

3

Além do que se vê

3.1

Ficção nacional

“[...] todo homem possui duas pátrias, a sua e a França, quem conhece o Brasil possui igualmente duas: a França e depois o Brasil”¹

Após dar um passo atrás, com o intuito de estabelecer um fio condutor entre Paulo Prado e a geração de fins do século XIX, é necessário um passo adiante para consolidar a percepção do ensaísta como uma reflexão fronteiriça e movediça, posto que dividida entre os valores da tradição e a necessidade de modernização. Estabelecido seu compromisso com as idéias de renovação e superação, refrão repetido à exaustão pelos modernistas, mostra-se relevante sublinhar a contribuição e influência do poeta suíço-francês Blaise Cendrars para esse momento de redescoberta do Brasil empreendido pelos jovens modernistas. A reciprocidade de influências presente na relação de Blaise Cendrars com o Brasil, e, particularmente, com os modernistas de São Paulo, pode ser útil para definir traços peculiares da obra de Paulo Prado e, mais precisamente, sua afinidade com as vanguardas européias.

Paulo Prado estabelece uma relação de amizade com o poeta, que remonta às suas tardes de leitura e discussão na livraria-antiquária de Chadenat, dono de uma vasta biblioteca brasilianista, ponto de reunião, estudo e pesquisa daqueles intelectuais ligados à geração de seu tio Eduardo Prado.² Deste contato europeu logrou profícua e duradoura amizade, sendo o autor de *Paulística* um dos principais responsáveis por convidar e ciceronear Blaise Cendrars em suas viagens ao Brasil a

¹ EULÁLIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia. São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1978. p. 31.

² CENDRARS, Blaise. **Etc..., etc...(Um livro 100% brasileiro)**. Editora Perspectiva, 1976; ver também: EULÁLIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia. São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1978. p. 17-18.

partir de 1924. Viagens estas que descortinaram o Brasil não só para o poeta estrangeiro, como também para os próprios modernistas. O estrangeiro e os brasileiros do litoral entraram em contato com uma espécie de essência nacional, que se esconde no interior do território e atêm-se aos novos tempos anunciados pela perspectiva do progresso e da experiência do moderno.

A presença do autor de *Morravagin* em solo nacional é cercada de grande euforia por parte dos modernistas e da imprensa brasileira. Relata-se com satisfação a chegada de um dos mais importantes e inovadores poetas da França. Sua visita parece representar a consolidação do modernismo como movimento de vanguarda, capaz inclusive de estabelecer uma conexão dos intelectuais brasileiros com as novas idéias européias, sendo Paulo Prado o grande responsável por arquitetar tal visita tão importante para o orgulho e motivação literária dos jovens iconoclastas de São Paulo. Segundo Alexandre Eulálio, o valor de tal relação pode ser definido nos seguintes termos:

“Intelectual disponível mas dotado de vigoroso senso prático, pode-se compreender porque Paulo Prado encarecia o relacionamento com Cendrars. Aproximar o indagador poeta da gente brasileira, rica de humanidade e de expressão telúrica, era de indubitável interesse para as duas partes. Sem levar em conta o fato de que o convívio dos jovens modernistas com o poeta de prestígio internacional constituiria para aqueles estímulo de primeira ordem.”³

No entanto, sem a pretensão de reconstituir minuciosamente a vivência do poeta em solo nacional, suas aventuras, histórias reais ou imaginadas, ou mesmo os círculos sociais que freqüentou e mais diretamente influenciou, almejo somente situar ou delinear a confluência de imagens, bastante latente em se tratando das obras de Paulo Prado e Cendrars: a troca mútua de experiências políticas, literárias e filosóficas. Tais intercessões impõem-se como forma de reforçar o argumento que compreende o pensamento de Paulo Prado como um entre-lugar repleto de múltiplas

³ EULÁLIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia. São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1978. p. 18.

referências; uma incessante mescla de atualização da tradição com engajamento às idéias da renovação estética e política.

