agir liga-se um esquecer: assim como a vida de tudo o que é orgânico diz respeito não apenas à luz, mas também à obscuridade. Um homem que quisesse sempre sentir apenas historicamente seria semelhante ao que se obrigasse a abster-se de dormir ou ao animal que tivesse de viver apenas de ruminação e de ruminação sempre repetida. Portanto: é possível viver quase sem lembrança, sim, e viver feliz assim, como o mostra o animal; mas é absolutamente impossível viver, em geral, sem esquecimento. Ou, para explicar-me ainda mais facilmente sobre meu tema: há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente se degrada e por fim sucumbe, seja ele um homem, um povo ou uma cultura”. Cf. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro : Relume Dumará, 2003. Versão digital. p. 6

<sup>106</sup> GAIO, H., op. cit., p. 21

a tradição sempre figura como referência importante e inevitável para construção ou percepção do caráter nacional.<sup>107</sup>

As interfaces do *Retrato do Brasil* com modernismo paulista são muitas outras. A construção da figura histórica do bandeirante está em fina sintonia com o enredamento do mito modernista na segunda metade da década de 1920, quando foi publicada a obra<sup>108</sup>, por exemplo. Tentaremos oferecer nos próximos capítulos desta dissertação contribuições para o entendimento da amplitude das experiências modernistas brasileiras com um estudo sobre o modernismo profundo na obra de Paulo Prado e um outro estudo sobre a interação entre a leitura do romantismo e a recepção do *Retrato* nos meses seguintes a sua publicação. No entanto, assim como aponta Henrique Gaio, concordamos que no cerne da obra existe esse motivo, eminentemente modernista-vanguardista, que é o da superação do atraso nacional.

Antonio Candido identifica uma inflexão na produção literária latino-americana nos idos dos anos de 1930, que é justamente a substituição de uma noção de país grandioso, de natureza pujante e de potencialidades infindáveis pela noção de país subdesenvolvido<sup>109</sup>. Na década de 1930, segundo Candido, passa-se a destacar o que *falta*, e não o que *sobra*. Talvez a beleza e originalidade do *Retrato do Brasil* não resida apenas em sua originalidade de ensaio psicológico e historiográfico e em sua potência fertilizante, arando e nutrindo o terreno para outros ensaios que o seguiram; talvez a beleza do *Retrato do Brasil* não esteja apenas na sua condição de entreposto entre gerações do pensamento social brasileiro; talvez a melhor defesa que possamos fazer ao *Retrato do Brasil* é que sua beleza vem justamente da subversão desse diagnóstico de Antonio Candido (subversão que talvez tenha sido o motivo de sua ausência na tríade candidiana de grandes ensaios): publicado nas vésperas dos anos 30, o *Retrato do Brasil* não é um livro sobre o que *falta*, mas sobre uma sexualidade que *sobra*, uma ganância que *sobra*, uma tristeza que *sobra* e um passado que *sobra*. No *Retrato do Brasil*, o *excesso* não é a solução, mas o grande problema a ser superado.

---

<sup>107</sup> Ibid., p. 22

<sup>108</sup> Cf. FARIA, op. cit.

<sup>109</sup> Voltaremos a citar diretamente esse trecho de CANDIDO mais à frente (ver nota 152).

## CAPÍTULO II

### Modernismo profundo ou as origens da historiografia da formação

Sendo nosso objetivo central, nesse texto, discutir a relação do *Retrato do Brasil* com as múltiplas experiências modernistas brasileiras, vimo-nos compelidos a recorrer a uma nomenclatura que representasse a distinção entre dois conjuntos de experiências modernistas diferentes (mas intimamente interligadas). Dedicaremos o segundo capítulo dessa dissertação a um desses conjuntos que chamamos de modernismo *profundo*. A distinção entre *profundo* e *raso* aqui não diz respeito a nenhuma hierarquia entre os dois termos: tem a ver com a proximidade histórica das experiências modernistas em questão e a obra analisada. E, naturalmente, essa distância histórica é meramente relativa à narrativa histórica ou à maneira como os historiadores organizam, cronologicamente, o passado em uma narrativa. Não se trata de uma distância efetiva. Também não diz respeito a nenhuma complexidade maior ou menor, apesar de nossa secular tradição hermenêutica conferir a causas profundas uma certa primazia na explicação de nossos objetos de estudo. Quando falamos *modernismo profundo* nos referimos ao que na Europa geralmente se designa como modernismo (*à la* Baudelaire) ou a matrizes cientificistas do século XIX (aquelas que José Veríssimo chamou também de modernismo); ou seja, uma representação de experiências modernistas mais historicamente distantes do momento de escrita do *Retrato do Brasil*. Dedicaremos esse capítulo a três aspectos presentes na obra de Paulo Prado que remontam a essas representações da modernidade no século XIX e que produzem modelos que ganham grande adesão entre intelectuais brasileiros a partir das últimas décadas do mesmo século.

Esses três aspectos – a presença de uma noção de formação, a síntese histórica como objetivo e o ensaio histórico como forma – constituem, quando juntos, o que chamamos, inspirados por Paulo Arantes, de *historiografia da formação* ou *do sentido da formação*.

#### Parte I - Formação

##### I - Formação no Retrato do Brasil

Ao longo do *Retrato do Brasil* são dezoito ocorrências do termo “formação”, se considerada também sua variante “deformação”. Ao menos metade desse número refere-se ao uso em um

contexto racial (portanto, da formação étnica do país). A outra metade é usada no contexto de formação da nacionalidade – o que engloba a formação racial mas não se restringe a ela. Fora as menções explícitas, uma certa ideia de formação corre por todo o fundo do ensaio histórico. Antes de recuarmos as origens dessa ideia, nos dedicaremos, num primeiro momento, a analisar a noção de *formação* no *Retrato do Brasil*.

Faz-se mister, em primeiro lugar, compreender o teor dessa noção. Primeiramente, como dito acima, a *formação*, no *Retrato do Brasil*, é racial: relaciona-se intimamente com a tese das três raças de Martius (um dos argumentos historiográficos de qual Paulo Prado faz mais recursos) e, portanto, com a mestiçagem. Como sugerimos no primeiro capítulo dessa dissertação, a mestiçagem é o resultado prático de um elemento da psicologia do colonizador, que é a luxúria. Também como sugerido no primeiro capítulo dessa dissertação, a mestiçagem contém um efeito negativo na narrativa pradiana. O autor acredita que os indícios apontam para a mestiçagem como causa do enfraquecimento das raças. Tendo contribuído para o desenvolvimento da tristeza histórica, seja como resultado da corrupção moral da luxúria, seja como elemento de efetivo enfraquecimento do tipo racial brasileiro, a mestiçagem é elemento de nossa *malformação*, racial. A *formação* racial brasileira é negativa: é a *formação* de uma *malformação*.

Há também a formação política, da qual Paulo Prado destaca a “extensa tradição liberal e política” de Pernambuco, de onde saíram os “mais notáveis políticos do império”<sup>110</sup>. Essa diz respeito, como veremos mais à frente, no terceiro capítulo desta dissertação, também a uma *malformação*, apesar da energética contribuição pernambucana. Assolados pelo mal romântico, nossa máquina estatal obsoleta e nossos políticos iludidos pelo parlamentarismo à inglesa não eram representantes de um processo de formação bem sucedido. O mesmo pode ser dito para a formação moral de nosso povo. Aquele dinamismo bandeirante interessado, energético, curioso e ambicioso<sup>111</sup> não foi administrado em dose necessária para evitar que os grandes motivos de nossa colonização – luxúria e cobiça – resultassem num povo triste e apático. A única ironia na *formação* de nossa nação foi, de fato, sua configuração territorial, cuja origem deve-se a mesma falha – a nossa tristeza histórica – mas cujo o resultado foi a preservação do território nacional; no mais, nossa formação é marcada por uma inversão de signo: é uma formação que deformou.

---

<sup>110</sup> PAULO, P., op. cit., 1981, p. 121

<sup>111</sup> Ibid., p. 80

No entanto, aquilo que advogamos na parte final de nosso mapeamento da obra é relevante também para essa parte de nosso texto. Lembremos que o *Retrato do Brasil* é um livro sobre excessos. A formação nacional não é uma malformação originada da *falta* de democracia, de modernidade, de harmonia ou de qualquer outra falta, como na obra de intelectuais contemporâneos a Paulo Prado. No *Retrato*, talvez seja mais adequado falar em uma *deformação*, pois não há *falta*, há *sobra*.

A pergunta que buscamos responder é *por que a formação é um problema para Paulo Prado?* Por que ela emerge como elemento de sua narrativa histórica, em primeiro lugar? Tentaremos esclarecer algumas de nossas afirmações até o momento rastreando as raízes da formação da historiografia nacional na parte que se segue.

## II – Raízes da Formação

*Formação* é um termo cujas origens datam do início do século XIV na língua portuguesa<sup>112</sup>. Sua origem remonta ao latim *formatio*, vindo de *formo*, por sua vez originário de *forma*, e que preserva algo de seu sentido original: o ato de formar, dar forma, de constituir; ou ainda uma forma ou um plano. Falamos de formação, também, quando nos referimos a um conjunto de conhecimentos e experiência acumulados por um sujeito (indivíduo ou grupo de indivíduos).

A definição do termo é arguivelmente estável ao longo dos séculos de seu uso. Entretanto, sutis mudanças semânticas, decorrentes de momentos de redefinições radicais do léxico ao seu redor, determinaram a relevância do conceito em contextos distintos. No Brasil, nos idos da década de 1930, a noção tornou-se popular ao ponto de poder ser definida como um verdadeiro *fetichê*: como nota Paulo Arantes<sup>113</sup> – e, antes dele, Antônio Cândido – a formação não era apenas um conceito articulante mas uma ideia cuja a centralidade pode ser verificada sem grandes dificuldades nos títulos e subtítulos de inúmeras obras historiográficas do período. Façam-se notar, por exemplo, o artigo *Formation ethnique du Brésil colonial*, de Oliveira Viana (1932), *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*, de Gilberto Freyre (1933), *Formação do Brasil Contemporâneo*, de Caio Prado Jr. (1942),

<sup>112</sup> HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001. p. 1372. Houaiss refere-se a um fichário etimológico de Antônio Geraldo da Cunha, que data a palavra do século XIV. É mais provável que seu uso corrente date de um período posterior.

<sup>113</sup> ARANTES, Paulo Eduardo & ARANTES, Beatriz Fiori. **Sentido da Formação: Três Estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa**, Rio Janeiro Paz e Terra, 1997. Voltaremos a tratar da questão da parte final desse trecho do texto.

*Formação* Histórica da Nacionalidade Brasileira, de Oliveira Lima (1944), Os Donos do Poder: *formação* do patronato político brasileiro, Raimundo Faoro (1958), *Formação* Econômica do Brasil, Celso Furtado (1959), *Formação* da Literatura Brasileira, do próprio Antônio Cândido (1959), etc.

Antes de dominar o léxico do pensamento social brasileiro a partir da década de 1930, a *formação* – ou, mais corretamente, as diversas acepções do termo – passou por dois momentos importantes para sua redefinição e destaque entre o aparato conceitual moderno, em especial relacionado a *cultura*. O primeiro desses momentos está associado a contribuição semântica agregada a partir do conceito germânico de *Bildung*, tão caro a filosofia e literatura de língua alemã na virada do século XVIII para o XIX e adiante, tão plural e tão complexo de definir-se adequadamente. O processo pelo qual incorpora-se o termo *Bildung* ao léxico literário e filosófico alemão está ligado a redefinição do binômio *Kultur* (cultura) e *Zivilisation* (civilização) em um contexto literário de ascensão do romantismo como estética nos reinos germânicos a partir do *Sturm und Drang*<sup>114</sup> e das subsequentes mutações decorrentes do uso da ideia em discursos acerca da nação alemã, que viria a consolidar-se nas décadas seguintes.

O segundo desses momentos é o da chegada dessa noção no Império brasileiro e suas eventuais adaptações a uma longa tradição narrativa que destaca os motivos edênicos da nação brasileira, sua jovialidade e seus potenciais florescentes/frustrados/adormecidos. Ou seja, como uma certa ideia de *formação* emerge no Brasil imperial e como em um dado momento essa ideia de *formação*, que é interna (diz respeito e *formação* do indivíduo) e a-histórica (a partir de uma identidade constituída e imutável), transmuta-se em uma outra ideia de *formação*, dessa vez externa (que diz respeito a cultura e a nação brasileira) e histórica (que assume que a cultura e a nação brasileira constituíram-se historicamente e que são passíveis de mudança a partir de um processo formativo).

### III – *Bildung*, cultura, civilização

*Bildung* é um termo de difícil tradução. Em português, frequentemente usam-se "cultura" e "formação", quando referindo-se a respectivamente seu sentido estático e seu sentido dinâmico<sup>115</sup>. Em língua inglesa, Koselleck advoga a favor da tradução de Shaftsbury, "self-

<sup>114</sup> Movimento literário alemão acontecido entre as décadas de 1760 e 1780 ao qual se atribui uma reação ao racionalismo iluminista. Sua grande influência fora o pensamento de Herder e seus mais notórios representantes Goethe e Schiller.

<sup>115</sup> Cf. ROCHA, João César de Castro. O Deslocamento da *Bildung*. Marca da literatura brasileira. **Jornal Rascunho**. n. 144, abril de 2012. Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-deslocamento-da-bildung%C2%B9/>

formation"<sup>116</sup>, traduzível para o português como *auto-formação*. Tratar-se-ia de uma tarefa por demais exaustiva tentar dar conta de toda a riqueza semântica do termo em suas mais variadas aparições, muitas vezes incompatíveis umas com as outras, ao longo de mais de dois séculos de história intelectual e literária e, sendo assim, nos atemos a discutir apenas os aspectos que acreditamos serem fundamentais e úteis para nosso argumento.

Quando de sua formação por Wilhelm Humboldt na virada dos séculos XIX e XX, *Bildung* pode apenas ser compreendida à luz da introdução de novas percepções do sujeito moderno, operacionalizadas, em momentos cruciais, na língua e na história alemãs. A terminologia, entretanto, tem um pé na língua francesa. Partamos da *civilidade*, a fim de compreender sua transposição para o contexto germanófono.

Na segunda metade do século XVIII e desde o Tratado de Westfália, que pôs fim a Guerra dos Trinta Anos, a língua europeia era o francês; falar o francês era sinal de que se era alguém cultivado e de que fazia parte do mundo civilizado. A *Civilité* (civilidade), termo cuja recepção data do final do Renascimento, por ocasião da publicação do *Tratado da civilidade pueril*, de Erasmo (1530), era utilizada, desde então para designar um ideal de conduta.

A civilidade representava, antes de tudo, uma ação sobre o corpo e um domínio das aparências: o comedimento dos gestos, a maneira de falar, o modo de se apresentar, de se portar à mesa, tudo isso passou a integrar, ao lado das regras de polidez, um novo modelo de formação que pouco a pouco se impôs entre as cortes da Europa.<sup>117</sup>

Dessa maneira, civilidade representava o exato oposto da barbárie, ou seja, a ausência ou não adesão a essas práticas. Inicialmente compreendida como um ideal de corte, não tardou a atingir estratos sociais que não pertenciam a aristocracia, em especial na França. Jean Starobinski traça as origens da *civilité* no século XIV, aproximadamente uma centena de anos após o surgimento do termo *civil* (século XIII), e afirma que *civiliser*, ou *civilizar*, surge tardiamente, apenas no século XVI, em suas acepções distintas:

1. Levar à civilidade, tornar civis e brandos os costumes e as maneiras dos indivíduos.

Montaigne: “Os do reino do México eram absolutamente mais *civilizados* e mais engenhosos do que as outras nações da América

<sup>116</sup> KOSELLECK, Reinhardt. Einleitung – Zur Antropologischen und semantischen Struktur der Bildung. In: KOSELLECK, Reinhardt. **Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert**. Teil II. Stuttgart: Klett-Cotta, 1990. p. 13 – 14 apud SILVA, Walkiria Oliveira. *Bildung e Identidade no Círculo de Stefan George*. In: **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. Florianópolis, 2015. p. 1

<sup>117</sup> MOURA, Caio. O advento dos conceitos de cultura e civilização: sua importância para a consolidação da autoimagem do sujeito moderno. **Filosofia Unisinos**, vol. 10, n.2, mai/ago 2009. p. 158–159

2. Em jurisprudência: tornar civil uma causa criminal.<sup>118</sup>

O termo *civilização* (*civilization*) surge, na metade do século XVIII, a partir dessa segunda definição, como um substantivo para o ato de tornar civil um processo criminal, assim como definido no *Dicionário universal* (1743), de Trévoux.<sup>119</sup>

Caio Moura cita um dos artigos de Louis de Jaucourt, dentre os quase 18.000 escritos e publicados na *Enciclopédia* (1772), de título *Civilidade, Polidez e Afabilidade*, do qual destaca que Jaucourt

as define como 'maneiras honestas de agir e conversar com outros homens em sociedade', acrescentando mais adiante que a civilidade e a polidez 'constituem um certo decoro nas maneiras e nas palavras, a fim de agradar e marcar a deferência que temos uns pelos outros' (Jaucourt, 1753, vol. III, p. 497).<sup>120</sup>

Vale notar que verbete "civilizar", também de sua autoria, não faz nenhuma menção a qualquer gênero de conduta, bem como a palavra "civilização", não consta em nenhum de seus textos. O primeiro dicionário a assinalar a palavra *civilisation* em seu sentido "moderno" é a versão de 1771 do *Dicionário universal* de Trévoux, e a acepção jurídica do termo desaparece no *Dicionário da Academia* (1798). Littré atribui a paternidade do da palavra a Turgot, que teria cunhado o termo em um fragmento de seu *Discurso sobre a história universal*, em 1751. Starobinski acredita ser Mirabeau o primeiro na França a utilizar o termo em um sentido não jurídico.<sup>121</sup> J. Moras e M. Frey notam que a palavra ganha projeção e uso precisamente ao longo do período revolucionário, assim como inúmeros outros substantivos formados a partir da adição da terminação *-ação* a verbos terminados em *-izar*, tais como centralização, democratização, federalização, etc.<sup>122</sup>

A palavra *civilização* pode ser, sinteticamente, portanto, definida como "abrandamento dos costumes, educação dos espíritos, desenvolvimento da polidez, cultura das artes e das ciências, crescimento do comércio e da indústria, aquisição das comodidades materiais e do luxo"<sup>123</sup>. Antes de seguirmos ao contexto gemanófono, devemos destacar dois aspectos relevantes do conceito: o primeiro é que ele designa um processo que, nas palavras de Starobinski, "sobrevém na história das ideias ao mesmo tempo que a acepção moderna de *progresso*"<sup>124</sup>, e, mais do que

<sup>118</sup> STAROBINSKI, Jean. **As máscaras da civilização**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p 11

<sup>119</sup> Ibid., p. 12

<sup>120</sup> MOURA, op. cit., p. 159

<sup>121</sup> Cf. STAROBINSKI, op. cit., p. 13

<sup>122</sup> Ibid.

<sup>123</sup> Ibid., p. 14

<sup>124</sup> Ibid., p. 15

isso, partilha largamente de seu significado. E o segundo é que *civilização* faz parte da família de conceitos que Koselleck chamaria de conceitos binários de pretensão universal, ou seja, é um tipo de conceito a partir de qual um oposto pode ser nomeado, ou que existem a fim de se constituir como oposto de um outro conceito e que tenta dar conta da universalidade das experiências humanas. No caso da *civilização*, seu par é a *barbárie*. Na pena de diferentes autores, esse binômio foi valorado das maneiras mais distintas, mas de um modo geral, com a exceção de Montaigne, Rousseau, La Fontaine e viajantes do Novo Mundo, a oposição pendeu quase sempre para uma valoração positiva da civilização e uma valoração negativa de sua contraparte bárbara, vilã e rural.

Caio Moura, evoca Kant que, ao publicar sua *Ideia de uma História Universal de um Ponto de Vista Cosmopolita*, duas décadas após os verbetes de Jaucourt e da edição tardia do dicionário de Trévoux, lega-nos o que o autor chama de "uma nova forma de ver a questão". Citamos o trecho destacado:

Somos altamente cultivados no domínio da arte e da ciência. Somos civilizados ao ponto de termos sido fatigados para aquilo que é da urbanidade e da decência de toda ordem. Mas quanto a considerar-nos como já moralizados, é preciso ainda muito para isso. Pois a ordem da moralidade pertence ainda à cultura (Cultur): por outro lado, a aplicação daquela ideia, que redundava apenas em uma aparência de moralidade na honra na decência exterior, constitui simplesmente a civilização (Civilisirung) (Kant, 1990, p. 82).<sup>125</sup>

A inovação kantiana é precisamente pôr lado a lado os conceitos de *cultura* e *civilização*, modificando o sentido do binômio predominantemente francófono *civilidade* (e posteriormente *civilização*) e *barbárie* pelo *Civilisirung* (posteriormente *Zivilisation*) e *Kultur* germanófono. A alteração semântica ocorre em dois níveis: o termo *Civilisirung*, que cairia em desuso a favor de *Zivilisation* no início do século posterior, designava o que a *civilidade* (*civilité*) francesa significava (e não o que *civilisation* viria a designar); e *Cultur* não portava mais o valor negativo que *barbarie* expressava no binômio francês; ao invés disso, *Cultur* (que a partir desse momento, grafaremos como *Kultur*) designava o que é de ordem interna e moral, ao passo que a *Civilisirung* (que, a partir deste ponto, grafaremos como *Zivilisation*) referia-se a aplicação da ideia, a aparência da moralidade ou a *decência exterior*.

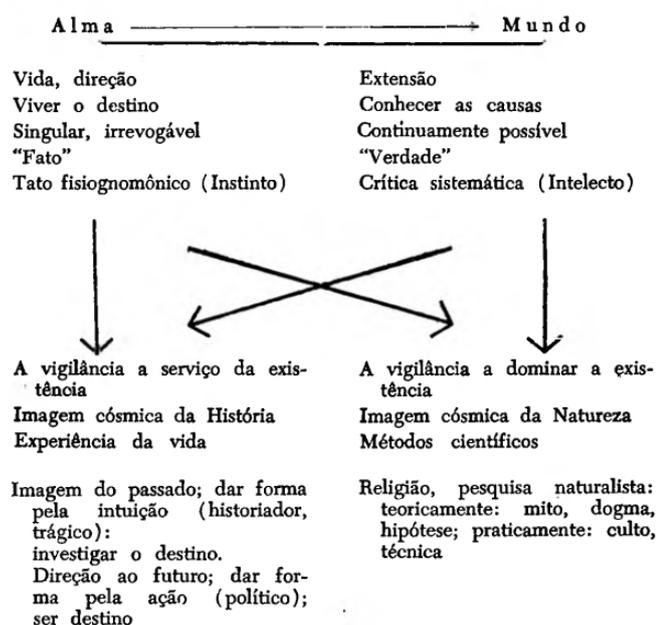
Antes de procedermos a relação dessa inovação conceitual com a *Bildung*, motivo de nossa breve excursão pela história desses conceitos, vale uma parte que nos permita ilustrar a extensão que alcançou esse aparato conceitual em análises e representações posteriores da cultura e

---

<sup>125</sup> MOURA, op. cit., p. 160

sociedade moderna, ainda que o registro de seu impacto seja de conhecimento comum para todos tenham se ocupado minimamente do estudo da cultura ocidental, em especial do século XIX. Mencionemos brevemente o caso de Oswald Spengler.

Spengler, no primeiro volume de sua obra magna, *O Declínio do Ocidente* (1918), passados quase 140 anos da publicação do texto de Kant, faz uso do binômio *Kultur-Zivilisation* ostensivamente ao longo, em especial, da introdução e dos primeiros capítulos. Os conceitos fazem parte de sua teoria cíclica das sociedades como chaves de compreensão para o nascimento, evolução e declínio dos fenômenos culturais e civilizacionais. Para Spengler, existem dois polos de um espectro entre os quais oscila uma cultura/civilização: Alma e Mundo, sendo a Alma o lócus do originário, da cultura, da onde emana a verdadeira identidade e vigor de um povo; e o Mundo, lugar da civilização, do racional, do universalizável, o lugar das culturas em declínio, vazias de uma força vital. O quadro que o autor elabora é útil para localizar seu uso dos conceitos:



**FIGURA 3:** Esquema-compêndio da tese de Spengler. Fonte: SPENGLER, Oswald. *A Decadência do Ocidente*: Esboço de uma morfologia da História Universal. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 106- 107

O destino de toda cultura é tornar-se civilização para, em seguida, deixar de existir. Trocando em miúdos: na medida em que uma cultura, original e pujante, segue o curso da história, ela caminha em direção às cidades, às máquinas, ao cosmopolitismo, o racionalismo, a ciência, a crítica, enfim, deixa de ser cultura e torna-se civilização – deixa de ser fonte de vida e torna-se

prelúdio de morte. Spengler, no alto de seu fatalismo pessimista<sup>126</sup> opera, portanto, uma inversão valorativa do binômio francês barbárie-civilização quando confere positividade ao polo da *Kultur* (o equivalente da barbárie) e negatividade ao polo da *Zivilisation* (equivalente da civilização). Opera também um uso coletivo do conceito de *Kultur*, originalmente referente, no alemão, aquilo de ordem interna, individual e moral, e não coletiva.

Não à toa mencionamos o exemplo de Spengler. Trata-se de um dos autores (talvez o mais popular deles) que na década de 1910 opera uma transposição da síntese de uma esfera exclusivamente individual para uma escala coletiva. A influência de sua obra entre os intelectuais brasileiros da primeira metade do século XX, em especial aqueles ligados ao modernismo paulista, é um tópico ainda pouco explorado e controverso. Nas palavras de Menotti del Picchia:

O mundo sofrera um cataclismo. A revolução da técnica anunciada por Keyserling fazia, após a guerra, desmontar-se o velho cenário europeu como um fundo de teatro cujos autores iriam representar outra peça. *Spengler* registrara a queda dessa velha civilização sobrevivendo espectralmente a um tipo de cultura já morto. (...) Para dar consciência a essa revolução é que um grupo de artistas de São Paulo realizou, em 1922, a hoje histórica 'Semana de Arte Moderna'. Foi esse o marco divisor entre duas mentalidades, ou melhor, o início consciente de uma nova quadra de civilização.<sup>127</sup>

Mas o trecho em questão é retrospectivo: fala da geração de 1922 no ano de 1954. Carlos Ornellas Berriel<sup>128</sup> afirma (como já destacamos e procuramos sustentar em nossos próprios esforços de pesquisa<sup>129</sup>) que teoria cíclica de Spengler, incluso seu uso dos conceitos de *cultura* e *civilização*, tenha influenciado profundamente na escrita de duas obras importantes da literatura nacional que são tidas como irmãs, o *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado (1928) e o *Macunaíma*, de Mario de Andrade (1928). No entanto, não existe qualquer menção de Paulo Prado a obra de Spengler, que também não aparece no que resta de seu acervo particular, abrigado hoje pela Biblioteca Municipal Mario de Andrade. Quanto a Mario, não existe

<sup>126</sup> O caráter fatalista ou o pessimismo da obra de Spengler é um consenso partilhado desde as primeiras críticas ao volume um do Declínio. Cf. NICHOLLS, Roger A. Thomas Mann and Spengler. **The German Quarterly**, v. 58, n. 3, New Jersey, p. 361-374, 1985.; FARRENKOPF, John. The Challenge of Spenglerian Pessimism to Ranke and Political Realism. **Review of International Studies**, v. 17, n. 3, Cambridge, p. 267-284, 1991; e CHO, Joanne Miyang. Historicism and Civilizational Discontinuity in Spengler and Troeltsch. **Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte**, v. 51, n. 3, p. 238-262, 1999.

<sup>127</sup> DEL PICCHIA, Menotti. Especial para A Gazeta, por Menotti Del Picchia, da Academia Brasileira de Letras. A Gazeta, São Paulo, 12 de outubro de 1954. In: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Dimensões de Macunaíma: Filosofia, Gênero e Época**. 1987. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 1987. p. 185

<sup>128</sup> Cf. a dissertação de Berriel, citada na nota anterior e sua tese BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Tietê, Tejo, Sena**: a obra de Paulo Prado. 1994. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 1994.

<sup>129</sup> Cf. MERLO, Hugo R. Cultura, Civilização e Mal-estar: as possibilidades spenglerianas de Macunaíma e do Retrato do Brasil. **Revista Ágora**, n. 21, Vitória, 2015. p. 77-97.

nenhuma ocorrência também em seu epistolário, apesar de constar em seu acervo uma cópia da tradução de *O Homem e a Técnica* (1931, portanto publicado no original apenas três anos depois das obras a cima mencionadas) para o português feita por Ciro T. Pádua e publicada apenas em 1942. No Brasil, segundo Berriel, Oswald de Andrade teria sido muito influenciado por Spengler e cita um trecho de uma conferência de 1949 no qual o escrito paulista cita nominalmente o alemão<sup>130</sup>. Em suma: nenhuma evidência anterior a publicação das obras em questão, em 1928, comprova que os autores em questão conhecessem a obra de Spengler, diretamente<sup>131</sup>. Isso não quer dizer que não existe a possibilidade de que conhecessem Spengler ou de que fossem influenciados pelo pensamento spengleriano indiretamente. Em 1928, em seus *Estudos*, Alceu Amoroso Lima, uma das figuras mais importantes da crítica literária (e da crítica ao modernismo paulista) naquele momento, cita Spengler e Keyserling como as duas figuras mais representativas do pensamento alemão no pós-guerra<sup>132</sup>. Em 1929 o filósofo alemão Hermann von Keyserling, autodeclarado discípulo de Oswald Spengler, veio ao Brasil e hospedou-se na casa de Oswald e Tarsila. Mario de Andrade chegou, na época, a declarar que a obra de Keyserling era a chave para a interpretação de *Macunaíma*<sup>133</sup>. Os estudos de Carlos Ornellas Berriel e Daniel Faria, já citados, oferecem panoramas satisfatórios sobre os caminhos e descaminhos, respectivamente, da leitura de Keyserling no Brasil, e por esse motivo não nos estenderemos a fazê-lo aqui. A morfologia histórica não era exclusivamente spengleriana: estava na pauta da época. Portanto, sua origem na obra de outros autores pode nada ter de relacionado a obra de Spengler, diretamente, mas a obra de Ortega y Gasset, por exemplo. Outros aspectos da obra de Spengler que também aparecem em autores brasileiros, como o organicismo, também podem ter fontes diversas, a exemplo do organicismo em *Raízes do Brasil*, que segundo João Kennedy Eugênio, tem como influências centrais Ludwig Klages e contrapontos em Scheler, Ortega y Gasset e Simmel. O decadentismo, por sua vez, fortemente presente no *Retrato do Brasil*, é, talvez, proveniente do contato de Paulo Prado com os

---

<sup>130</sup> BERRIEL cita, em sua tese (op.cit., 1994), *Civilização e Dinheiro - Conferência realizada no Centro de debates Casper Libero, São Paulo, em 25-1-1949*. Original depositado no CEDAE-IEL, UNICAMP.

<sup>131</sup> Nenhuma evidência que conhecemos aponta para o conhecimento de nenhum intelectual central do modernismo paulista, ou, especialmente, de Paulo Prado, da obra de Spengler, e esses apenas. Pedro Afonso dos Santos e Mateus Pereira, por exemplo, comentam sobre o gosto de Alcides Bezerra pelo “evolucionismo de Oswald Spengler”, assim como Jorge Jaime. Cf. JAIME, Jorge. *História da filosofia no Brasil*. Volume 2. São Paulo/Petrópolis: Unisal/Vozes, 2000 e DOS SANTOS, Pedro Afonso & PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. Apresentação de Alcides Bezerra. In: NICOLAZZI, Fernando (org.) *História e historiadores no Brasil : do fim do império ao alvorecer da República - c. 1870-1940*. Porto Alegre : EDIPUCRS, 2015. p. 326-335

<sup>132</sup> FARIA, Daniel. As meditações americanas de Keyserling: um cosmopolitismo nas incertezas do tempo. **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 29, nº 51, set/dez 2013, p. 910.

<sup>133</sup> Cf. *Ibid.*

remanescentes do decadentismo parisiense ao longo de sua estadia em Paris nos anos de 1890 do que de uma leitura da obra de Spengler.

Devemos, no entanto, retornar à *Bildung*. Antoine Berman<sup>134</sup> trata o conceito como um "vocábulo que designa uma das figuras históricas determinantes – talvez a última, sublinha Berman – do que ainda entendemos como cultura, ao lado de παιδεία (*paidéia*), *eruditio* e *Aufklärung*"<sup>135</sup>. Berman cita Hans-Georg Gadamer a fim de conferir dimensão a irradiação do conceito:

O conceito de *Bildung* [...] é, sem dúvida alguma, a idéia mais importante do século XVIII e é precisamente esse conceito que designa o elemento aglutinador das ciências do espírito do século XIX. [...] O conceito de *Bildung* torna evidente a profunda transformação espiritual que fez do século de Goethe ainda um nosso contemporâneo, ao passo que o do Barroco nos soa hoje como antigüidade histórica. Nessa época, os conceitos e termos decisivos com os quais ainda hoje operamos adquirem seu significado.<sup>136</sup>

O conceito obteve especial adesão na filosofia da arte e da cultura e figura nas obras de Goethe, Schiller, Hegel, August e Friedrich Schlegel, Novalis, Hölderlin e Schopenhauer, além do já mencionado Nietzsche. Berman procura, dessa maneira, defini-lo dando especial enfoque a sua dimensão pedagógica e sua aproximação com a arte:

A palavra alemã *Bildung* significa, genericamente, "cultura" e pode ser considerado o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de "formação" de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como processo. Por exemplo, os anos de juventude de Wilhelm Meister, no romance de Goethe, são seus *Lehrjahre*, seus anos de aprendizado, onde ele aprende somente uma coisa, sem dúvida decisiva: aprende a formar-se (*sich bilden*).<sup>137</sup>

A *Bildung* designa, portanto, como já dito, o elemento definidor, o processo e o resultado da cultura. Destacamos ainda, da fala de Berman, a qualificação da *Bildung* como o duplo germânico da palavra *Kultur*. Georg Bollenbeck, em *Bildung und Kultur* (1996), sustenta que a união dos dois conceitos constitui a inovação semântica da *Bildung* alemã, dado que localiza as raízes do conceito ao avanço do iluminismo, europeu, a seu "ideal pedagógico de

<sup>134</sup> Tomamos ciência da existência do texto de Berman a partir do texto "Notas sobre o conceito de *Bildung* (Formação cultural)", de Rossana Suarez. Como seu texto é uma análise do texto do conceito de *Bildung* baseada no artigo de Berman, citamos algumas passagens do texto do filósofo francês que Suarez também utiliza em seu texto e fazemos uso de suas traduções.

<sup>135</sup> SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de *Bildung* (Formação cultural). *Kriterion*. n. 112, Dez/2005, p. 192

<sup>136</sup> Ibid.

<sup>137</sup> Ibid.

desenvolvimento autônomo do sujeito racional, em contraposição às influências de fundo mítico e religioso"<sup>138</sup>.

Walkíria Oliveira Silva, na primeira parte de seu artigo "*Bildung*, História e Identidade no Círculo de Stefan George", publicado nos anais do XXVIII Simpósio Nacional de História, discorre brevemente sobre as circunstâncias históricas do surgimento destes dois conceitos a partir da obra de Bollenbeck supracitada. Nos interessam muito as circunstâncias históricas do desenvolvimento dessas ideias por que é precisamente a partir delas que surgem as inovações semânticas mais significativas para compreender a qual formação os pensadores brasileiros do final do século XIX e início do século XX estão se referindo.

