

## O BRASIL EM RETRATO: SOBRE O ENSAÍSMO MODERNISTA DE PAULO PRADO

André Mesquita Penna Firme\*

**Resumo:** O artigo coloca em discussão o lugar do livro de Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, enquanto texto fundador da tradição ensaística modernista, colocando em questão a importância da forma do texto para uma análise mais completa de seu lugar no movimento intelectual que então se desdobrava. Para entender *Retrato do Brasil* enquanto uma obra que ao mesmo tempo se debruça na análise histórica, e se insere no bojo do processo de renovação estético-artística modernista, é preciso tomar a forma “ensaio” enquanto filosoficamente determinante e proporcionadora deste entre-lugar, que se estabelecia, posteriormente, como motor propulsor das análises modernistas da década seguinte.

**Palavras-Chave:** Paulo Prado. Modernismo. Ensaio. História.

## BRAZIL IN A PORTRAIT: ON THE MODERNIST ESSAYISM OF PAULO PRADO

**Abstract:** The article brings in discussion the place of Paulo Prado’s *Retrato do Brasil* as a founding text of the brazilian essayistic modernist tradition, questioning the importance of the form of the text for a more complete analysis of its place in the intellectual movement that then took place. To understand *Retrato do Brasil* as a work that simultaneously undertakes historical analysis and inserts itself in the midst of a project for aesthetic-artistic modernist renovation, we need to look at the form of “essay” as philosophical determinant and enabler of this place in-between that would, henceforth, be established as propulsion engine of the modernist analysis in the following decade.

**Key-Words:** Paulo Prado. Modernism. Essay. History.

### O Brasil em retrato: sobre o ensaísmo modernista de Paulo Prado

É bem conhecida a longa e profunda relação que a produção intelectual e artística brasileira tem com o estilo do ensaio. Ao longo dessa relação, muitas foram as

---

\* Bacharel e licenciado em História pela PUC-Rio. Mestrando em Filosofia (Estética) pelo Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Ex-bolsista do Núcleo de Memória da PUC-Rio e ex-aluno de filosofia do IFCS/UFRJ. E-mail: apennafirme@gmail.com.

formas, as estéticas e as perspectivas assumidas. O ensaio, o gênero mais livre que existe, segundo Jean Starobinski, foi comumente colocado, a partir das incursões de Lukács, em um meio do caminho entre a ciência e a arte, entre o ímpeto sistemático conceitualizante da filosofia e da ciência e a estética dissolutora e livre da ficção e da poesia. Assim o pensa o próprio Lukács, assim o pensa Max Bense, entre muitos outros.

Nesse sentido, poderíamos buscar uma das origens da relação íntima dessa forma com a formação do pensamento brasileiro na congruência entre a nossa formação científica e artística com o esforço de nacionalização e a construção de uma identidade nacional que foi característica marcante dos primeiros esforços pós-independência na direção de uma soberania que se estendia ao campo literário. No círculo das Belas Letras - naquela incipiente aproximação entre produção filosófica, científica e artística que marca o século XIX e a primeira parte do XX - a formação filosófica e artística teve sempre no horizonte uma perspectiva dupla: desvelar a verdade no mundo ao passo em que se construía a verdade de si. Nesse sentido, as investidas do Instituto Histórico-Geográfico Brasileiro (IGHB) sobre a história colonial e o indianismo do primeiro momento romântico nas artes são exemplos extremos do processo que desencadeava o desenvolvimento da mineralogia, da formação das escolas superiores - como a Escola de Minas de Ouro Preto, a escola superior de medicina, a escola politécnica do Rio de Janeiro - entre outros. A figura emblemática de José Bonifácio, que além de importante estadista e pai da mineralogia no Brasil foi poeta e filósofo, é mais do que representativa da formação intelectual no Brasil do oitocentos.