O fascínio e a euforia dos modernistas diante da presença de Blaise Cendrars, portanto, são significativos para dimensionar o peso e relevância do poeta no quadro das vanguardas internacionais. Oswald de Andrade, em artigo de boas-vindas ao poeta francês que data de 13 de fevereiro de 1924, aponta para sua superior sensibilidade e percepção:

“É apenas a singular reaparição do gênio da livre poesia na França. Quem acompanha o movimento inesperado da literatura européia nestes últimos dez anos não ignora a revolução trazida pelos inovadores do verso à sensibilidade receptora dos povos cultos. Cendrars não trazia somente inovação. Era portador da magia íntima duma percepção acima do comum”.⁴

Percepção aguçada, sensibilidade e gênio livre de academicismos e modelos, estas características são apreciadas e ressaltadas no poeta como reflexo das motivações literárias nacionais encarnadas ou almejadas pelos modernistas.

No entanto, após a arrebatadora euforia dos primeiros contatos, nos quais as relações são costuradas por uma recíproca e sincera admiração, segue-se a desilusão e crítica que aponta para o malogro de toda uma geração intelectual. Cendrars faz interessante balanço das pretensões modernistas, questionando, sobretudo, a miopia dos jovens que, no afã desorientado de atualizar a inteligência nacional e aproximar-se do novo, não se deram conta de algumas transposições equivocadas de polêmicas européias. O poeta é extremamente crítico ao referir-se aos jovens de São Paulo anos após sua aventura nacional da década de 20:

“Ah! esses jovens de São Paulo, eles me faziam rir e eu gostava deles. É claro que exageravam. Depois de Baudelaire, Whitman e os poetas de Paris os paulistas acabavam de descobrir a sua modernidade. E a monopolizavam. E a exploravam. Queriam bater todos os recordes. Pois não se construía na sua cidadezinha de província uma casa por hora, um arranha-céu por dia? São Paulo ia se tornar uma

⁴ Idem. p. 146.

capital, uma metrópole. Queriam que sua poesia caminhasse na cadência das máquinas que edificavam andaimes de aço. É lindo o entusiasmo. Mas, enquanto isso, meus amigos eram insuportáveis, porque constituíam na realidade um cenáculo, e escritores, jornalistas e poetas paulistas macaqueavam de longe o que se fazia em Paris, Nova York, Berlim, Roma, Moscou. Abominavam a Europa, mas não conseguiriam viver uma hora sem o modelo de sua poesia. Queriam estar por dentro, a prova é que tinham me convidado...”⁵

Ao peso da pena do poeta escapa a figura e a obra de Paulo Prado. Enquanto o “modernismo não passava de um vasto mal-entendido”, motivado, sobretudo, pela perspectiva de marcar uma época, antes “entrar no museu” a vivê-la em toda sua intensidade; *Retrato do Brasil*, ao contrário de uma suposta jovialidade militante dos modernistas, representa uma reflexão madura e profunda da realidade e história nacional, ao mesmo tempo original e desbravadora.⁶ Sobre o ensaio do amigo paulista, mesmo após romper com os principais artífices do modernismo, escreve o poeta:

“É curioso, não consigo evocar uma única lembrança do que foi a atitude dos modernistas de São Paulo em relação a seu grande patrono, quando da publicação de *Retrato do Brasil*, tanto é que eu não saberia dizer qual foi a sua reação ou tomada de posição diante deste **primeiro retrato moderno do Brasil que lhes oferecia Paulo Prado**, livro que foi longamente discutido em todo país (um cientista como Gilberto Freyre cita abundantemente esse ensaio de diletante) e que teve uma tão profunda influência no Norte, na Bahia e em Pernambuco, os dois berços das letras e das artes

⁵ CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc...(Um livro 100% brasileiro)*. Editora Perspectiva, 1976. p. 96.

⁶ Para melhor compreender o questionamento de Blaise Cendrars aos rumos tomados pelos modernistas, vale reproduzir, uma vez mais, suas palavras: “Confesso que de 1924 a 1928 perdi pouco de vista meus jovens amigos batalhadores, e que, de 1928 a 1934 eu me afastei deles, seu movimento tendo se tornado um negócio de propaganda, com um escritório central, revistas, jornais, editoras, exposições, conferências, e como da propaganda à tirania há um só passo, o papa paulista, Mário de Andrade, lançava todos os dias manifestos com excomunhões cada vez mais numerosas, e o profeta Oswald de Andrade, menos formalista, passava as noites em confabulações, confabulações que degeneravam em confusionismo, acabando por não se entender coisa alguma, e o barulho de gafeira era tamanho que não se ouvia mais nada. Apesar de intimações e escândalos, eu não saberia dizer quando, nem como tudo isso acabou, o que às vezes eu duvido, pois isso pode ter caído nas mãos de funcionários diligentes e silenciosos... Em todo caso, isso não conta mais hoje, ou muito pouco, a vida está em outros lugares, assim como a modernidade. Coisa que os paulistas não podem admitir. CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc... (Um livro 100% brasileiro)*. Editora Perspectiva, 1976. p. 104.