Oliveira Silva localiza o surgimento do ideal moderno da *Bildung*, ligado diretamente ao surgimento do conceito de *Kultur*, em meio a um processo de modernização da sociedade alemã e de ascensão da *Bildungsbürgertum*<sup>139</sup>. De um ponto de vista social, o conceito *Bildung* foi utilizado para articular uma distinção entre aqueles que tinham formação acadêmica e os que não tinham. Antes disso, porém, vale lembrar que *Kultur* e *Bildung* são noções que surgem a partir do esforço de alguns pensadores em dar conta de aspectos não generalizantes da experiência do sujeito moderno no mundo, especificamente ao que se refere a uma esfera individual, subjetiva e interna. Bollenbeck afirma, entretanto, que a *Kultur* teria sido um compensador para a falta de unidade territorial do Império Alemão, que unifica-se apenas em 1871, e que fundamenta a construção e manutenção de uma identidade nacional, garantindo a noção de "continuidade e descontinuidade a um 'estado cultural' não dependente da centralização territorial"<sup>140</sup>. Para além de suas funções originais, portanto, *Kultur*, em um momento de demanda de um sentido unificador para dar conta de uma unidade cultural que supriu uma fratura territorial que dificultava a produção de uma identidade alemã, operou como um singular coletivo: um conceito capaz de dar conta o que seria próprio do ser alemão; e *Bildung*, precisamente, o processo de incorporação da *Kultur*, ou seja, o formar-se indivíduo autônomo a partir da internalização do singular coletivo.

---

<sup>138</sup> SILVA, op. cit., p. 1

<sup>139</sup> "A *Bildungsbürgertum* é um construto heurístico que diz respeito a um grupo cuja distinção social se dava pela formação acadêmica e não pela situação econômica. O conceito de *Bildung* é parte constituinte do habitus da *Bildungsbürgertum*. A *Bildungsbürgertum* enquanto construto heurístico nos permite analisar uma camada social com diferenças internas porém com uma característica em comum: a formação acadêmica. A *Bildung* garante à *Bildungsbürgertum* a distinção social independentemente da situação econômica (NIPPERDEY, 1990: 382–384). Koselleck nos lembra de que os conceitos de *Bildung* e *Bildungsbürgertum* não são contemporâneos. *Bildungsbürgertum* é um construto que surge nas ciências sociais e na história nos anos de 1920 (KOSELLECK 1990: 12)". Cf. Ibid., p. 2

<sup>140</sup> Ibid.

Portanto, um aspecto histórico importante a ser destacado acerca dos conceitos de *Kultur* e *Bildung* é este: suas consolidações entre o aparato semântico alemão na primeira metade do século XIX aconteceram sob a brecha identitária deixada pela ausência de um Estado alemão. Cultura e formação, na língua alemã, só podem ser compreendidos, nesse momento, em sua relação com a ideia de uma *nação* alemã. Veremos, logo mais, que esse é uma característica fundamental do conceito de *formação* ao qual referem-se os intelectuais brasileiros que associamos ao paradigma do sentido da formação.

Antes disso, recorreremos a Koselleck para um segundo aspecto de suma importância para explicitar o conceito de formação no contexto supracitado. No final do século XVIII e início do século XIX, o conceito de história, como demonstra Koselleck, passa por uma transformação significativa na língua alemã. O termo pluralizável *Historie*, de origem grega, dá lugar ao sempre singular *Geschichte*, passando o primeiro a dar conta das histórias exemplares e prognósticas dos séculos anteriores e a segunda a dar conta da História processual que torna-se uma possibilidade eventualmente dominante no discurso historiográfico ao longo do século XIX. Isso por que nesse período compreendido entre os anos de 1780 e 1830, período que que Koselleck chama de *Sattelzeit* ("tempo em cela", ou simplesmente tempo acelerado), experienciava-se, na Europa central, uma sensação de aceleração temporal desorientadora que mina as possibilidades de produzirem-se soluções de sentido unificadoras da relação entre o sujeito e o mundo. Essas mudanças marcam a separação do *espaço de experiência* e *horizonte de expectativas* do sujeito moderno. Simplificando grosseiramente, Koselleck advoga que, antes da eclosão da modernidade, mas sobretudo desse período de aceleração temporal, a experiência do tempo histórico era majoritariamente cíclica, dado que passado presente (*espaço de experiência*) e futuro presente (*horizonte de expectativa*) confundiam-se um com o outro em acontecimentos que repetiam-se ciclicamente. Dessa maneira, a experiência histórica era aquela chamada de *historia magistra vitae* (história mestra da vida), uma relação com o tempo histórico eminentemente pedagógica e que baseava-se na possibilidade de recorrer aos exemplos do passado para orientar-se no futuro, no qual esses acontecimentos repetir-se-iam. A partir do *Sattelzeit*, passado e futuro passaram a designar conjuntos de experiências históricas invariavelmente distintas. Sendo assim, seria possível orientar-se não mais pelos *exemplos* do passado mas, no máximo, pela compreensão de um sentido geral que norteasse o tempo histórico.<sup>141</sup>

---

<sup>141</sup> Cf. KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

É precisamente no momento de aceleração temporal que surgem não apenas novos sentidos para a História como também para os termos *Kultur* e *Bildung*. E vem a calhar que algumas interseções semânticas aconteçam entre esses conceitos. De acordo com Oliveira Silva

O conceito neo-humanista de *Bildung* está intrincado no surgimento da história como ciência em seu molde historicista, uma vez que sua gênese está ligada à *Bildungsbürgertum*. O direcionamento para a singularidade e unicidade dos sujeitos que se expressa no processo formativo presente na *Bildung* neo-humanista foi, em certa medida, transferido para a individualidade coletiva do historicismo e para sua atenção aos processos formativos das individualidades históricas. O historicismo clama por uma função formativa que por sua vez supera a historiografia tradicional exemplar. Ao cumprir uma função formativa no auxílio da formação individual, a história cumpre sua função pragmática que respalda na integração social ao responder às carências de orientação da vida prática dos homens em seu próprio tempo, articulando o passado ao presente e à projeção do futuro.<sup>142</sup>

Em suma: o conceito de *Bildung* surge em língua alemã na segunda metade do século XVIII após mudanças nos conceitos de barbárie e civilidade, que, vindos do francês, assumem a forma de *Zivilisation* e *Kultur*, e passam a designar na língua alemã, respectivamente, um conjunto de práticas adequadas e desejáveis para o convívio harmonioso entre os homens e os princípios morais subjetivos que precedem essas práticas. A *Bildung*, por sua vez, refere-se ao processo de internalização desses princípios morais, o processo da cultura. No início do século XIX, dadas as circunstâncias históricas da ausência de um território alemão bem determinado, o termo *Kultur* passa a ser um aglutinador referente a um singular coletivo que desse conta da produção de uma condição cultural alemã, um vocábulo que designava os aspectos únicos do ser alemão em uma escala coletiva. A *Bildung* é utilizada como aparato de distinção social, neste momento, de um grupo de sujeitos aglutinados socialmente no entorno do fato de possuírem formação acadêmica. Além disso, trata-se de um momento que Koselleck designa como *Sattelzeit*, uma conjuntura história na qual a percepção de que o tempo histórico está acelerado, o que produz novas maneiras de relacionar-se com o tempo e redefine as interfaces entre o passado e o futuro históricos (espaço de experiência e horizonte de expectativa). Nesse momento, a *Bildung* passa também a dar conta dos processos formativos de identidades históricas de encontro com o projeto de um paradigma historiográfico historicista. A figura histórica da *Bildung*, bem como o binômio *Zivilisation* e *Kultur* permanecem relevantes mais de um século seguinte a seu surgimento como aparato conceitual cultural e podem ser vistos em obras de grande impacto para a cultura ocidental.

\*\*\*

---

<sup>142</sup> SILVA, op. cit., p. 4

No Brasil, uma certa ideia de formação está presente em discursos sobre a nação e a cultura brasileira desde que se começaram a produzir narrativas sobre o assunto, ainda que a popularidade do *termo* formação aumente substancialmente apenas nas primeiras décadas do século XX e ganhe, também nesse período, significados que dizem respeito a não apenas a consolidação territorial do país ou a formação étnica brasileira. Não nos referimos a qualquer tipo de narrativa, entretanto, mas a um conjunto específico de narrativas sobre a nação e a cultura brasileiras que pressupõe a história como *processo*, como *singular coletivo*. Hans Ulrich Gumbrecht, acerca do condicionamento para produção de um saber histórico literário, campo profundamente significativo em momentos que nos referimos a narrativas sobre a cultura, defende ser possível falar em história da literatura apenas a partir do momento em que se desenvolvem duas noções prévias: a primeira, já dita, o pressuposto de que a história é um *processo*, o que, como também já dito anteriormente, trata-se de uma virada significativa na cultura historiográfica ocidental ocorrida entre 1780 e 1830 na Europa central; e a "formação de uma consciência concernente ao caráter especial da 'literatura' e da 'arte' como formas de prática que se afastaram do pragmatismo da vida diária"<sup>143</sup>.

Dessa maneira, Rodrigo Turin destaca a partir das reflexões de Gumbrecht, que

para que haja historiografia literária, deve-se a) ter uma certa consciência histórica, b) uma determinada concepção de literatura, c) a qual possibilita pensá-la como documento, d) o que, enfim, leva à instituição de um arquivo, no caso, de um cânone. Cabe ver, assim, como se deu para o caso brasileiro esse trabalho de instituição de um arquivo literário, a formação de um cânone nacional, juntamente com a elaboração de uma historiografia literária.<sup>144</sup>

Turin toma por guia o texto fundador de Gonçalves Magalhães, publicado em 1836 na Revista Niterói, o *Discurso sobre a história da literatura do Brasil*. Cito o trecho destacado pelo autor:

A literatura de um povo é o desenvolvimento do que ele tem de mais sublime nas idéias, de mais filosófico no pensamento, de mais heróico na moral, e de mais belo na natureza; é o quadro animado de suas virtudes e de suas paixões, o despertador de sua glória, e o reflexo progressivo de sua inteligência; e quando esse povo, ou essa geração, desaparece da superfície da terra com todas as suas instituições, crenças e costumes, escapa a literatura aos rigores do tempo para anunciar às gerações futuras qual fora o caráter e a importância do povo, do qual é ela o único representante na posteridade.<sup>145</sup>

<sup>143</sup> GUMBRECHT, Hans Ulrich. História da literatura: fragmento de uma totalidade desaparecida?, in: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura**. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 224.

<sup>144</sup> TURIN, Rodrigo. **Narrar o passado, projetar o futuro**: Sílvia Romero e a experiência historiográfica oitocentista. 2005. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005. p. 50

<sup>145</sup> MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2080](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2080)

Todo o trecho citado caracteriza-se pela conferência de excepcionalidade da literatura em comparação com qualquer outro tipo de "material semântico" – nas palavras de Turin – "ordinário": a repetição do "mais", o escapar dos rigores do tempo (a imortalidade), a capacidade de expressar "o caráter e a importância de um povo" como seu "único representante na posteridade", etc. Turin aponta que essa representação atribuída a literatura difere sensivelmente de uma concepção clássica da qual Magalhães não se afasta completamente e que ainda vigorava na geração precedente ao autor. Essa segunda representação da literatura (a do texto de Magalhães), difere-se da anterior em duas dimensões: uma histórica e uma individual. Nas palavras de Turin, que invoca as reflexões de Luiz Costa Lima a respeito da *mimesis* para esclarecer o deslocamento mencionado, "ao contrário de uma concepção poética regida por princípios abstratos-dedutivos, o que se desenha agora é a primazia do fato e do subjetivo"<sup>146</sup>. Seguimos com o autor na tentativa de clarificar o argumento apresentado.

Segundo Luiz Costa Lima, essas mudanças iniciaram-se a partir do século XVIII, possivelmente graças ao grande impacto dos relatos de viagem, momento no qual o *sujeito* assume a centralidade nos debates acerca da natureza da obra de arte. Isso é evidenciável pela recorrência de respostas ensaiadas à pergunta "que critério se há de usar para aceitar-se a veracidade do que cada 'eu' declara"? Costa Lima afirma

O problema inexistia no quadro clássico, onde, sendo a verdade uma propriedade de substância, a expressão individual só importava enquanto subsumível a propriedades gerais do objeto ou estado descrito. Mas, se a vivência individual se converte no dado primário, para que o caos não se apose das relações inter-humanas, será preciso que uma regularidade anterior seja captada, a qual se imporia ao próprio eu e impediria sua atomização.<sup>147</sup>

Turin resume de maneira sucinta: há um deslocamento de uma verdade substancial ou abstrato-dedutiva, aos moldes clássicos, para uma verdade experiencial, subjetiva. Cria-se, portanto, uma demanda de "algum tipo de regularidade" que impedisse a atomização dos sujeitos e o conseqüente impedimento de quaisquer formas de sociabilidade. Citamos uma última vez Rodrigo Turin, para o qual:

Depois de desestabilizada a atemporalidade de uma razão unificadora, e diante ainda de uma subjetividade ameaçadora, o que vai se constituir é uma configuração específica: o artista acaba por ligar sua subjetividade à *dimensão histórica e à nação*. O "autor" como origem produtiva e nó de coerência do texto, tem, ele mesmo, sua própria coerência garantida pela sua inserção em certa comunidade nacional. *A literatura como expressão do "eu" vem estender-se sem maiores constrangimentos como expressão de um "nós" nacional e histórico*. A individualidade caracteriza ambas as entidades, a subjetiva e a nacional, e esta mesma individualidade vem inscrever-se no processo histórico, como o devir em formação. Não é por acaso que a

<sup>146</sup> TURIN, op. cit., p. 52

<sup>147</sup> LIMA, Luiz Costa. **Vida e Mimesis**. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 134.

forma romance, e mais especificamente o *Bildungsroman*, tenha aí se constituído e encontrado tanta receptividade. Pode-se dizer, assim, que a mudança de um regime de historicidade e o investimento na comunidade nacional são, em grande medida, respostas à fragmentação do sujeito e às verdades sociais políticas desfiguradas pelo choque da Revolução Francesa. Ambas vêm garantir a estabilidade desse sujeito e a constituição de uma nova sociabilidade. (grifo nosso)<sup>148</sup>

A virada fundamental na representação da literatura que é condição basilar de uma historiografia literária é, precisamente, a mesma virada semântica da *Kultur*, da *Zivilisation* e da *Bildung*. Só existe *Kultur* a partir do momento em que reconhece-se o papel da experiência do sujeito na compreensão do mundo – ou seja, a partir do momento em que o histórico e singular ganha espaço na representação do mundo pelo homem. A partir dessa inovação semântica cria-se um questionamento fundamental que é "como podemos evitar uma atomização radical que rompa toda e qualquer forma de sociabilidade"? A transformação desse conjunto de noções para que possam dar conta de acontecimentos coletivos é onde reside a intersecção entre o que foi dito até então. Podemos afirmar, nesse momento, que a existência mesma das condições para uma historiografia literária já é um indício de que a noção de *Bildung*, como processo da cultura e como formação, é presente (no Brasil).

No entanto, não é da *Bildung* que falamos quando falamos de formação no início do século XX no Brasil. Por razões que não conseguimos precisar (apenas a tentativa de fazê-lo demandaria uma nova dissertação) mas que arriscamos dizer que estão relacionadas a crise da monarquia brasileira<sup>149</sup>, nossa versão da formação, parcialmente influenciada pela *Bildung* germânica muda: e muda para uma outra versão, instável, que diz respeito não mais a incorporação da *Kultur* mas a incorporação de um singular coletivo (nação ou cultura brasileira) mutável. Em outras palavras, na virada do século XIX e XX, o sentido orientador (singular coletivo) de nossas narrativas sobre o passado – a nação imperial brasileira – desagrega-se, provocando grande instabilidade conceitual e dando uma guinada em direção a um novo singular coletivo *em formação* ele mesmo. Ou seja, a incorporação do polo da *Kultur* no processo da *Bildung* deixa de dizer respeito a uma formação interna (do indivíduo) e estática (a incorporação do polo da *Kultur*) para dizer respeito a uma formação externa e instável (formação do indivíduo a partir de um polo em *formação*, que é a cultura ou a nação brasileira).

Na obra de Paulo Prado, por exemplo, a formação do indivíduo é atravessada pela formação nacional. A origem dessa formação histórica da cultura brasileira é localizada no processo de colonização e seu produto é a tristeza histórica. Formar novos indivíduos é, necessariamente,

<sup>148</sup> TURIN, op. cit., p. 53

<sup>149</sup> Ver a página 32 dessa dissertação, a citação que fazemos ao texto de PEREIRA, DOS SANTOS e NICODEMO.

formar uma nova nação. E, de como operaram esses conceitos no século XIX, nesse momento esse processo constitui-se fortemente como um processo histórico a partir da definição de novas camadas de temporalidade. Trata-se de um produto da tensão entre a instabilidade da cultura e da nação brasileiras e as tentativas de estabilizá-las (como, por exemplo, no *Retrato do Brasil*)

\*\*\*

A formação, no Brasil, aparece em diferentes tipos, em confluência com algumas ideias sobre a nação e a cultura brasileira. Podemos falar, ao menos, de dois sentidos principais da acepção: 1) a formação em andamento - o Brasil é um país novo ou não iniciou seu caminho em direção a tornar-se uma grande nação. O futuro é aberto e pleno em possibilidades de realização; 2) a má-formação ou a não formação – a cultura brasileira é um fracasso, a nação brasileira é um desastre. Podemos falar também de dois outros sentidos menos importantes para o desenvolvimento desse trabalho sobre os quais não discorreremos: 3) a formação bem-sucedida - a cultura brasileira é rica, a nação brasileira é um sucesso; 4) a formação que passou - o Brasil já foi uma nação gloriosa e o curso dos eventos fez com que a nação ou a cultura brasileira degingolasse. Dedicaremos a última porção desta parte do segundo capítulo a discorrer sobre a aparição dos dois primeiros modos da formação no pensamento brasileiro e a caracterizar uma última característica fundamental da formação da virada do século XIX para o século XX: a importância da experiência colonial. Devemos destacar que essa classificação dos modos de formação é apenas um esforço de organização analítico e que não acreditamos que esses modos existam em formas "puras" para além de nossa análise. Os exemplos que utilizaremos servem bem, no entanto, para ilustrar os modos de formação ao qual nos referimos.

#### *A formação em andamento*

"A partir da emancipação política, em 1822", segundo Patrícia Santos Hansen, "com frequência o Brasil foi referido como um 'país novo'"<sup>150</sup>. Em seu artigo sobre o conceito de país novo nas primeiras décadas da República, Hansen destaca a relevância do trabalho de Antonio Candido para o tópico ao apoiar-se na noção de país novo, em *Literatura e Sociedade* (1987), para apontar uma inflexão na produção literária latino-americana nos idos dos anos de 1930. Para Antonio Candido, a noção teria sido predominante até a década referida e continha a ideia de um país que "ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades

---

<sup>150</sup> HANSEN, Patrícia Santos. Sobre o conceito de "país novo" e a formação de brasileiros nas primeiras décadas da República. *Iberoamericana* (2001-), *Nueva Epoca*. Vol. 12, n. 45, março de 2012. p. 7

de progresso futuro"<sup>151</sup>. Ainda de acordo com Antonio Candido, desde o período colonial estas ideias teriam produzido atitudes fundamentais na literatura,

derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de um certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades. A idéia de que a América constituía um lugar privilegiado se exprimiu em projeções utópicas que atuaram na fisionomia da conquista e da colonização; [...]. No século XVII, misturando pragmatismo e profetismo, Antônio Vieira aconselhou a transferência da monarquia portuguesa para o Brasil, que estaria fadado a realizar os mais altos fins da História como sede do Quinto Império. Mais adiante, quando as contradições do estatuto colonial levaram as camadas dominantes à separação política em relação às metrópoles, surge a idéia complementar de que a América tinha sido predestinada a ser a pátria da liberdade, e assim consumir os destinos do homem do Ocidente<sup>152</sup>

Essas ideias acerca da nação brasileira muito tem a ver com um aspecto da mentalidade do colonizador manifestos nas narrativas do descobrimento e colonização da América: o mito edênico, investigado por Sergio Buarque de Holanda em *Visão do Paraíso* (1959). Articulado ao longo da história das narrativas latino-americanas da colonização, o mito edênico, segundo Antônio Cândido, vincularia as ideias de natureza e pátria, constituindo uma contaminação *frequentemente* (mas não sempre) eufórica entre terra e pátria, ou seja, transferindo a grandeza da primeira à pujança, ou às possibilidades de pujança, da segunda. A noção de país novo seria, portanto, um desenvolvimento das projeções utópicas sobre o Novo Mundo, a América.

Cândido afirma que essa noção é gradualmente substituída pela de *país subdesenvolvido* a medida que se passou a destacar mais a pobreza, a atrofia, "o que falta, não o que sobra"<sup>153</sup>. O trabalho de Hansen realça a profusão da noção de país novo e de suas representações nas décadas subsequentes a Proclamação da República, em 1889. Nesse contexto, a alegoria frequentemente utilizada foi a da nação brasileira como criança<sup>154</sup>. Tendo em vista a sinergia entre a ideia do processo de crescimento e desenvolvimento de uma criança e a noção de formação, ambas processuais, ambas análogas em relação a seu objetivo final – o desenvolvimento autônomo do sujeito ou da nação –, compreendemos de imediato a associação entre essas ideias no ideário cultural e político nacional ao longo dos séculos XIX e XX.

Podemos tomar como exemplos desse modo da formação, o da formação em andamento, o *Memorial organico em que se insiste a adopçam de medidas de maior transcendencia para o Brasil* (1850), de Francisco Adolfo de Varnhagen:

Acabemos pois com as adulações, que elas, longe de fomentar o patriotismo, ocasionam a incúria e o desleixo. Se acaso censurais ou lamentais este ou aquele vício

<sup>151</sup> Ibid., p. 8

<sup>152</sup> CANDIDO, Antonio. **Literatura e Subdesenvolvimento**. São Paulo: Ática. 1987. p. 141

<sup>153</sup> Ibid., p. 140

<sup>154</sup> Patrícia Silva Hansen faz uma análise concisa do assunto em HANSEN, op.cit.

na administração, este ou aquele cancro consumidor do país, nunca faltará uma voz que vos diga: 'Ora! O país é grande: temos muitos recursos: no futuro seremos e aconteceremos etc.' – Desgraçados! E que havemos de ser, se não pomos de nossa parte os meios? – Quereis natureza tão fecundo como a nossa? – Aí tendes a Guiné, aí tendes a maior parte da Ásia... E que valem esses países? Nada, quando seus habitantes para isso nada concorrem. Por ventura a natureza portentosa do Brasil já não era a mesma na época do descobrimento? – E que era o Brasil com seus indígenas? – O mesmo que seria daqui a três séculos se desde hoje nos votássemos todos ao abandono... Por tanto atividade, ordem a governo, e nada de adulações que vexem a modesta pátria! Pela nossa parte quando ouvimos proferir grandes elogios à prosperidade do Império, uma dor profunda se apodera de nós, vendo o que ele é, e o que podia, – ou devia ser. Logo nos vem à idéia de que sendo o Brasil maior que 250 Bêlgicas juntas, produz uma receita menor do que o reino politicamente mais insignificantes da Europa.<sup>155</sup>

No oposto da visão do Visconde de Porto Seguro, uma leitura que pressupõe que a jovem nação brasileira demanda o esforço de seu povo na sua formação e não necessariamente sua disposição natural ao crescimento saudável e seu inexorável desenvolvimento em direção a grandeza, podemos localizar *Porque me ufano do meu país* (1901), de Affonso Celso. O texto é recheado da vinculação de natureza e pátria e de elogios as potências da nação brasileira. O tom do discurso de Celso é o mesmo do trecho abaixo, que ilustra também sua ideia basilar:

Outros povos apenas se avantajam ao nosso naquilo que a idade secular lhes conquistou. O Brasil poderá tornar-se o que eles são. Eles nunca serão o que é o Brasil. [...] educação, o aperfeiçoamento, hão de vir. Somos ainda uma aurora. Chegaremos necessariamente ao brilho e ao calor do meio dia.<sup>156</sup>

O ufanismo exagerado de Affonso Celso certamente poderia alinhar-se ao primeiro modo, o da formação bem sucedida, dada a inevitabilidade do sucesso da nação brasileira com o passar do tempo.

Até os idos dos anos 1930 a representação do Brasil como uma nação nova e em formação foi aquela que apareceu em maior número. É possível afirmar que, mesmo depois da data definida por Antônio Cândido, tenha permanecido como um dos modos de formação mais populares e que possa ser identificada como a gênese de ideias populares da metade do século XX adiante, como a de *país do futuro*<sup>157</sup>.

#### *A má-formação ou a não-formação*

Acreditamos poder afirmar que esse seja o modo de formação mais relevante para a geração dos intérpretes do Brasil. Isso por que, como veremos no segundo capítulo desse trabalho, e,

<sup>155</sup> VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Memorial organico em que se insiste a adopçam de medidas de maior transcendencia para o Brasil**. 2a parte. Madrid: Impr.da viuva de D.R.J. Domínguez. 1850 p. 1-2

<sup>156</sup> CELSO, Affonso. **Por que me ufano do meu país**. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1901. p. 200

<sup>157</sup> Vide o livro homônimo de Stefan Zweig, publicado em 1941.

em confluência com a afirmação de Antônio Cândido acerca da virada significativa na literatura latino-americana na década de 1930, a representação do tempo histórico na obra dos autores desse período não apenas projeta as expectativas de realização da nação para o futuro, alargando o futuro histórico em relação ao presente e ao passado, mas também projeta no passado – especialmente na experiência colonial – um obstáculo a ser superado ou uma ausência a ser preenchida para a realização do projeto futuro<sup>158</sup>. Se existe um obstáculo a ser superado ou uma ausência a ser preenchida, a formação brasileira não realizou-se plenamente ou a pátria e a cultura mal-formaram-se. Quando Oswald de Andrade definia o projeto modernista como aquele que se propôs a ajustar o relógio da cultura brasileira ele sugeria a superação de um academicismo (um obstáculo) que impedia o encontro da arte brasileira com a cultura brasileira. Quando Sérgio Buarque de Holanda identificava traços culturais advindos da experiência colonial brasileira, tais como o espírito aventureiro e a cordialidade, ele diagnosticava aspectos da formação nacional que deveriam ser superados para que o Brasil, enfim, tornasse-se uma nação democrática e desenvolvida. Mesmo antes, quando Alberto Torres escreve, em 1914, que

se a destruição das velhas bases da ordem política vai favorecendo, por toda a parte, mercê da imprevidência dos diretores da sociedade, a implantação de uma hierarquia argentária, esta tendência será ainda superexcitada, nos países novos, pelo velho elemento psíquico que dominou a primitiva colonização e que inspira os povoadores de hoje. A isto, o gosto pela imitação dos costumes superficiais das sociedades adiantadas, que é a concepção vulgar da civilização, acrescenta os estímulos do amor ao conforto exagerado, ao luxo, às ostentações da vaidade<sup>159</sup>

O autor já considera que uma má-formação de nossos costumes, ou seja, a concepção vulgar do civilizado, nos atrapalha de realizar a nação brasileira. Se aceitarmos que *Macunaíma*, de Mario de Andrade, possa ser uma alegoria para o povo brasileiro<sup>160</sup>, o fato de que o herói sem nenhum carácter, em uma passagem emblemática, é atingido por uma mistura de caldo envenenado de aipim e lavagem atirada pela velha Cotia e seu corpo torna-se um de "homem taludo", mas sua

---

<sup>158</sup> Julio Benvoglio traça um panorama da constituição dessa temporalidade na obra de Caio Prado Jr. a partir de um cotejo entre a obra de Prado Jr., Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e os mais conservadores Alberto Torres e Oliveira Viana, que publicam alguns anos antes dos ensaios dos interpretes do Brasil. A análise de Benvoglio destaca também a força do nacionalismo (da proposta de estabelecimento da ordem nacional como saída para a herança colonial) na obra de Caio Prado Jr. Cf. BENTIVOGLIO, Julio. Caio Prado Junior, the 1930s Generation and the Brazilian Historical Imagination: a Metahistorical Exercise. **Storia della Storiografia**, (61), 89-101, Roma: Fabrizio Serra editore, 2014. Para um panorama da constituição dessa temporalidade na obra de Sérgio Buarque de Holanda (a partir dos signos do arcaico e do moderno), ver o terceiro capítulo de NICODEMO, Thiago Lima. **Urdidura do vivido: Visão do Paraíso** e a obra de Sérgio Buarque de Holanda nos anos 1950. São Paulo: EDUSP, 2008 e as considerações finais de NICODEMO, Thiago Lima. **Alegoria Moderna: Crítica Literária e História da Literatura na obra de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo: Fap-Unifesp, 2014.

<sup>159</sup> TORRES, Alberto. **A Organização Nacional**. Primeira parte. A Constituição. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1914. p. 97.

<sup>160</sup> O próprio Mario de Andrade nega que tenha sido essa sua intenção, mas acreditamos não devemos ignorar as possibilidades interpretativas da obra em prol de uma hermenêutica estritamente preocupada com a intenção do autor.

cabeça, livre da mistura mágica, mantém-se uma cabeça de criança, o povo brasileiro é aquele que desenvolveu corpo de gente grande, mas seu intelecto e sua cultura permanecem atrofiados, subdesenvolvidos.

Por fim, quando Paulo Prado defende que colonizadores portugueses, "homens renascentistas"<sup>161</sup>, chegam ao Brasil tomados por duas paixões – cobiça e luxúria – e que, após cederem desenfreadamente a esses impulsos até a exaustão de suas energias, ao longo de mais de dois séculos de um projeto colonial, restou apenas uma nação enfraquecida por um povo mestiço e dotado da principal característica da cultura brasileira, a tristeza, o historiador paulista sugere a demolição de nosso passado colonial, a superação radical do fardo da colonização sobre o povo brasileiro: a revolução ou a guerra. Paulo Prado, como Oswald de Andrade, Mario de Andrade, Sérgio Buarque de Holanda, Alberto Torres, Manuel Bonfim e muitos outros, é um intelectual em sintonia com a noção de que a formação brasileira não se realizou ainda ou não se realizou apropriadamente.

\*\*\*

Resta responder uma última questão, talvez aquela mais decisiva, acerca do papel desse *fetich* da formação na constituição de uma linguagem historiográfica modernista: o que significa a formação para essa geração de ensaístas da primeira metade do século XX?

Devemos lembrar (novamente) que existe uma instabilidade conceitual muito profunda nesse período, e que a relação que buscamos ilustrar, entre formação e historiografia, não poderia ser estável por se tratar de uma relação entre dois polos instáveis. Tendo isso em vista, Ettore Finazzi-Agrò se aproveita de uma relação estabelecida por Freud, em *Luto e melancolia* (1917), entre a melancolia e “a fase oral e canibalesca da evolução da libido”, ou seja, “o período em que o Eu tenta incorporar o objeto desejado devorando-o”<sup>162</sup> – para explicar a proposta de uma leitura melancólica do Brasil, empreendida pelos modernistas de São Paulo, segundo o autor, e avançada por Paulo Prado em seu *Retrato do Brasil*.

Note aqui que o Eu é a cultura brasileira (o modernismo) e que a fase oral, da incorporação do Objeto desejado, que aqui é a cultura europeia (as vanguardas, o progresso, a modernidade)

---

<sup>161</sup> PRADO, P., op.cit., 2012. p. 39

<sup>162</sup> FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Economia (e política) do moderno. **Revista IEB**. n. 30, setembro/março de 2010. p. 15-16

preserva similitudes com o linguajar pelo qual opta Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico<sup>163</sup>.

Para Finazzi-Agrò, a leitura de Freud é capaz de

“embaralhar as cartas do imaginário modernista, apontando para um elemento que junta todos esses textos [Manifesto Antropofágico, Martin Cererê, Retrato do Brasil e Macunaíma, todos publicados em 1928] (e muitos outros) numa outra constelação de sentido, que não tem apenas a ver com a reafirmação polimorfa da identidade nacional [...], mas que projeta a questão identitária em sua relação complexa com a alteridade”<sup>164</sup>.

A *dobra* (nas palavras do italiano) melancólica tem origem na ausência, mas diferente do luto, a melancolia, segundo Freud, diz respeito a perda de algo sem que seja possível saber exatamente o que se perdeu<sup>165</sup>. Finazzi-Agrò cita Agamben, que comentando essa diferenciação feita por Freud, escreve:

Poderia se dizer que a retração da libido melancólica não tenha outro fim que o de tornar possível uma apropriação numa situação em que nenhuma posse é, na realidade, possível. Nesta perspectiva, a melancolia não seria tanto a reação regressiva à perda do objeto do amor, quanto a capacidade fantasmática de apresentar como perdido um objeto de que não podemos nos apoderar.<sup>166</sup>

O Outro, sendo inalcançável, torna-se então objeto *recalcado* do desejo: “um fantasma alimentando, por isso, a fantasia de uma apropriação que só pode ser realizada na assimilação – no canibalismo, enfim, destruindo, e ao mesmo tempo incorporando aquilo que se deseja”<sup>167</sup>.

Ettore Finazzi-Agrò sintetiza sua proposta:

Na análise do intercâmbio cultural entre o Brasil modernista e a Europa das vanguardas devemos, a meu ver, sempre ter em conta esse unilateralismo do desejo, construindo um fetiche (um totem, na terminologia de Freud utilizada por Oswald de Andrade) do ausente e do barrado (do tabu, sempre no re-uso, feito pelo escritor paulista, do vocabulário freudiano), que ou pode ser incorporado por meio do ato canibalesco, ou permanecer no seu estado de latência, de objeto inalcançável, produzindo, por isso, aquela dobra melancólica que atravessa os anos 20 do século passado (e se prolonga no começo da década seguinte), se cruzando, aliás, com a euforização da ausência e com a exaltação da mestiçagem. Nessa constelação de sentidos heterogêneos, nada fica, obviamente, estável, mas tudo balança e muda de posição dentro de um paradigma de relações momentâneas e plurais em que o nexo entre identidade e diferença transforma-se em novelo, em trama emaranhada da qual

<sup>163</sup> Não é novidade que a altura da publicação do Manifesto Antropofágico, Freud já era um nome conhecido no Brasil e que Oswald de Andrade era um leitor assíduo da obra do psicanalista.

<sup>164</sup> FINAZZI-AGRÒ, op. cit., p. 16. Cf. dissertação de FERREIRA, Clayton José. **História na Primeira República**: perspectivas ético-políticas nos ensaios de Paulo Prado e Manoel Bonfim. 2016. 127 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana. 2016. Em sua descrição da *Stimmung* melancólica entre os ensaístas da primeira República brasileira, Clayton defende que a busca para a produção da estabilidade em um contexto de aceleração radical das experiências históricas é a origem da melancolia no *Retrato do Brasil* e de outros ensaios do período.

<sup>165</sup> Ver FREUD, 1976 apud FINAZZI-AGRÒ, op. cit., p. 16. Nesse sentido interagem a busca pela identidade nacional e a produção da identidade a partir da alteridade, ou seja, a partir da *troca* entre Brasil e Europa.

<sup>166</sup> FINAZZI-AGRÒ, op. cit., p. 17

<sup>167</sup> Ibid.