Essa relação próxima entre arte, ciência e identidade foi o cerne do desenvolvimento das Belas Letras no Brasil. Em especial na investigação histórica, Francisco Adolfo de Varnhagen e mais tarde, na virada do século, Capistrano de Abreu foram centrais nessa articulação entre história e identidade. A formação da nacionalidade, entendida enquanto identidade coletiva na nação, tinha na investigação histórica o seu ponto de articulação principal. Junto com disciplinas científicas como a eugenia e a filologia, as obras de cunho historiográficos se revestiam de uma aura de desveladoras da origem do caráter nacional enquanto formação histórica. Nessa relação, alguns pressupostos atravessam o tempo e ditam parte das formas como tais investigações se constroem: em primeiro lugar, é dado que a personalidade coletiva identificada como o brasileiro, enquanto arquétipo da personalidade nacional, foi

historicamente construída, e que esta tem origem nas dinâmicas da colonização ao longo dos três primeiros séculos de história do Brasil, ainda sob domínio português. Em segundo lugar, as dinâmicas históricas se aliam às influências do clima e da raça como determinantes dessa formação, tornando protagonistas dessa linearidade as formas de mestiçagem e a influência dos diferentes climas e formações geográficas.

À tal interpretação histórico-nacional, que tem seu ápice na obra de Capistrano de Abreu, será proposta uma nova forma, a partir de um entusiasta da obra de Capistrano: Paulo Prado. Grande mecenas da geração dos modernistas paulistas, Paulo Prado acompanha desde cedo as movimentações artísticas que remodelam a questão estética no cenário brasileiro a partir da década de 1920. A partir de 1924, o movimento artístico germinado em São Paulo passa a defender a consonância da busca pela identidade nacional com a modernização das artes e o ingresso do país no concerto das nações modernas. Segundo Sérgio Miceli:

As décadas de 1920, 1930 e 1940 assinalam transformações decisivas nos planos econômico (crise no setor agrícola para a exportação, aceleração de processos de industrialização e urbanização, crescente intervenção do Estado em setores-chaves da economia etc.), social (consolidação da classe operária e da fração de empresários industriais, expansão das profissões de nível superior, de técnicos especializados e de pessoal administrativo nos setores público e privado etc.), político (revoltas militares, declínio político da oligarquia agrária, abertura de novas organizações partidárias, expansão dos aparelhos do Estado etc.) e cultural (criação de novos cursos superiores, expansão da rede de instituições culturais públicas, surto editorial etc.).<sup>367</sup>

Tais transformações nos planos econômico, social, político e cultural do país reverberariam, inevitavelmente, na trama simbólica que estava em constante movimento.

Em seu livro *Retrato do Brasil: Ensaio sobre a tristeza brasileira*, Paulo Prado se debruça sobre aspectos da formação nacional que antes de tudo deveriam servir de base para qualquer um que buscasse a alma do brasileiro enquanto sentimento nacional.

---

<sup>367</sup> MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. P. 77

Seu ensaio, ao se voltar para o passado, se entende como ação no presente, e a investigação das origens da nacionalidade não é outra coisa senão sua ação direta no mundo.

Em especial, pode-se dizer que o ponto de inflexão mais importante da relação entre ensaio e produção intelectual se deu com o movimento ensaístico nascido no seio da estética modernista. O impacto que *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, e *Casa-Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, tiveram na formação das análises histórico-sociológicas e na formação da intelectualidade do século XX são inegáveis. Mesmo que hoje não sejam, de certo modo, referências factuais mais tão relevantes no contexto da produção científica e histórica acerca do período colonial da história brasileira, eles carregam ainda aquele algo que, diz Lukács, faz do ensaio sempre novamente vivo, e voltamos à Casa-Grande de Freyre como o autor de *A alma e as formas* voltava à Grécia de Winckelmann e à Renascença de Burkhardt.

O precursor do que pode ser chamado aqui de ensaísmo modernista, contudo, não é nem Gilberto, nem Sérgio: é Paulo Prado. Em meio à torrente modernista que acometeu o cenário brasileiro nos anos 1920, seu ensaio de 1928 buscava consolidar, tecer, ou melhor, retratar, o que haveria de mais íntimo na alma da identidade brasileira, proveniente de sua formação. Seu título se torna assim mais do que significativo: o livro, conquanto investigação histórica, é retrato. Ao passo que desvela, pinta. Ao passo que busca o rigor das conceitualizações científicas e busca desvelar o mundo enquanto verdade, constrói essa verdade frente aos olhos do leitor, ao longo dos quatro capítulos que formam o corpo principal do texto, mais o *post-scriptum*.