brasileiras (Gilberto Freyre é pernambucano de origem). Eu até me pergunto se os teóricos do Modernismo paulista leram este livro e olharam o retrato? Em todo caso, se dele falaram, não guardei nada.”⁷ [grifo meu]

O “retrato moderno do Brasil”, elaborado por Paulo Prado, parece gozar de certo destaque em relação aos esforços iconoclastas dos demais modernistas paulistas. Tal observação implica a constatação de um ensaio que extrapola seu próprio tempo, que não se restringe ao valor polêmico e irreverente, mas sim, permanece como referência de um olhar maduro e essencial do Brasil. Blaise Cendrars, ao recordar-se do amigo, menciona a troca intelectual constante entre eles: “Eu estava sempre enfurnado em sua biblioteca. Ele me fez ler todos os seus livros e me iniciou em todos os seus trabalhos.”⁸ Apesar de não se dedicar à poesia, principal suporte de expressão de Cendrars, Paulo Prado havia se transformado em importante estudioso da história nacional, ou seja, seu esforço intelectual figurava como pilar significativo para a redefinição da tradição, para uma releitura crítica do passado. Assim, a dedicação ao estudo da formação nacional, incutida por Capistrano, Paulo Prado legou-a ao poeta estrangeiro. Recorda o autor de *Kodak*, que “foi Paulo Prado quem me iniciou na História do Brasil e me inculcou o amor do povo e de seu país, e foi tal a sua influência que hoje considero o Brasil como minha segunda pátria espiritual.”⁹ O poeta descobre os trópicos como sua segunda pátria espiritual e inicia uma relação sentimental e imagética com o Brasil que irá perdurar até sua morte. A descoberta da história nacional e de seu povo será insuflada ou estendida aos próprios modernistas do país através de um arguto olhar estrangeiro que privilegia, sobretudo, o peculiar, o exótico, o específico.¹⁰ No entanto, antes de tratar do momento simbólico da redescoberta do Brasil, o argumento sobre a proximidade intelectual entre o poeta e o ensaísta requer algumas outras palavras.

O esforço de valorizar a figura de Paulo Prado no bojo da modernização nacional, empreendido pelo poeta e notado nas freqüentes menções ao amigo em

⁷ CENDRARS, Blaise. **Etc..., etc... (Um livro 100% brasileiro)**. Editora Perspectiva, 1976. p. 104.

⁸ Idem. p. 110.

⁹ Idem. p. 110.

¹⁰ AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Ed. 34/FAPESP, 1997.

artigos e entrevistas, talvez possa ser acentuado através do elogio indireto exposto no artigo *A metafísica do café*. Neste artigo, Cendrars aponta para a importância do café brasileiro como propulsor da modernização não só econômica, mas também espiritual do país, como se o produto fosse um dos grandes responsáveis por engendrar um pensamento nacional e crítico.

“Esta cereja de café contém dois grãos. Este aqui, replantado, fará crescer um novo arranha-céu na boa cidade de São Paulo, aquele lá, exportado, trará da Europa um pouco mais de conforto e luxo. Sim, de luxo, mesmo ao mais pobre colono. É fatal. Começa-se por uma pequena conta no banco, depois as idéias e as roupas mudam. Um Ford espera diante da porta, e a gente compra o primeiro livro. Pratica-se esporte, futebol ou outra coisa, têm-se lazeres e, de repente, descobre-se uma nova maneira de ser e de sentir. Reage-se. Entra-se na vida consciente e o horizonte se alarga. É assim que se constituem as novas democracias do mundo”.¹¹