é impossível extrair um significado uno e irreversível, que não seja, justamente, a organização arlequina do sujeito de que nos fala Mário na sua primeira produção poética.<sup>168</sup>

E é nesse sentido que definimos a *formação* como fetiche. A emergência dos modos da formação como classificamos a cima pode ser explicada por dois movimentos. O primeiro deles é aquele da *Bildung*, que é transposição da formação interna (do indivíduo) para a formação externa (a da nação ou a da cultura brasileira) assim como Spengler opera no contexto germânico e que acontece no Brasil no contexto de rearranjo semântico radical entre o final do século XIX e XX. O segundo é o movimento melancólico, que o resultado de uma tentativa de estabelecer uma ponte entre arcaico e moderno. Na prática, ambos dizem respeito a tensão entre uma introspecção que nega (da busca pela identidade nacional profunda barrada por aquilo que não se deseja, ou o arcaísmo) e da extroversão que acolhe (o progresso, a modernidade a vanguarda que não são brasileiros).

É isso que o Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade, tenta resolver. E é essa mesma tensão que marca incisivamente o *Retrato do Brasil*, onde o mote é a superação de um passado que obstruí a chegada do moderno ao mesmo tempo que constitui precisamente o que é ser brasileiro e o que é a cultura brasileira.

Existe ainda, na troca entre o Eu e o Outro uma *dupla-ausência* que é fonte de melancolia, segundo Ettore Finazzi-Agrò:

Muitos (sobretudo a partir das análises de Derrida) sublinharam esse caráter intransitável do Dom, essa aporia pela qual só se doa aquilo que não se tem. Do mesmo modo, acho que se poderia afirmar que na verdade o “dom do Outro” (na sua dupla acepção gramatical), a sua devoração por parte do Eu, configura apenas a apropriação de um nada-que-é, de um vazio que guarda, todavia, a capacidade de durar. E na Antropofagia estaria, justamente, em ação este mecanismo: doar uma cultura de que não se dispõe ou que já desapareceu (a indígena) e receber em troca um dom inexistente (a cultura europeia, considerada como um corpus homogêneo, como um todo a ser consumido). Nesta paradoxal simetria do “duplo ausente” tudo parece esvaír-se, deixando apenas lugar para um trabalho inútil (melancólico) de elaboração do luto (do Outro) e da falta (do Eu). Se assim não é, é porque neste lidar com a duplicidade, neste movimento de ida e volta entre nada e nada, nesse vaivém entre fantasmas, alguma coisa fica – e aquilo que resta é justamente, o entre-lugar ou o entre-tempo, aquele limiar terceiro e fictício sobre o qual se detém e se define a cultura brasileira, na sua natureza residual e anacrônica.<sup>169</sup>

Não a ausência, mas o excesso do passado (um passado que falha em corresponder ao passado oferecido na *troca* da qual fala Finazzi-Àgro), no *Retrato do Brasil*, é precisamente o entrelugar, o resíduo e a anacronia.

---

<sup>168</sup> Ibid.

<sup>169</sup> Ibid., p. 24

## Parte II – A origem da síntese

Enquanto a formação se configura, na altura da publicação do *Retrato do Brasil*, como o fetiche do modernismo brasileiro da época, a *síntese* é condição para a historiografia brasileira a partir da década de 1870. Síntese é uma palavra de origem grega (σύνθεσις) que significa, no original, tanto o ato de sintetizar, somar, combinar ou justapor como também uma soma, uma combinação ou uma justaposição. A palavra portuguesa, no entanto, apresenta uma segunda definição, “a combinação de elementos diversos ou de entidades abstratas numa entidade unificada”<sup>170</sup>. Essas duas definições, ainda que interligadas semanticamente, desaguam em procedimentos sintéticos distintos, ambos manifestos na historiografia nacional em diferentes ocasiões, tais quais as que tentaremos ilustrar a seguir.

Valdei Lopes de Araújo diagnostica uma alteração significativa na importância da autoria na escrita da História de Portugal, na virada do século XVIII para o XIX, a partir da análise das versões de Moraes Silva, Agostinho de Macedo e Hipólito José da Costa de uma História de Portugal publicada, décadas antes, como parte de uma *Universal History* britânica. Araújo demonstra que os autores, inseridos em um regime de autonomia compilatório, organizavam traduções desses escritos ingleses e os expandiam mediante as necessidades impostas por seu julgamento. As obras eram assinadas e distribuídas sob o nome de seus organizadores. A História de Portugal, extraída daquela escrita por John Campbell para a *Universal History* inglesa, ganhou versões produzidas pelos autores lusitanos – as quais Valdei Lopes analisa – e sua constante reescrita causou uma polêmica acerca da qualidade dessas Histórias em comparação umas às outras, o que motivou Hipólito José da Costa a escrever, em 1802, no prefácio de sua versão:

A grande aceitação que tivera este resumo da História de Portugal, fez com que se desejasse, nesta nova edição, um aditamento, que compreendesse a história do Reinado de D. Maria I, que Deus guarde; incumbiu-se-me esta tarefa; e não podendo eu fazer resumo de uma história que ainda ninguém havia escrito, julguei que devia contentar-me, com fazer um esboço, que se assemelhasse ao resumo precedente. Haviam já tentado isto na edição de Lisboa de 1802, mas eu julguei que devia seguir outra vereda, e tocar muitos fatos, que naquele compendio se omitiram; dando a outros uma forma algum tanto diferente do que ali se acha. O Público decidirá, qual destes epitomes se aproxima mais ao verdadeiro e ao imparcial; os mesmos fatos tocam diferentemente, diferentes pessoas, e cada um os refere, segundo a impressão, que lhe fazem. (grifos do autor)

<sup>170</sup> Ver a definição do termo em: <https://pt.wiktionary.org/wiki/s%C3%ADntese>

Nesse cenário, em Portugal, “a autoria passou a ser um elemento constitutivo da própria representação”<sup>171</sup>, de acordo com Valdei Lopes. Para além do que destaca o autor, gostaríamos de chamar atenção a primeira frase desse trecho: “A Grande aceitação que tivera este *resumo* da História de Portugal [...]”. A caracterização dessa história de Portugal, uma versão traduzida e estendida de um texto inglês como *resumo* é reveladora no sentido em que alinha-se com a primeira definição de síntese que citamos acima: soma, combinação, justaposição, ou ainda, *resumo*, a soma dos elementos essenciais a compreensão de um objeto.

Valdei Lopes de Araújo, mais à frente em seu texto, destaca, no princípio da produção historiográfica brasileira (ou sobre o Brasil; nos referimos a Beauchamp, Beaumelle, Cairu, Denis e Vergueiro), a presença de características majoritariamente referentes a uma historiografia compilatória e, ainda mais a frente, realiza um esforço de definição do que seriam os modelos de historiografia compilatório e disciplinar. Nesse momento, o autor menciona como característica do modelo compilatório uma “preocupação com a síntese e a oferta de uma versão menos documentada”. Nesse aspecto, a historiografia compilatória diferencia-se da historiografia disciplinar, regime que se institui no Brasil a partir do final da década de 1830, por apresentar um “padrão erudito” e uma “valorização da crítica e da autoridade do pesquisador/erudito”.

A síntese filosófica, já havia, portanto, figurado na historiografia nacional nos idos da primeira metade do século XIX – momento anterior a consolidação de uma historiografia instituída no IHGB e nas obras magnas de autores como Varnhagen – como elemento de uma historiografia moderna e compilatória. A virada crítica na historiografia ocidental, frequentemente atribuída a Ranke na década de 1830, na Alemanha, no momento em que fez surtir seus efeitos na historiografia nacional<sup>172</sup>, já no final da década mencionada, diminuiu o foco no procedimento sintético de compilação e favoreceu a execução de procedimentos analíticos, ou seja, num processo de decomposição dos fenômenos históricos em seus acontecimentos constituintes, dando foco as estruturas básicas (ou seja, aos fatos) dos eventos históricos.

---

<sup>171</sup> ARAÚJO, Valdei Lopes de. "Historiografia, nação e os regimes de autonomia na vida letrada no Império do Brasil". *Varia Historia*, Belo Horizonte, vol. 31, n. 56, p. 365-400, mai/ago 2015. p. 372

<sup>172</sup> A afirmação de que os efeitos da virada crítica chegam ao Brasil no final da década de 1830 é questionável e deve ser matizada mais cuidadosamente. Nos importa, nesse trecho, apenas discutir as mutações na síntese filosófica e sociológica nos séculos XIX e XX. Sobre a virada crítica e seus desdobramentos na historiografia brasileira, Cf. WEHLING, Arno. O historicismo e as origens do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. In: \_\_\_\_\_ . **A invenção da história:** estudos sobre o historicismo. Rio de Janeiro: Universidade Gama Filho; Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 1994. p. 127-140

Naturalmente, bem como Valdei Lopes de Araújo, descrevemos aqui modelos historiográficos que talvez nem possam encontrar aplicação numa investigação mais aprofundada da historiografia nacional, mas que funcionam como ferramentas de análise que deem conta dos arranjos mais ou menos estáveis que ocorram entre os elementos de cada modelo descrito. Os trabalhos mais alinhados com a historiografia disciplinar, tal como descrita por Valdei Lopes, ao menos almejavam ou traduziam como positivos os aspectos elencados como suas características, dentre eles, a análise crítica e o padrão erudito de pesquisa.

O que Araújo diagnostica na virada dos séculos XVIII e XIX, em Portugal, é um inchaço nas noções de autor, autoria, gênio e subjetividade comumente atribuído a ascensão do Romantismo como estética e *Zeitgeist*. Roland Barthes exerceu esforços no sentido de descrever os aspectos dessa hipertrofia da noção de autor na cultura ocidental a partir do princípio da modernidade ou, nas palavras de Barthes, “ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma”, descobriu-se “o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’”<sup>173</sup>. Tendo em vista as mudanças ocorridas no léxico sobre a cultura ocidental, operadas simultaneamente à gênese do romantismo germanófono, como descrevemos na primeira parte desse capítulo, podemos afirmar que a primazia do subjetivo e do fato, tal como descrita por Luiz Costa Lima, traduziu-se em dois aspectos importantes para a produção historiográfica ao longo de grande parte do século XIX: a autoridade máxima do autor (historiador) como representante de uma individualidade autônoma e; a necessidade de se combater um perspectivismo radical na relação do homem com o passado pela introdução de um método crítico de pesquisa.

Existe uma longa discussão acerca da natureza do conhecimento historiográfico produzido ao longo do século XIX no Brasil. Até a década de 1870, duas figuras se sobressaem na história de nossa historiografia: o do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado em 1838, e o de Francisco Adolfo de Varnhagen. Muito se discute acerca da natureza do conhecimento historiográfico presente nas publicações do Instituto e nos textos de autoria do Visconde de Salvador; no entanto, ainda que existam grandes debates sobre a historiografia do IHGB e sobre as obras de Varnhagen, fomentados pela divergência entre os acadêmicos envolvidos (veja o debate acerca da permanência da *historia magistra vitae* na Revista do Instituto, sobre o qual escreveram Valdei Lopes de Araújo, Lúcia Maria Paschoal Guimarães e

---

<sup>173</sup> BARTHES, Roland. A Morte do autor In: \_\_\_\_\_, **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 2

Manoel Salgado Guimarães, dentre outros<sup>174</sup>), parece haver um consenso em admitir o papel desses dois nomes na introdução e popularização de metodologia científica crítica, na escrita da história no Brasil. Ainda que a sintonia absoluta entre IHGB e Varnhagen e o modelo de prática historiográfica científica importados da Europa seja profundamente questionável em vários aspectos, no que se refere ao conjunto de práticas científicas, tais quais o uso de mecanismos de erudição (notas de rodapé, referenciação e explicitação de fontes) e a apreciação do trabalho historiográfico por pares (a prática de assinar juízos ou pareceres<sup>175</sup>), considera-se que o Instituto e Varnhagen estejam a par dos avanços da área.

É importante destacar brevemente a contribuição desses nomes para a historiografia nacional pois o *revival* da síntese a partir de 1870 e decididamente marcado pela consolidação das práticas científicas de pesquisa divulgadas por intelectuais mais intensamente ligados a um regime disciplinar de escrita da História. Rebeca Gontijo destaca que, apesar das inúmeras críticas tecidas a obra de Varnhagen, sobretudo acerca de sua falta de estilo e de capacidade sintética, da qual a produção historiográfica do período posterior (principalmente das primeiras décadas da República) deveria se distinguir, o trabalho do Visconde de Porto Seguro permanecia sendo um referencial, tanto para a pesquisa quanto para o ensino de história<sup>176</sup>.

A década de 1870 é um marco importante na história intelectual brasileira pois é o palco da geração de 1870, a qual se refere Ângela Alonso em sua obra *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*<sup>177</sup>, livro gestado a partir de sua tese de doutoramento na Universidade de São Paulo. Além daqueles intelectuais diretamente agremiados pela oposição ao *status quo*, representado pelos saquaremas, tais como Joaquim Nabuco e André Rebouças, dentre os novos liberais, Quintino Bocaiúva, dentre os liberais republicano e Miguel Lemos, entre os positivistas abolicionistas, em 1870, toma lugar nas dependências da Faculdade de Direito de Recife um movimento de incorporação de novas ideias sociológicas, a Escola de

---

<sup>174</sup> Cf. ARAUJO, Valdei Lopes de. Sobre a permanência da expressão *historia magistra vitae* no século XIX brasileiro. In: NICOLAZZI, Fernando; MOLLO, Helena Miranda & ARAUJO, Valdei Lopes de (Org.). **Aprender com a história? O passado e o futuro de uma questão**. Rio de Janeiro: FGV, 2012 e GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. **Estudos Históricos**, n. 1, Rio de Janeiro, 1988. p. 5-27

<sup>175</sup> Cf. DIAS, Fabiana. **Da Gênese do Campo Historiográfico: Erudição e Pragmatismo nas Associações Literárias dos Séculos XVIII e XIX**. Revista de Teoria da História, vol. 2, n. 4, dezembro de 2010. p. 18-33

<sup>176</sup> GONTIJO, Rebeca. "Historiografia e ensino de história na Primeira República: algumas observações". In: **Anais do XII Encontro Regional de História do Rio de Janeiro – Usos do Passado**. Niterói: ANPUHRJ, 2006, p. 3.

<sup>177</sup> Cf. ALONSO, Ângela. **Idéias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil Império**. São Paulo, Paz e Terra, 2002.

Recife. Em meio as figuras importantes do movimento destacamos seu líder, Tobias Barreto, Sílvio Romero, Capistrano de Abreu e Graça Aranha, além de várias outras.

É nos anos de 1870 que o “esvoaçar de ideias novas”, de Romero, ou o “bando de ideias novas”, de Veríssimo, chegam ao Brasil. Este é, arguivelmente, o momento de gênese da sociologia em nosso país e, ademais, o momento de consolidação da sociologia como disciplina na França, país do qual importamos, no Brasil, na década em questão, o cientificismo europeu da primeira metade do século XIX – especialmente o positivismo comtista, que encontra terreno fértil entre pensadores e políticos brasileiros nessa época, mas também aquele modernismo ao qual refere-se José Veríssimo: “[o] transformismo darwinista, [o] evolucionismo spenceriano, [o] intellectualismo de Taine e Renan e [as] quejandas correntes de pensamento”<sup>178</sup>. A incorporação do cientificismo e das disciplinas em consolidação (sociologia, antropologia, etnografia, etc.) vindas da Europa estabelecem novas demandas para a produção do conhecimento científico – conhecimento historiográfico incluso. Dentre essas demandas, a mais significativa é, possivelmente, aquela por um conhecimento científico rigoroso e *sintético*.

O historiador brasileiro mais proeminente nas décadas finais do século XIX, até sua morte em 1927 foi, sem dúvidas, João Capistrano Honório de Abreu. Uma análise do *Necrológio* de Varnhagen, escrito por Capistrano de Abreu em 1878 por ocasião da morte do historiador, tal como feita por Piero Detoni e Fernando Nicolazzi, serve para começarmos a definir a síntese que ressurgiu no final do século XIX, no Brasil, como uma condição para a escrita do conhecimento historiográfico. Nas páginas que se seguem, utilizaremos o raciocínio de ambos os autores citados acima como guia para nosso esclarecimento.

O *Necrológio* é um texto particularmente relevante pois o autor não se limita a delimitar as práticas historiográficas de Varnhagen; o historiador cearense, igualmente, delineia o espaço de atuação dos historiadores em geral, sua motivação em termo de representações político-sociais e o mote fundamental da pesquisa histórica: a atração pelo desconhecido. Trata-se de um documento historiográfico que revela a leitura de Capistrano de Abreu, o mais reconhecido historiador das décadas finais do século XIX e décadas iniciais do século XX, no Brasil, à obra do historiador nacional mais reconhecido da metade do século XIX, Francisco Adolfo de Varnhagen. E sua leitura, diferente do que a memória historiográfica da primeira metade do século XX nos legou, não se trata de uma crítica imediatamente negativa da obra do Visconde de Porto Seguro. Capistrano dedica uma porção significativa de seu texto a frisar a contribuição

---

<sup>178</sup> VERÍSSIMO, José. *Lições da Literatura Brasileira*. São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1977. p. 170

de Varnhagen para a historiografia nacional: ele, como ninguém antes ou depois, havia trabalhado na correção, anotação e divulgação de “textos-fonte”, dentre os quais, por exemplo, na ocasião da descoberta da condição autoral do *Tratado descritivo do Brasil*, que destaca também Piero Detoni, texto do qual Varnhagen fora responsável por desvendar a rubrica do autor, corrigir erros, identificar espécimes biológicos e precisar localizações geográficas – tudo sob a égide dos princípios de uma crítica documental rigorosa.

Detoni ainda destaca:

Dentre todas essas realizações atribuídas à Varnhagen faltava a sua maior contribuição. Depois de trilhar os caminhos caros à “sina do historiador”, os quais o levavam a “investigar cartórios”, a compulsar as bibliotecas de mosteiros” e, em certos momentos, a “reavaliar” textos de valor informativo sobre a história brasileira, veio a lume, entre os anos de 1854 e 1857, a sua História geral do Brasil. A mais rica até então apresentada no gênero, abundante em fatos capitais sobre a nossa história e em fontes utilizadas como artifícios de prova; a ponto mesmo dela parecer uma verdadeira “massa ciclópica de materiais”.<sup>179</sup>

A leitura atenciosa do *Necrológio* deixa uma impressão clara de que Capistrano de Abreu não apenas reconhece a importância de Varnhagen e a dimensão de sua obra, como também admira o trabalho feito pelo historiador paulista. Por outro lado, o historiador cearense reconhece que existem novas demandas de nível epistemológico, cognitivo e social para o conhecimento historiográfico já nos anos de 1870, e essas demandas exigiam a realização de um projeto de escrita da história que fosse distinto daquele empreendido por Varnhagen. O seguinte trecho revela aspectos sob os quais deveria se pautar uma nova historiografia nacional:

[Varnhagen] poderia escavar documentos, demonstrar-lhes a autenticidade, solver enigmas, desvendar mistérios, nada deixar que fazer a seus sucessores no terreno dos fatos: compreender, porém, tais fatos em suas origens, em sua ligação com fatos mais amplos e radicais de que dimanam; generalizar as ações e formular-lhes teoria; representa-las como conseqüências e demonstração de duas ou três leis basilares, não conseguiu, nem conseguiu-lo-ia.<sup>180</sup>

Note que Varnhagen seria incapaz, nas palavras de Capistrano, de realizar esse projeto historiográfico, dado que as demandas para a história, em sua época, eram outras. Varnhagen não apenas fora um gigante em “escavar documentos, demonstrar-lhes a autenticidade, solver enigmas, desvendar mistérios”, Varnhagen havia determinado a base para que qualquer outro historiador brasileiro realizasse seu trabalho. O que faltou ao trabalho do Visconde de Porto

<sup>179</sup> DETONI, Piero. **A síntese como desafio historiográfico na Primeira República**. Pequenos estudos de caso. 2013. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2013. p. 21

<sup>180</sup> ABREU, João Capistrano de. “Necrológio de Francisco Adolfo de Varnhagen, Visconde de Porto Seguro”. In: **Ensaio e Estudos (Crítica e História)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975, p. 90

Seguro foi “generalizar as ações”, “formular-lhes teoria”, “representa-las como consequências”, demonstrar “duas ou três leis basilares”, em suma: produzir uma *síntese*.

Piero Detoni nota que, nessa altura do texto, Capistrano “acreditava no potencial teórico como chave instrumental para as investigações históricas” – e mais – “nas possibilidades abertas pelas novas ciências sociais em face da leitura do real”<sup>181</sup>. Capistrano deixa uma lição no *Necrológio*: a sina do historiador é a de ser um perito na erudição, um mestre no uso do aparato crítico no estabelecimento e correção dos fatos; a cientificidade do *campo* só seria alcançada, no entanto, a partir do momento em que este comesse a formular, com *auxílio* das ciências sociais em voga, *leis e generalizações* de amplo calibre. Trocando em miúdos: a boa obra historiográfica, aquela que um intelectual brasileiro ainda havia de produzir, deveria pautar-se na *síntese* como um objetivo. Era uma pena que Varnhagen

ignorasse ou desdenhasse o corpo de doutrinas creadoras que nos ultimos annos se constituíram em sciencia sob o nome de sociologia. Sem esse facho luminoso, elle não podia vêr o modo por que se elabora a vida social. Sem elle as relações que ligam os momentos successivos da vida de um povo não podiam desenhar-se em seu espirito de modo a esclarecer as differentes feições e factores reciprocamente<sup>182</sup>.

Varnhagen é um dos personagens esguios história da historiografia brasileira. Sua relação com a matriz historiográfica romântica é tensa e não nos permite chama-lo, sem o cuidado de explicar cuidadosamente o porquê, como Veríssimo o faz (veremos no terceiro capítulo deste estudo) de romântico. Arno Wehling acredita que seu perfil e sua obra correspondem à de um “historicista filosófico”, a um “historicismo romântico-erudito”<sup>183</sup> – sendo o *romântico*, aqui, muito mais correspondente ao contexto centro europeu do que às particularidades do romantismo brasileiro, como a vertente indianista, que o Visconde de Porto-Seguro criticou veementemente após um incidente, em 1840, em que viajando pelo interior do Brasil, foi ameaçado por índios na estrada real. Arno Wehling ainda diz que o próprio Varnhagen, “como Martius, considerava-se adepto de uma *história filosófica*”. Guy Martinière<sup>184</sup>, a despeito das pouquíssimas referências ao historiador prussiano presentes no trabalho do historiador e diplomata, localiza Varnhagen próximo a Ranke. Já Stuart Schwartz<sup>185</sup> vê na obra do autor da *História geral* traços de positivismo. A dificuldade em localizar o autor – isso por que, além de

<sup>181</sup> DETONI, loc. cit.

<sup>182</sup> ABREU, J. C. op. cit., p. 138-140

<sup>183</sup> WEHLING, A. **Estado, história e memória: Varnhagen e a construção da identidade nacional**, RJ, Nova Fronteira, 1999. p. 126-127 apud CEZAR, Temístocles. Varnhagen em movimento: breve antologia de uma existência. **Topoi**, v. 8, n. 15, jul.-dez. 2007, p. 159-207.

<sup>184</sup> SCHWARTZ, Stuart B. Francisco Adolfo de Varnhagen: diplomat, patriot, historian, **The Hispanic American Historical Review**, may, 1967, vol. XLVII, no 2, p. 185-202

<sup>185</sup> MARTINIÈRE, Guy. Problèmes du développement de l’historiographie brésilienne, **Storia della storiografia**, Milano, 19, 1991, p. 117-146

Arno Wehling, nem sequer citamos os interpretes brasileiros mais célebres da obra do Visconde de Porto-Seguro – leva Temístocles Cezar a questionar:

Quem é, afinal, Varnhagen? Discípulo de Ranke, dos positivistas, dos metódicos? Seria um detalhe praticamente não haver referências a Ranke em seus trabalhos? Em que positivismo ou em que princípio metódico deveríamos enquadrá-lo? Comte e Monod também são autores ausentes em sua obra. Capistrano de Abreu, em 1878, não lamentava que Varnhagen “ignorasse ou desdenhasse o corpo de doutrinas criadoras que nos últimos annos se constituíram em sciencia sob o nome de sociologia”? E Gilberto Freyre não o considerava de “um simplismo infantil quando deixa(va) a pura pesquisa histórica, pela filosofia da história”? Por outro lado, ele também não participa inteiramente desse movimento epistemológico que se consolida no século XIX, tributário da filosofia da história de Voltaire, de recusa à erudição, definida principalmente por seu componente antiquário.<sup>186</sup>

Concordamos com Cezar em sua modesta resposta para essa pergunta:

Sem pretender situá-lo em uma difícil e duvidosa história das influências podemos, ao menos, afirmar que Varnhagen compartilha uma série de noções gerais e difusas da moderna historiografia oitocentista que surge um pouco por todos os lugares à revelia da identificação com uma corrente teórica determinada: ou seja, aquela do estabelecimento da verdade histórica por meio do trabalho nos arquivos, da busca de documentos originais, da objetividade narrativa e da imparcialidade do historiador.<sup>187</sup>

A manutenção dessas noções gerais e difusas da moderna historiografia aliada a necessidade de incorporar os avanços das ciências sociais no velho mundo ditaram quais foram os critérios de legitimação das narrativas sobre o passado, no Brasil, a partir das décadas finais do século XIX.

\*\*\*

Curiosamente, a *Magnum opus* de Capistrano de Abreu, os *Capítulos de História Colonial* (1907), recebeu críticas – algumas muito severas – que iam no mesmo sentido em que sua crítica a Varnhagen. José Honório Rodrigues, nos anos 1960, escreveu, sobre os capítulos do historiador cearense, que eles “marcam um momento crítico de nossa historiografia, uma revolução modernista *que não se completou*”<sup>188</sup>. José Honório reconhece o motivo de conferir-se um lugar único a Capistrano, já que

sua periodização não é só objetiva, empiricamente baseada nas fontes materiais e nos fatos, mas sociológica [...] Pela primeira vez se põe em relêvo as formas e os motivos fundamentais econômico-sociológicos de cada período individual e se deixa em aberto as relações de comportamento entre êsses fundamentos e as superestruturas ideais.<sup>189</sup>

Capistrano representava um considerável avanço em relação a Varnhagen pois

<sup>186</sup> CEZAR, op. cit., p. 160

<sup>187</sup> Ibid., p. 161

<sup>188</sup> RODRIGUES, José Honório. **Vida e história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 90

<sup>189</sup> Idem. **Teoria da história do Brasil** (Introdução metodológica). 3ª. edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969. p. 133-134

não é só nos fundamentos sócio-econômicos ou nos subfundamentos naturais e antropológicos que êle vai buscar a categoria histórica de um período. É também – e aí tôda a grandeza lógica de suas seções temporais – nos fins, nas regras de vida, nos sentimentos e ideais de cada círculo que êle busca as fronteiras de suas épocas<sup>190</sup>.

Este avanço, no entanto, não era grande o suficiente para atingir o objetivo final de uma história sintética do Brasil, fosse por falta de um gosto mais apurado pela escrita, fosse pela incapacidade de traduzir sua erudição em um “facho luminoso” – maneira como o próprio Capistrano se referiu as generalizações pelas quais advogava no *Necrológio*.

Na ocasião da publicação dos *Capítulos*, em 1907, José Veríssimo comentou que não considerava o livro “a obra completa e definitiva (quanto uma história o pode ser), que só talvez os seus longos, constantes e aproveitados estudos da matéria e seguro saber dela, nos podiam dar, e que tanta [falta] faz à nossa cultura”<sup>191</sup>. Silvio Romero, muito mais áspero – nota

nós mesmos, durante mais de trinta anos, nos deixamos iludir, e chegamos a esperar, com ansiedade, a História do Brasil, prometida por Capistrano. Sabíamos que êle é grande conhecedor dos nossos fatos históricos [...] Mas, após dez anos de espera, reconhecemos que o seu saber é puramente micrológico e de minúcias, sem relêvo de espécie alguma<sup>192</sup>

E acrescenta, nos termos de Nicolazzi, “quase que repetindo as palavras de Capistrano sobre o visconde de Porto Seguro”, que

falta-lhe a vida, o calor, a imaginativa, a capacidade sintética, o talento de narrar, a filosofia dos fatos, a amplitude generalizadora, a perspicácia analítica [...]. Em suma, faltam-lhe todos os dotes dos grandes historiadores<sup>193</sup>

Quando lemos a crítica de Capistrano a Varnhagen e as críticas feitas a obra de Capistrano, lado a lado, a impressão que temos é de que existe um lapso entre o Capistrano leitor/crítico e o Capistrano escritor. Fernando Nicolazzi destaca o trabalho de Maria da Glória Oliveira<sup>194</sup> que, em suas palavras, “tratando das íntimas ligações entre investigação e escrita na obra do historiador, mostra como que, incansável leitor, Capistrano ia sempre postergando a escrita de uma história do Brasil que ele planejava desde muito tempo”<sup>195</sup>. A autora faz uma análise pormenorizada da escrita do historiador cearense sobre a qual não nos estenderemos nesse

<sup>190</sup> Ibid., p. 136.

<sup>191</sup> Citado em VIANA, Helio. “Ensaio biobibliográfico”. In: ABREU, J. Capistrano de. **O descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: Martins Fontes; Biblioteca do Exército, 2001, p. LXXII.

<sup>192</sup> NICOLAZZI, Fernando Felizardo. **Um estilo de história: a viagem a memória, o ensaio, sobre Casa-grande & senzala e a representação do passado**. 2008. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. p. 323

<sup>193</sup> Ibid., p. 324

<sup>194</sup> Cf. OLIVEIRA, Maria da Glória de. **Crítica, método e escrita da história em João Capistrano de Abreu (1853-1927)**. Dissertação (Mestrado em História). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

<sup>195</sup> NICOLAZZI, op. cit., p 324

trabalho. A nós o mais importante é o diagnóstico desse lapso pois ele mesmo é indício de que a *síntese* é um critério consolidado de avaliação da qualidade de uma obra historiográfica quando do momento de publicação dos *Capítulos*. Consideramos, assim como Oliveira em alguma medida, que mudanças no regime de autoria e escrita, tais como aquelas operadas por Machado de Assis em suas obras no início dos anos de 1880 e analisadas por João César de Castro Rocha em *Machado de Assis: por uma poética da emulação* (2013)<sup>196</sup>, provocaram um descompasso entre escrita/autoria e leitura/crítica/recepção que possam explicar as brechas deixadas para a crítica por Capistrano de Abreu na escrita de sua própria obra (naquilo que se refere a seu esforço  *sintético*). Voltaremos a essa questão na parte seguinte deste capítulo, a que versa sobre o ensaio histórico.

Após Capistrano, uma grande sorte de historiadores na virada para o século XX refletiram, em suas expectativas acerca do conhecimento historiográfico, um deslocamento da erudição de uma posição central para uma posição periférica na legitimação da historiografia, deixando o espaço sob o holofote para *síntese*. Dentre esses autores, podemos mencionar Silvio Romero, em seu elogio a obra de João Francisco Lisboa, dito que sua palheta historiográfica trazia consigo “a análise percuciente, seguida de rápidas e lúcidas sínteses”<sup>197</sup>; João Ribeiro, para quem a história não poderia “ser a narrativa de sucessos desordenados e incompatíveis com uma coordenação methodica e científica”<sup>198</sup>, a “erudição era a maior amiga e a pior inimiga da história”<sup>199</sup>, o conjunto fontes que sustentava a pesquisa histórica ser “elíptico” e “separado”, como “na pintura [deveria] sentir-se a cor e não deixar muito visível o desenho das linhas”<sup>200</sup> e, invertendo recorrendo a metáfora da estrutura, ou da base, “o passado não [poderia] ser composto de esqueletos”. Haveria, necessariamente, “de ser vida ou coisa nenhuma”<sup>201</sup>.; e Manuel de Oliveira Lima, que acreditava que a história tinha uma identidade resguardada por ser “súmula, ou melhor dito, a síntese das ciências [sociais]” que coordenaria os saberes sociais disponíveis, seja em seu formato “narrativo, isto é, o inventário dos fatos memoráveis ocorridos no seio das sociedades civilizada”, sua forma “pragmática, isto é, que [buscava] dar a significação moral dos fenômenos históricos e [tratava] de deduzir as relações que [regiam] o

---

<sup>196</sup> Cf. ROCHA, João Cezar de Castro. **Machado de Assis: por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

<sup>197</sup> ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Tomo Quinto. 3ª Edição aumentada, organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1943. p. 187. Essa, como as passagens a seguir, são citadas em DETONI, op.cit.

<sup>198</sup> RIBEIRO, João. “A Sciencia da Historia”. In: **Historia universal**: lições escritas de conformidade com o programa de 1918 do Collegio Pedro II. Rio de Janeiro: Jacinto Ribeiro dos Santos, 1919, p. 355.

<sup>199</sup> Ibid., p. 430.

<sup>200</sup> Ibid. Essa mesma metáfora fora utilizada por Goethe quase um século antes.

<sup>201</sup> Ibid..

seu encadeamento”, ou, por fim, sua atitude “filosófica, isto é, que [buscava] alcançar e definir as causas da evolução humana e [tentava] mesmo explicar a sua finalidade”<sup>202</sup>. Observemos que esses autores não excluem, nenhum deles, a erudição como necessidade ou fim do conhecimento historiográfico. Apontam, entretanto, sua insuficiência para legitimar a História como conhecimento. Portanto, não é correto afirmar que possa ter ocorrido uma derrota da erudição. O IHGB permaneceu (arriscamos dizer que alguns institutos estaduais *permanecem*) fiel aos princípios sob os quais foi erigido:

a criação de princípios reguladores de controle e de validação do saber histórico por meio da *erudição crítica-compileatória*; a aquisição de métodos analíticos capazes de sondar a confiabilidade daquilo que estava sendo narrado como história; a interdição dos documentos falsos; o estabelecimento de periodizações precisas; o fomento de parâmetros éticos; dentre outros que se revelavam constituintes da disciplina história e que apareciam contundentemente nas práticas do Instituto Histórico desde a sua fundação.<sup>203</sup>

Além disso, outras formas de legitimação conhecimento historiográfico coexistiram nesse período, tal como a realização da pesquisa história pelo meio do ensino da disciplina, tal qual advogado por Alcides Bezerra e Manuel Bomfim<sup>204</sup>.

Um dos membros da *intelligentsia* nacional que captou sistematicamente os princípios da *síntese erudita*, para usar expressão cara a Henri Berr, foi Oliveira Viana<sup>205</sup>. O autor de *Populações meridionais do Brasil* (1920), uma das primeiras obras inteiramente sintonizadas com os aspectos da historiografia da formação, em seu *discurso de posse no IHGB*, proferido em 1924, propõe uma cisão alegórica entre historiadores modernos e velhos historiadores, sendo os primeiros aqueles que assimilavam a complexidade dos fenômenos históricos e dialogavam com as ciências sociais; e os segundos aqueles que restringiam-se as práticas ligadas a erudição, eram reducionistas e ocupavam-se apenas de fatalidades e causalidades rasas. Viana criticava o uso de componentes tais quais o rigor científico como principal critério de avaliação da qualidade de um trabalho historiográfico. Essa identidade atribuída aos historiadores era concebida, pelo historiador e sociólogo, como um obstáculo para o desenvolvimento da historiografia nacional.

<sup>202</sup> OLIVEIRA LIMA, Manuel de. **História da Civilização**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1919, p.15.