Para compreendê-lo, a dupla influência que recebeu seu autor é relevante. Se por um lado Prado assume a herança de Capistrano como investigador das dinâmicas do período colonial, por outro imbrica seu texto no seio da estética modernista. Esta, como já mostrou Eduardo Jardim, associa, a partir de 1924, a modernização das artes - e para eles o conseqüente e concomitante ingresso do Brasil no contexto das nações civilizadas - com uma atualização das tradições populares brasileiras e uma reinterpretação do passado colonial em potência criadora. Por mais que busquem romper com a geração imediatamente anterior à sua, esse rompimento só ocorre sob o diagnóstico de um abandono destas em relação às tradições nacionais em prol de um estrangeirismo vazio.

Tal modernização estética surgia como um novo compromisso firmado com o passado, que supera o esquecimento e salta sobre as gerações imediatamente anteriores em busca de alcançar um passado mais originário. É nesse sentido que Oswald de Andrade, no *Pau Brasil*, joga e brinca com os textos de Pero Vaz de Caminha, Frei Vicente de Salvador, Hans Staden entre outros do período colonial, e que a imagem do antropófago surge nos anos seguintes.

Realidade nacional e construção estética se coadunam nessa interpretação da nacionalidade, que apregoa como o único destino possível do país a revitalização de todo pensamento nessa direção. É isso que Graça Aranha apregoa em *O espírito moderno*, baseado na visão destrinchada em seu livro anterior, *A estética da vida*, em que entende que o aprofundamento das artes na vida coletiva nacional e própria é o primeiro passo para uma experiência estética do todo, enquanto unidade. Essa relação entre o particular e o universal, por mais que não seja explicitamente formulada pelos modernistas como Graça Aranha o coloca, será influência de todo central no desenvolvimento da estética da época.

Tal relação entre uma estética que, para se voltar ao futuro, deve buscar no passado sua referência popular - e percorre esteticamente os caminhos da ciência histórica como potencialidade artística - e um campo científico formado em vistas à formação da identidade nacional como força centrípeta nacional passam a se reformular simbolicamente a partir da década de 1920.

A inserção no concerto das nações, chama atenção Eduardo Jardim<sup>368</sup>, objetivo último do movimento modernista de São Paulo, não poderia se realizar a menos que fosse reconhecida uma forma artística que estivesse ligada a uma identidade específica, particular, local. A perspectiva nativista do contexto modernista internacional seria associada a uma tradição já mais antiga no Brasil de busca por uma identidade nacional nas artes proveniente do romantismo oitocentista. Diferente do que se firmou na memória corrente do modernismo, essa associação não aconteceu naturalmente. Pelo contrário, segundo Eduardo Jardim, só a partir de 1924 os modernistas atentam de forma central para a importância da questão da nacionalidade na arte moderna.

---

<sup>368</sup> MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo Revisado. *Estudos Históricos*, v.1, n.2, 1988.

Tendo o caminho aberto pela literatura que se desenvolvia no Brasil e no mundo desde antes da virada do século, o modernismo surgia com toda verve e eloquência na Semana de Arte Moderna de 1922 - apesar de estar em desenvolvimento desde anos antes, ainda acredito que a Semana é um evento central na compreensão da sistematização de uma primeira proposta modernista. Sua força insurgia-se como uma negação ao passado, um corte, ou melhor, uma atualização, uma forma de trazer as artes para o seu tempo. Acusando o campo artístico de elitista, fechado, antiquado, um mero reproduzidor de formas antigas, os modernistas propunham uma nova forma de se fazer arte que estivesse em consonância com os novos tempos. É nesse momento que surge a revista *Klaxon*.

O manifesto que é o editorial da primeira edição da revista de arte moderna *Klaxon* carrega o ímpeto modernista da inovação, da negação do antigo em relação ao novo, aliado ao discurso totalitário e - se é possível dizer - proto-fascista que já eram característica dos manifestos futuristas de Marinetti. “*Klaxon* não se queixará jamais de ser incompreendido pelo Brasil. O Brasil é que deverá se esforçar para compreender *Klaxon*”<sup>369</sup>. A negação do passado aparece como a consciência da existência do mundo, em oposição a uma arte deslocada da realidade: “*Klaxon* sabe que a vida existe. (...) *Klaxon* sabe que a humanidade existe. (...) *Klaxon* sabe que a natureza existe. (...) *Klaxon* sabe que o progresso existe. (...) *Klaxon* sabe que o laboratório existe. (...) *Klaxon* sabe que o cinematógrafo existe.”<sup>370</sup>. A oposição entre o século XIX e o novo século se dá exatamente com a ruptura da Grande Guerra e a criação a partir daí de um mundo novo, que preze a velocidade, a alegria, o movimento. “Século 19 - Romantismo, Torre de Marfim, Simbolismo. Em seguida o fogo de artifício internacional de 1914. Há perto de 130 anos que a humanidade está fazendo manha.” e finaliza dizendo que a era das “lágrimas artísticas” acabou e que inicia-se a “era dos 8 Batutas, do Jazz-Band, do Chicharrão, de Carlito, de Mutt & Jeff”<sup>371</sup>.