Paulo Prado, segundo a imagem criada por Blaise Cendrars, encarna não só através de sua reflexão, mas também de sua atividade como grande cafeicultor, uma força importante para o desenvolvimento nacional. Mais uma vez, o pragmatismo de Paulo Prado, antes de configurar um demérito, emerge como característica marcante e indispensável para compreensão de sua personalidade. A ligação de Paulo Prado com a terra evoca de imediato a imagem de uma aristocracia de espírito que se mostrou de grande valia para as elites agrárias. Cendrars aponta de forma indireta para esse espírito aristocrático, ao se referir à “voz do sangue”, a certas reminiscências de um passado ainda vivo e perceptível para indivíduos ligados a essa tradição.¹² Para Paulo Prado, bastava

“debruçar-se sobre o mar ou, na fazenda, deitado na rede da varanda, deixar-se embalar pelos misteriosos apelos, diurnos e noturnos, da floresta virgem. É só você deixar-se ir, mergulhar no fundo de si mesmo, escutar a voz do sangue, tudo está

¹¹ CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc... (Um livro 100% brasileiro)*. Editora Perspectiva, 1976. p. 75.

¹² Para um estudo da dimensão aristocrática do modernismo que enfatiza, sobretudo, o papel de uma aristocracia do espírito como protagonista da modernização nacional, ver também: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Tietê, Tejo e Sena: A obra de Paulo Prado*. Campinas – São Paulo: Papirus, 2000; ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. São Paulo, Martins, 1978.

vivo em você, de sua própria família você possui tudo isso: os conquistadores, a caça ao homem, as minas de ouro, os escravos, as belas índias e as férteis negras, cujos partos anuais constituíam um capital seguro, sem falar nas crianças de todas as cores nascidas depois do ventre livre e a emancipação dos negros da colonização, mais a grande bagunça de hoje dos imigrantes, dos proletários de todos os países, dos desempregados intelectuais, dos apátridas, das pessoas deslocadas sumariamente como se chama por eufemismo esses infelizes párias; tudo isso formiga na espessura do sangue e ao ritmo de suas pulsações.”¹³

Por tudo isso, Cendrars considerava *Retrato do Brasil* uma obra-prima, justamente por ser expressão indelével da “voz do sangue”. Como se o ensaísta tivesse captado um conjunto de impressões familiares que permitiria um retrato vivo e profundo do passado. A própria nação como algo recente contribui para manter vivas tais reminiscências do passado.¹⁴

Retomando a idéia de re-descoberta do Brasil e com o intuito de enfatizar o momento mais marcante desse olhar pra si, mostra-se necessário recorrer à viagem simbólica de reencontro com a nação empreendida pelos modernistas, a saber: a visita às antigas cidades mineiras, as cidades erigidas como consequência da exploração aurífera. Nesta viagem, o poeta suíço-francês é acompanhado por nomes de proa do modernismo, como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, René Thiollier, Dona Olívia Penteadó e Mário de Andrade. A visita ao interior do país teria significado, para Cendrars e também para os modernistas, como já foi apontado, o descortinar de

¹³ Idem. p. 112.

¹⁴ Não por acaso, Blaise Cendrars aproximará o retrato de Paulo Prado ao ensaio de Gilberto Freyre *Casa-Grande & Senzala*, apontando precisamente para um certo caráter memorialístico expresso em ambos. Se no ensaio de Gilberto Freyre, tal traço manifesta-se de forma mais clara, em *Retrato do Brasil* seria percebido de forma mais subterrâneo, menos óbvio, uma manifestação da “voz do sangue”. Vejamos as palavras do poeta sobre tal aproximação: “Em 1928, beirando os sessenta, Paulo Prado publicou *Retrato do Brasil*, um ensaio único no gênero de História e Psicologia, um livro composto de alguns capítulos somente: a Luxúria, a Cupidez, a Tristeza; um libelo sem retórica e sem romantismo (o que marcou época no Brasil) uma síntese que abria caminho para esse novo humanismo moderno no qual sociólogos e antropólogos brasileiros de hoje se engajaram com todo um arsenal científico feito de referências e citações, entre os quais, com uma década de distância, isto é, por volta de 1934, Gilberto Freyre, com seu grande livro *Casa-Grande e Senzala*; pequena obra que não é uma tese, nem um tratado, nem um compêndio, mas um ato de comunhão e uma maneira totalmente nova de escrever a História, fazendo participar o povinho, gente de cor, caboclos, mestiços, na formação da família brasileira, generosa visão do espírito, um filme, um documentário moderno que serve de ilustração a toda vida da qual não esquece nem um detalhe citando, graças a Deus, até receitas de cozinha”. CENDRARS, Blaise. **Etc..., etc... (Um livro 100% brasileiro)**. Editora Perspectiva, 1976. p. 112.

uma essência resguardada no centro geográfico do país.¹⁵ Feições singulares de um Brasil que sobreviveu às influências estrangeiras e que poderiam servir de matéria-prima poética, plástica e musical. Uma descoberta feita por meio de um olhar extasiado e maravilhoso do outro, do diferente, do elemento não calejado e habituado às manifestações ordinárias do cotidiano.