<sup>203</sup> DETONI, op. cit. p. 25

<sup>204</sup> Cf. HANSEN, op. cit., e GONTIJO, Rebeca. Manoel Bomfim, “pensador da História” na Primeira República. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, São Paulo, 2003. p. 129-154

<sup>205</sup> Viana fora leitor de Berr e esse dado é significativo se levarmos em conta que Henri Berr é o fundador da *Revue de synthèse (historique)*, quando da fundação, em 1900, periódico que agremiou intelectuais de várias áreas contrários ao excesso de erudição e de fechamento das disciplinas. Como nosso foco é o caso brasileiro, optamos por não analisarmos a obra do historiador francês, mas as similaridades entre sua obra e a de Oliveira Viana são numerosas e renderiam um estudo a parte.

Detoni propõe uma operação de cruzamento entre Oliveira Viana e Henri Berr, mais proeminente representante do projeto de incorporação das diretrizes da síntese na França, para compreender em que termos Viana define a síntese. Detoni destaca os seguintes aspectos: 1) Para ambos, a tarefa de elevar a história à síntese corresponderia “torná-la um saber capaz de selecionar fatos que possibilitassem ao investigador certo grau de inteligibilidade no que concernia ao direcionamento de outros eventos”<sup>206</sup>. Ou seja, a história atingiria um estatuto de cientificidade por estar apta a estabelecer uma correlação de *causalidade* entre os fatos, leis de caráter não-deterministas para os acontecimentos determinados pela pesquisa documental que permitissem abrir-se janelas interpretativas e hipóteses justificadas. Dessa maneira, ao caracterizar o procedimento da História como uma *síntese erudita*, Berr estabelecia uma ordem de importância entre síntese e erudição, sendo a erudição uma característica da síntese, o meio pelo qual ela seria executada; 2) a aptidão de estabelecer uma relação de *causalidade* adviria do uso devido do aparato teórico-metodológico e dos conhecimentos obtidos a partir de ciências auxiliares, sobretudo as ciências sociais. Para Viana, seria urgente que as mais variadas

ciências auxiliares da exegese histórica, [completassem] com seus dados as insuficiências ou obscuridades dos textos documentários, ou [explicassem] pelo mecanismo das suas leis poderosas aquilo que estes não [podiam] fixar nas páginas mortas<sup>207</sup>.

As palavras do próprio Viana não podem ser menos enfáticas para determinar seu posicionamento acerca desta contenda. Quando questionado acerca da solidez de seu trabalho com as fontes por Batista Pereira, Oliveira Viana foi categórico e abraçou o rótulo de generalista que a ele havia sido conferido:

eu não sou um puro historiógrafo [...]. Eu não sou um pesquisador de arquivos. Eu não sou um micrografista de história. Não sou, não quero ser, uma autoridade em detalhes [...]. Tenho a paixão dos quadros gerais<sup>208</sup>

\*\*\*

A maneira pela qual Paulo Prado constrói sua narrativa historiográfica nos interessa mais do que seu argumento central, a partir desse momento. Em um trecho do *Post-scriptum* do *Retrato* amplamente citado pelos comentadores da obra, o autor diz:

Este "Retrato" foi feito como um *quadro impressionista*. Dissolveram-se nas cores e no impreciso das tonalidades as linhas nítidas do desenho e, como se diz em gíria de

---

<sup>206</sup> DETONI, op. cit. p. 29

<sup>207</sup> OLIVEIRA VIANA, Francisco José de. **Populações meridionais do Brasil** (História – Organização – Psicologia). Primeiro Volume: Populações rurais do centro-sul (Paulistas – Fluminenses – Mineiros). São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. Editores, 1920, p. II.

<sup>208</sup> Apud CARVALHO, José Murilo de. “A utopia de Oliveira Viana”. In: \_\_\_\_\_. **Pontos e bordados: escritos de história e política**. Belo Horizonte: Editora da Ufmg, 1998, p. 207.

*artista, das "massas e volumes", que são na composição histórica a cronologia e os fatos. Desaparecem quase por completo as datas. Restam somente os aspectos, as emoções, a representação mental dos acontecimentos, resultantes estes mais da dedução especulativa do que da sequência concatenada dos fatos. Procurar deste modo, num esforço nunca atingido, chegar à essência das coisas, em que a paixão das ideias gerais não falte a solidez dos casos particulares. Considerar a história, não como uma ressurreição romântica, nem como ciência conjectural, à alemã; mas como conjunto de meras impressões, procurando no fundo misterioso das forças conscientes ou instintivas, as influências que dominaram, no correr dos tempos, os indivíduos e a coletividade. É assim que o quadro – para continuar a imagem sugerida – insiste em certas manchas, mais luminosas, ou extensas, para tornar mais parecido o retrato. (grifo nosso)<sup>209</sup>*

Paulo Prado recorre a uma metáfora análoga às utilizadas por Capistrano de Abreu (o edifício e a base/fundação) e João Ribeiro (a vida e o esqueleto), dessa vez utilizando uma “gíria de artista”: em uma época em que o cinema florescia na cidade de São Paulo e a linguagem modernista, tomada pela ação<sup>210</sup>, enfatizava a relevância do movimento para a estética em consolidação, o autor conscientemente opta por escrever um *Retrato*, uma imagem estática, no qual dissolve os contornos nas cores, restando apenas “massas e volumes”: “os aspectos, as emoções, a representação mental dos acontecimentos”, como se o passado e o presente brasileiros não tivessem (e estivessem) sofrido grandes mudanças – mais uma vez a estagnação irrompe na superfície da narrativa pradiana.

É importante notar que os retratos literários (*literary portraits*, em inglês, e *portrait littéraire*, em francês) eram um dispositivo de caracterização<sup>211</sup> consolidado desde o século XVII, na França – vide os *Divers Portrait* (1659) e os *Portraits du Grand Cardinal* (1664), de G. de Scúdery – e populares na literatura de língua inglesa da segunda metade do século XIX e início do século XX – *The Portrait of a Lady* (1881), de Henry James, *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, e *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), de James Joyce. Nesse sentido, o *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, se localiza em uma grande tradição de retratos literários e diferencia-se pelo impressionismo: pelo reconhecimento da subjetividade do autor e pela pretensão sintética traduzida na preocupação com os grandes contrastes de luz, característicos da pintura impressionista<sup>212</sup>.

É sabida da relação pessoal entre Paulo Prado e Capistrano de Abreu, amizade cultivada desde o momento que conheceram-se, no Rio de Janeiro, até a morte de Capistrano, em janeiro de

<sup>209</sup> PRADO, P. op. cit., 2012, p. 127

<sup>210</sup> Cf. SEVCENKO, op.cit., p. 78-88

<sup>211</sup> Cf. HEIER, E. “The literary portrait” as a device of characterization. *Neophilologus*, vol. 60, n. 3, Julho de 1976. p. 321-333

<sup>212</sup> Ver o comentário de Braudel sobre o uso do dispositivo *Retrato*, no qual o célebre historiador francês cita o *Retrato do Brasil*: BRAUDEL, Fernand. Le Jeu des Portraits: la règle du jeu. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. vol. 3, n. 4, 1948. p. 437-438

1927. Autores que recentemente debruçaram-se sobre a obra de Paulo Prado tendem a identificar na relação com Capistrano uma admiração a erudição e ao rigor do mestre<sup>213</sup>, características que, segundo os especialistas, se traduzem na obra do historiador paulista de forma mais tímida, dada sua opção pelo formato de ensaio histórico. O que verificamos no trecho do *Post-scriptum* supracitado é a defesa de uma historiografia que destila os fatos nas grandes unidades de sentido: uma historiografia pautada na síntese, na busca pela essência das coisas; mas que não abre mão da erudição, que não permite que à paixão das “ideias gerais” não falte a “solidez dos casos particulares”. Por fim, a pretensão de que a história escrita seja um “conjunto de meras impressões, procurando no fundo misterioso das forças conscientes ou instintivas, as influências que dominaram, no correr dos tempos, os indivíduos e a coletividade”. Paulo Prado, meia década antes da publicação do mais antigo dos ensaios históricos da tríade maior de nossa historiografia, Casa Grande & Senzala, sumariza com uma metáfora artística as pretensões então consolidadas da historiografia brasileira nas décadas seguintes: produzir uma síntese sociológica da história e da cultura brasileira balizada pelos avanços que o método crítico e científico alcançaram ao longo do século anterior.

\*\*\*

Até 1930, a síntese já havia figurado como aspiração dos historiadores brasileiros em vários momentos e sob duas formas: a síntese filosófica, ou compilatória, e a síntese sociológica, sendo esta última a forma que nos interessa quando falamos da historiografia da formação. De origens datadas da década de 1870, a síntese sociológica talvez seja o menos longevo e o mais impactante dentre os aspectos da historiografia da formação. No momento em que formação, síntese e erudição colidem no campo das demandas para o conhecimento historiográfico, os historiadores veem-se compelidos a dar conta de todas essas exigências e recorrem a uma *forma* de escrita secular que compreendesse tanto as aspirações sintéticas e estéticas da historiografia pós-1870, quanto os aspectos formais e eruditos da historiografia pós-1830: o ensaio. Não seria exagero dizer que o ensaio emerge como um formato especial da escrita da história no Brasil final do século XIX e início do século XX. Na parte que se segue, trataremos dessa última característica da historiografia da formação.

---

<sup>213</sup> Cf. WALDMAN, Thaís. *Moderno Bandeirante: Paulo Prado entre espaços e tradições*. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia). São Paulo, FFLCH, USP, 2009. e BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Tejo, Tietê, Sena**. Op cit..

### Parte III – A história de um gênero

O gênero do ensaio goza, nos trópicos, nas palavras de Dalton Sanches, "uma longa e errática vida de mais de um século e meio"<sup>214</sup>, mas sua existência no velho mundo data de mais de quatro centenas de anos. "Centauro de los géneros"<sup>215</sup>, nas palavras de Alfonso Reyes, o ensaio tem trajetórias diferentes em tradições distintas mas foi alvo de diversas reflexões teóricas acerca de sua natureza como gênero, transcendendo a particularidade da sua historicidade múltipla, e sem que, ao fim, se houvesse um consenso amplo e claro acerca de sua definição (vide as quase 100 ocorrências da palavra "ensaio" e suas variantes, por exemplo, na *História da Literatura Ocidental* de Otto Maria-Carpeaux, nenhuma delas acompanhada de uma definição). José Edmundo Clemente já havia dito: "*definir el ensayo es una tarea superior a la ambición de escribirlo*".<sup>216</sup>

Em seu já clássico *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, José Miguel Oviedo trabalha próximo a Lukács e define o ensaio como uma reflexão original, organizada e racional que busca elucidar um tema. Diferencia-se entretanto, de outras linguagens do conhecimento e da ciência pois "en el ensayo ese lenguaje es un reflejo vivo de la persona que piensa, analiza y descubre: es un lenguaje *singular* y reconocible como tal, pues no ha renunciado a la subjectividad y aun a los vuelos imprevisibles de la fantasía"<sup>217</sup>. Já André Gaio, em *Modernismo e Ensaio Histórico*, pequeno ensaio no qual tenta dar conta das relações entre o Modernismo brasileiro e o gênero a partir do estudo da obra de Nelson Werneck Sodré, trabalha mais próximo a Simmel e Adorno. Em suas palavras:

Adorno reconhecia a separação entre arte e ciência e admitia haver certa *autonomia estética* no ensaio; ele é *essencialmente linguagem*, um esforço tenaz na exposição das idéias; todavia considerava um erro *hipostasiar* essa separação. As referências principais ao ensaio são as seguintes: *sua natureza aberta*, o reconhecimento da não-identidade entre pensamento e objeto, entre o sujeito e o objeto, entre o *modo de expor e o objeto*, sua natureza fragmentária que não é contrária à busca da totalidade, a presença de teorias e conceito, o esforço para *abrir* o que há de *opaco* nos objetos, a própria organização textual deverá amarrar o que, às vezes, poderia parecer como solto, disperso, sua abertura aos dados novos da realidade, sua assistemática como crítica às formas fixas e consagradas da verdade, herdada da filosofia tradicional. Também como Simmel ele reafirma a noção de tentativa e o caráter de excuro presentes no ensaio.<sup>218</sup>

<sup>214</sup> SANCHES, Dalton. **Entre formas hesitantes e bastardas: ensaísmo, modernismo e escrita da história em Raízes do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda (1920-1956)**. 2013. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2013. p. 17

<sup>215</sup> OVIEDO, José Miguel. **Breve historia del ensayo hispanoamericano**. Madrid: Alianza Editorial, 1990. p. 12

<sup>216</sup> CLEMENTE, José Edmundo. **El Ensayo**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p.7

<sup>217</sup> OVIEDO, op. cit., p. 14

<sup>218</sup> GAIO, André Moisés. **Modernismo e Ensaio Histórico**. São Paulo: Cortez, 2004. p. 12

Voltaremos a essas discussões acerca da natureza do gênero ensaístico assim que houvermos traçado um panorama da trajetória do ensaio e suas tradições distintas.

O ensaio é um gênero moderno de origens pouco claras. No entanto, escrever ensaio é remeter-se a um fundador que, por séculos, preservou um legado extremamente potente na literatura europeia: Michel de Montaigne. Foi a partir dos *Ensaio*s que toda a tradição ensaística foi estabelecida. Neste momento, o ensaio preservava uma conotação menos profunda e mais geral, que permanece como uma das alternativas de sua definição até os dias de hoje

Signo por excelência do trabalho fragmentário e inconcluso, justamente por ser sua intenção primordial não concluir ou oferecer um sistema fechado de pensamento, a obra de Montaigne aparece como um livro em constante escrita, aberto, na tarefa de reatualização por que passaram as três edições alteradas pelo autor.<sup>219</sup>

No Reino Unido, o ensaio viria a florescer mais frondosamente e dar frutos de sabores um tanto distintos a partir da tradução, em 1603, dos *Ensaio*s para a língua inglesa. Francis Bacon já adotara, nessa época, o termo *ensaio* para seus escritos, numa oposição ao estilo intimista e subjetivo de Montaigne. Foi, entretanto,

sobretudo no século XVIII que o gênero se estabeleceu de forma privilegiada como mediadora dos anseios de uma sociedade civil em transformação, com suas correlatas formas de sociabilidade. Seu terreno fértil, a produção literária em periódicos, onde o conhecimento poderia ser vulgarizado e, com isso, generalizado o saber.<sup>220</sup>

Foi no Reino Unido que, ao longo do século XVIII, nasceu a faceta jornalística do gênero ensaístico como um instrumento de público de divulgação de ideias que, por seu tom inconcluso, deixava ao leitor a responsabilidade pela formação da opinião dos textos que se digladiavam no espaço dos periódicos.

No XVIII, na França, que o ensaio (no singular), em posse dos *philosophes* ganhou uma conotação de estudo sistemático, sendo usado por Voltaire, por exemplo, na forma de ensaio histórico. Ao mesmo tempo, a mudança de linguagem criou também a possibilidade de compreender, como Diderot, o ensaio como um gênero de superficialidade. Em meados do XIX, já se podia identificar, em ambos os lados do Canal da Mancha, o desenvolvimento dos ensaios românticos - aqueles cuja missão é constituir "cenários convincentes de representação de uma cultura por ela mesma"<sup>221</sup>, ou seja, de dar conta do contexto, da cultura e da identidade de uma nação. Na França, Michelet é o grande nome dessa tradição, ao passo que na Inglaterra, Macaulay fora seu representante máximo.

---

<sup>219</sup> NICOLAZZI, op. cit., p. 308

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> Ibid., p. 311

Ao fim do século XIX, podemos notar a existência de múltiplas maneira de escrever ensaio e a formação de tradições nacionais algo abrangentes. Nicolazzi fala da formação de um cânone alemão, de um francês, de um inglês e de um espanhol:

[...] se na Inglaterra a tradição ensaística assume, de maneira geral, as vezes de um discurso aberto e público sobre a cultura e na França ela passa a se ligar mais estreitamente à prosa da literatura como forma de crítica literária, na Alemanha trata-se de uma maneira particular de se fazer filosofia, cujo nome notável da segunda metade do século XIX é Nietzsche e, na primeira metade do XX, Walter Benjamin. Na Espanha, por outro lado, cultura dada à introspecção onde o gênero pareceu sempre gozar de boa reputação, ele se filia mais abertamente a uma tradição intimista e quase religiosa de pensamento, onde se coloca em primeiro plano, além da questão do “eu”, uma indagação vigorosa sobre a identidade cultural espanhola, em que se destacam nomes como Miguel de Unamuno e José Ortega y Gasset [...] <sup>222</sup>

Dessa forma, chegamos ao Brasil. O ensaio brasileiro, naturalmente, também tem uma gênese confusa, embora sua origem seja atribuída correntemente aos publicistas do período imediatamente pré-Independência, dentre os quais os especialistas destacam o nome de Hipólito da Costa.

Em *O Ensaio Literário no Brasil*, artigo publicado em 1989 na revista *Língua e Literatura*, cerca de um ano após a morte de seu autor, mas escrito originalmente em 1962, sob o pseudônimo de Capangueiro, Alexandre Eulalio produz um dos mais extensos relatos acerca do desenvolvimento do gênero ensaístico no Brasil. A definição adotada para Eulalio como critério para delimitar seu objeto é ampla: ensaio, para ele é um “livre comentário estético”<sup>223</sup>. Nesse sentido, seu longo artigo sobre o ensaio literário brasileiro recorre a uma classificação de modalidades formais e temáticas desses “livres comentários estéticos”, dividindo-os em três grupos: 1) os ensaios subjetivos - “fantasioso[s], pessoa[is], egotista[s]” – também conhecido como *familiar essay*, no inglês, e relativo aqueles textos populares na imprensa periódica e marcados pela opinião do autor acerca de uma matéria livre; 2) o ensaio crítico enquanto discussão estética do fato literário, “sob a forma de estudos, análises, notícias, resenhas recensões”; e 3) o ensaio descritivo, narrativo e interpretativo de intenção estética, cuja objetividade expositiva “afaste-o da profissão personalista”<sup>224</sup> da modalidade 1 (descrição de costumes, tipos e memórias sentimentais). Eulalio, assim, inclui de tudo em sua compreensão de ensaio: de polêmicas, sátiras, cartas abertas, panfletos e crônicas (em seu sentido de

<sup>222</sup> Ibid., p. 313

<sup>223</sup> EULALIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. In: \_\_\_\_\_, Escritos. São Paulo/Campinas: Unesp/Editora da Unicamp, 1992. p. 11

<sup>224</sup> Ibid., p. 12

“literatura ao rés do chão”, para usar a expressão de Antonio Candido, e não de cronológico) aos ensaios históricos.

Seu relato sobre o desenvolvimento do ensaio no Brasil é, dessa maneira, abrangente. Alexandre Eulalio vê a gênese do ensaio brasileiro também nas páginas do *Correio Brasiliense* de Hipólito da Costa, ainda que dedique duas ou três páginas aos antecedentes lusitanos do ensaio brasileiro. A partir do trabalho do publicista, sucessores desse recém fundado cânone ensaístico atravessaram toda sorte de paixão política em uma produção ensaística em constituição a que Eulalio dá nome de “Jornalismo da Independência” e vê como grande marco desse modo ensaístico o “equilíbrio intransigente de um Evaristo de Veiga”. Ao mesmo tempo, corre, marginal, a tradição da correspondência pedagógica (fictícia) de Souza Caldas, na década de 1810 e de Frei Caneca na década de 1820. Essa tradição ajudaria a compor, ainda no período da Regência, uma vertente do jornalismo panfletário que deriva da transição do sermão barroco para o sermão romântico, de um ambiente em que até então a oratória sacra havia sido o ápice da expressão literária para um cenário no qual muitos dos pregadores inflamados – Januário da Cunha Barbosa, Frei Caneca, Frei Sampaio – reversavam em seu tempo entre imprensa, púlpito e parlamento. De acordo com Eulalio:

A influência do sermão não pode ser esquecida, muito em especial no jornalismo de ensaio, quando judicioso e moralizador. A repercussão dessa forma declamada na prosa literária corrente – a princípio graças ao automatismo e ao prestígio do costume arraigado, depois na forma de cultivo procurado e enfático do bem-dizer clássico – explicará o tom guindado de muitos estilos do nosso ensaísmo até recentemente.<sup>225</sup>

Surge, também, nessa época (virada dos anos de 1820 para os anos de 1830) a variante satírica do ensaio brasileiro, personificada na figura de Lopes Gama e n’*O Carapuceiro*, e depois em vários outros. O ensaio satírico é, segundo Eulalio, responsável pela constituição de um espaço literário que constrói uma língua portuguesa própria, flexível, de transição entre o livresco e o popular.<sup>226</sup> É também nesse momento que Eulalio diz surgirem os folhetins como um desdobramento das pretensões mais literárias do gênero. Daí adiante, encabeçado por grandes nomes de nossa literatura nacional, tais como Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, Quintino Bocaiuva, Machado de Assis, José do Patrocínio, Real Pompéia, e muitos outros, o ensaio literário floresceria ao longo das décadas seguintes, desdobrando-se em vários outros subgêneros e em uma crítica frutífera (bem distinta da crítica mais formal das décadas finais do século XIX).

---

<sup>225</sup> Ibid., p. 23

<sup>226</sup> Ibid., p. 28

Até as décadas finais do oitocentos, ensaio, no Brasil, aparecerá quase apenas como o ensaio jornalístico próximo àquele de gênese inglesa, ou esse ensaio literário do qual Alexandre Eulalio se ocupa. A mudança brusca no uso do gênero virá apenas nos idos dos anos 1870, acompanhando o radical rearranjo conceitual que acontecerá a partir da chegada, ao Brasil, de um "bando de ideias novas", tão citado e referenciado. Um número crescente de autores, a partir de 1870, adotará o ensaio como forma de expressão de suas ideias, dentre os quais devemos citar, inicialmente, Euclides da Cunha, por ser o primeiro grande expoente do ensaio histórico brasileiro, e Silvio Romero, por sua campanha de incorporação do cientificismo da segunda metade do século XIX na pauta dos intelectuais brasileiros da época, além da suma importância, para esta análise, da publicação de sua *Introdução* (1882) e de sua *História da Literatura Brasileira* (1888). Do período subsequente, podemos mencionar Gilberto Amado, Alberto Torres, Oliveira Viana, Oliveira Lima, Rodolfo Garcia, Capistrano de Abreu, João Ribeiro, Vicente Licínio Cardoso, Jackson de Figueiredo e - por que não? - Rui Barbosa. André Moysés Gaio elenca duas características importantes desse ensaísmo histórico-sociológico *pré-modernista* - termo que toma emprestado de Alfredo Bosi: 1) a despreocupação com o aspecto formal da exposição e uma prosa destituída de preocupações literárias; e 2) a insatisfação com o período republicano ou com o acúmulo de erros seculares que não teve, na República, mudança de rumos.<sup>227</sup> Apenas a opção pelo ensaio como forma já pode ser um indício de que Gaio está errado em atribuir a essa geração de pensadores uma despreocupação com o aspecto formal da exposição. De todo modo, a insatisfação ou o "inconformismo e espírito revisionista", nas palavras de Alexandre Eulalio, também se refletem, décadas depois, nas páginas da *Revista do Brasil*, dirigida por Monteiro Lobato e Paulo Prado. A publicação representou, de acordo com Eulalio, "de modo todo panorâmico a mentalidade brasileira profundamente insatisfeita com a realidade presente, pretendendo agir de modo concreto pelo menos dentro do campo cultural"<sup>228</sup>, em um momento em que o modernismo paulista tomava forma. Não demorou muito para que as diferentes estéticas do modernismo paulista fossem também as estéticas assumidas por importantes produções ensaísticas da época, não sem a devida disputa por espaço que novas formas de se expressar incorrem:

Encontrando entre os escritos jovens alheios ao movimento uma prosa amadurecida e cheia de recursos que segue determinados ideais, a oposição estilística e artesanal dos "futuristas" – Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Antônio de Alcântara Machado – será muito fecunda no sentido da síntese que irão realizar, à procura de um discurso

---

<sup>227</sup> Cf. GAIO, A., op. cit., p. 22

<sup>228</sup> EULALIO, op. cit., p. 56

ricamente plástico, que vai se aproveitar das novas conquistas mas não deixará de utilizar a tradição.

Assim, nas palavras de Alexandre Eulalio:

À prosa protestante, aforística, subjetivista, de um estilo às vezes telegráfico, de que Oswald e Mário de Andrade dão a senha, e Antônio de Alcântara Machado resolverá numa dimensão própria, inimitável, vai suceder uma busca de equilíbrio expositivo e estético na qual tanto aqueles diretamente ligados ao movimento como aqueles que se desenvolvem à margem do debate estético acabam por se beneficiar. Pedro Dantas, Sérgio Buarque de Holanda, Rodrigo M. F. de Andrade, Manuel Bandeira, Sergio Milliet, por um lado; Gilberto Freyre, Paulo Prado, Tasso da Silveira, Andrade Murici, Agripino Grieco, Fernando de Azevedo, Luís Delgado, Eduardo Frieiro, Olívio Montenegro, Otávio Tarquínio de outro lado representam, *grosso modo*, as posições principais em torno do ensaio crítico, interpretativo, ou expositivo, e que transitam, dentro de distintas categorias de experimentação, para um pós-modernismo em que voltará a prevalecer o ideal da prosa equilibrada.<sup>229</sup>

É nesse contexto que são escritos os grandes ensaios historiográficos do sentido da formação.

Algumas explicações sobre a disseminação do ensaio como forma de expressão do pensamento social, historiográfico e sociológico brasileiro já nos foram oferecidas ao longo da mais que centenária história do gênero no Brasil. Afrânio Coutinho (e, aqui, voltamos a falar de algumas concepções gerais acerca da natureza do gênero ensaístico) recuou à etimologia da palavra para destacar seu caráter inacabado e experimental. Chamou atenção para a brevidade dos textos do gênero e para sua ambição interpretativa. Mais à frente, tenta definir sua essência que, segundo ele:

[...] Reside em sua relação com a palavra falada e com a elocução oral, como se depreende do estudo estilístico dos grandes ensaístas [...]. É o estilo que marcha a passo com a o pensamento e o traduz, como um orador, sem nenhum intervalo, diretamente, do pensamento à palavra [...]<sup>230</sup>

Imbuído, portanto, do entendimento de Afrânio Coutinho acerca da natureza do gênero, Gaio sugere ser possível concluir que o mesmo "só foi incorporado como gênero textual pelos intelectuais brasileiros devido à decisiva presença da cultura oral no Brasil. Um deficiente sistema educacional e a presença tardia da Universidade poderiam justificar tal escolha".<sup>231</sup>

Entretanto, a explicação mais disseminada e de adesão massiva entre aqueles que já depositaram seus esforços na pesquisa do tema é aquela fundada, talvez, por José Veríssimo e disseminada por Antônio Cândido. Para Antônio Cândido "o ensaio como gênero de escrita no contexto brasileiro remete à convergência formal entre os saberes constituídos no Brasil durante o final do século XIX"<sup>232</sup>. Roberto Ventura, seguindo na mesma linha de raciocínio, sugere, a partir da

<sup>229</sup> Ibid., p. 58-59

<sup>230</sup> GAIO, A., op. cit., p. 15

<sup>231</sup> Ibid., p. 16

<sup>232</sup> NICOLAZZI, op. cit., p. 315

caracterização de José Veríssimo de seu tempo como um tempo de "espírito científico desespecializado"<sup>233</sup>, que o que existiu foi “uma concatenação eclética de teorias e conhecimentos díspares, apresentados como saber ‘universal’ [...] Daí a importância do ensaio literário, histórico e cultural, como forma de expressão de letrados e bacharéis [...]”<sup>234</sup>. De algum modo, portanto, essa explicação sublinha o caráter de inacabamento de pensamentos em construção que, paradoxalmente, ambicionam a síntese. Luiz Carlos Jackson nos diz, em seu estudo sobre a sociologia de Antônio Cândido, que o crítico

destaca, como forma típica de expressão do nosso pensamento, esta espécie de sincretismo entre literatura e sociologia: Não será exagerado dizer que esta linha de ensaio – em que se combinam com felicidade maior ou menor a imaginação e a observação, a ciência e a arte, – constitui o traço mais característico e original do nosso pensamento. Notemos que, esboçado no século XIX, ela se desenvolve no atual, onde funciona como elemento de ligação entre a pesquisa puramente científica e a criação literária, dando graças a seu caráter sincrético, uma certa unidade ao panorama de nossa cultura.<sup>235</sup>

Ao longo de sua riquíssima, profunda e extensa obra, Antônio Cândido, construirá um argumento importante para os avanços dos estudos do ensaísmo historiográfico e sociológico brasileiro: o ensaio é a forma mais adequada que esses escritores da virada do século e do período subsequente encontraram de efetuar a síntese sociológica que tanto almejavam. Ousemos, entretanto, analisar muito brevemente parte de sua argumentação acerca do ensaio - aquela relativa a constituição da sociologia brasileira - a fim de propor possíveis reflexões sobre a história do gênero no Brasil.

Antônio Candido divide o processo de formação da sociologia no Brasil em três fases: a primeira, 1880-1930, marcada por estudos não especializados e voltados para interpretações globais do Brasil; a segunda, transitória, 1930-1940, é o momento de publicação dos ensaios histórico-sociológicos de Gilberto Freyre, Sérgio Buarque e Caio Prado Jr.; a terceira, 1940 em diante, é a fase de “consolidação e generalização da sociologia como disciplina universitária” e da “produção regular no campo da teoria, da pesquisa e da aplicação” (Candido, 1957, p. 2107).<sup>236</sup>

Em 1958, ano seguinte à publicação de *L'état actuel et les problèmes les plus importants des études sur les sociétés rurales du Brésil*, citado por Jackson acima, Antônio Cândido publica a primeira edição de sua monumental *Formação da Literatura Brasileira* no qual

reconstrói a formação de nossa literatura como sistema e sugere que nela está a origem de nossa vida intelectual e artística; a crítica literária e o pensamento social aparecem inicialmente como gêneros literários e se autonomizam progressivamente.<sup>237</sup>

<sup>233</sup> Cf. SANCHES, op. cit., p. 71

<sup>234</sup> VENTURA apud SANCHES, op. cit. p. 72

<sup>235</sup> JACKSON, Luiz Carlos. "A Tradição esquecida: estudo sobre a sociologia de Antonio Candido". **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 16, n. 47. p. 128-140, Outubro de 2011. p. 134

<sup>236</sup> Ibid.

<sup>237</sup> Ibid.

O argumento de Antônio Cândido desconsidera o estado da produção do conhecimento historiográfico, o que é absolutamente natural, dado que sua preocupação não é com a dimensão historiográfica dos ensaios que ele estuda. Essa é nossa preocupação, entretanto. Àquela altura, como já afirmamos no princípio deste trabalho, coexistiam múltiplas experiências do tempo histórico e múltiplos regimes de legitimação de sua escrita que se arranjavam mais ou menos desigualmente. Na análise - quase estrutural - do desenvolvimento da disciplina sociológica que Antônio Cândido produz é possível localizar o ensaio como a manifestação de uma fase específica da evolução disciplinar. Mas o mesmo é inviável, para nós, se considerarmos as variadas possibilidades de escrita da história no mesmo período. O que pode ser dito, entretanto – que é precisamente como os historiadores da historiografia incorporaram a proposição de Antônio Cândido –, é que no momento em que a síntese erudita consolida-se como uma demanda posta ao conhecimento historiográfico, uma nova forma de escrita que represente na narrativa sobre o passado ambos o rigor metodológico e o esforço de produção de síntese também se consolida no rastro dessas demandas epistemológicas.

Mais do que isso, a história do ensaio no Brasil revela que se trata de um gênero particularmente voltado para a esfera pública. Suas mais diversas variantes, das mais íntimas às religiosas e historiográficas, ocupam-se da atividade fundamental de comunicarem algo a um público amplo. A frequência crescente na qual o ensaio aparece como a principal opção dos historiógrafos nas décadas finais do século XIX e na primeira metade do século XX certamente refletem uma mudança na função da historiografia na esfera pública brasileira. Essa mudança de função, arriscamos dizer, é intimamente ligada às alterações do conceito de formação e as consequentes mutações no conceito de história e no papel do historiador, especificamente, e do intelectual, de uma maneira geral na sociedade brasileira.

Em artigo publicado na *Revista do Brasil*, em 2016, Fernando Nicolazzi busca localizar o *Raízes do Brasil*, de Sergio Buarque de Holanda, na tradição historiográfica nacional a partir da interseção entre ensaio historiográfico e síntese sociológica. Uma passagem de seu texto resume bem a relação entre esses dois elementos emergentes na historiografia nacional nas décadas consecutivas à Proclamação da República e o fetiche da *formação*; oferece, portanto, a suma que citamos antes de tornar nossa atenção, novamente, à presença do ensaísmo, da síntese e do fetiche da formação no *Retrato do Brasil*:

Em primeiro lugar, considero que a forma ensaística de interpretação do processo de formação da sociedade brasileira respondeu a uma situação de impasse, marcada por uma espécie de desorientação da experiência temporal. Certo descompasso entre o tempo histórico e o tempo social foi perceptível em diversas formas de manifestações

intelectuais, entre as quais *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha, ocupava uma posição de proeminência. Como se sabe, o jogo espacial entre litoral e sertão também assumia na obra uma clara feição temporal: a viagem ao interior do Brasil equivalia, para o escritor, a uma viagem de retorno ao passado. Assim, interpretar o passado assemelhava-se a uma tarefa de organização temporal, colocando ordem no tempo por meio da escrita da história. Em segundo lugar, e este será o foco assumido por este artigo, o ensaio histórico pode ser caracterizado pelo jogo entre síntese e erudição. De um lado, percebe-se sua dimensão sintética, por meio da qual o esforço de descrição da totalidade dos fatos dignos de memória cede espaço ao trabalho da síntese interpretativa. Em outras palavras, à narração dos fatos históricos das histórias gerais se sobrepõe a interpretação de um sentido formador; daí a ênfase constante na ideia de “formação” que definiu alguns traços da produção historiográfica brasileira na primeira metade do século XX. Talvez o “sentido da colonização” oferecido por Caio Prado Jr. em 1942 seja o exemplo mais evidente disso. De outro lado, correlato ao predomínio da síntese, nos ensaios é perceptível o deslocamento da erudição crítica justamente em proveito da interpretação sintetizadora. Manoel Bomfim chegou a afirmar, em *O Brasil na América* (1929), que para se destacar a “feição geral” da história não era possível nem desejável perder-se “nos desvãos da erudição”. Oliveira Viana foi um pouco mais incisivo em *Populações meridionais* (1920), ao recusar o “culto do documento escrito”, considerado por ele como um mero “fetichismo literalista”. Já Paulo Prado definiu seu *Retrato do Brasil* (1928) como um quadro impressionista onde as linhas fortes do desenho, para ele a cronologia e os fatos, aparecem dissolvidas em proveito das tonalidades gerais. Último exemplo: Caio Prado Jr. chamou *Evolução política do Brasil* (1933) de “simple ensaio”, ou seja, uma “síntese da evolução política do Brasil” e não “a sua história completa”.<sup>238</sup>

No *Retrato do Brasil* não é diferente: ensaio histórico e síntese sociológica (a partir da metáfora do quadro impressionista) são sintomas de um desarranjo entre o tempo histórico e o tempo social em um contexto em que a centralidade da literatura e seu papel formativo no Brasil ganham novo fôlego, ao passo em que as ciências sociais tomam forma no país. Síntese e ensaio são, no *Retrato do Brasil*, assim como em outros ensaios do período, os mecanismos que permitem a conciliação de uma demanda pela manutenção do rigor metodológico e pela produção de grandes interpretações que fossem capazes de estabilizar a cultura nacional e orientar a ação formativa. Nesse sentido, o *modernismo profundo* no *Retrato do Brasil* é, também, o *modernismo raso*, do qual falaremos no capítulo que se segue a partir de uma análise da presença do Romantismo na obra e de sua recepção.