---

<sup>369</sup> TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. Rio de Janeiro: Record, 1987. 10ª Ed. p. 294.

<sup>370</sup> Idem. Ibidem. p. 295.

<sup>371</sup> Idem. Ibidem. p. 296.

Em nenhum momento no manifesto de *Klaxon*, como nos chama atenção a análise de Eduardo Jardim, é figurada a condição do Brasil e das condições de possibilidade de uma produção nacional. As grandes questões que nortearam a memória sobre o problema da importação serão marcadas posteriormente, a partir da excursão que o grupo dos 5 realiza junto com Blaise Cendrars<sup>372</sup>. A grande questão de *Klaxon* é, à vista das tensões que ocorrem no campo das artes europeias, a querela entre antigos e modernos, entre tradição e o novo, no movimento que sacramentou o que Octavio Paz definiu como “tradição da ruptura”<sup>373</sup>.

A problemática da situação periférica e ex-colonial do Brasil só irá surgir a partir de 1924, ano marcado pela publicação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, em 18 de março por Oswald de Andrade. Novamente, a frase que abre o manifesto retoma a relação entre arte moderna e realidade já apresentada em *Klaxon*: “A poesia existe nos fatos”. Essa realidade, porém, agora é sabida como muito diferente da europeia: “Wagner submerge ante os cordões de Botafogo”<sup>374</sup>. É exatamente aí que o manifesto irá agir. O lado doutor, acusa, criou esse afastamento do Brasil com sua realidade, fez importar mais do que exportar, ficando a mercê do que vem de fora. Mas com a decadência da europa também na área das artes revela um momento propício para tomar força no que vem de dentro, como diz a frase referida de Blaise Cendrars: “Tendes as locomotivas cheias, ides partir”<sup>375</sup>.

A tradição, que se preocupou muito em copiar o mundo de forma fidedigna, entrava em crise, e a época anunciava “a volta ao sentido puro. Um quadro são linhas e cores. A estátua são volumes sob a luz”<sup>376</sup>. A realidade que a poesia modernista deve buscar é a realidade última das coisas, e não a representação do aparente. Essa nossa realidade última deve ser exportada.

---

<sup>372</sup> JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista** – sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Ponteiro, 2016. Edição revisada e atual.

<sup>373</sup> PAZ, Octávio. **Os Filhos do Barro**: do romantismo à vanguarda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

<sup>374</sup> TELES, Gilberto Mendonça. Op. Cit. p. 326.

<sup>375</sup> Idem. Ibidem. p. 327.

<sup>376</sup> Idem. Ibidem. p. 329.

O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* é consciente de que vive um outro momento da produção modernista, e busca se situar nesse começo: “O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional. Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época”. A questão estava dada; se em um primeiro momento o problema era o que não ser, no segundo momento a questão a ser colocada era exatamente o que ser. Questão colocada, mas não respondida. A proposta de uma poesia de exportação não passa disso: uma proposta, o chamar atenção para um problema.

Só quatro anos depois, em maio de 1928, que essa questão seria trabalhada com mais pormenores também por Oswald no *Manifesto Antropófago*: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”<sup>377</sup>. Neste manifesto, Oswald desenvolve mais o caráter filosófico dessa proposta modernista do novo, baseando-se em um conceito chave que desenvolve-se por todo manifesto: a antropofagia.