---

<sup>238</sup> NICOLAZZI, Fernando. Raízes do Brasil e o ensaio histórico brasileiro: da história filosófica à síntese sociológica, 1836-1936. **Revista Brasileira de História**, vol.36 no.73 São Paulo set./dez. 2016 Epub 08-Dez-2016

## CAPÍTULO III

### **Modernismo raso ou Modernismo e Romantismo no *Retrato do Brasil***

#### **Parte I – Romantismo e historiografia literária**

O quarto capítulo do *Retrato do Brasil* compreende também a sua mais diminuta parcela de texto; é o menor dentre os quatro capítulos e o *Post-scriptum*. Na edição de 1928, os três primeiros capítulos da obra ocupam aproximadas cinquenta páginas cada, enquanto *O Romantismo* ocupa vinte e duas. Como vimos no primeiro capítulo dessa dissertação, a tese da tristeza histórica já se encontra delineada no término do terceiro capítulo e os problemas contemporâneos à publicação da obra ganham lugar no *Post-scriptum*. Uma (ou até mais do que uma) leitura descompromissada do *Retrato do Brasil* pode deixar a impressão de que aquele pequeno capítulo que intermedia a tese da tristeza histórica e o desfecho dramático da obra não tem real importância para o desenvolvimento do argumento historiográfico de Paulo Prado. E talvez seja verdade. Provavelmente, a contribuição de um breve capítulo sobre os efeitos do Romantismo no século XIX não agrega grandes detalhes a tese da tristeza histórica, ela mesma.

No entanto, o que defendemos – e não se trata de uma ideia inteiramente nova – é que o quarto capítulo da obra opera como um poderoso aglutinador entre a tese da tristeza histórica e os projetos de modernização da sociedade e da cultura brasileira, incluindo o projeto do próprio autor. É o capítulo sobre o Romantismo que permite a instrumentalização da narrativa historiográfica construída por Paulo Prado. Nas páginas que se seguem, pretendemos analisar a maneira como essa função desenha-se.

Começamos por uma descrição estrutural do texto. Chamam os olhos dois dos mesmos aspectos que já destacamos estarem presentes ao longo de toda obra: uma linguagem de inclinações fortemente organicistas e uma análise mesológica dos efeitos do processo colonial. Nesse capítulo a verve ensaística sintética ocupa mais espaço em detrimento de uma narrativa histórica mais erudita. Trata-se de uma parcela privilegiada da obra para visualizar a constante tensão entre os argumentos históricos mais tradicionais e as subversões efetuadas pelo autor – uma escrita oscilante que Henrique Gaio chama de “escrita em palimpsesto” – dado o tópico abordado: o Romantismo. Dizemos isso, pois Paulo Prado recorre a argumentos historiográficos românticos frequentemente em sua obra, mas, ao falar propriamente do Romantismo, assumirá uma postura firmemente crítica aos românticos brasileiros e condenatória em se tratando dos

efeitos do Romantismo no cânone nacional. Paulo Prado primeiro define os termos segundo discutirá o tema a partir de sua compreensão do que é o Romantismo. Em seguida, trata da chegada do Romantismo no Brasil em três momentos: a chegada da corte, a Independência e o Império. Por último, descreve os efeitos do Romantismo em dois níveis: na política brasileira e na cultura brasileira. Sigamos o raciocínio do autor.

O que é o Romantismo, segundo o autor do *Retrato do Brasil*? Várias coisas. O Romantismo é “doença”, é “mal”, é “visão deturpadora”, é “uma atitude ou o modo de ser de uma época turva e revoltada”, ao mesmo tempo que pode ser encontrado na “filosofia, artes, sistemas políticos, novos modos de sensibilidade, a cultura, enfim, e a própria civilização ocidental” desde o neoplatonismo de Alexandria ou mesmo do platonismo grego. Sua conotação, ao longo do *Retrato*, é quase sempre negativa no contexto nacional brasileiro e frequentemente preserva uma negatividade também no contexto internacional europeu. Não se trata de um objeto uniforme, mas multifacetado, disforme. De acordo com o autor:

Na própria expressão — romantismo — depara-se uma dualidade em que se pode distinguir o romantismo do sentimento e o da inteligência. Um é o sinônimo de lirismo e de pessimismo, o segundo, ao contrário, é uma afirmação de generosidade, de ardor, de fé no inesgotável poder do espírito humano.<sup>239</sup>

Ambos os Romantismos do sentimento e da inteligência tem uma fonte inspiradora imediata: Jean-Jacques Rousseau. É do filósofo genebrino que Paulo Prado diz vir, em literatura,

o egocentrismo sentimental e exibicionista, o sonhar inútil e solitário, o orgulho e o espírito de revolta que deram um cunho tão peculiar às gerações atraídas pela sedução do cidadão de Genebra. Não é menor, porém, a sua influência na história política do mundo. Da sua grandiloquência nasceram os lugares-comuns que forneceram à Revolução francesa a sua empolada fraseologia. Os homens aprenderam no *Contrato Social* as tiradas que serviram tantas vezes contra os tiranos, os poderosos, e aí ouviram pela primeira vez os hinos entoados à igualdade humana e à liberdade dos povos. Inventou-se a retórica política. O mundo ia embriagar-se com palavras. Quarenta anos depois irrompia a revolução e antes a América já tinha iniciado a sua libertação.<sup>240</sup>

Para Paulo Prado, Romantismo é um conjunto de vetores de diferentes naturezas que se manifestam na vida intelectual e sentimental de um povo. Esses vetores tanto podem dizer respeito a uma época específica (da metade do século XVIII até a época em que o *Retrato do Brasil* foi publicado) ou a aspectos milenares da cultura ocidental que se definem a partir de um par de conceitos. Por exemplo, alguns dos vetores do movimento são: o sentimentalismo, em oposição à racionalidade; o exibicionismo, ou o espetacular, em oposição ao prático; o inútil, em oposição ao útil; a logocracia (aqui compreendida como um governo das palavras, da voz

<sup>239</sup> PAULO, P., op. cit., 1981, p. 114

<sup>240</sup> Ibid., p. 114-115

viva), em oposição a *realpolitik*; o idealismo em oposição ao empirismo ou ao materialismo; etc. Metaforicamente e, também, não-metaforicamente, o Romantismo é, no Brasil, uma doença que se alastra com facilidade em um organismo depauperado – tanto por que se trata de uma cultura cujo traço fundamental é a tristeza imobilizante, geradora de passividade, quanto pois o uso da palavra é a saída lógica para um indivíduo acometido pela fraqueza física (aqui nos referimos ao mestiço brasileiro).

Tanto as críticas ao *romantismo político*, quanto ao Romantismo da inteligência, feitas por Paulo Prado, tem raízes mais profundas na história intelectual brasileira. O historiador paulista é generoso o suficiente com aqueles que, quase um século após a publicação do *Retrato do Brasil*, analisam, hoje, sua obra e dá nome a duas referências centrais para o desenvolvimento desse capítulo: Sílvio Romero e José Veríssimo.

Ambos autores dispensam maiores introduções. Vale lembrar, no entanto, que ambos escreveram histórias da literatura nacional e que ambos dedicaram grande parte de seu esforço como intelectuais a analisar a contribuição do Romantismo para a constituição de nossa *intelligentsia*. Referimos-nos à *Introdução* (1882) – já citada no primeiro capítulo dessa dissertação por ser a fonte da leitura que Paulo Prado faz da filosofia de Henry Thomas Buckle aplicada a história nacional – e à *História da Literatura Brasileira* (1888), de Sílvio Romero, e a obra homônima de José Veríssimo, de 1916. José Veríssimo admirava Sílvio Romero (o reverso já não pode ser afirmado com tanta certeza, apesar de um elogio ou outro tecido na *História* de 1888) e reconhecia sua contribuição para o pensamento nacional a despeito de um desentendimento que os autores tiveram em 1909. Tal desentendimento, supostamente acerca da contribuição de Lima Barreto para a literatura nacional, foi fonte de inspiração para a publicação do livreto *Zéverissimações ineptas da crítica* (1909), por Sílvio Romero, obra na qual o autor crítica de maneira bem enfática seu desafeto. Paulo Prado aproveitou-se do fato de que, apesar dos notórios desencontros entre os autores, ambas as leituras do Romantismo na literatura nacional iam de encontro com seu próprio argumento.

É de Sílvio Romero que o historiador paulista toma emprestado o conceito de *romantismo político*. A citação a Romero acontece no seguinte trecho do capítulo:

Romântico, o nosso pacto constitucional — excelente espécime de romantismo político, disse Sílvio Romero — e que comentadores mais tarde afirmavam assentar em três princípios de um delirante misticismo: “a soberania universal, a unidade da soberania organizada e o equilíbrio do mandato...”<sup>241</sup>

---

<sup>241</sup> Ibid., p. 114

Não identificamos a quais comentadores, exatamente, Paulo Prado se refere, mas tratam-se das palavras de José Bonifácio de Andrada. Os mesmíssimos três princípios encontram-se elencados na *História do Romantismo no Brasil* (1938), de Haroldo Paranhos, publicada dez anos após o *Retrato do Brasil*. Sílvio Romero fala do *romantismo político* no seguinte trecho de sua *Introdução à História da Literatura Brasileira* (1882), no qual delinea a estrutura de sua introdução à história da literatura nacional:

A primeira época se abre com a descoberta do paiz, passa pela invasão hollandeza, pelos *Palmares*, pelos *Emboabas* e *Mascates* e chega aos meados do seculo passado. A segunda, com a descoberta das *minas*, mostra-nos certo impulso autonomico do paiz dentro dos limites de suas forças e tradições ethnicas. **A terceira, que principia com o romantismo político de Constant no tempo de nossa Independencia, constitui uma phase de decadencia, pelo esquecimento de nossas tradições populares, e uma imitação soffrega e desordenada, do francezismo, decadencia só contrabalançada pelo facto de deixarmos totalmente ou quasi a submissão portugueza.** A quarta phase é a da reacção positiva e naturalista, em que buscamos de novo nossas tradições á luz das idéas realistas, procurando harmonisar umas com outras. (grifo nosso)<sup>242</sup>

Vemos aí uma conotação profundamente negativa desse romantismo político sem que haja maiores explicações sobre a natureza desse objeto. A *Introdução à História da Literatura Brasileira* (1882) praticamente não versa sobre o Romantismo, de uma maneira geral. É na sua monumental *História da Literatura Brasileira* (1888), em especial em seu segundo tomo, que Sílvio Romero realiza um estudo sobre a literatura romântica brasileira. Lá, o autor não ocorre nenhuma vez na terminologia *romantismo político*, mas fala das influências de Benjamin Constant nas ideias políticas de José Bonifácio de Andrada em uma longa nota (de dez páginas) em meio ao seu estudo crítico da lírica do poeta e político brasileiro. Pedimos licença ao leitor para citar um longo trecho da crítica de Sílvio Romero:

Seu discurso, depurado ao crysol da analyse e escoimado das phrases que obscurecem-lhe o pensamento, reduz-se a uma velha apologia á soberania popular, outra á eleição directa com o censo da constituição, ladeadas ambas de alguns errinhos de historia geral e historia do Brazil.

Depois da revolução de 89, esse phenomeno historico mal comprehendido, thema predilecto de todos os declamadores modernos, espalharam-se entre os povos filiados á raça e á civilisação latinas as extravagantes ideias de soberania e inerrancia popular de que o romantismo da Restauração apossou-se, jogando-as pelo mundo.

[...] O conceito do povo como soberano, isto é, como podendo elle só dictar as leis ao Estado e á sociedade é um conceito metaphysico e vão. A direcção das ideias não parte do povo como massa inerte. Este lento officio pertence á sciencia em geral, representada por todos os seus operarios grandos ou pequenos, e si ella não pretende á inerrancia, como pretendel-o-ão as massas de que nos fala José Bonifácio?

---

<sup>242</sup> ROMERO, Sílvio. **Introdução á Historia da Litteratura Brasileira**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1882. p. 11

[...] A idéia da soberania popular, transformada por Guizot em soberania da razão, não tem o fundamento da sciencia, a sancção da historia, nem faz a felicidade das nações.

Não tem o fundamento da sciencia; pois que todos sabem, excepto os declamadores, que esta banido do horizonte humano todas as noções abstrusas e de impossível verificação pratica, fazendo a devida justiça aos preconceitos transcendentaes.

Não tem a sancção dos factos; porque a historia, a despeito das theorias aereas, mostranos o povo sempre opprimido, subjugado, conquistando dia por dia, passo a passo, a sua emancipação pela industria, pelas artes, pela sciencia, em nome de seu trabalho, e não em nome de um predicado que lhe não assiste. A soberania não é, nunca foi um factio positivo, um factio adquirido; mas um simples anhélo despido de senso.

Não faz a felicidade das nações; porque aquellas que, como a França e a Hespanha, tanto a têm proclamado, hão sido a preza da anarchia, para passar depois ás fauces do despotismo.

[...] E é com estas vacuidades metaphysicas, como diria Strauss. que José Bonifácio de Andrada quer regenerar este paiz e abrir-nos a estrada larga do futuro!...

Cuidado! A soberania, em logar da actividade e do trabalho livre, ás vezes traz um Luiz Bonaparte e este quasi sempre entre as nevoas de seus desatinos deixa lobrigar ao longe Sédau...

[...] A sociedade brasileira acordou um dia sobresaltada e sentiu-se doente. Queixava-se de falta de liberdade politica e de muitos males sociaes; queixava-se de poucas rendas para o seu commercio e sua agricultura.

Urge um remedio para tanto soffrimento, bradaram todos, e todos apontaram para a panacéa da eleição directa.

Todos, conservadores e liberaes, chefes e vice-chefes, os aristocratas e o vulgacho, enamoram-se da eleição directa... É summamente burlesco.

Não comprehendem os ingenuos que os males de uma nação, fundos, palpitanes como as suas proprias entranhas, velhos, chronicos, callosos como a estupidez de um buschiman, não se extirpam de momento e por meio de uma medida que só affecta a superficie, a tona de nossos desconchavos.

Pois como? Uma simples mudança no modo pratico de eleger algumas dúzias de palradores, nos ha de trazer a éra das prosperidades!

Não! Só o trabalho lento de algumas gerações e estas bem inspiradas de seus deveres, um serviço gradual e paulatino, começando pela reforma de nossa intuição atrazadissima do mundo, nos poderá salvar. Atirar á face de um povo que se confessa desanimado e cachetico a futilidade da eleição directa, como o meio unico de salvação é dolorosamente irrisorio; é como atirar em cima de um homem chagado uma porção de brazas.

[...] Mas citemos José Bonifácio que o leitor tem pressa de o ouvir.

"A constituição do império, disse elle, assenta sobre três principios: soberania universal, unidade da soberania organizada e equilibrio do mandato..."

Alli está o numero tres, o numero typico das lendas e mythos populares, a tríada infallivel: soberania universal, unidade da soberania organizada e equilibrio do mandato!... Três palavrões vasioes, inania verba, com que temos formado algumas gerações perigosas de terriveis bachareis!<sup>243</sup>

---

<sup>243</sup> ROMERO, Silvio. **Historia da Litteratura Brasileira**. Tomo Segundo. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888. p. 982-986

Paulo Prado designa como *romantismo político* exatamente a mesma coisa: essa espécie de idealismo político verborrágico, descolado da realidade política da nação e, por conseguinte, inútil e prejudicial à constituição de nossa nacionalidade. Em sua *História da Literatura Brasileira*, Sílvio Romero faz uso de outra terminologia: *logomachias*.<sup>244</sup> Esse termo, advindo do grego, significa, literalmente, uma disputa ou uma luta sobre ou de palavras – precisamente a ideia que Paulo Prado tenta captar.

O historiógrafo paulista diz, sobre o romantismo político:

O país nascia assim sob a invocação dos discursos e das belas palavras. Endeusamento, na política, do mesmo liberalismo verboso e sonoro que Victor Hugo ia reclamar para a literatura no prefácio do *Hernani*. Era o vocabulário de Jean-Jacques aplicado ao país semivirgem, apenas egresso de um longo colonato. Semelhante ao ingrato território de Berne que Rousseau, de joelhos e em lágrimas, abraçava e beijava, o Brasil aparecia como a terra da liberdade. Por ele lutou, com todo o seu tradicionalismo romântico, a maçonaria, desde a *Sociedade dos Jardineiros* que Francisco Gé Acayaba de Montezuma fundava na Bahia, até o *Grande Oriente do Brasil*, sob a direção suprema de José Bonifácio, e de que fazia parte o príncipe com o nome de Guatimozim. São da história da época as dissensões maçônicas, que provocaram a dissolução do *Grande Oriente* por intervenção pessoal do Imperador já então filiado aos Cavaleiros da Santa Cruz, entre os quais se inscreveu sob o nome simbólico de Rômulo.<sup>245</sup>

O romantismo político dá lugar ao ainda mais nefasto romantismo literário, mas antes de falar deste último, vale uma nota acerca do uso que Paulo Prado faz da obra de Sílvio Romero. Não se sabe, exatamente, a qual das obras se refere o historiógrafo paulista quando fala do intelectual sergipano. A impressão que se tem, a partir de uma análise apenas do uso do conceito de romantismo político, é a de que Paulo Prado ou leu apenas a *Introdução à História da Literatura Brasileira* (1882) ou decidiu por ignorar completamente todo o resto da *História da Literatura Brasileira* (1888), de Romero. Carlos Augusto Calil sugere, na edição crítica do *Retrato do Brasil* da qual ele é o organizador, que Paulo Prado tenha conhecido o conceito de Romero em seus *Ensaio de crítica parlamentar* (1883)<sup>246</sup>. Existe muito pouco em comum entre a análise do paulista e do sergipano para além dos dois parágrafos dedicados ao Romantismo na primeira obra e essas dez páginas que compõem as quase mil e setecentas páginas da segunda obra. Paulo Prado, como já dito, tinha uma opinião profundamente crítica em relação ao Romantismo. Já Sílvio Romero, se em 1882 manifesta seu desprezo à contribuição romântica à literatura e política nacional, em 1888 assume uma posição muito mais moderada, descolando seu papel de

<sup>244</sup> ROMERO, op. cit., 1888, p. 987

<sup>245</sup> PAULO, P., op. cit., 1981, p. 118. O trecho referido do prefácio do *Hernani* é: "Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, si l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le libéralisme en littérature". Disponível em: <http://lettres.ac-rouen.fr/francais/romantik/ruy-blas/hernani.html>

<sup>246</sup> Cf. CALIL, op. cit., p. 11 e a nota número 8 do capítulo sobre o Romantismo na p. 342 do mesmo volume (PRADO, P. op.cit., 2012).

opositor da estética romântica de seu papel de historiógrafo da literatura brasileira. O autor realça tanto seus pontos negativos quanto suas contribuições para a evolução da literatura nacional.

Evolução, aqui, é palavra chave. Não existe nenhum tipo de linearidade ou positividade na narrativa historiográfica de Paulo Prado; esta é disforme, caótica e trata de um passado que fugiu do controle e que hoje se configura em um poderoso obstáculo. Já Sílvio Romero é um evolucionista cultural: aplica ao desenvolvimento de nossa literatura, que por sua vez, como lírica é o reflexo do sentimento profundo de um povo e como romance um reflexo de nossas circunstâncias históricas mais imediatas, o pensamento darwinista. O Romantismo, para Sílvio Romero, é apenas mais uma etapa da evolução inexorável da cultura e da literatura brasileira. Em suas palavras, “ter ou não ter uma litteratura não é questão de querer ou não querer... É um phenomeno fatal, biologico-historico, que se está produzindo no Brazil, como se produziu em Portugal”.<sup>247</sup> Nada similar a Paulo Prado.

Existem várias outras divergências pontuais entre Prado e Romero para além dessa diferença essencial entre os dois. Falemos um pouco delas.

O primeiro desacordo entre os dois autores reside em suas respectivas definições de Romantismo. Sílvio Romero dedica um punhado das primeiras páginas do segundo tomo de sua *História da Literatura Brasileira* a definir o Romantismo para si a partir das diversas (vinte, segundo ele) definições a disposição na época de feitura de sua obra. Nega que o Romantismo tenha sido uma reação religiosa e nega também que tenha sido a manifestação do ceticismo em literatura; nega que tenha sido unicamente o sentimentalismo na literatura ou uma continuação da melancolia de Rousseau; em seguida, recusa a ideia de que o Romantismo tenha sido o predomínio da imaginação ou “o principado da fantasia”; e por fim, afirma que “houve um grande acordar para a vida, a liberdade penetrou em todos os recessos do pensamento. Esse o grande feito do romantismo”<sup>248</sup> e “o romantismo foi, pois, uma mudança de methodo na litteratura; foi a introdução do principio da relatividade nas producções mentaes; foi o constante appello para o regimen da historicidade na evolução da vida poética e artistica.”<sup>249</sup>

De maneira bem distinta, Paulo Prado não vê libertação ou relativização alguma. Se para Sílvio Romero “o romantismo brasileiro, em seu acanhado circulo, asylo os mesmos debates que o

---

<sup>247</sup> ROMERO, op. cit., 1888, p. 927

<sup>248</sup> Ibid., p. 687

<sup>249</sup> Ibid., p. 689

seu congener europeu [...]; seu maior titulo [...] foi arrancar-nos em parte da imitação portuguesa, aproximar-nos de nós mesmos e do grande mundo”<sup>250</sup>, para Paulo Prado, se o Romantismo efetua qualquer tipo de afastamento da cultura portuguesa e aproximação da natividade brasileira, ele não é libertador, ele aprisiona; ele não aproxima do grande mundo, ele afasta.

Existe também uma divergência significativa acerca da importância de Rousseau para a constituição de uma literatura romântica. Paulo Prado, como já dito anteriormente, via em Rousseau uma fonte inspiradora imediata de seus dois Romantismos; Sílvio Romero concorda que Rousseau tenha sido uma influência de nosso Romantismo. Concorda também que tenha sido uma influência nefasta. No entanto, sobre a importância de Rousseau diz:

Rousseau, que inspirou-se na Suíça, exerceu duas influencias perniciosissimas. A politica do *Contrato Social*, abstracta, ideologica, absoluta, cujos máos effeitos a Revolução patenteou. Nada mais contrario á intuição politica de nosso tempo. A litteraria da *Nova Heloisa* e do *Emilio*, anti-humana, doentia, anti-cultural, cujos desatinos cobriram de descredito uma parte dos seus adeptos.

Rousseau não é o pae da litteratura do seculo XIX nas suas culminações. Maior influencia teve Diderot, sem comtudo ser o chefe da intuição litteraria de nossa epoca.

A teima de fazer do amigo de Madame D'Epinay o supremo inspirador das ideias do mundo hodierno é alguma cousa de analogo á mania do fazer de Carlos Magno um francez, da arte gothica um producto da Gallia, da Renascença e da Reforma umas afilhadas do espirito parisiense.<sup>251</sup>

Mais importante que a disputa de um detalhe na genealogia do Romantismo, entre o *Retrato do Brasil* e a *História da Literatura Brasileira* existe um lapso no que diz respeito ao legado da literatura romântica brasileira. Esse sim é mais radical, pois é um reflexo das diferenças entre os fundamentos dessas duas narrativas sobre a literatura nacional. No *Retrato do Brasil*, detalharemos mais a frente, não existe qualquer elogio à literatura romântica. Ela, assim como as outras manifestações do Romantismo, apenas fornece o sentimentalismo, o egocentrismo e a verborragia que aprofundam nossa tristeza sistêmica. A avaliação que Sílvio Romero faz em sua *História* acerca do indianismo é bastante ilustrativa de seu posicionamento acerca do legado do Romantismo:

Eu não sou e nunca fui indianista: sempre estive na brecha batendo os exageros do systema, quando das mãos dos dois grandes mestres passou ás dos sectários medíocres. Mas esse velho, e por mim tão maltratado indianismo, teve um grandíssimo alcance; foi uma palavra de guerra para unir-nos e fazer-nos trabalhar por nós mesmos nas letras.

[...]

---

<sup>250</sup> Ibid., p. 695

<sup>251</sup> Ibid., p. 690

A maior vantagem da romântica entre nós, já o disse uma vez e o repito agora, foi afastar-nos da influencia, da imitação portugueza. O romantismo portuguez possuía um triunvirato, por todos admirado, em que era vedado tocar: Garrett, Herculano e Castilho. Tiveram no Brazil admiradores, e não tiveram imitadores. Isto é significativo.<sup>252</sup>

O intelectual sergipano justifica seu posicionamento “na brecha” apontando as contradições e exageros desse sistema literário indianista. Seu argumento passa por duas questões centrais, que é da constituição da raça e da nacionalidade brasileiras. O argumento central é o seguinte: o índio não é o brasileiro. Ele não representa sequer a raça mais forte na constituição de nosso tipo racial. Dessa maneira, uma literatura verdadeiramente brasileira, que exprima uma genuína nacionalidade brasileira não pode ser uma literatura sobre ou do índio. Segundo o autor:

O índio não representa, entre nós, por exemplo, o que em França significava o velho fundo de população gallo-romana, o terceiro estado, o povo que fez a Revolução. Embalde se procurará um serio e profundo principio social e civil deixado por elle. Em pouco modificou o gênio, o caracter dos conquistadores [...] O índio não é o brasileiro. O que este sente, o que busca, o que espera, o que crê, não ó o que sentia , procurava, ou cria aquelle.<sup>253</sup>

E,

São, pois, o genio, a força primitiva do brasileiro e não os do gentio que devem constituir a poesia, a litteratura nacional.

O índio não deixou uma historia por onde procurassemos reviver sua physionomia perdida. Não pode dar-nos, por exemplo, o romance histórico ou o romance de costumes propriamente taes. Não conhecemos sua vida intima. E que no fundo hão revelado sobre elle quantos o hão estudado nos seus romances e nos seus poemas? O que tem dito se reluz a uma exposição de usanças meramente exteriores, conhecidas desde o século XVI, e que todos trajam de um só modo em rigor.<sup>254</sup>

Ao mesmo tempo, o processo de constituição de nossa nacionalidade ainda está acontecendo. A constituição de nossa raça é igualmente não-terminada. Sendo assim, a possibilidade real do indianismo constituir uma verdadeira expressão literária brasileira não existe. O historiador diz,

O elemento mais progressivo tem sido o branco, que vae assimilando o que de necessário á vida lhe podem fornecer os outros dois factores.

A historia o prova; ella nos mostra a intelligencia e a actividade mais especialmente residindo no branco puro ou no mestiço quasi branco; e nunca em o índio ou em o negro extremes de qualquer mistura.

Mas como o branco inteiramente puro, cousa que se vae tornando cada vez mais rara no paiz, pouco se distinguiria de seu ascendente europeu, **é indispensável convir que o typo, a encarnação perfeita do genuíno brasileiro, como a selecção biológica e histórica o tem produzido, está, por emquanto, na vasta classe de mestiços de toda a ordem na sua immensa variedade de côres.**

---

<sup>252</sup> Ibid., p. 854

<sup>253</sup> Ibid., p. 865

<sup>254</sup> Ibid., p. 866

Esta grande fusão ainda **não está completa**, e é por isso que ainda não temos um espírito, um carácter inteiramente original. (grifos nossos)<sup>255</sup>

Sílvio Romero e Paulo Prado, portanto, concordam que nossa formação racial não está completa. O primeiro, no entanto, vê teleologia onde o segundo vê estagnação. O evolucionismo literário de Romero aponta para a constituição de um sentimento nacional simultânea à constituição de nossa raça, ao passo que Paulo Prado advoga que, apesar de nossa raça ainda estar em vias de constituição, nossa nacionalidade há muito já está definida por nossa tristeza histórica.

Essa divergência fundamental na maneira de encarar o passado nacional define, em última instância as diferenças entre os dois autores no que diz respeito a suas opiniões acerca da contribuição romântica para a constituição de nossa nacionalidade. Sílvio Romero concluiu, acerca do indianismo: “Foi uma poesia util como um tonico, um abalo necessario imposto aos nervos de nossos burguezes para os arredar da mania das imitações lusas; mas não podia ser exclusivista”.<sup>256</sup>

A influência da *História da Literatura Brasileira* (1888) é muito marginal no *Retrato do Brasil*. A *História* de Romero pode ter ajudado a delinear a problemática, mas não determinou a leitura de Paulo Prado acerca do Romantismo, seja por uma diferença muito radical na maneira de encarar objetos históricos, seja por que a posição moderada de Romero não agradou ao então beligerante historiador paulista. O uso, no *Retrato do Brasil*, do conceito de *romantismo político* é um uso pontual e descontextualizado em relação à obra geral de Romero.

\*\*\*

Outra *História da Literatura Brasileira*, de 1916, escrita pelo paraense José Veríssimo, parece ter influído muito mais diretamente na visão de Paulo Prado sobre o Romantismo. Traçaremos uma breve comparação entre as obras.

No *Retrato do Brasil*, a menção a José Veríssimo acontece no seguinte trecho:

Entre nós, o círculo vicioso se fechou numa mútua correspondência de influências: versos tristes, homens tristes; melancolia do povo, melancolia dos poetas. A nossa primeira geração romântica já fora triste, porque religiosa e moralizante, observou José Veríssimo; na segunda, a tendência se acentuou pelo cepticismo e desalento dos chefes da escola. Perseguiu-os a idéia contínua da morte próxima e, como a uma mulher desejada, lhe faziam versos amorosos.<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> Ibid., p. 869-870

<sup>256</sup> Ibid., p. 871

<sup>257</sup> PAULO, P., op. cit., 1981, p. 127

Como não tardaremos a discutir, parece ter sido justamente no que diz respeito à melancolia das gerações românticas que Paulo Prado reconheceu a maior proximidade entre sua leitura do Romantismo nacional e aquela de José Veríssimo. No entanto, no último terço do quarto capítulo do *Retrato*, aquele que versa especificamente sobre a manifestação literária do Romantismo no Brasil, são muitas as relações entre a *História da Literatura* de Veríssimo e o ensaio de Paulo Prado. Começemos, portanto, pelo aspecto mais assimétrico entre as duas leituras do Romantismo, ou seja, o que ele representou para ambos os historiadores. Redundar na avaliação profundamente negativa que Paulo Prado faz do impacto do Romantismo na nossa tradição nacional seria exagero, portanto, vamos direto à introdução da obra do autor paraense. Consiste no primeiro parágrafo do texto o seguinte excerto:

A literatura que se escreve no Brasil é já a expressão de um pensamento e sentimento que se não confundem mais com o português, e em forma que, apesar da comunidade da língua, não é mais inteiramente portuguesa. É isto absolutamente certo desde o Romantismo, que foi a nossa emancipação literária, seguindo-se naturalmente à nossa independência política. Mas o sentimento que o promoveu e principalmente o distinguiu, o espírito nativista primeiro e o nacionalista depois, esse se veio formando desde as nossas primeiras manifestações literárias, sem que a vassalagem ao pensamento e ao espírito português lograsse jamais abafá-lo. É exatamente essa persistência no tempo e no espaço de tal sentimento, manifestado literariamente, que dá à nossa literatura a unidade e lhe justifica a autonomia.<sup>258</sup>

Não existe nada na obra de Paulo Prado que indique sua discordância da ideia de que o Romantismo funda uma nova quadra na história literária do país ou que represente nossa "emancipação literária", no sentido em que Veríssimo utiliza a expressão (ou seja, uma emancipação do cânone literário português<sup>259</sup>). Entretanto, essa ideia também presente no texto de Silvio Romero, ainda que de maneira mais tímida e desconfiada, não encontraria valor positivo no *Retrato do Brasil*. Ou seja, é possível falar que o Romantismo, sobretudo o literário (que é o que está em jogo quando falamos da relação entre a obra desses dois autores), de fato aproxima a literatura produzida no Brasil da nacionalidade brasileira, no *Retrato*, desde que tenhamos em mente que Paulo Prado despreza o traço fundamental da nossa cultura, que é sua tristeza histórica, e que a aproximação supracitada consista em um aprofundamento do que existe de pior e mais próprio da cultura tupiniquim. Não devemos esquecer que o Romantismo, para Paulo Prado, aclimata-se muito bem a nosso ambiente intelectual, mas que, ao fim e ao

<sup>258</sup> VERISSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Edição digital: Biblioteca Nacional, Fundação Darcy Ribeiro e Editora UNB, 2014. P. 4

<sup>259</sup> Veríssimo escreve ainda, na introdução de sua grande obra: "As duas únicas divisões que legitimamente se podem fazer no desenvolvimento da literatura brasileira, são, pois, as mesmas da nossa história como povo: período colonial e período nacional. Entre os dois pode marcar-se um momento, um estágio de transição, ocupado pelos poetas da Plêiade Mineira (1769-1795) e, se quiserem, os que os seguiram até os primeiros românticos." VERISSIMO, op.cit. p. 9. O trecho é um dentre vários que demonstram a importância dessa divisão formal e desse processo de emancipação para nossa literatura.

cabo, não é brasileiro, mas mais um dos conjuntos de vetores que importamos e incorporamos a nossa cultura verborrágica.

Ainda que o tom da narrativa de Veríssimo seja parcimoniosa e que o intelectual paraense critique o Romantismo apenas na mesma medida em que reconhece o papel dessa escola literária para o desenvolvimento das letras nacionais, de alguma maneira como Sílvio Romero o faz, a *História da Literatura Brasileira* de 1916, mesmo pela maneira como a obra é estruturada e posta lado a lado com o *Retrato do Brasil*, retrata o Romantismo literário a partir da contribuição que essa escola prestou a constituição de uma literatura nacional. O saldo do Romantismo é positivo. O mesmo, como já visto, não pode ser dito do balanço feito pelo historiógrafo paulista.

Excetuada essa diferença fundamental, parecem haver muito mais aproximações do que diferenças entre as duas obras.

Paulo Prado inicia o trecho sobre o romantismo literário nos seguintes termos:

Costuma-se dizer que a nova escola literária chegou ao Brasil em 1836, com os *Suspiros poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães. Uma simples data, como ponto de referência para estudos críticos. O livro, que é medíocre, teve realmente um sucesso hoje incompreensível. Correspondia, porém, a um estudo de espírito em evolução, a uma nova sensibilidade latente e de que já havia traços na política nacional e na poesia do nosso préromantismo desde certas tendências da escola mineira até o anacreontismo do Patriarca.

Nesse trecho, duas aproximações chamam a atenção. Prado e Veríssimo concordam com a cronologia instrumental que localiza na publicação de *Suspiros poéticos e Saudades* (1836) o início do Romantismo brasileiro. Os capítulos que antecedem o Romantismo na *História da Literatura Brasileira* (1916) – *Capítulo VI - A Plêiade Mineira e Capítulo VII - Os predecessores do Romantismo* – já discutem as origens do período nacional de nossa literatura e algumas das questões centrais dos capítulos seguintes, aqueles que versam sobre o Romantismo. No entanto, ao falar especificamente da literatura romântica, Veríssimo inicia tratando da obra de Gonçalves Magalhães, dando especial atenção aos *Suspiros*.