Costume indígena, que consistia em deglutir os inimigos capturados em batalha para ganhar suas virtudes, a antropofagia surge na poética de Oswald como potência criadora. Associando as análises de Freud acerca do inconsciente e dos males da civilização europeia com elementos da história e da formação do Brasil, como o matriarcado de Pindorama ou os discursos do Padre Antonio Vieira, Oswald busca desenvolver uma forma de compreender um tipo de estética que esteja ligado com a formação nacional e com os elementos culturais aqui presentes. A negação da importação “enlatada” de costumes europeus se manifesta em uma aparente deformação ou adaptação ao que vinha de fora: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval. O índio vestido de Senador do Império”<sup>378</sup>.

As marcas da diferença entre a cultura europeia e a cultura brasileira, mesmo que esta seja influenciada por aquela, trespassam todo o manifesto: “Não tivemos especulação. Mas tivemos adivinhação”<sup>379</sup>, se referindo ao que era visto como um dos principais elementos da produção filosófica: a especulação.

---

<sup>377</sup> Idem. Ibidem. p. 353.

<sup>378</sup> Idem. Ibidem. p. 356.

<sup>379</sup> Idem. Ibidem. p. 357.

É claro que inúmeros temas de Klaxon se mantêm no Manifesto Antropófago, como o elogio à alegria e as críticas à tradição pelo que é chamado de “Torre de Marfim”: “Expulsamos a dinastia. É preciso expulsar o espírito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte”<sup>380</sup>. Nesse sentido, a negação da cultura - e da decadência - europeia é a exaltação do brasileiro: “Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud - a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama”<sup>381</sup>.

Esse processo de gradual centralidade da particularidade dentro das aspirações universalistas do movimento moderno, quando se colocam lado a lado os três manifestos - *Klaxon*, *Pau-Brasil* e *Antropofagia* - indica um de muitos caminhos que se poderia tomar no momento, bem como ao traçar sua narrativa histórica. O primeiro grupo modernista seria herdeiro, em parte, do pensamento de Graça Aranha, que em *A Estética da Vida* que entende que a integração no todo universal só é possível através da formação das particularidades. A nível global ou nacional, a integração das partes enquanto corpos distintos que compõem um todo múltiplo será o principal legado de Graça Aranha para o movimento modernista<sup>382</sup>. Ao longo da década de 1920, esse pensamento extrapolaria o âmbito artístico, e gradualmente os modernistas se veem mais empenhados “em se afirmar como elemento chave no processo de constituição da entidade nacional”<sup>383</sup> - que culminaria, entre outras coisas, no discurso político-simbólico da Era Vargas, sendo o modernismo, na figura central de Cassiano Ricardo, o grande precursor da Revolução de 1930 e do Estado Novo.

Segundo Jardim: “A constituição de uma teoria da temporalidade da vida nacional vai possibilitar a reavaliação da situação de ‘atraso’ do contexto nacional. Ela vai também fornecer as bases da definição de um tempo da modernização próprio da nacionalidade”<sup>384</sup>. É esse lugar, o lugar entre o particular e o que vai além, entre a realidade e a arte, que Paulo Prado coloca o que, em nota à quarta edição, diz ser “um

---

<sup>380</sup> Idem. Ibidem. p. 360.

<sup>381</sup> Idem. Ibidem.

<sup>382</sup> JARDIM, Eduardo. Op. Cit.

<sup>383</sup> MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo Revisado. **Estudos Históricos**, v.1, n.2, 1988. p. 235.

<sup>384</sup> Idem. Ibidem. p. 237.

ensaio puramente filosófico”. Pensado como ensaio simplesmente pelo fato de não pretender ser dogmático, não instaurar um sistema universal, Prado coloca o *Retrato do Brasil* em um lugar muito próximo do que Starobinski e Auerbach vêem os ensaios de Montaigne: o ensaio, ao falar sobre o mundo, fala sobre si. É no contato com o mundo que o cético francês molda a si mesmo não enquanto subjetividade auto-referenciada, mas enquanto ser que pensa, que age e que conhece. No caso de Paulo Prado, seu encontro com o Brasil em tempos coloniais diz sobre si enquanto ser no mundo e, mais do que isso, enquanto brasileiro. Na busca de uma personalidade coletiva, o ensaio modernista por excelência dissolve seu autor na coletividade da qual fala, e ao falar do passado só pode falar de si.