Sobre a qualidade da obra, Veríssimo não diz, como Paulo Prado, que ela é medíocre. Trata-se, afinal de contas, de uma obra de conseguiu sintetizar, a sua maneira, o espírito de uma época a partir de um projeto literário, naquele tempo, atual. Segundo o escritor paraense:

A despeito das restrições que podemos fazer hoje, havia ainda nos *Suspiros poéticos*, e se não enganaram os contemporâneos, a exalação de uma alma, tocada da nova graça romântica, influída, por pouco que fosse, pelo sopro da liberdade estética que agitava

a atmosfera europeia e tão bem se casava com o de liberdade política que soprava em sua pátria. E às vezes exalava-se linda e sentidamente [...].<sup>260</sup>

No entanto, o mesmo não pode ser dito de seu autor, Magalhães, um homem verdadeiramente medíocre, no sentido mais puro do termo. Veríssimo escreve:

Se houvesse em Magalhães maior personalidade, mais caráter, quero dizer, qualidades morais salientes e ativas que lhe estimulassem o engenho, o momento e o meio teriam podido fazer dele um grande poeta. Não logrou ser senão um distinto poeta, cujo sentimento se ressentia das circunstâncias em que se criou, cujo estro e inspiração reveem aquele meio e momento, mas sem o relevo e a distinção que foi de moda atribuir-lhe. Não se veja, aliás, nessa atribuição apenas a mesquinhez do gosto e do senso crítico do tempo ou um efeito das camaradagens literárias do autor, senão a consequência dos mesmos exaltados sentimentos nacionais do momento. Nem foi ele o único a quem essa circunstância aproveitou. Ao contrário, ela influiu preponderantemente na admiração ingênua e desavisado apreço que os nossos avós da primeira geração após a Independência tiveram por todos os seus poetas e literatos.<sup>261</sup>

Em outras palavras, Magalhães foi um produto de seu meio, de circunstâncias, um homem sem a personalidade e sem o caráter necessários para tornar-se um grande escritor. Pior do que isso, era ensimesmado, vaidoso e individualista, além de ser dono de um estilo lamuriento (um homem sem grandes penas na vida mas que de tudo se lamentava<sup>262</sup>).

Para nós, essas opiniões em comum revelam algo importante da relação entre as duas obras e que buscaremos ilustrar nos parágrafos que se seguem. Devemos lembrar que Veríssimo, quando escreve sua *História* está contribuindo para a constituição de um cânone literário brasileiro: autorizando e desautorizando os grandes e os pequenos autores e as escolas que mais ou menos contribuíram para formação da literatura nacional. Mais do que isso, o autor paraense escreve em um momento no qual esse cânone literário é mais firmemente estabelecido, especialmente se compararmos com a década da publicação da *História da Literatura Brasileira* de Sílvio Romero – que data de um momento anterior a fundação da Academia Brasileira de Letras, por exemplo, instituição que foi tão importante para a construção de nosso cânone literário. Veríssimo não apenas contribuiu para a eleição de um panteão literário, como já se ocupa da construção de um cânone da historiografia literária, destacando o papel essencial de Varnhagen, por exemplo, para a criação de uma historiografia literária nacional, e fortalecendo os nomes de autores como Ferdinand Wolf e o próprio Sílvio Romero. Entendemos ser, por isso, significativa essa sobreposição do *Retrato do Brasil* e da *História da Literatura Brasileira* (1916), por que acreditamos que Paulo Prado, no capítulo sobre o Romantismo, endossa um cânone literário (e também historiográfico-literário) na medida em que torna sua

<sup>260</sup> VERISSIMO, op.cit. p. 207

<sup>261</sup> Ibid.. p. 200-201

<sup>262</sup> Cf. VERISSIMO, op.cit. p. 204

narrativa historiográfica operacional a partir do uso da historiografia literária (ou seja, aplica sua tese da tristeza histórica a partir das reflexões de historiadores da literatura brasileira) e fornece à historiografia literária um fundo histórico sintético, que é sua tese da tristeza histórica. A importância de fazer uma análise cruzada desses textos, assim como continuaremos a fazer a partir do parágrafo que se segue, é identificar os pontos nos quais acontecem essa interação entre a historiografia ensaística e a historiografia literária.

Voltemos, mais uma vez, ao *Retrato do Brasil*. Logo à frente do trecho que citamos a pouco, Paulo Prado afirma que foram dois centros intelectuais que acolheram o Romantismo literário – Olinda e São Paulo<sup>263</sup>, este último acabou por configurar-se como o grande centro romântico do país pelas mesmas condições mesológicas e geográficas que fizeram da cidade no altiplano tão influente na formação de nossa nacionalidade<sup>264</sup>. Diz, ainda, que segundo o estudo de Clóvis Belaviláqua (*História da Faculdade de Direito do Recife, vol. II*) e uma carta de Netto Campello, diretor da Faculdade de Direito do Recife, à Graça Aranha, que "em Pernambuco dominou por mais tempo o que restava no Brasil de espírito colonial" e que lá educavam-se "homens práticos, os idealistas só vieram depois, só muito mais tarde, com Tobias Barreto e Castro Alves"<sup>265</sup>. Esses dois últimos autores, ambos donos de suas próprias porções da *História da Literatura Brasileira* de José Veríssimo, seriam também parte do desentendimento entre Veríssimo e Romero que resultaram na publicação das *Zeverissimações ineptas da crítica*, deste último, assim como já dissemos antes.

Essa é uma das poucas menções significativas, no quarto capítulo do *Retrato do Brasil*, à autores românticos que não compunham o grupo dos prosadores da segunda geração. O otimismo meio débil, diria Veríssimo, de autores que tenham sido mais populares, engenhosos ou prolíficos do que aqueles discípulos de Byron não atraía a atenção de Paulo Prado, talvez por que não se encaixassem com tanta naturalidade em seu retrato trágico dos efeitos do Romantismo em contato com a tristeza histórica brasileira. Nas palavras do autor paulista:

Álvares de Azevedo, Aureliano Lessa, Bernardo Guimarães, foram os poetas célebres desse cenáculo. Davam a nota entre a estudantada da época, sobretudo o primeiro, de uma precocidade genial. Nos meios acadêmicos celebrizaram-se tanto pelo talento lírico dos seus vinte anos em pleno desabrochar como pelas excentricidades de românticos descabelados, tentando realizar numa vida acanhada as idealizações de **Byron, Musset, Espronceda e George Sand**.(grifo nosso)<sup>266</sup>

<sup>263</sup> PAULO, P., op. cit., 1981, p. 120

<sup>264</sup> Ibid., p. 122

<sup>265</sup> Ibid., p. 121

<sup>266</sup> Ibid., p. 115

Ao falar dos prosadores da segunda geração, José Veríssimo dedica trechos de seu capítulo aos três mesmos autores brasileiros, Álvares de Azevedo, Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães. Já ao falar do Álvares de Azevedo poeta, escreve em sua pequena biografia do autor:

Em São Paulo, para onde passou a estudar Direito, distinguiu-se pelo talento com que acaso supria a aplicação e pelo seu precoce engenho poético. A liberdade que lhe outorgava a vida de “acadêmico”, numa pequena cidade escolar onde os estudantes tinham graças de estado de que usavam e abusavam, a ausência do constrangimento familiar e as mesmas isenções que lhe conferia o renome de menino prodígio que levava do Rio influíram-no a viver a vida romântica, realizando as idealizações dos poetas de que se achava saturado, **Musset, Byron, Espronceda, George Sand**, ou imitando a existência e vezos que lhes atribuía a eles ou tinham as suas criaturas. (grifo nosso)<sup>267</sup>

Aparecem, também nos escritos de Veríssimo as mesmas referências elencadas por Paulo Prado. No *Retrato do Brasil*, existe uma compulsão pelo nome de Byron que não está igualmente presente na *História da Literatura Brasileira* (1916). "Byron era o deus desse culto", entoa o autor paulista, que se refere a essa geração do Romantismo brasileiro como escola byroniana (tomando o termo emprestado de um artigo do Dr. Pires de Almeida, *A escola byroniana no Brasil*) e faz o uso de termos como "byronianismo". Como já mencionamos na primeira parte deste capítulo, quando fizemos uma análise cruzada dos textos de Paulo Prado e de Sílvio Romero, o primeiro autor confere a Rousseau um papel de grande destaque na origem do Romantismo, ao passo que o segundo discorda dessa leitura. Parece haver, nesse capítulo do *Retrato do Brasil*, uma propensão a personificar certas tendências intelectuais e artísticas em autores específicos.

A escola byroniana, para Paulo Prado, representa a essência do mal romântico:

De 1840 em diante, e talvez se possa dizer até hoje, essas gerações de moços, espalhando-se anualmente pelo país inteiro, levavam para o que se chamava nos banquetes de formatura “a vida prática”, as miragens, as ilusões poéticas, o mau gosto artístico e literário, a divinização da Palavra, todo o divórcio entre a realidade e o artifício, que é, em suma, a própria essência do mal romântico. Vinha a infecção das margens do Tietê ou do Capibaribe e aos poucos contaminava o Brasil inteiro. Caracterizam-na dois princípios patológicos: a hipertrofia da imaginação e a exaltação da sensibilidade. **Deformou insidiosamente o organismo social, muitas vezes sob o disfarce de inteligências brilhantes em que a facilidade de apreensão e de expressão substitui a solidez do pensamento e do estudo.** Dá ao Brasil, neste momento de progresso material e de mentalidade prática e concisa, o aspecto anacrônico de gente viva falando uma língua morta. Tudo avassalou: política, literatura, artes, viver cotidiano, modos de sentir, afeições. (grifo nosso)<sup>268</sup>

Antes de concluirmos essa análise com um dos que consideramos ser um dos pontos mais importantes no uso da obra de José Veríssimo por Paulo Prado, há uma diferença curiosa entre

<sup>267</sup> VERISSIMO, op.cit. p. 297-298

<sup>268</sup> PAULO, P., op. cit., 1981, p. 124-125

os dois textos em questão que aparece no trecho que citamos acima. O historiógrafo paulista dá grande ênfase, ao longo do capítulo analisado, ao que chama de "hipertrofia da sensibilidade" característica do Romantismo posta sempre em oposição à racionalidade ou à "vida prática". Nesse trecho, em especial no período grifado, Paulo Prado se refere ao que hoje chamaríamos de exaltação do gênio, uma das características de um regime de autoria romântico que consiste na hipervalorização da originalidade e do papel do autor como expressão de uma sensibilidade individual (vide a primeira parte do capítulo dois desta dissertação). Esse gênio romântico, para o autor do *Retrato do Brasil*, passava-se por uma inteligência brilhante e propagandeava o talento (a facilidade de apreensão e de expressão) em detrimento da solidez do pensamento e do estudo. Aqui, ao nosso ver, ainda que posto muito sutilmente, existe uma oposição também entre a genialidade e o trabalho, oposição na qual ocupa o polo negativo a genialidade e o polo positivo a laboriosidade. O mesmo não pode ser dito sobre a leitura de José Veríssimo. O autor paraense critica recorrentemente vários dos componentes das gerações românticas pela mediocridade de seus escritos mas retrata quase todos como homens de letras, no sentido de que viveram e trabalharam intensamente em uma vida literária; são muitos daqueles, para Veríssimo, donos de grande erudição e de obras verdadeiramente vastas – o que nada diz a respeito da qualidade do que escreveram ou de suas personalidades, muitas vezes tomadas por uma vaidade desproporcional.

Feito esse breve apontamento, chegamos ao último tópico de nossa análise cruzada: no capítulo *Romantismo*, do *Retrato do Brasil*, Paulo Prado estabelece uma relação simbiótica entre a tristeza e o ceticismo expresso pelos românticos brasileiros em seus escritos e a sua tese da tristeza histórica a partir do elemento da tragédia biográfica desses escritores. Ou seja, Paulo Prado acredita que a tristeza expressa na literatura romântica é sintoma da tristeza histórica em todas as suas facetas, especialmente a fraqueza física – aqui representada pela morte precoce dos byronianos. Esse argumento é extraído do mesmo cânone literário que José Veríssimo ajuda a constituir em sua *História da Literatura Brasileira*.

Essa ideia, presente na parte final do capítulo quarto é melhor expressa em seus últimos dois parágrafos, frequentemente citados por estudiosos da obra do *Retrato do Brasil* por seu impacto quase que poético:

Quase todos os nossos poetas desse tempo morreram moços e tiveram o pressentimento dessa fatalidade.

Morte e amor. Os dois refrões [sic] da poesia brasileira. O desejo de morrer vinha-lhes da desorganização da vontade e da melancolia desiludida dos que sonham com o romanesco na vida de cada dia. E fisicamente fracos pelo gasto da máquina nervosa,

numa reação instintiva de vitalidade, procuravam a sobrevivência num erotismo alucinante, quase feminino. Representavam assim a astenia da raça, o vício das nossas origens mestiças. Viveram tristes, numa terra radiosa.<sup>269</sup>

A citação à José Veríssimo acontece no parágrafo anterior a esses dois, no trecho que já transcrevemos no início dessa parte de nosso texto. A proximidade entre esses dois elementos sugere algo sobre as bases desse argumento pradiano. Uma rápida leitura do Capítulo XIII, intitulado *A segunda geração romântica – Os poetas*, da *História da Literatura Brasileira* (1916), revela inúmeras relações frutíferas entre uma leitura desta obra pelo historiógrafo paulista e a produção de seu próprio argumento final sobre o Romantismo brasileiro. Vejamos algumas passagens.

Os poetas da segunda geração romântica possuíram em grau notável a primeira virtude de quem nos quer comover, a sinceridade. Circunstâncias fortuitas de sua vida fizeram com que todos eles de fato vissem a sua poesia ou sentissem realmente o que com ela exprimiram.<sup>270</sup>

Aqui existem alguns saltos mais longos a serem feitos. Na obra de Paulo Prado, como já dissemos algumas outras vezes neste trabalho, o Romantismo não representa libertação em nenhuma ordem, pois a formação de nossa nacionalidade é marcada por um vício. Mas, assim como argumentamos, pode-se dizer que o Romantismo aproxima a nossa literatura de nossa nacionalidade, no sentido em que aprofunda a característica essencial do brasileira – sua tristeza histórica. Nesse sentido, o que José Veríssimo escreve no trecho acima vai de encontro ao o que Paulo Prado advoga no quarto capítulo: as “circunstâncias fortuitas de sua vida”, ou a experiência biográfica desses autores, marcada pela morte precoce e pelo pressentimento dessa fatalidade é expressa em sua poesia. Nos termos de Veríssimo, pode-se dizer que esses românticos byronianos são sim, sinceros.

Criados e educados já de todo fora da influência mental portuguesa, são os escritores dessa geração menos portugueses de pensamento e expressão do que os da primeira. O seu brasileirismo, menos político do que o destes, é mais emotivo, mais de raiz, e por isso mesmo está mais nos seus defeitos e qualidades de inspiração e de estilo que nas inferioridades da sua manifestação. Conservando muito do sentimento poético português, do senso da saudade e da nostalgia, da melancolia amorosa que tanto o distingue, e que em Gonçalves Dias, embora ardente e voluptuosa, não atinge ainda a luxúria, o lirismo desses poetas tem já desenganadamente o tom que separa o lirismo brasileiro do português.<sup>271</sup>

Efetuada o salto acima mencionado, esse parágrafo é amplamente pradiano, no sentido em que a (mal-) formação do sentimento poético brasileiro reflete a própria formação de nossa nacionalidade (uma ideia na qual Sílvio Romero e José Veríssimo concordariam). Existe a

<sup>269</sup> PAULO, P., op. cit., 1981, p. 127-128

<sup>270</sup> VERISSIMO, op.cit. p. 295

<sup>271</sup> Ibid., p. 295

preservação de certos aspectos da sensibilidade portuguesa – a melancolia, a saudade e a nostalgia<sup>272</sup> – acrescidos de uma sensualidade, de uma voluptuosidade – que no *Retrato do Brasil* é, também, portuguesa em sua origem mais profunda, mas que se realiza como grande impulso apenas em solo colonial, dadas as circunstâncias históricas e mesológicas favoráveis. Existe aqui apenas uma diferença de intensidade (“não atinge ainda a luxúria” certamente é uma frase com a qual Paulo Prado deixou bem claro que não concordaria).

José Veríssimo continua:

Afora em alguns poetas da Renascença portuguesa como Camões, o lirismo português não foi jamais casto, antes sempre mais luxurioso que voluptuoso. O lirismo brasileiro, porém, exagera e piora essa feição. Desde a segunda geração romântica – o da primeira pecara mesmo por demasiado continente – entra a ser desenfreadamente erótico, como o de um povo onde o amor nasceu entre raças desiguais e inimigas e portanto entre violências e brutezas de apetites e carnalidades, e um povo onde a fácil e franca mistura de uma gente europeia em decadência com raças inferiores e bárbaras devia produzir um mestiço excessivamente sensual, em todas as acepções do termo.<sup>273</sup>

A passagem que citamos a seguir encerra a introdução do capítulo XIII e prepara o leitor para uma parte seguinte, que fala sobre a vida e obra de Álvares de Azevedo:

Com os poetas da segunda geração romântica, nomeadamente com Álvares de Azevedo, entra um novo motivo na poesia brasileira, a morte. Cantores da terra, das damas, de magnates, de temas abstratos, da natureza, de indivíduos, do amor, da pátria, de sentimentos personificados e até do sofrimento e da dor, nenhum cantara entretanto a morte, ou a morte, a despeito de ser um dos grandes temas líricos, não fora para nenhum estímulo de inspiração. Esses poetas são todos tristes. A todos eles contagiou a melancolia de Gonçalves Dias, o primeiro dos nossos poetas com quem andou a ideia da morte.

Além das heranças ancestrais e das influências deprimentes do ambiente e de poetas estrangeiros nimiamente admirados e seguidos, contribuiu para a sua tristeza e desalento a sua fraqueza física congênita ou sobrevinda, atestada pela existência enfermiza e morte prematura de todos eles. O que mais velho morreu, Gonçalves Dias, tinha apenas quarenta e um anos; dos outros nenhum alcançou os quarenta, e os mais deles nem aos trinta chegaram. Álvares de Azevedo finou-se aos vinte. À natureza débil e doentia desses poetas juntaram-se em todos eles circunstâncias pessoais de desacordo com o seu ambiente doméstico ou meio social que lhes agravaram o triste estado d’alma para o qual já os predispunha a sua astenia. Também passara a época dos grandes entusiasmos e vastas esperanças criada pelos sucessos consequentes à Independência e ao 7 de abril. A nação entrava na sua existência sossegada e pouco estimulante de quaisquer energias.<sup>274</sup>

<sup>272</sup> Paulo Prado, assim como frisamos em nosso mapeamento da obra, que abre o corpo principal dessa dissertação, recorre a um argumento historiográfico tradicional do transoceanismo ou desterramento do português, aquela sensação de não pertencimento que é uma das forças (ou contra-forças) do povoamento da colônia americana. É também um leitor de Alexandre Herculano e inclusive o cita nos primeiros capítulos do *Retrato*. Ainda que talvez não considere o tipo português melancólico, nostalgia e saudade são características do colonizador, para o historiógrafo paulista.

<sup>273</sup> VERÍSSIMO, op.cit. p. 296

<sup>274</sup> Ibid., p. 297 - 298

Esse trecho contém o essencial para o desfecho da narrativa pradiana. Nele está presente a ideia da centralidade do motivo da morte e uma associação entre as heranças ancestrais, “as influências deprimentes do ambiente e de poetas estrangeiros nimamente admirados e seguidos” e a “tristeza e desalento e sua fraqueza *física congênita* [...] atestada pela existência enfermiça e morte prematura de todos eles”.

Inúmeras outras passagens da obra de José Veríssimo poderiam ser citadas e analisadas aqui por que uma leitura da *História da Literatura Brasileira* (1916) a partir da tese central do *Retrato do Brasil* revela diversos níveis de interação entre essas duas narrativas.

O que as leituras cruzadas da obra de Paulo Prado com as de Sílvio Romero e José Veríssimo oferecem é um panorama uma relação bifronte entre historiografia geral (nesse caso o cânone historiográfico-ensaístico da historiografia da formação) e a historiografia literária no Brasil, além de uma relação tensa entre propostas de cânones literários nacionais ainda no final da década de 1920. Ainda que Paulo Prado faça largo recurso a dois clássicos da historiografia literária, seu uso é profundamente seletivo e instrumental. A menção à autoridade Sílvio Romero reflete essa instrumentalização com muita clareza e aquela a José Veríssimo também, em seu núcleo. Em última instância Paulo Prado discorda do diagnóstico positivo do impacto do Romantismo que reside no fundo dessas duas narrativas historiográficas sobre a escola, mas contorna essa discordância fundamental e recicla os argumentos dos autores de modo que eles o sirvam. É a partir desse procedimento complexo que Paulo Prado articula a tradição historiográfica, que nesse capítulo é a da historiografia literária nacional, e seu ensaísmo vanguardista.

Esperamos, até esse momento deste capítulo, termos sido capazes de ilustrar de maneira clara a maneira pela qual Paulo Prado urde sua narrativa do Romantismo brasileiro em diálogo com a historiografia literária. Antes de sairmos do texto do *Retrato do Brasil* na parte que se segue desse capítulo, apresentaremos algumas últimas considerações sobre a hipótese original que motivou a escritura desse capítulo pois acreditamos que ela ajude a compreender a articulação entre essa primeira parte e a segunda, mais focada na recepção da obra.

Nossa hipótese original era de que o capítulo sobre o Romantismo era potencialmente o capítulo mais complexo da obra por ser tratar do local onde Paulo Prado não apenas articula sua tese da tristeza histórica com a tradição da historiografia literária, mas por que essa articulação instrumentaliza a tese da tristeza histórica. A “instrumentalização” da tese significa, aqui, a abertura da possibilidade de um uso prático no momento de publicação do livro. A hipótese é

de que a tese da tristeza histórica pôde ser utilizada como uma denúncia historicamente fundamentada da insuficiência ou dos perigos do Romantismo para a cultura nacional, fortalecendo o protagonismo e o ineditismo das vanguardas modernas na constituição de uma expressão artística e intelectual capaz de livrar o Brasil de suas mazelas mais profundas.

Na parte que se segue, a última deste capítulo, analisaremos a recepção do *Retrato do Brasil* nos dois anos consecutivos a sua publicação a fim de traçar um panorama da importância da publicação da obra para os leitores na época.

## **Parte II – A recepção do *Retrato do Brasil***

Cabe uma breve nota metodológica: sabemos da publicação de aproximadamente setenta resenhas da primeira edição do *Retrato do Brasil*. Optamos, no entanto, por trabalhar apenas com aquelas que foram escritas no calor da recepção do livro, ou seja, nos dois anos consecutivos à sua publicação. Em sua resenha publicada nos dias 3, 4 e 5 de abril de 1929, no *Estado de São Paulo*, Carlos Magalhães de Azeredo já se considera atrasado nos debates sobre o livro, atraso que se justifica por sua prolongada estadia em Roma, de onde envia seu texto para a publicação. Já Tasso da Silveira chama sua resenha publicada no dia 21 de abril de 1929 de “Impressões de um visitante retardatário”. Confiamos na avaliação dos resenhistas, nesse aspecto, e ficamos apenas com os retardatários mais próximos.

Dessa larga amostragem, trabalhamos com pouco mais de um terço (vinte e cinco resenhas). Algumas são mais pequenas notas de recomendação de leitura do que, propriamente, resenhas, e pouco dizem a respeito do conteúdo do livro (geralmente são elogiosas). O critério para a escolha dessas resenhas foi muito mais sua disponibilidade em formato digital do que qualquer aspecto de seu conteúdo, com exceção daquelas que foram reproduzidas na edição do *Retrato do Brasil* organizada por Carlos Augusto Calil, dentre as quais figuram aquelas escritas por alguns autores mais notórios como Alceu de Amoroso Lima (o Tristão de Ataíde), Oswald de Andrade e Mario de Andrade.

Optamos também pela transcrição dos trechos citados para a ortografia atual. Todas as resenhas utilizadas que a exceção das que citamos a partir da edição crítica do *Retrato do Brasil*, de 2012 – aquela organizada por Carlos Augusto Calil – estão disponíveis para visualização na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Aquelas que foram originalmente publicadas na

Revista de Antropofagia são facilmente encontradas nos grandes portais de busca da internet (Google, por exemplo).

No curto espaço entre o dia 8 de dezembro de 1928 e o 9 de janeiro de 1929 são três as cartas de Paulo Prado a René Thiollier, seu amigo e revisor e editor do *Retrato do Brasil*, que revelam o sucesso do livro. Na primeira delas, Paulo Prado escreve:

“O *Retrato* vai de vento em popa. É incrível como aqui no Rio o livro faz sensação. Em todos os meios, mesmo os menos literários. Disse o Garnier<sup>275</sup> que num bonde, outro dia, havia três pessoas folheando o livro”<sup>276</sup>.

Em carta ao seu filho Paulo Caio, no dia 1 de janeiro de 1929, Paulo Prado escreve: “ Raras vezes no Brasil, livro teve igual repercussão. Já perto de duas edições. Há um mês que todos os dias os jornais se ocupam do livro”<sup>277</sup>. E é verdade. O livro foi amplamente discutido nos jornais da época e dividiu opiniões. Muitos achavam que era um bom livro, outros poucos acreditavam que prestava um grande desserviço ao Brasil. Por outro lado, poucos concordavam com a tese do autor, ao passo que muitos o tachavam de pessimista – ainda que isso não significasse falta de patriotismo ou desserviço. Existem muitas camadas para a recepção do *Retrato do Brasil*. Tentaremos, a seguir, expor alguns os argumentos dispostos nas resenhas da obra.

#### 1) Paulo Prado é um grande escritor

Os críticos que dão parecer favorável ao *Retrato do Brasil* são unânimes em afirmar que se trata de uma obra muito bem escrita. Não poupam, também, os elogios a pessoa de Paulo Prado. Antônio Leão Veloso, em sua resenha publicada no *Correio da Manhã*, no dia 2/1/1929, é particularmente elogioso da sinceridade, da coragem e do intelecto de Paulo Prado, assim como Leopoldo de Freitas, em resenha do dia 27 de janeiro de 1929, publicada no mesmo jornal, diz que o livro foi publicado com “franqueza e independência de opinião”<sup>278</sup>.

O mesmo pode ser dito daqueles que criticam o autor: sua larga maioria elogia a sinceridade, a leveza de estilo e a coragem do autor, mesmo que discordem de sua tese principal, de que o brasileiro é triste ou mesmo que critiquem o rigor da obra. Considerar que Paulo Prado seja um pessimista ou que sua mão tenha pesado nos tons mais escuros, na hora de pintar seu retrato,

<sup>275</sup> Auguste Pierre Garnier, sobrinho de Hippolyte e Baptiste Louis Garnier, foi o responsável, entre 1911 e 1934, pela Livraria Garnier do Rio de Janeiro, uma das mais importantes livrarias e editoras brasileiras do século XIX e início do século XX.

<sup>276</sup> PAULO, P., op. cit., 2012, p. 147

<sup>277</sup> Ibid., p. 149

<sup>278</sup> FREITAS, Leopoldo de. Livros que irritam. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 de jan. de 1929.

não significa, para esses resenhistas, que a obra é mal escrita ou que o autor não é um patriota corajoso.

Vejamos, por exemplo, o caso da resenha de Plínio Barreto, publicada no dia 24 de novembro de 1928. Barreto é extremamente elogioso do estilo e da inteligência do autor:

A seriedade da substância é incompatível com a leveza da forma. O livro do sr. Paulo Prado, com ser rigorosamente sério, não deixa de ser irresistivelmente encantador. É natural: o escritor é dos melhores que possuímos. [...] Senhor de um estilo simples [...], robusto e elegante, maneja ideias e fatos com impecável perícia. Sente-se logo às primeiras linhas dos seus escritos que é um espírito de alta linhagem intelectual.<sup>279</sup>

O mesmo crítico concorda com o diagnóstico de tristeza do povo brasileiro feito pelo historiógrafo paulista, diz ser “engenhosa e brilhante a tese do sr. Paulo Prado”, mas continua: “Direi que me parece incompleta. Além de abster de fatores que não podem ser desprezados, ela empresta a ação da hereditariedade uma força que se me afigura excessiva”. De acordo com Barreto

Já nos libertamos, senão no tudo, de boa parte, da herança terrível. O brasileiro de hoje [...] não é o mesmo homem, cupido e sem sorte que ontem, transformou este largo trecho do planeta num imenso teatro de vícios e crimes. Não tivemos muitos, mas os poucos reagentes de virtude e heroísmos de que dispusemos foram suficientes para que extraíssemos desses vícios e (ilegível) uma civilização, que se está longe da perfeição.<sup>280</sup>

O enfrentamento com as ideias de Paulo Prado surge quase no final de sua resenha, quando tratando sobre a proposta do Post-Scriptum do *Retrato*, em uma das mais duras críticas que o seu autor poderia receber – chamar a ele ou a suas ideias de romântico:

É uma ideia romântica, e do pior romantismo, que o aço das baionetas revolve o barro humano como o ferro do arado revolve o solo/seio da terra, tornando-o mais brando e mais fecundo. Como adubo moral, o sangue humano já perdeu boa dose das virtudes de outrora. Os rios, que se derramaram nos campos da Europa, não elevaram, nem aperfeiçoaram, que se perceba, a produção de idealismo nos povos que os verteram. Ao contrário. O plano do heroísmo não é o plano natural da humanidade. A guerra sacudirá os apáticos, mas lhes não mudará a natureza. Uma vez terminada, eles voltarão a apatia. Não é o ferro que melhora o rebanho humano. É o trabalho. Precisamente por que ainda não o tivemos organizado com sabedoria é que o Brasil forneceu ao sr. Paulo Prado as tintas negras, mas exatas, com que lhe pintou o retrato.<sup>281</sup>

Voltaremos a esse pequeno trecho mais à frente por que a conotação negativa do Romantismo, nele presente, nos interessa em uma discussão posterior. Essa incursão pela resenha de Plínio

<sup>279</sup> BARRETO, Plínio. Paulo Prado: Retrato do Brasil. Coluna "Livros Novos". **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 24 de nov. de 1928

<sup>280</sup> Ibid.

<sup>281</sup> Ibid.

Barreto tem apenas o propósito de ilustrar casos em que mesmo críticas mais severas à obra de Paulo Prado são acompanhadas de um elogio a suas faculdades de escritor.

## 2) Paulo Prado é um pesquisador rigoroso

De uma maneira geral, os resenhistas do *Retrato do Brasil* elogiam o rigor da obra. Não se trata de uma maioria tão esmagadora quanto aquela que elogia as qualidades estéticas do livro, mas, ainda sim, de uma maioria considerável. Por rigor aqui, nos referimos a sua adesão aos modelos de produção científica da época; dessa maneira, rigor significa notável erudição e trato apropriado das fontes, além do uso de aparato textual científico, como o uso de referências e notas de rodapé – tudo isso resultando, é claro, na mais fiel representação do passado brasileiro. Em sua elogiosa e já mencionada resenha, Leopoldo de Freitas escreve:

Sob essa concepção cientificamente sociológica o dr. Paulo Prado escreveu a “Paulística” e agora o “Retrato do Brasil”, já discutido na imprensa pelos ilustrados srs. Drs. Afrânio Peixoto, Franco da Rocha, Humberto de Campos, A. Leão Velloso, René Thiollier, Agripino Grieco e Tristão de Athayde.<sup>282</sup>

E mais ao final, afirma:

Isto é que há de ser a história científica desse país e do seu povo: largo estudo em que apareçam as três raças ancestrais e os elementos biológicos da emigração europeia que constituirão “o novo tipo étnico”.<sup>283</sup>

Manuel Paulo Filho escreve, em sua também elogiosa resenha do dia 23/11/1928, no *Correio da Manhã*, que “O sr. Paulo Prado, no seu recente livro “Retrato do Brasil”, faz um esplendido e erudito estudo do país, através de sua evolução histórica”, bem como afirma que o

“Retrato do Brasil” é um largo e sólido ensaio sobre a tristeza do país, flagelado de erros políticos que o emperram já pelas condições do seu próprio passado, já pelas surpresas da hora que se atravessa.

Livro de documentação e de observações sociológicas, não se resume, nem se aprecia, no registro de uma simples notícia do seu aparecimento.<sup>284</sup>

Bem como na recepção estritamente estética do livro, mesmo nas resenhas mais severas ao *Retrato do Brasil* a crítica tendeu a caracterizar o livro como científico e rigoroso. E, assim como no caso da qualidade estética do livro, existem algumas exceções vocais a maioria representada aqui pelo texto de Leopoldo de Freitas. Affonso Bandeira de Mello é um dos que

<sup>282</sup> FREITAS, op. cit.

<sup>283</sup> Ibid.

<sup>284</sup> PAULO FILHO, M. Retrato do Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 de nov. de 1928.

põe em cheque a correspondência entre a narrativa pradiana e a realidade histórica nela retratada. Nas palavras do crítico, publicadas n' *O Jornal*, do Rio de Janeiro, no dia 23/12/1928:

A tese aventada por Paulo Prado é escandalosa e negativista, e, sobretudo, discutível, porque partindo de preconceitos falsos, subordina toda a sua copiosa argumentação a corolários evidentemente duvidosos que, nem sempre, correspondem às realidades contemporâneas.<sup>285</sup>

E, ainda:

É assim que procurando apoiar suas afirmações em documentos tomados dos nossos melhores cronistas, Paulo Prado generaliza fatos isolados que, por serem insólitos, provocaram medidas de correção das autoridades civis e eclesiásticas da colônia.<sup>286</sup>

Para Bandeira de Mello, os problemas do *Retrato do Brasil* – pelo menos os mais significativos deles, no que tange a sua capacidade de retratar a realidade histórica que a obra de propõe a retratar – é que ele parte de preconceitos falsos, que subordina todo seu argumento a corolários evidentemente duvidosos e que o autor generaliza fatos isolados de nossa história e, ao fazê-lo, é reducionista e simplista em sua análise da formação da psicologia nacional.

De maneira um pouco distinta, um dos críticos mais severos do *Retrato do Brasil*, Carlos Magalhães de Azeredo, em sua já mencionada resenha tripartida, escreve:

Não direi que no seu livro haja aberrações de fantasia. Há, porém, incontestavelmente, arbítrios, abusos de dedução. É, pois, a filosofia da história, que se transvia não raramente. Tem-se a impressão de uma tese preconcebida. A convicção da tristeza brasileira não lhe derivou da leitura desprevenida dos cronistas e dos poetas. Já preexistia no seu espírito, como critério inicial, consagrado pela tradição, e muito difuso, assim, foi ela que influenciou a leitura. Isso não nos autoriza a concluir que a asserção seja falsa. Mas nos aconselha a desconfiar do que ela tem de demasiado absoluto e sistemático.<sup>287</sup>

É dessa deformação da realidade histórica por noções preconcebidas que surge das discussões suscitadas pela publicação do livro uma metáfora que cai no gosto daqueles que viram mais problemas do que acertos no retrato de Paulo Prado: a de que a obra seria, de fato, uma *caricatura*. Affonso Bandeira de Mello diz, na parte final de sua já citada resenha:

Tentando retratar o retrato do Brasil, Paulo Prado esboçou sua caricatura, deformando a psicologia sadia do seu povo, pegando as virtudes viris da sua raça, contestando a volição consciente da sua nacionalidade e duvidando do futuro promissor de seus destinos históricos.

Mas toda boa caricatura lembra o original nas suas deformidades e nos seus defeitos. Os elementos sãos e os aspectos estéticos ficaram esquecidos.

O “Retrato do Brasil” deve ser demoradamente lido e profundamente meditado, por que, apesar do pessimismo brutal com que Paulo Prado examina nossas origens

<sup>285</sup> MELO, Afonso Bandeira de. A tristeza brasileira. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 de dez. de 1928.

<sup>286</sup> *Ibid.*

<sup>287</sup> AZEREDO, Carlos Magalhães de. Um livro romântico contra o romantismo. Carta a Paulo Prado. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3, 4 e 5 de abril de 1929.