Por isso, ao voltar quatrocentos anos na história, ele divide seu ensaio em quatro capítulos, referentes a quatro aspectos da formação brasileira que teriam legado ao presente suas características. Os dois primeiros dizem respeito à quebra dos moldes europeus no contato com o novo mundo. Nesse sentido, a *luxúria* e a *cobiça* são seus primeiros temas, como marcadores de uma particularidade dos assentamentos que aqui primeiro instauraram as formas de convivência entre portugueses e nativos.

Ao chamar atenção e carregar nas cores da promiscuidade dos assentamentos coloniais e no frenesi irrefreado pela riqueza imediata que a busca do ouro sugeria, Prado estabelece, na sua análise do período colonial - subentendida como análise arqueológica da psicologia coletiva do brasileiro - uma fronteira entre a tradição européia e o desconhecido. Os homens que para cá vieram, estabelecendo-se no litoral, localizavam-se entre uma europa deixada para trás - tanto física como eticamente - e o vasto sertão desconhecido, berço de mistérios, pavores e promessas. Um sertão inexplorado que guardava os prazeres da carne e a promessa do ouro. É nessa fronteira entre a civilização e a vastidão desconhecida que o brasileiro começaria a surgir, fruto de relações sexuais desviantes, de mestiçagem aguda e de uma promessa sempre a se cumprir.

A cobiça do ouro e a sensualidade livre eram, contudo, resultado do espírito de descoberta que, diz o autor, a renascença fizera ressuscitar. As primeiras quebras do espírito de constrição do cristianismo medieval tornavam os conquistadores mais suscetíveis à sensualidade e ao dito espírito mais animalesco dos nativos, em especial

devido à nudez e a um jogo de sedução de todo diferente. “Do contato dessa sensualidade com o desregramento e a dissolução do conquistador europeu surgiram as nossas primitivas populações mestiças. Terra de todos os vícios e de todos os crimes”<sup>385</sup>.

O terceiro aspecto do retrato que pinta Paulo Prado diz respeito mais ao colonizador. A *tristeza*, proveniente da dissolução e do enfraquecimento português, sua nostalgia por uma grandiosidade perdida estava associada a relação dos colonizadores portugueses com a nova terra. Diferentemente da colonização norte-americana - comparação feita pelo próprio autor - que focava no trabalho e no pertencimento como forma de construção de uma nova vida num novo mundo, no Brasil a cobiça do ouro revelava uma busca desenfreada pelo achado, pelo conquistado, por aquilo que, de uma tacada, é retirado de algum lugar. O não pertencimento ao lugar revela e é revelado por esse alheamento da riqueza em relação ao próprio trabalho. Uma das causas principais para isso, afirma Prado, é a escravidão, que de modo irrefreado afastou o europeu de seu pertencimento à terra. “A poesia popular, as lendas, a música, as danças, revelam a obsessão melancólica que só desaparece com a preocupação amorosa ou lasciva”<sup>386</sup>.

Por fim, o romantismo enquanto profunda característica generalizada no século XIX seria resultado dessa tristeza associada aos males da formação nacional. “Nesse organismo precocemente depauperado, exposto às mais variadas influências mesológicas e étnicas, ao começar o século da independência, manifestou-se, como uma doença, o mal romântico”<sup>387</sup>. Esse mal seria, portanto uma doença que só se alastrara devido a um organismo já fragilizado e sem meios de se defender.

O ensaio de Paulo Prado é o primeiro, ao se remeter ao passado enquanto formação da realidade, a organizá-lo não cronológica ou geograficamente, mas por meio de aspectos, características, que perpassam toda a história. Ele não busca mostrar o desenvolvimento passo a passo da colonização, muito menos deseja articular uma investigação profunda sobre a cultura material e as dinâmicas políticas, sociais,

---

<sup>385</sup> PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 76

<sup>386</sup> Idem. Ibidem. p. 144.

<sup>387</sup> Idem. Ibidem. p. 164.

burocráticas ou econômicas do período. Ao contrário, toma de uma liberdade inusitada, indo e voltando ao longo dos séculos, ao construir o que entende como um quadro que explicita a realidade por trás do dia a dia dos colonos. O ensaio, em sua liberdade artística, busca revelar a verdade por trás da verdade, o que jaz por trás da realidade imediata e particular, ainda que não se pretenda nunca universal ou sistemático. É nesse sentido que, como nos permite pensar João Barrento, a particularidade carrega um certo lastro de uma totalidade que só pode ser intuída pelo jogo estético que o ensaio põe em jogo. Jogo estético esse que imbrica a realidade sobre si mesma e desvela aquilo mesmo que está a ser construído.