étnicas e nosso presente anárquico, é certamente um livro notável, largamente documentado e cheio de verdades, embora exageradas.<sup>288</sup>

Dois textos publicados na mesma página d'*O Jornal*, no dia 21/4/1929, que são o já mencionado *Olhando o retrato do Brasil (Impressões de um visitante retardatário)*, de Tasso da Silveira, e *Caricatura do Brasil*, de Adhemar Vidal, são enfáticos. Este inicia um de seus trechos da seguinte maneira:

#### RETRATO NADA FIEL

O velho escritor paulista não se pode negar que possui forte dose de espírito novo.

Um espírito maleável e simpático, que o faz ressaltar entre os seus contemporâneos, não se deixando ficar na inatividade preguiçosa, porém estudando e trabalhando generosamente para ajudar o nome do Brasil.

Para quem escreve estas linhas o seu último livro, entretanto, pouco tem de um retrato fiel. Parece mais uma caricatura. Porque esse negócio de se dizer que somos tristes por terem sido os nossos antepassados luxuriosos e cobiçosos talvez se desmanche a primeira análise séria que se fizer.<sup>289</sup>

Aquele, por sua vez, escreve, fazendo o uso não da metáfora do retrato ou da caricatura, mas da fotografia:

O seu "retrato" saiu uma fotografia. E a fotografia, como lembra Rodin, se não me engano, deturpa a realidade, porque a priva do movimento, que é a sua vida e segredo da sua vida. Em registrar, por imagens estáticas, esse movimento, é que está toda a grandeza da obra de arte.<sup>290</sup>

Um aspecto menor desse argumento que citaremos aqui porque não dedicaremos nenhuma parte especial a ele, é a menção ao nome de Capistrano. A associação do nome de Paulo Prado ao do historiador cearense já era correntemente aceita, especialmente após a fundação da Sociedade Capistrano de Abreu, um ano antes da publicação do *Retrato*. Tristão de Ataíde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima) escreve no início de sua resenha, publicada no suplemento *Vida Literária*, no dia 10 de dezembro de 1928:

Não é a primeira vez que tenho ocasião de apontar aqui, a propósito de livros de autocrítica, de nossos problemas, como o Brasil é um país que vem caindo em si, tanto politicamente como literariamente. O mesmo se dá no estudo de nosso passado. A história romântica passou de todo, e Capistrano de Abreu abriu a era da história realista. O sr. Paulo Prado é visivelmente um historiador formado pela escola de Capistrano, e seu "retrato", tão sumário e por vezes tão pouco imparcial, é a visão mais pessimista que jamais se descreveu de nossa história.<sup>291</sup>

Esse trecho nos é particularmente interessante, pois, ilustra a frequente associação entre Paulo Prado e Capistrano pela crítica; afilia Paulo Prado a uma renovação historiográfica realista, ou

<sup>288</sup> MELLO, op. cit.

<sup>289</sup> VIDAL, Adhemar. *Caricatura do Brasil*. O Jornal, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1929.

<sup>290</sup> SILVEIRA, Tasso da. *Olhando o Retrato do Brasil*. O Jornal, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1929.

<sup>291</sup> ATHAYDE, Tristão de [pseudônimo de Alceu de Amoroso Lima]. *Retrato ou caricatura?*. Coluna "Vida literária". O Jornal, Rio de Janeiro, 30 de dez. de 1928.

seja, de uma tradição de estudo do passado brasileiro autocrítica – e, para alguns, mas não para Tristão de Ataíde (indicado pela frase “por vezes tão pouco imparcial”), rigorosa, de um ponto de vista metodológico – e, por fim; inaugura uma genealogia do pessimismo historiográfico brasileiro, uma estirpe de historiadores da qual faz parte o autor do *Retrato do Brasil* e cujo o patriarca é Capistrano de Abreu.

Além do pessimismo, alguns resenhistas atribuem a relação com Capistrano à fonte do moralismo de Paulo Prado, destilado em sua última obra. Afrânio Peixoto, em uma sofisticada resenha publicada também n’*O Jornal*, no dia 28/11/1928, escreve:

É patriota, de sempre – não pode não o ser com o seu nome – e, com a idade, é moralista. Antônio Prado, Martinho Prado, Eduardo Prado, que o antecederam, dão-lhe estímulos de amor efetivo a grandeza do Brasil, ao interesse pelas suas instituições, ao culto das tradições nacionais. E amado assim, hereditariamente, o Brasil, era inevitável fosse historiador. Não podia deixar de ser, portanto, moralista. Seu mestre, e de todos nós, Capistrano, era um panfletário. As cartas que se acham em sigilo na Biblioteca Nacional revelarão que aquele Tácito era um Juvenal.

[...]

Com essas duas tintas, patriota e moralista, o sr. Paulo Prado não podia deixar de ser severo. Seu “trato do Brasil” é um Rembrandt, ou um Grego; se não é mais sombrio ainda, Ribera ou Zurbarán.

O Pintor gastou muito carvão. O “Retrato do Brasil” do senhor Paulo Prado é um “ensaio sobre a Tristeza Brasileira”.<sup>292</sup>

O que nos leva a um ponto de disputa na obra do historiógrafo paulista: seu pessimismo.

### 3) Paulo Prado é pessimista

A disputa, a qual nos referimos acima não é para cravar se Paulo Prado, em seu *Retrato do Brasil*, é ou não pessimista. Quase todos concordam que ele o é em alguma medida. A disputa ocorre pois não existe consenso da crítica sobre a natureza de seu pessimismo; ou seja, se é um pessimismo bom ou ruim e se é um pessimismo que contribui ou não para as letras brasileiras e para a nação.

Bandeira de Melo, que critica o pessimismo do autor do *Retrato* nos parágrafos iniciais supracitados de sua resenha, escreve, próximo ao desfecho da mesma:

Embora discorde profundamente de Paulo Prado, que pintou o “Retrato do Brasil” através de óculos pretos e com cores demasiado escuras, não posso deixar de reconhecer que esse livro interessantíssimo contém, sobretudo na sua última parte, verdades dolorosas cruelmente sublinhadas e brutalmente expostas a luz de um pessimismo enfático e sombrio que desconcerta e exaspera o leitor desprevenido. O

<sup>292</sup> PEIXOTO, Afrânio. Retrato do Brasil. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 de nov. de 1928.

juízo, porém, impulsivo dos patrioteiros que servem o país mais em palavras do que em ação, não formam a crítica autorizada do país.<sup>293</sup>

Nessa parte, o pessimismo de Paulo Prado não é negativo; é produtivo. Aqui ele aparece como desconcertante, no bom sentido: é um pessimismo que desafia os “patrioteiros que servem o país mais em palavras do que em ação”, que toca, ainda que de modo exageradamente destrutivo, as mazelas da nação.

Franco da Rocha, em uma resenha publicada no dia 2 de janeiro de 1929, no *Estado de São Paulo* (resenha que chama de *Livro contra livro*), compara dois volumes então recém-publicados: o *Retrato do Brasil* e *O Brasil e a Raça*, de Baptista Pereira. Na leitura de Franco da Rocha, a comparação é frutífera pois tratam-se de dois volumes que compartilham do mesmo pecado, o excesso, mas em sentidos opostos. Enquanto a obra de Paulo Prado é pessimista em demasia, a de Baptista Pereira é de um ufanismo e de um otimismo extremados. A leitura comparada desses dois livros, portanto, seria capaz de expor, com maior clareza, seus problemas – especialmente o de Paulo Prado, que se destaca, segundo o autor, por ser um livro muito bem escrito (e, de alguma maneira, sedutor). Sua resenha pode ser resumida como uma constante crítica ao otimismo e ao pessimismo exagerados, contra produtivos. No entanto, conclui o resenhista que:

O “Retrato” é um livro trabalhado, obra de um estudioso que sabe escrever. Para comentá-lo será preciso estudo forte de todas as questões nele levantadas. O libelo conta a Republica se acha condensado numa maravilhosa de síntese capitulada como “Post-scriptum”. Se ele fosse republicano histórico, poderia dizer como tanto outros “isto não é a Republica dos meus sonhos”, não o fez por que não o era. Mas articulou fatos, concatenou-os numa exposição clara, que será mister para combata-la, estudo sério dos fatos a serem destruídos ou reduzidos a sua verdadeira significância. Não se combatam essas coisas com sentimentalismo e idealismo. Hão de aparecer homens de envergadura superior para examinar esse livro.<sup>294</sup>

Veredito surpreendentemente positivo, face ao resto da resenha, sobretudo pelo impacto que a leitura do *Post-scriptum* parece ter causado. Ao elaborarem acerca de sua discordância daquilo que está escrito no *Retrato do Brasil*, os resenhistas se dividem entre aqueles que criticam a tese da tristeza histórica (ou por que ela não é a causa da tristeza do brasileiro ou por que o brasileiro não é triste) e o *post-scriptum* com alguma clareza. Uma pequena passagem da resenha de Antônio de Alcântara Machado, publicada na edição de dezembro de 1928 da *Revista de Antropofagia*, lado a lado a uma resenha – também de sua autoria – do *Ensaio sobre a música brasileira*, de Mario de Andrade, faz uma defesa ao autor do *Retrato* mencionando essa clivagem:

---

<sup>293</sup> MELLO, op. cit.

<sup>294</sup> ROCHA, Franco da. Livro contra livro. Estado de S. Paulo, São Paulo, 2 de jan. de 1929.

Se Paulo Prado tivesse se contentado no seu quadro impressionista em desenhar o grupo das quatro desgraças — a luxúria, a cobiça, a tristeza, o romantismo — o livro não provocaria o protesto dos patriotas. Mas quis concluir, devia concluir. E a conclusão amargou na boca dos tristes.

O doente não tem medo da doença. Tem medo do diagnóstico e pavor do tratamento. Você se queixa disto? É. Sente isto? Sinto. Sente mais isto? Também sinto. Então tem isto. Não, não tenho, não é possível, não estou assim tão ruim que diabo.<sup>295</sup>

Muitos dos que discordam de Paulo Prado, portanto, identificam seu pessimismo como a causa dos problemas do texto. Na parte a seguir, buscaremos ilustrar as principais críticas feitas ao *Retrato do Brasil* e delinear as conclusões desse breve estudo da recepção da obra.

\*\*\*

São três as principais críticas feitas ao *Retrato do Brasil* no momento de sua publicação. A primeira é que a tese da tristeza histórica está incorreta; a segunda, que o *Post-scriptum* é radical ou que se trata de uma representação pouco fiel do presente (final da década de 1920) estado da nação; e, por fim, que o povo brasileiro não é triste. O curioso é verificar, ao visitar a fortuna crítica do livro, que a maior parte dos resenhistas da obra faz apenas uma das três críticas, e que são poucos aqueles que criticam a obra por mais de uma dessas três razões principais. Existe, é claro um caso para o qual isso não vale: quando o crítico acredita que o povo brasileiro não é triste, normalmente discorda da tese da tristeza histórica, já que, em última instância, ela explica algo que não existe.

Vale dizer, antes de tudo, que discordar da tese da tristeza histórica, não é discordar da avaliação de Paulo Prado acerca da existência de uma tristeza inerente ao brasileiro. Discordar da tese da tristeza histórica pode ser simplesmente não concordar com causas da tristeza histórica eleitas pelo autor do *Retrato*. Esse é o caso de Oswald de Andrade, por exemplo. Oswald, amigo pessoal de Paulo Prado, inicia seu texto com um elogio rasgado:

Anos atrás, escapei de ser linchado por ter dito em público, no Automóvel Clube, que Paulo Prado era o melhor escritor brasileiro vivo. Não quero com isso tirar a tranquilidade de Mário [de Andrade]. Referia-me naturalmente à sua geração, pois que os novos não foram ainda suficientemente cotados. Hoje essa verdade anda na boca até do sr. Silveira Bueno.<sup>296</sup>

No parágrafo seguinte, Oswald escreve uma das mais célebres sobre o *Retrato do Brasil* e dita o tom de sua resenha:

O *Retrato do Brasil* é um livro que acordou muita gente. Percebeu-se através dele que o Brasil existe. Eu diria mesmo que o *Retrato do Brasil* é o glossário histórico de *Macunaíma*. O que é extraordinariamente importante no *Retrato* é o miolo de verdade

<sup>295</sup> MACHADO, Antonio de Alcântara. Paulo Prado - Retrato do Brasil. Revista de Antropofagia, São Paulo, dez. 1928.

<sup>296</sup> ANDRADE, Oswald de. Retoques ao Retrato do Brasil. O Jornal, Rio de Janeiro, 6 de jan. de 1929.

que enche a documentação escolhida. O que é extraordinariamente grave é o erro a que se deixa induzir Paulo Prado na adição dos valores das duas primeiras partes do livro: a Luxúria e a Cobiça.<sup>297</sup>

Oswald então, diz que o *Retrato do Brasil* é uma projeção do pensamento missionário europeu sobre as Américas, que se surpreende que um homem “à la page”, como Paulo Prado, tenha escrito um livro pré-freudiano<sup>298</sup> sobre o Brasil, e alfineta, com sua inconfundível verve para o escarnio:

A luxúria brasileira não pode, no espírito luminoso de Paulo Prado, ser julgada pela moral dos conventos inacianos. Não quero me convencer disso. Atribuo à preguiça aristocrática do autor de *Paulística* as conclusões opostas à alta liberdade moral e intelectual professada a vida toda por ele.<sup>299</sup>

Nos parágrafos seguintes, Oswald de Andrade ilustra, com trechos do livro, o que chama de “violentos choques entre a verdade documentada e o juízo emitido”. Reproduzimos o trecho citado do *Retrato do Brasil* abaixo:

Não parece que nenhuma afeição idealizasse semelhantes uniões de pura animalidade. De uma refere o viajante Jean Mocquet o fim impressionante. Uma indígena, abandonada pelo amante europeu com que vivera longos anos, vendo-o partir numa caravela de passagem, matou o filho comum, cortou-o em duas partes e lançou uma destas ao mar como que entregando ao homem a porção que lhe pertencia. A bordo perguntaram a este quem era essa mulher, ao que respondeu: não é ninguém, é uma índia sem importância.<sup>300</sup>

Sobre o trecho citado, Oswald comenta:

Quererá Paulo Prado atribuir a essa índia falta de idealismo?

Estou convencido de que a orientação de *Retrato do Brasil* é em parte uma homenagem ao nosso “meio culto”, representado com certeza por Capistrano de Abreu. Creio mesmo que o respeito ao grande historiador patricio foi o que prendeu Paulo Prado de um modo tão violentamente sentimental à tese francamente missionária e catequista em que ele se aventura. Quem conhece no entanto Paulo Prado e a sua nobre individualidade não pode admitir senão por uma *amende honorable* [pedido de desculpas], integralmente mal colocada, essa traição à sua própria maneira de ser.<sup>301</sup>

<sup>297</sup> Ibid.

<sup>298</sup> Um estudo mais aprofundado sobre os impactos da recepção de Freud no Brasil tornaria mais claro o peso dessa afirmativa, especialmente vinda de Oswald de Andrade. O próprio autor relata, em uma coluna escrita também para *O Jornal* e publicada três semanas após sua resenha do *Retrato do Brasil*: “Os professores têm, presentemente, enorme interesse em ler os livros de pedagogia e psicologia experimental. Mas, o que mais interessa, é psicanálise. Esse movimento de interesse é tão grande que os boletins, espalhados por todo o Brasil, mensalmente pela Casa Garraux, tem dado ensejo a inúmeros pedidos de obras sobre psicanálise dos estados mais afastados, como de Goiás, Pará, Amazonas. Outra prova de que as teorias de Freud preocupam os leitores brasileiros, é a procura que teve a Revista de Psicanálise de que saíram, infelizmente, poucos números. Pois bem: logo de início a Casa Garraux vendeu uma centena de exemplares, número que era todo o seu estoque.” Cf. ANDRADE, Oswald de. Uma síntese de Oswald de Andrade. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 27 de jan. de 1929.

<sup>299</sup> ANDRADE, O., op. cit., 6 de jan. 1929.

<sup>300</sup> Ibid.

<sup>301</sup> Ibid.

O *Retrato do Brasil*, no entanto, não se resume a um livro pré-freudiano, missionário e europeizado para o poeta. Oswald de Andrade demonstra, novamente, grande entusiasmo pela forma do livro e por suas conclusões (aqui, referindo-se ao que está escrito no *Post-scriptum*, acreditamos):

As conclusões entretanto de Paulo Prado me agradam. O livro é um panfleto admirável que a gente lê inteirinho com alegria. O sentido da revolução mundial, do qual o Brasil no seu sonho de preguiça gostosa estava inteiramente alheio, vem agora dar a Paulo Prado um lugar profético que o coloca em destaque entre os pensadores da atualidade brasileira.

O *Retrato do Brasil* tem passagens lindas. As descrições das matas do Norte nos transportam para elas e para os momentos integrais da nossa natureza bruta e sensual. Os quadros da vida de luxo de senhores, escravos, negros e índios, os séquitos, as procissões, os corpos nus sobre a cambraia caseira, tudo isso bem documentado, bem pintado, bem vivido, é um hino que fura qualquer invólucro de falso pessimismo e a gente sente em cada página, assim colorida o arrimo histórico de *Macunaíma*.<sup>302</sup>

Parece ao poeta pau-brasil ter pesado mais o lado moralista da obra, expresso pela tese da tristeza histórica; daí a origem de seu veredito negativo.

Outro resenhista em desacordo com a tese da tristeza histórica – esse, no entanto, despreza o *Post-scriptum* por razões já citada – é Plínio Barreto. Em trecho já citado anteriormente nesse parte de nosso trabalho, o crítico considera que a tese de Paulo Prado “empresta a ação da hereditariedade uma força que se me afigura excessiva”<sup>303</sup>, e acredita que, a altura da publicação da obra, o brasileiro já havia superado essas heranças. A causa da tristeza brasileira, portanto, deveria ser outra.

A também já mencionada resenha de Franco da Rocha segue no mesmo sentido:

O autor do Retrato carregou a mão nas tintas, quando quis frisar a importância e perversões sexuais como causa da tristeza. Não tenho a mesma opinião de modo tão categórico: tem sua importância, sem dúvida, mas não tanta força como lhe dá o autor, que vai até as últimas possibilidades, como seja a perturbação dos hormônios, na sua ação conjunta, como elementos de equilíbrio nutritivo. Não estão ainda bem estudadas as fisiologia e patologia das glândulas endócrinas, mas sabe-se que são perturbadas nos esgotamentos e intoxicações concomitantes. De fato, parece que tais efeitos não se restringem só aos indivíduos. Mas a ser verdade esse modo de compreender, veríamos hoje a tristeza grassar no Rio de Janeiro. O clima é o mesmo, a mesma a terra; a mulher... nem falemos.<sup>304</sup>

Afrânio Peixoto discorda, também, da tese de Paulo Prado, mas não por acreditar que exista um exagero da parte do autor, e sim por que não acredita que luxúria e cobiça sejam geradoras de tristeza:

---

<sup>302</sup> Ibid.

<sup>303</sup> BARRETO, op. cit.

<sup>304</sup> ROCHA, op. cit.

Aprende-se muito, lendo-o, por que ele é sábio, erudito, curioso, e, homem de gosto, diz bem: coisas originais ou conhecidas. Mas não nos convence que a luxúria nacional seja maior, ou mais nefanda, que a passada, ou a estrangeira.

[...]

A cobiça seria a outra causa. Não há, discutir: ela fez o Brasil, essa cobiça. Sem ela não teríamos tão longes fronteiras. Graças a Deus que, procurando ouro, esmeraldas, andaram os Bandeirantes a marcar divisas ao nosso território. [...] Não consta que esses cobiçosos sejam tristes. Todo o nefando horror que Euclides da Cunha descreve nos seringais do Acre é brando e suave comparado ao que Octave Mirbeau narrou ao Congo Belga, onde a borracha, disse ele, simbolicamente, se amassa com sangue humano e, por isso, é vermelha. Ouçam a André Gide sobre os inocentes franceses nas suas colônias africanas... portugueses e espanhóis na sua cobiça, foram angelicais, comparados com estes povos alegres, de hoje em dia. Não direi nada do quadro que sociólogos e economistas liberais traçam do capitalismo industrial europeu, nas terras alegres da Europa. Não parece a luxúria e a cobiça sejam causas de tristeza.<sup>305</sup>

Peixoto concorda com a existência da tristeza histórica do brasileiro e produz uma das mais sutis críticas a criação aristocrática de Paulo Prado:

Tem razão aqui o sr. Paulo Prado: os poetas brasileiros são tristes por que são brasileiros. As nossas discordâncias surgem procurando razões dessa tristeza.

[...]

No Brasil, essas causas de tristeza cresceram. O índio erradio pela floresta, sem pouso certo, aossado pelos contrários ou isolado em busca da pequena caça na mata, deixava a saudade na sua taba, ou em sua rede, e levava consigo a lembrança e a provação, bem tristes companheiras. O africano, exilado e escravo, perseguido no trabalho sem descanso, não podia ser alegre; o sentimento da raça derivou na mestiçagem dos filhos espúrios, às vezes vendidos, como crias de alimárias, ou nas senzalas, numa hora do esquecimento, ao som do batuque e de cantilenas tristonhas. Português, degradado ou aventureiro, desterrado, pela lei ou pela necessidade, errante por mares, florestas e desertos, o sentido preso a ideia de volver, um dia, à terra saudosa, nunca de animo deliberado adotou a nossa que não foi sua terra: aqui sempre um estranho e um triste, quando muito distraído pela labuta, até o dia almejado de regresso, quando chegava.<sup>306</sup>

Para Afrânio Peixoto, o brasileiro é triste por que é herdeiro da saudade e do sentimento de desterramento de seus antepassados. A sutileza de sua crítica ao autor emerge no último parágrafo do texto, no qual sugere que o próprio Paulo Prado preserva esse sentimento de desterramento (vide suas longas estadias fora do Brasil e suas frequentes viagens quando em terras tupiniquins) e que sua narrativa é a narrativa de um indivíduo acometido pela mesma tristeza que diagnostica.

Dentre os que discordam da tese da tristeza histórica, ainda temos Carlos Magalhães de Azeredo, que escreve:

Mas isso, luxúria e cobiça, tem apenas um interesse retrospectivo e pinturesco, de crônica... Em verdade, que há de comum, entre esses desterrados, e nós, o Brasil de

---

<sup>305</sup> PEIXOTO, op. cit.

<sup>306</sup> Ibid.

hoje? Absolutamente nada. É antecipando arbitrariamente os fatos que o meu nobre amigo, a páginas 55 do seu belo escrito, fala em “formação da nacionalidade”.<sup>307</sup>

E Adhemar Vidal, que em um trecho supracitado, diz que “esse negócio de se dizer que somos tristes por terem sido os nossos antepassados luxuriosos e cobiçosos talvez se desmanche a primeira análise séria que se fizer”.

Numerosos são aqueles que discordam, no entanto, da existência de uma tristeza brasileira. Dentre os já citados, Affonso Bandeira de Mello, que diz que

A tristeza brasileira é mais proverbial que real, e se na verdade ela constitui um estado generalizado do espírito nacional, as razões profundas da sua existência são, sem dúvida, muito diferentes daquelas indicadas no livro de Paulo Prado.<sup>308</sup>

E Tasso da Silveira, que após escrever que sente, “nas páginas do ‘Retrato’, uma transposição de emoções subjetivas do autor nas linhas de nossa realidade espiritual”, e de questionar o entendimento de Paulo Prado sobre o que é a tristeza e a alegria dos povos, completa:

Por que, convenhamos, alegria não é imbecilidade.

Não é alegre apenas quem anda aos pulos, e só sobre dizer chalaças.

Muito pelo contrário. As melhores pilherias do mundo são as criadas pelos humoristas, isto é, pelos homens do “humor”, da visão cética e triste da existência.

Alegria é simples disposição interior, que pode coexistir com a gravidade do pensamento. Que pode vibrar intensa sob uma expressão fisionômica, severa. Que pode cantar como um sino na alma de quem vai recolhido e silencioso, sem procurar comunicações afetivas com o ambiente.<sup>309</sup>

E muitos outros não citados que geralmente identificam no diagnóstico de tristeza patológica de Paulo Prado, falta de patriotismo ou a projeção de seu pessimismo no espírito do povo brasileiro. Essa crítica vem, muitas vezes, acompanhada de questionamentos acerca do significado de grandes celebrações públicas, como o carnaval. João Ribeiro, aparentando estar um tanto confuso com a origem dessa ideia de brasileiro triste, de Paulo Prado, escreve em resenha do dia 26/12/1928, no *Jornal do Brasil*, “a terra dos feriados, do *amanhã* – do *tenha paciência* – da *oratória* – do *Carnaval* – não pode ser o habitat da melancolia. [...] É talvez a terra da preguiça, da irresolução, da palavra sem fato, da vida contemplativa”<sup>310</sup>.

Por fim, o *Post-scriptum*. De todas as partes do *Retrato do Brasil*, a proposta de superação do passado histórico brasileiro parece ter sido o grande ponto de desentendimento da crítica. Muitas das críticas e elogios à solução radical proposta por Paulo Prado já foram reproduzidas

<sup>307</sup> AZEREDO, op. cit.

<sup>308</sup> MELLO, op. cit.

<sup>309</sup> SILVEIRA, op. cit.

<sup>310</sup> RIBEIRO, João. Coluna "Crônica literária". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 de dez. de 1928. Reproduzida por Carlos Augusto Calil em PRADO, P., op. cit., 2012, p. 165-168

nas páginas anteriores deste trabalho. Dessa maneira, pedimos licença ao leitor para fazer apenas mais uma citação, dessa vez da resenha de Mendes Fradique, do dia 8 de janeiro de 1929, n' *O Jornal* não por sua complexidade, mas por sua qualidade imagética que a diferenciam da maior parte das outras resenhas, divididas entre celebrações da proposta radical e condenações de seus possíveis efeitos para a nação brasileira:

Na Rússia, o czarismo era um grosso molar de quatro raízes que se não arrancaria sem brutal violência. As instituições que tombaram do copo da guilhotina, em dias da Revolução, eram como um cancro cujos tentáculos se perdessem nas mais profundas entranhas da França; e para extirpá-lo inteiro, com as suas múltiplas radículas, grande teria de ser o abalo do organismo paciente.

Tal, porém, não se dá com os males que afligem o Brasil, em qualquer ponto de seu sistema vital.

No Brasil os males estão a flor da pele; e são, como todos nós sabemos, na sua grande maioria, parasitários...

[...]

Com certeza o ilustre ensaísta retratou o Brasil em dia de chuva, em hora de tédio, em fim de mês. Por que, convenhamos, o Brasil é um rapaz boêmio, um tanto pernóstico, e inteiramente anarquizado; mas, no fundo, bom rapaz. Com a idade, tomará juízo. Não se pode submeter um menor que entornou a tinta na toalha ao tribunal do júri ou a um conselho de guerra.

Calma, Senhor Prado! Calmita del Brasil!...<sup>311</sup>

\*\*\*

Tendo traçado um panorama da crítica ao *Retrato do Brasil* nos meses consecutivos a sua publicação, voltemos ao tema do Romantismo. Nossa hipótese original, repetimos, é de que o procedimento de incorporação das narrativas da historiografia literária acerca do Romantismo, efetuada por Paulo Prado e descrita nas partes iniciais desse capítulo, conferiria à narrativa historiográfica do *Retrato do Brasil* o potencial de ser instrumentalizada – ou seja, habilitava, na tese da tristeza histórica, o seu potencial de uso como arma na disputa do modernismo paulista por sua consolidação no cânone cultural brasileiro a partir de uma crítica ao Romantismo.

Verificamos, no corpus analisado, que o Romantismo é um dos temas do livro menos comentados ao longo das resenhas. Nos dois anos consecutivos a publicação da primeira edição, com exceção de dois textos – um de Oswald Costa, intitulado *O nosso mal romântico* e publicado no *Correio da Manhã* no dia 17/3/1928 (uma resenha apenas do quarto capítulo; a obra ainda não havia sido publicada), que não tivemos acesso; e outro já citado, de Carlos

<sup>311</sup> FRADIQUE, Mendes. Retrato do Brasil. O Jornal, Rio de Janeiro, 8 de jan. de 1929.

Magalhães de Azeredo –, nenhuma resenha deu atenção, especificamente, à leitura que Paulo Prado faz do Romantismo.

Dessa maneira, comecemos pela crítica de Carlos Magalhães Azeredo, a única crítica negativa da análise do Romantismo brasileiro feita por Paulo Prado. Trata-se, também, da maior resenha feita do livro, dentre as analisadas, compreendendo de três grandes partes publicadas em três dias consecutivos no *Estado de São Paulo*. O resenhista dedica a primeira parte de sua resenha somente a comentar a tese da tristeza histórica, da qual discorda (assim como já dissemos acima). Na segunda parte, que citaremos amplamente a seguir, o autor comenta a questão central de sua crítica, iniciando seu texto da seguinte forma:

Romântica. Romantismo. Não é num capítulo sobre o romantismo, que o meu amigo aloja todo o nosso período juvenil de nação já deveras consciente de si própria, e árbitra dos seus destinos? A inconfidência, a independência, o reinado de Pedro I, o de Pedro II, tudo ali está, tudo é romantismo. Tudo é romantismo? Exagero evidente de expressão. Se disséssemos: “Em tudo há muito romantismo”? Seria um critério mais modesto, e mais exato. Mas que fazer, se então, através do mundo inteiro, havia muito, muitíssimo romantismo?

Como nos outros do seu, aliás, tão empolgante e delicioso livro, e mais que nele, se patenteia nesse capítulo o equívoco fundamental da obra. A luxúria é fenômeno universal, de todas as épocas. A cobiça é própria de todos aqueles, indivíduos ou coletividades, que enxergam diante de si a perspectiva da rápida fortuna. O romantismo, por seu turno, não é doença brasileira: é elemento artístico, psicológico, filosófico, social, do mundo inteiro; digo “é”, e não “era”, por que ainda perdura em nossos dias, e não sei se se eliminará jamais.<sup>312</sup>

Azeredo, portanto, chama atenção para dois erros de Paulo Prado: o primeiro é o alargamento exagerado do conceito de Romantismo, que permite ao historiógrafo paulista afiliar todos os aspectos considerados negativos da cultura e da sociedade brasileira desde o princípio do século XIX à influência da escola romântica. Esse exagero acaba por se configurar como uma inversão na real natureza do Romantismo: ele é parte de tudo, não é tudo que é parte dele.

O segundo, derivado do primeiro, é que a experiência do Romantismo, por ser uma experiência ampla, não é exclusiva do Brasil. Se o Romantismo é causa de nossos problemas, portanto, por que não é a causa do problema dos outros? Paulo Prado responderia, muito certamente, que por que nossa tristeza histórica nos tornou particularmente suscetíveis aos males românticos. No entanto, essa resposta do autor do *Retrato do Brasil* não encerra a provocação: isso por que, Azeredo também questiona a exclusividade da luxúria e da cobiça brasileira. Ou seja, se a luxúria e a cobiça tupiniquins não são exclusivamente brasileiras, por que seria o seu resultado,

---

<sup>312</sup> AZEREDO, op. cit.

o Romantismo, exclusivamente brasileiro. O resenhista discorda, portanto, do resenhado: o Romantismo não é privilégio da cultura brasileira.

Quanto ao primeiro erro, aquele que diz respeito ao exagero conceitual de Paulo Prado, Azeredo dedica alguns parágrafos a rediscutir o Romantismo, conceitualmente, fazendo o uso da própria definição de Paulo Prado. Já quanto ao segundo erro, Azeredo escreve:

Sim. Românticos Pedro I, José Bonifácio, Gonçalves Ledo, toda a geração que fez a Independência, compilou a constituição, antecipou a maioria do segundo imperador. Mas não foram românticos, cada qual a seu modo, Carlos Alberto, Pio IV, Mazzini, Kosetusko, Kossuth, Luiz I e Luiz II da Baviera, tantos outros, sem falar dos que a ação política aliaram a literária, como Benjamin Constant, Chateaubriand, Lamartine, Garrett, Alexandre Herculano? A epopeia de 1848 não é toda romântica? Era imaginosa de hiperbólica a nossa eloquência parlamentar. Diferente, por ventura, a europeia, na mesma época? Estranha insistência em caracterizar a vida brasileira por tendências comuns a todos os países. E importância excessiva atribuída à influência da segunda geração romântica no Brasil. Por que a primeira não foi peculiarmente triste. Quero dizer: não excedeu em tristeza o que de tristeza é próprio da poesia em si. Há uma tristeza transcendente, que é inseparável da sensibilidade artística, e duvido me apontem um só poeta, genuíno poeta, que dela ficasse inteiramente imune.<sup>313</sup>

A hipertrofia da importância da segunda geração no *Retrato do Brasil* é clara, sobretudo por que se trata da geração byroniana (segundo Paulo Prado). Minar a importância de figuras como a de Álvares de Azevedo para a explicação do que foi a experiência romântica brasileira é minar o cânone da historiografia literária sobre o qual se apoia o quarto capítulo do *Retrato do Brasil*, e, portanto, minar a leitura que Paulo Prado faz do Romantismo. O crítico escreve:

Fechado este parêntese, compre dizer, entretanto, que os iniciadores do romantismo brasileiro não excederam, na tristeza, a medida normal. Nem Gonçalves Dias, nem Araguaia; menos ainda, Porto Alegre. O mesmo José de Alencar, a despeito do seu temperamento pessoal hipocondríaco, não destemperou a sua tinta em perpetuas lágrimas.

Aliás, também para os querulos vates da segunda geração romântica, há uma graduação a registrar. Posso opinar com o conhecimento de causa, pois ultimamente, no interesse da minha colaboração para a monumental “Enciclopédia italiana”, os reli todos com atenção e método, e com uma experiência das literaturas estrangeiras das literaturas estrangeiras, que me faltava outrora.<sup>314</sup>

E acrescenta uma pequena proposta de reformulação do cânone literário brasileiro: diminui a importância de Álvares de Azevedo (atribui o encantamento das gerações posteriores ao fato do poeta ter morrido muito jovem, tornando-se tanto uma grande promessa não realizada da literatura nacional quanto uma espécie de representante, biograficamente, do Romantismo nacional) e endossa os nomes de Casimiro de Abreu e, sobretudo, Castro Álvares e Fagundes

---

<sup>313</sup> Ibid.

<sup>314</sup> Ibid.

Varela (os mais distantes, em termos de influência, de Byron e mais próximos de Musset, Victor Hugo e Heine).

Azeredo conclui seu texto com os seguintes dizeres:

E hoje? É só ao Brasil que o romantismo domina – ainda? A mim parece-me ele em plena florescência no mundo inteiro. Relembro a complexidade intrínseca da tendência, e a dificuldade de defini-la, que o senhor mesmo admitiu (página 153). Romantismo não é somente sentimentalismo, adoração da própria dor. É muitas outras coisas. Do seu círculo mágico ainda não saímos, e quem sabe se sairemos jamais? E eis outra tese, que posso apenas formular: assim como o naturalismo, o parnasianismo, o simbolismo, a idolatria da ciência, foram outras tentas derivações do romantismo, tais de várias maneiras cito hoje o futurismo com as suas onomatopeias cassanges e as suas “palavras em liberdade”, o cubismo e o dadaísmo, o infantilismo, o fragmentarismo, o selvagismo Jazzico, o senilismo balbuciante, na literatura e nas artes, todo esse modernismo, que para o senhor, “está transformando o mundo”, mas no que eu vejo simplesmente uma crise furiosa e extrema da exasperação romântica, pelo frenesi barbárico de demolição como pela confusão inextricável da ideias e dos programas, a qual não corresponde a capacidade de criar, pois poucas obras felizes não bastam para atesta-la, como cinco ou seis andorinhas não fazem verão, e tanto mais que essas obras excepcionais são modernas sim, mas modernistas o menos possível. De resto há no romantismo, ainda hoje, uma parte boa e benéfica; e ela é que nos salva do cair na completa degradação...

Essa última passagem revela que existe alguma fundamentação na ideia de uma narrativa historiográfica que ataque o papel do Romantismo no nosso cânone literário e cultural e que esteja associada a uma defesa do protagonismo do modernismo nessa seara. Azeredo subitamente saca uma tese que aproxima Romantismo e modernismo (o Modernismo vanguardista que inspira o Modernismo paulista), arrancando do modernismo paulista a alcunha reivindicada pelo movimento e oferecendo, em troca, o título de “moderno”.

Carlos Magalhães de Azeredo, como dito, é uma exceção entre os resenhistas da obra. Ele fala diretamente do Romantismo, quando os outros não o fazem. O relativo silêncio sobre o tema entre as resenhas de um livro que o ataca diretamente pode significar muitas coisas. Arriscamos duas possibilidades: ou não se trata de uma pauta de primeira ordem para a intelectualidade da época ou que existe uma concordância silenciosa com o que foi escrito por Paulo Prado.

Há algumas outras menções ao Romantismo em outras resenhas. Citaremos mais alguns exemplos antes concluirmos nossa análise.

Começemos pela já citada passagem da resenha de Plínio Barreto:

É uma ideia romântica, e do pior romantismo, que o aço das baionetas revolve o barro humano como o ferro do arado revolve o solo/seio da terra, tornando-o mais brando e mais fecundo. Como adubo moral, o sangue humano já perdeu boa dose das virtudes de outrora. Os rios, que se derramaram nos campos da Europa, não elevaram, nem aperfeiçoaram, que se perceba, a produção de idealismo nos povos que os verteram. Ao contrário. O plano do heroísmo não é o plano natural da humanidade. A guerra sacudirá os apáticos, mas lhes não mudará a natureza. Uma vez terminada, eles

voltarão a apatia. Não é o ferro que melhora o rebanho humano. É o trabalho. Precisamente por que ainda não o tivemos organizado com sabedoria é que o Brasil forneceu ao sr. Paulo Prado as tintas negras, mas exatas, com que lhe pintou o retrato.<sup>315</sup>

“Do pior romantismo” abre a possibilidade de que, a despeito do fato de que, nesse trecho, *Romantismo* apresenta uma conotação negativa – um idealismo inócuo – existam Romantismos benéficos. Retornemos portanto a um parágrafo anterior da mesma resenha:

Tudo isto é triste, mas a tristeza só atenua quando a gente vê que, apesar de tudo isso, caminhamos. **Tivemos contra nós a herança tremenda, tivemos os políticos, tivemos o romantismo e, todavia, não ficamos na última fileira das nações civilizadas.** Soa-me a pessimismo exagerado a observação do sr. Paulo Prado de que o Brasil não progride: “vive e cresce como cresce e vive uma criança doente, no lento desenvolvimento de um corpo mal organizado”. (grifo nosso)<sup>316</sup>

No trecho grifado, fica claro que Romantismo, para Plínio Barreto é algo negativo. Em sua avaliação também negativa da obra, a acusação de que existem elementos românticos na conclusão de Paulo Prado é uma acusação severa. O Romantismo é, claramente, um dos obstáculos que o povo brasileiro teve de superar, e sendo um obstáculo para que o Brasil alcançasse o rol das nações civilizadas, é ruim.

Na resenha de Tristão de Ataíde o Romantismo (ou seu excesso) também figura como algo negativo. O crítico carioca, protagonista de querelas com modernistas ligados a Paulo Prado e recém convertido ao catolicismo após longa polêmica com Jackson Figueiredo, escreve uma longa resenha repleta de nuances na qual critica, sobretudo, a solução traumática do *Post-scriptum* e oferece a religião (católica) como terceira via para a conciliação entre os ensejos de mudança e a necessidade de preservação na sociedade brasileira. Ainda falando da tese da tristeza histórica, mas já se opondo às tendências “revolucionárias” de Paulo Prado, escreve:

Isso me parece radicalmente absurdo. Em revolução permanente vivemos nós. Toda essa luxúria, toda essa cobiça, toda essa depressão, todo esse romantismo exagerado de nossa formação nacional, que o sr. Paulo Prado apontou com tanta razão quase sempre, são males exatamente do revolucionismo orgânico de nossa alma, desse mesmo “anárquico e desordenado individualismo” que ele observado muito justamente em nós todos.

Por fim, Oswaldo Costa, em resenha publicada na *Revista de Antropofagia*, no dia 14 de abril de 1929, dessa vez sob seu pseudônimo de Tamandaré, escreve uma das mais personalistas e negativas resenhas do *Retrato*. O crítico parece mais preocupado em atacar pessoalmente Paulo Prado (e Capistrano, de tabela, pois faz, como outros leitores do período, uma associação entre

---

<sup>315</sup> BARRETO, op. cit.

<sup>316</sup> Ibid.

os dois), do que discutir o conteúdo do livro. E, sabendo da clara relutância do historiógrafo paulista em reconhecer as possíveis contribuições positivas do Romantismo, alfineta:

O sr. Paulo Prado é, não há dúvida, um artista, mas um artista romântico, sofredor, que ainda acredita na bondade humana, na eternidade da arte e nos bons costumes portugueses.<sup>317</sup>

Com a contribuição de Tamandaré à ideia de que autor do *Retrato do Brasil* foi um moralista e a adição de sua voz ao coro dos que fizeram uso da alcunha de *romântico* para classificar Paulo Prado e sua obra, encerramos, por hora, as citações para concluir nossa investigação.

---

<sup>317</sup> TAMANDARÉ [pseudônimo de Oswaldo Costa]. Moquém, I, Aperitivo. Revista de Antropofagia, 2ª denteção, n. 4, Diário de S. Paulo, 7 de abril de 1929. Reproduzida por Carlos Augusto Calil em PRADO, P., op. cit., 2012, p. 174-176

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cientes de que nosso objeto e nosso problema são esguios e que mesmo entre os analistas mais consagrados de Paulo Prado há o reconhecimento da dificuldade de circunscrição dos variados problemas contemplados pela obra, acreditamos que seja útil escrever algumas palavras finais que ajudem a arredondar nossa análise.

O uso de uma contraparte talvez nos ajude. O penúltimo parágrafo de uma tese sobre Paulo Prado e sua participação na Semana de Arte moderna, defendida em 2014, nos diz que

Ao término da pesquisa, ainda que alguns estudiosos tenham apontado Paulo Prado como componente do movimento modernista, consideramos não ser possível afirmar que a adesão de Paulo Prado a este o faz propriamente um modernista, já que o autor não possui alguma criação artística que o filie diretamente à estética moderna.<sup>318</sup>

Existem vários problemas nesse pequeno excerto, que vão desde uma concepção muito estreita de “criação artística” e “estética moderna” à própria conclusão de que Paulo Prado não é um modernista.

A noção de criação artística, aqui, é vaga (não define o que seriam os produtos dessa criação) e não leva em consideração o significado dessa noção na época da publicação do livro. A autora desse texto, que faz uma breve análise de alguns dos mais notórios comentários sobre o livro (capítulo 1.2.1 A repercussão do *Retrato do Brasil*) deixou de notar que a imensa maioria das resenhas publicadas entre 1928 e 1931, referentes às quatro primeiras tiragens do livro, tocam nas qualidades estéticas da narrativa pradiana, de uma maneira geral para a elogiar. A qualidade estética do *Retrato do Brasil* é um artifício (não o principal, mas definitivamente um dos artifícios) de legitimação de uma narrativa que é tratada como *historiográfica*, ou seja, cujos parâmetros de avaliação pela crítica partem de certas concepções sobre o que deveria ser uma narrativa historiográfica. A dimensão artística e a dimensão historiográfica rígida apresentam sobreposições que são amplamente desconsideradas nesse pequeno excerto conclusivo. Isso, naturalmente, para nos atermos somente a um pequeno aspecto da fortuna crítica do *Retrato do Brasil*, que revela muito sobre os parâmetros de recepção das obras historiográficas nas primeiras décadas do século XX no Brasil.

---

<sup>318</sup> AGUIAR, Isabel Cristina Domingues. Paulo Prado e a Semana de Arte Moderna: ensaios e correspondências. 2014. 151 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista. Assis, 2014.

Antônio Arnoni Prado lembra uma das reaberturas, em 1909, do conceito de que a arte é social “por sua origem, seu fim e sua essência, encerrando em si mesma, como sua própria alma, uma sociedade ideal”<sup>319</sup>, por Elísio de Carvalho, em texto intitulado “Guglielmo Ferrero a transmutação dos valores históricos”. A nós, interessa aqui um trecho dessa análise que é a aproximação, feita pelo intelectual alagoano, entre o artista e o historiador. O empenho restaurador do movimento dissidente (a falsa vanguarda) revalorizava, de uma perspectiva preservadora, a história como “uma ressurreição viva mas exata do passado”, através, segundo Arnoni Prado, da *imaginação* e da *crítica*, que Ferrero acreditava se completarem para “produzir no espírito o sentimento da verdade e dos fatos”<sup>320</sup>.

Nesse sentido, a imagem do escritor que se adianta sobre seu tempo por exercer uma função eminentemente social, serve também para configurar o papel do historiador: um produz, por delegação espiritual da coletividade, a metáfora da sociedade ideal; o outro, sob a égide do mesmo pacto, cria intuitivamente a melhor interpretação para a ordem dos fatos, dimensionando livremente as direções da trajetória do homem: “atrás do historiador – dirá Elísio – oculta-se muitas vezes o homem com suas simpatias, suas tendências filosóficas e suas preferências estéticas”.<sup>321</sup>

Essa tese, apelidada por Arnoni Prado de a tese do historiador-artista, embasa-se no princípio de que a história pode ser produzida, em um movimento similar aquele passado pela *formação* entre o século XIX e o XX, no Brasil, em que o conceito deixa de dizer respeito a uma realidade interna e dada e passa a designar uma realidade externa e passível da intervenção dos indivíduos (no fundo, uma motivação eminentemente vanguardista-modernista). A sugestão da dissidência é de que é necessária uma participação dirigente nesse processo, e dessa sugestão desdobra-se uma exaltação do papel transformador das inteligências mais raras e sensíveis, sugerindo, assim como cita o autor d’*O Itinerário de uma falsa vanguarda*, que é “pela maior tensão das nossas faculdades mais nobres que adivinharemos o que no passado é digno de ser conhecido e conservado”. E continua:

A história, “produto sazonado do homem superior”, é, portanto, à semelhança da arte, um testemunho intelectual que engendra os valores e, como aquela, inscreve-se como um discurso marcado pelo “poder de revelação dos mistérios” que só se encontra “nos espíritos excepcionais, nos videntes supremos”<sup>322</sup>.

Citamos apenas um último trecho do estudo de Antônio Arnoni Prado, pois acreditamos que suas palavras sintetizam melhor aquilo que também gostaríamos de destacar nessa última incursão pela dissidência modernista brasileira:

---

<sup>319</sup> PRADO, A. A., op. cit., p. 54

<sup>320</sup> Ibid.

<sup>321</sup> Ibid.

<sup>322</sup> CARVALHO, Elísio de. Guglielmo Ferrero a transmutação dos valores históricos. In: **Bárbaros e europeus**. p. 30 apud PRADO, A. A., op. cit., p. 55

E vai além: se de um lado essa visão iluminadora faz do historiador um crítico do velho sistema de interpretação da história (que procura, por exemplo, defini-la com base nos cultos, nas instituições, nas migrações, etc.) veremos que, de outro, a substituição do documento pela imaginação criadora serve como modo de articular a restauração do velho individualismo elitista que estava na base da proposta original do pensamento dissidente.

É claro que se pode questionar nosso argumento pois usamos aqui como referência um caso que está na gênese da dissidência modernista, e não em seu centro. Mas devemos lembrar mais uma vez, que se trata de um momento de grande instabilidade em várias noções basilares para compreender a vida e produção artística e intelectual no Brasil. Mario de Andrade, indubitavelmente no centro do modernismo-vanguardista de São Paulo, escreveu, na resenha que abre nosso trabalho:

Paulo Prado é uma inteligência fazendeira prática. Fazendeiro sai na porta de casa, olha o céu, pensa: vai chover. Chama o administrador e fala:

– Vai chover. Ponha os oleados no café.

Pouco importa que o céu esteja puro, fazendeiro sentiu que ia chover. Pouco importa que chova ou não (e no geral chove mesmo) o importante é que se chover o café esteja coberto.

Foi o que Paulo Prado fez. A moral do Retrato do Brasil é bem unicamente esta:

– Vai chover.

Sucedeu porém que se tratava de escrever um livro, tinha que haver considerações. Paulo Prado fez as considerações. São considerações de fazendeiro. É melhor a gente afirmar, apesar de todos os desenganos, que Santo Amaro é chovedouro de S. Paulo, do que ler nos jornais as profecias e conselhos do Observatório. Está cinzando pro lado de Santo Amaro: saio de capa.<sup>323</sup>

A maneira como Mario de Andrade legitima o *Retrato do Brasil* é a partir da *inteligência fazendeira prática* de Paulo Prado, origem da obra. É suficiente, para o escritor paulista, que o *Retrato* seja um produto da sensibilidade excepcional de seu autor – uma expressão de sua profunda conexão com a terra e a gente brasileiras.

Não podemos esquecer a dimensão literária da forma de ensaio adotada por Paulo Prado para escrever o *Retrato do Brasil*. Assim, como discutimos na segunda parte dessa dissertação, a metáfora do quadro impressionista reflete o propósito do uso da forma do ensaio na urdidura da narrativa pradiana: é uma alternativa de conciliação das demandas pela manutenção do rigor disciplinar da historiografia e pela incorporação da síntese sociológica à produção historiográfica da primeira república. Vimos também, no entanto, que o ensaio é um gênero em disputa e que são muitas as suas facetas (inclusive as artísticas). Na altura da publicação do *Retrato* e, especialmente, após a publicação dos *Sertões* (1902), de Euclídes da Cunha, já

<sup>323</sup> ANDRADE, M., 1929 apud PRADO, P., op. cit., 2012, p. 172-173

existiam alguns parâmetros de escrita para o ensaio propriamente historiográfico. No entanto, o ensaio não pertencia, nem pertenceu, em momento algum de sua trajetória como gênero literário no Brasil, ao conhecimento historiográfico. Foi sempre híbrido e diversificado.

Sendo assim, não vemos como a questão do modernismo no *Retrato do Brasil* possa ser resumida a partir da assertiva de que Paulo Prado não assinou nenhuma obra artística; são inúmeras as possibilidades do *Retrato do Brasil* como arte, e não apenas como história.

Discorreremos, também, extensivamente sobre a adesão de Paulo Prado à uma estética modernista (substituímos modernismo por moderno, no trecho citado da dissertação, por que “estética moderna” não faz, para nós, muito sentido). Todo nosso esforço foi no sentido de identificar no *Retrato do Brasil* os mais diversos aspectos constituintes das mais variadas experiências modernistas brasileiras, do modernismo baudelairiano ao vanguardismo paulista. Não acreditamos ser necessário nos estendermos ainda mais acerca desse assunto.

Paulo Prado foi, profundamente, modernista, a despeito do que dizem autores como Dante Moreira Leite<sup>324</sup> e, mais recentemente, Fernando Henrique Cardoso<sup>325</sup>. Apenas a partir de uma compreensão rasa (entenda-se aqui com o sentido pejorativo com que esse adjetivo não ocorre em outras partes de nossa dissertação) do que foram as experiências modernistas brasileiras, do que foi o vanguardismo paulista ou do que é e pode ser o *Retrato do Brasil* poder-se-ia chegar, facilmente, na conclusão oposta.

O *Retrato* ocupa um deslugar no movimento modernista. Concordamos com Isabel Aguiar e com Henrique Gaio quando ambos os autores dizem que a participação efetiva de Paulo Prado na Semana de Arte Moderna não é indício do modernismo nas obras do autor. A solução revoltada do historiógrafo e aristocrata paulista aproxima-se muito mais do anarquismo dissidente e peculiar de Elísio de Carvalho; seu moralismo, por sua vez, preserva suas similitudes com aquele presente na obra de Graça Aranha<sup>326</sup>. Mas Paulo Prado esteve muito mais ligado ao centro do modernismo paulista do que, em qualquer momento, à ala conservadora do movimento. O autor do *Retrato* faz, por exemplo, um comentário extremamente positivo ao manifesto da Poesia Pau-Brasil, no mesmo ano de sua publicação, 1924, e mantém uma relação pessoal e intelectual profícua com Oswald de Andrade até a publicação da resenha de Tamandaré do *Retrato* (que já citamos a cima) que teria sido o pivô

---

<sup>324</sup> Cf. LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**. São Paulo: Pioneira, 1976.

<sup>325</sup> Cf. CARDOSO, Fernando H. Paulo Prado: Fotógrafo amador. In: **Pensadores que inventaram o Brasil**. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

<sup>326</sup> Cf. PRADO, A. A., op. cit., p. 59-65

do desentendimento entre Oswald, Mario e Paulo Prado<sup>327</sup>. Lembramos também, que Oswald, já infectado pelo gérmen da psicanálise freudiana, apesar de criticar o moralismo do *Retrato*, reconheceu no ensaio pradiano o glossário histórico de *Macunaíma* – um aparentamento elogioso, nesse contexto.

Concluimos esse trabalho com a suspeita de que tenhamos feito pequena contribuição aos estudos existentes sobre a obra de Paulo Prado. Destacando esse encharcamento modernista na obra, acreditamos ter ajudado a alargar, indiretamente, a compreensão do que foram as experiências modernistas no Brasil e quais são suas interfaces com a historiografia. Nesse sentido, a contribuição do primeiro capítulo, parece, a nós, justamente a introdução da possibilidade de pensar o ensaísmo historiográfico brasileiro a partir do *excesso* e não da *falta*, como o proposto por Antônio Cândido. O segundo capítulo seguiu a mesma motivação e sua contribuição vem uma tentativa (admitimos que, em dados momentos, precária) de determinar a origem de certos aspectos de nossa historiografia da primeira metade do século XX, voltando ao século XIX, e de matizar as transformações ocorridas na historiografia da virada do século XIX para o XX a partir do exemplo da obra de Paulo Prado. A volta à obra no terceiro capítulo auxiliou na compreensão da relação dessa historiografia com a tradição, ali representada pela tensão presente no estudo do Romantismo no *Retrato do Brasil*. Por fim, buscamos definir alguns dos artifícios de legitimação da historiografia no final da década de 1920 no Brasil a partir da recepção da obra de Paulo Prado. Foi possível identificar uma preocupação metodológica, de estilo e de interpretação. Da obra de Paulo Prado, foi exigido ou elogiado sua adesão à um modelo rigoroso de produção historiográfica (de pesquisa empírica, trato de fonte, uso de notas), ao mesmo tempo que houveram críticas e elogios a sua verve interpretativa e sintética e ao seu estilo.

Parafraseando o último parágrafo do *Retrato do Brasil*, é isso que nos faz encerrar essas páginas com um pensamento de reconforto: a confiança de que esse trabalho sirva para algo.

---

<sup>327</sup> Cf. BERRIEL, op. cit., 1994, p. 119 e as duas páginas subsequentes para um relato sobre o desentendimento entre Mario de Andrade, Paulo Prado e Oswald de Andrade, além da reprodução e transcrição de um manuscrito deste último endereçado ao autor do *Retrato do Brasil* em que encontram-se maiores detalhes do desentendimento entre os dois.

## REFERÊNCIAS

### Obras de Paulo Prado

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Duprat-Mayença, 1928.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 2ª ed. São Paulo: Ibrasa / Brasília: INL, 1981.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 10ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

PRADO, Paulo. **Paulística etc.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

### Resenhas do *Retrato do Brasil*

ANDRADE, Mario de. Entrada no diário de viagens datada de 3 de fevereiro de 1929 e reproduzida em PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 10ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 172-173

ANDRADE, Oswald de. Retoques ao Retrato do Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 6 de jan. de 1929.

ANDRADE, Oswald de. Uma síntese de Oswald de Andrade. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 27 de jan. de 1929.

ATHAYDE, Tristão de [pseudônimo de Alceu de Amoroso Lima]. Retrato ou caricatura?. Coluna "Vida literária". **O Jornal**, Rio de Janeiro, 30 de dez. de 1928.

AZEREDO, Carlos Magalhães de. Um livro romântico contra o romantismo. Carta a Paulo Prado. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 3, 4 e 5 de abril de 1929.

BARRETO, Plínio. Paulo Prado: Retrato do Brasil. Coluna "Livros Novos". **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 24 de nov. de 1928

FRADIQUE, Mendes. Retrato do Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 8 de jan. de 1929.

FREITAS, Leopoldo de. Livros que irritam. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 27 de jan. de 1929

MACHADO, Antonio de Alcântara. Paulo Prado - Retrato do Brasil. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, dez. 1928.

MELO, Afonso Bandeira de. A tristeza brasileira. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 23 de dez. de 1928.

PAULO FILHO, M. Retrato do Brasil. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 de nov. de 1928.

PEIXOTO, Afrânio. Retrato do Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 27 de nov. de 1928.

RIBEIRO, João. Coluna "Crônica literária". **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de dez. de 1928. Reproduzida por Carlos Augusto Calil em PRADO, P., op. cit., 2012, p. 165-168

ROCHA, Franco da. Livro contra livro. **Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2 de jan. de 1929.

SILVEIRA, Tasso da. Olhando o Retrato do Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1929.

TAMANDARÉ [pseudônimo de Oswaldo Costa]. Moquém, I, Aperitivo. **Revista de Antropofagia**, 2ª dentição, n. 4, Diário de S. Paulo, 7 de abril de 1929. Reproduzida por Carlos Augusto Calil em PRADO, P., op. cit., 2012, p. 174-176

VIDAL, Adhemar. Caricatura do Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 21 de abril de 1929.

### **Demais referências bibliográficas**

ABREU, João Capistrano de. "Necrológio de Francisco Adolfo de Varnhagen, Visconde de Porto Seguro". In: **Ensaio e Estudos (Crítica e História)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

ABREU, Marcelo. **The thickness of time: the writing of history and appropriation of the past in Brazil, 1850-1930**. [S.l.: s.n., 2016]

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

AGUIAR, Isabel Cristina Domingues. **Paulo Prado e a Semana de Arte Moderna: ensaios e correspondências**. 2014. 151 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista. Assis, 2014.

ALONSO, Ângela. **Idéias em movimento**: a geração 1870 na crise do Brasil Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. Edição digital.

ARANTES, Paulo Eduardo & ARANTES, Beatriz Fiori. **Sentido da Formação**: Três Estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lúcio Costa, Rio Janeiro: Paz e Terra, 1997.

ARAÚJO, Valdei Lopes de. "Historiografia, nação e os regimes de autonomia na vida letrada no Império do Brasil". **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 31, n. 56, p. 365-400, mai/ago 2015.

ARAUJO, Valdei Lopes de. Sobre a permanência da expressão *historia magistra vitae* no século XIX brasileiro. In: NICOLAZZI, Fernando; MOLLO, Helena Miranda & ARAUJO, Valdei Lopes de (Org.). **Aprender com a história?** O passado e o futuro de uma questão. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

BENTIVOGLIO, Julio. Caio Prado Junior, the 1930s Generation and the Brazilian Historical Imagination: a Metahistorical Exercise. **Storia della Storiografia**, (61), 89-101, Roma: Fabrizio Serra, 2014.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Dimensões de Macunaíma**: Filosofia, Gênero e Época. 1987. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 1987.

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. **Tietê, Tejo, Sena**: a obra de Paulo Prado. 1994. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 1994.

BRAUDEL, Fernand. Le Jeu des Portraits: la règle du jeu. **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**. vol. 3, n. 4, 1948. p. 437-438

CANABRAVA, Alice Piffer. **História Econômica**: estudos e pesquisas. São Paulo: UNESP, 2005.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Subdesenvolvimento**. São Paulo: Ática. 1987.

CARDOSO, Fernando H. Paulo Prado: Fotógrafo amador. In: **Pensadores que inventaram o Brasil**. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CARVALHO, José Murilo de. **A utopia de Oliveira Viana**. In: \_\_\_\_\_. Pontos e bordados: escritos de história e política. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CELSONO, Affonso. **Por que me ufano do meu país**. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1901.

CEZAR, Temístocles. Varnhagen em movimento: breve antologia de uma existência. **Topoi**, v. 8, n. 15, jul.-dez. 2007, p. 159-207.

CHALHOUB, Sidney. **Cidade Febril: Cortiços e Epidemias na Corte Imperial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHO, Joanne Miyang. Historicism and Civilizational Discontinuity in Spengler and Troeltsch. **Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte**, v. 51, n. 3, p. 238-262, 1999.

CLEMENTE, José Edmundo. **El Ensayo**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

DETONI, Piero. **A síntese como desafio historiográfico na Primeira República**. Pequenos estudos de caso. 2013. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2013.

DIAS, Fabiana. Da Gênese do Campo Historiográfico: Erudição e Pragmatismo nas Associações Literárias dos Séculos XVIII e XIX. **Revista de Teoria da História**, vol. 2, n. 4, dezembro de 2010.

DOS SANTOS, Pedro Afonso & PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. Apresentação de Alcides Bezerra. In: NICOLAZZI, Fernando (org.) **História e historiadores no Brasil: do fim do império ao alvorecer da República - c. 1870-1940**. Porto Alegre : EDIPUCRS, 2015. p. 326-335

DUTRA, Eliana F. Não ser e o ser outro. Paulo Prado e seu Retrato do Brasil. **Estudos Históricos**, v. 14. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

EULALIO, Alexandre. O ensaio literário no Brasil. In: \_\_\_\_\_, **Escritos**. São Paulo/Campinas: Unesp/Unicamp, 1992.

FARIA, Daniel Barbosa Andrade de. **O mito modernista**. 2004. 288 f. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. 2004.

FARIA, Daniel. As meditações americanas de Keyserling: um cosmopolitismo nas incertezas do tempo. **Varia Historia**, Belo Horizonte, vol. 29, nº 51, set/dez 2013.

FARRENKOPF, John. The Challenge of Spenglerian Pessimism to Ranke and Political Realism. **Review of International Studies**, v. 17, n. 3, Cambridge, p. 267-284, 1991

FERREIRA, Clayton José. **História na Primeira República: perspectivas ético-políticas nos ensaios de Paulo Prado e Manoel Bonfim**. 2016. 127 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana. 2016.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Economia (e política) do moderno. **Revista IEB**. n. 30, setembro/março de 2010.

FREDRIKSEN, Paula. **Pecado: a História primitiva de uma ideia**. Petrópolis: Vozes, 2014.

GAIO, André Moysés. **Modernismo e Ensaio Histórico**. São Paulo: Cortez, 2004.

GAIO, Henrique Pinheiro Costa. **Pessimismo e ruína: Um Retrato essencial do Brasil**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) - PUC-Rio. Rio de Janeiro, Setembro de 2008.

GOMES, Ângela de Castro. A Política Brasileira em Busca da Modernidade. In: SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.) **História da Vida Privada no Brasil: Contrastes da intimidade contemporânea**. v. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GONTIJO, Rebeca. “Historiografia e ensino de história na Primeira República: algumas observações”. In: **Anais do XII Encontro Regional de História do Rio de Janeiro – Usos do Passado**. Niterói: ANPUHRJ, 2006.

GONTIJO, Rebeca. Manoel Bomfim, “pensador da História” na Primeira República. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, São Paulo, 2003.

GONTIJO, Rebeca. Paulo Amigo: amizade, mecenato e ofício do historiador nas cartas de Capistrano de Abreu. In: GOMES, A. (Org.) **Escrita de Si, Escrita da História**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GUIMARÃES, Manoel Luis Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. **Estudos Históricos**, n. 1, Rio de Janeiro, 1988. p. 5-27

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas de Modernidade. In: \_\_\_\_\_, **Modernização dos Sentidos**. São Paulo: 34, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. História da literatura: fragmento de uma totalidade desaparecida?, in: OLINTO, Heidrun Krieger. **Histórias de literatura**. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.

HANSEN, Patrícia Santos. Sobre o conceito de "país novo" e a formação de brasileiros nas primeiras décadas da República. **Iberoamericana (2001-), Nueva Epoca**. Vol. 12, n. 45, março de 2012.

HEIER, E. "The literary portrait" as a device of characterization. **Neophilologus**, vol. 60, n. 3, Julho de 1976. p. 321-333

HERF, Jeffrey. **O Modernismo Reacionário: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no Terceiro Reich**. São Paulo: Ensaio / Campinas: Unicamp, 1993

HILL, Susan E. **Eating to Excess: the meaning of gluttony and the fat body in the ancient world**. California: Praeger, 2011.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Objetiva, 2001.

JACKSON, Luiz Carlos. A Tradição esquecida: estudo sobre a sociologia de Antonio Candido. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, vol. 16, n. 47. p. 128-140, Outubro de 2011.

JAIME, Jorge. **História da filosofia no Brasil**. Volume 2. São Paulo/Petrópolis: Unisal/Vozes, 2000

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.

LEITE, Dante Moreira. **O caráter nacional brasileiro**. São Paulo: Pioneira, 1976.

LIMA, Luiz Costa. **Vida e Mimesis**. São Paulo: 34, 1995

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **Discurso sobre a história da literatura do Brasil**. 1836. Disponível em:

[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=2080](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2080)

MARTINIÈRE, Guy. Problèmes du développement de l'historiographie brésilienne, **Storia della storiografia**, Milão, 19, 1991, p. 117-146

MERLO, Hugo R. Cultura, Civilização e Mal-estar: as possibilidades spenglerianas de Macunaíma e do Retrato do Brasil. **Revista Ágora**, n. 21, Vitória, 2015. p. 77-97.

MOURA, Caio. O advento dos conceitos de cultura e civilização: sua importância para a consolidação da autoimagem do sujeito moderno. **Filosofia Unisinos**, vol. 10, n.2, mai/ago 2009.

NICHOLLS, Roger A. Thomas Mann and Spengler. **The German Quarterly**, v. 58, n. 3, New Jersey, p. 361-374, 1985.

NICODEMO, Thiago Lima. **Alegoria Moderna: Crítica Literária e História da Literatura na obra de Sérgio Buarque de Holanda**. São Paulo: Fap-Unifesp, 2014.

NICODEMO, Thiago Lima. **Urdidura do vivido: Visão do Paraíso e a obra de Sérgio Buarque de Holanda nos anos 1950**. São Paulo: USP, 2008.

NICOLAZZI, Fernando Felizardo. **Um estilo de história: a viagem a memória, o ensaio, sobre Casa-grande & senzala e a representação do passado**. 2008. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

NICOLAZZI, Fernando. Raízes do Brasil e o ensaio histórico brasileiro: da história filosófica à síntese sociológica, 1836-1936. **Revista Brasileira de História**, vol.36 no.73 São Paulo set./dez. 2016 Epub 08-Dez-2016

OLIVEIRA VIANA, Francisco José de. **Populações meridionaes do Brasil (Historia – Organização – Psycologia)**. Primeiro Volume: Populações ruraes do centro-sul (Paulistas – Fluminenses – Mineiros). São Paulo: Monteiro Lobato & Cia. Editores, 1920.

OLIVEIRA, Maria da Glória de. **Crítica, método e escrita da história em João Capistrano de Abreu (1853-1927)**. Dissertação (Mestrado em História). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

OVIEDO, José Miguel. **Breve historia del ensayo hispanoamericano**. Madrid: Alianza, 1990.

PEREIRA, Mateus Henrique De Faria & DOS SANTOS, Pedro Afonso Cristovão & NICODEMO, Thiago Lima. Brazilian Historical Writing In Global Perspective: On The Emergence Of The Concept Of “Historiography”. **History and Theory**, Edição temática 54 (Dezembro 2015), p. 84-104

PONTES, Heloísa. **Destinos Mistos**: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-1968). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO, Antônio Arnoni. **Itinerário de uma falsa vanguarda**: os dissidentes, a Semana de 22 e o Integralismo. São Paulo: 34, 2010.

ROCHA, João César de Castro. O Deslocamento da Bildung. Marca da literatura brasileira. **Jornal Rascunho**. n. 144, abril de 2012. Disponível em: <http://rascunho.com.br/o-deslocamento-da-bildung%C2%B9/>

RODRIGUES, José Honório. **Teoria da história do Brasil (Introdução metodológica)**. 3ª. edição. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

RODRIGUES, José Honório. **Vida e história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

ROMERO, Silvio. **Historia da Litteratura Brasileira**. Tomo Segundo. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888.

ROMERO, Silvio. **Introdução á Historia da Litteratura Brasileira**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1882.

SANCHES, Dalton. **Entre formas hesitantes e bastardas**: ensaísmo, modernismo e escrita da história em Raízes do Brasil de Sérgio Buarque de Holanda (1920-1956). 2013. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2013.

SARLO, Beatriz. **Modernidade Periférica**: Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

SCHWARTZ, Stuart B. Francisco Adolfo de Varnhagen: diplomat, patriot, historian, **The Hispanic American Historical Review**, may, 1967, vol. XLVII, no 2, p. 185-202

SEVCENKO, Nicolau. **A Revolta da vacina**: Mentens insanas em corpos rebeldes. São Paulo: Scipione, 2001.

SEVCENKO, Nicolau. Transformações da linguagem e advento da cultura modernista no Brasil. **Estudos Históricos**, vol.6, n. 11, Rio de Janeiro, 1993.

SILVA, Walkiria Oliveira. Bildung e Identidade no Círculo de Stefan George. In: **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História**. Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios. Florianópolis, 2015.

STAROBINSKI, Jean. **As máscaras da civilização**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de Bildung (Formação cultural). **Kriterion**. n. 112, Dez/2005

TORRES, Alberto. **A Organização Nacional**. Primeira parte. A Constituição. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1914.

TURIN, Rodrigo. **Narrar o passado, projetar o futuro**: Sílvia Romero e a experiência historiográfica oitocentista. 2005. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2005.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **Memorial organico em que se insiste a adopçam de medidas de maior transcendencia para o Brasil**. 2a parte. Madrid: Impr.da viuva de D.R.J. Domínguez. 1850

VELLOSO, Mônica Pimenta. **História & Modernismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

VERISSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Edição digital: Biblioteca Nacional, Fundação Darcy Ribeiro e Editora UNB, 2014.

VERÍSSIMO, José. **Lições da Literatura Brasileira**. São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1977.

WALDMAN, Thais Chang. "A selva escura da história do Brasil" e o seu "torrão paulista": Paulo Prado através da lupa de Capistrano de Abreu. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 61, ago 2015

WALDMAN, Thaís. **Moderno Bandeirante**: Paulo Prado entre espaços e tradições. 2009. Dissertação (Mestrado em Antropologia). São Paulo, FFLCH, USP, 2009.

WEHLING, Arno. O historicismo e as origens do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro. In: \_\_\_\_\_. **A invenção da história**: estudos sobre o historicismo. Rio de Janeiro: Universidade Gama Filho; Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 1994. p. 127-140

WHITE, Hayden. A Poética da História. In: \_\_\_\_\_ **Meta-História: A imaginação História do Século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008.

WILLIAMS, Louise Blakeney. **Modernism and the Ideology of History: Literature, Politics, and the Past**. Cambridge: Cambridge Universitys, 2002.