Não se detém Paulo Prado sobre o itinerário das expedições de Martim Afonso de Souza, nem se preocupa em demonstrar a formação sócio-econômica da capitania de São Vicente ou analisar os relatos dos bandeirantes exploradores do sertão. Não faz ele uma análise científica da relação da mestiçagem com o cotidiano, nem destrincha em detalhe as diferenças entre os meios climático-geográficos. O ensaio de Paulo Prado, ao se voltar para o passado colonial, vê nele, mais do que um objeto, um espelho grande angular, que reflete não só a si mas a todos que o rodeiam. Contudo seu esforço também não é aquele de Mário de Andrade, Oswald ou mesmo Alcantara Machado. O Retrato do Brasil só pode ser arte enquanto realidade da realidade, conceitualizada e analisada à luz da mais estrita das comprovações científicas.

Se Lukács afirma que o ensaio costuma falar sobre objetos culturais pré-formados, tal objeto se revela o próprio brasileiro enquanto sujeito cultural pré-formado, sobre o qual o próprio Paulo Prado é só um exemplo, um aspecto. Na busca de uma particularidade nacional, surge do encontro entre o brasileiro e sua formação, que resulta na tristeza como sua característica principal. O encontro do “eu” com o mundo se torna o produtor da nacionalidade que o ensaio apregoa. O tema do ensaio de Paulo Prado surge desse encontro - como todos os ensaios, diz César Aira - que instaura uma identificação. Mais do que análise, o ensaio é ação. Ele não demonstra, ele sugere, propõe. À luz ainda da filosofia da ação de Graça Aranha<sup>388</sup> e da concepção da arte

---

<sup>388</sup> JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista** - sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Ponteiro, 2016.

enquanto ação <sup>389</sup>, o *Retrato do Brasil* se apresenta como forma de fazer “nacer o brasileiro” <sup>390</sup>. Mesmo que o livro de Paulo Prado não tenha sobrevivido tão bem às intempéries do tempo, sua forma instaurou um molde para que o ensaio modernista marcasse um novo modelo na análise do Brasil, que articula história, biologia, ética, sociologia, arte, mas que não abre mão do seu caráter profundamente filosófico, no sentido mais ensaístico do termo.

### **Bibliografias:**

ADORNO, T. “O ensaio como forma”. In. **Notas de literatura I**. São Paulo, Duas Cidades / Ed. 34, 2003.

AIRA, C. “O ensaio e seu tema”. In. PIRES, Paulo Roberto (Org.) *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo, IMS, 2018.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

BARRENTO, J. **O gênero intranquilo**: anatomia do ensaio e do fragmento. Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

BENJAMIN, W. “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”. In. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo, Brasiliense, 1984.

BENSE, M. “O ensaio e sua prosa”. In. **Revista Serrote**, IMS, nº 16, março de 2014.

DUARTE, P. “Ensaio de linguagem, linguagem de ensaio”. In. **Revista Viso**, nº 1, janeiro de 2007. <[http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_1\\_PedroDuarte.pdf](http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_1_PedroDuarte.pdf)>

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

JARDIM, Eduardo. **A brasilidade modernista** - sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Ponteiro, 2016.

---

<sup>389</sup> SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992..

<sup>390</sup>.PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 11. (na introdução não assinada da edição organizada por Carlos Augusto Calil).

\_\_\_\_\_. Modernismo revisitado. **Estudos Históricos**, v. 1, nº 2, 1988, pp. 220-238.

LUKACS, G. “Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper”. In. **Revista Serrote**, IMS, nº 18, novembro de 2014.

MICELI, Sergio. **Intelectuais à brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PAZ, Octávio. **Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. Autor, Texto e Contexto: a história intelectual e o “contextualismo linguístico” na perspectiva de Quentin Skinner. **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, out./Nov./dez. 2008, ano V, vol.5, n.4.

STAROBINSKI, J. “É possível definir o ensaio?”. In. **Revista Serrote**, IMS, nº 10, março de 2012.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje**. Rio de Janeiro: Record, 1987. 10º Ed.