A consciência individual e criadora de Blaise Cendrars injeta novas perspectivas ao movimento modernista. A valorização do cotidiano, da manifestação baixa e desinteressada, servirá como estratégia de percepção de uma brasilidade recôndita. O popular e o cotidiano fundem-se em um único quadro da realidade, única via de acesso à brasilidade almejada por alguns dos jovens modernistas. No entanto, vale lembrar que a realidade para o poeta não figura como imagem estática e definidora das manifestações estéticas, mas sim como matéria que deve ser subvertida no momento da criação. Assim, o poeta remodela incessantemente os dados sensíveis através de um jogo de memória e criação. A imaginação do poeta presta-se a definir uma síntese original que tem por matéria-prima a experiência mundana captada pelos sentidos. Talvez por isso, as cidades históricas tenham causado tanto aturdimento e admiração no poeta, o estranhamento foi tamanho que as histórias e os personagens das minas poderiam figurar como criação ficcional em qualquer obra cendrarsiana.¹⁶ Poesias, contos e romances vivos, ao alcance de olhos e ouvidos, somente a espera da síntese imagética do poeta.

Da visita ao interior do país surge em Blaise Cendrars uma motivação literária, nunca saciada, de escrever sobre um dos artistas mais criativos e significativos do barroco nacional: Aleijadinho. Sua história, cercada de lenda e exotismo, encantou-o de tal maneira, que ao longo de sua vida irá anunciar sem trégua a escrita de um romance sobre o escultor ou sobre Congonhas do Campo,

¹⁵ Sobre a relevância e o simbolismo desta viagem ao interior do país, ver: AMARAL, Aracy A. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Ed. 34/FAPESP, 1997; ROIG, Adrien. **Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984; CENDRARS, Blaise. **Etc..., etc...(Um livro 100% brasileiro)**. Editora Perspectiva; EULÁLIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia**. São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1978.

¹⁶ A alegoria do real parece encontrar eco principalmente na obra de Oswald de Andrade. Sua carnavalização da história nacional, assim como poetização do cotidiano pode ser considerada como uma influência direta de Blaise Cendrars. Ver: ROIG, Adrien. **Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 11-37.

cidade que abriga grande parte das obras de Aleijadinho. Em agosto de 1927, durante uma entrevista concedida a Sérgio Buarque de Holanda, declara o poeta:

“não tenho infelizmente tempo de ir a Minas esta vez. Quando voltar ao Brasil, em 1928, irei até lá, certamente, a fim de terminar o romance que abrangerá um período de dois séculos de 1726 a 1926. A originalidade do meu assunto consiste em minha tentativa de escrever a vida do Santuário como se se [sic] tratasse dum homem... Esse santuário existe efetivamente em Congonhas do Campo. É magnífico este nome Congonhas do Campo”.¹⁷

Algumas palavras sobre a biografia de Aleijadinho talvez possam servir para esclarecer tal fascínio, visto que encontrara um personagem digno das manifestações mais fervorosas de sua imaginação, um protagonista que parece dispensar a inspiração criadora do poeta – ficções dispostas na própria realidade histórica, na vivência e no contato militante com o mundo. Adrien Roig expõe dados biográficos do artista que teriam chamado a atenção de Cendrars:

“Antônio Francisco perdeu todos os dedos dos pés, do que resultou não poder andar senão de joelhos; os das mãos atrofiaram-se e curvaram-se; e mesmo chegaram a cair, restando-lhe somente, e ainda assim quase sem movimento, os polegares e os índices. As fortíssimas dores que de contínuo sofria nos dedos e a acrimônia do seu humor colérico o levaram, por vezes, ao excesso de cortá-los ele próprio, servindo-se do formão com que trabalhava!”¹⁸

O interesse de Blaise Cendrars pela figura de Aleijadinho encontra paralelo no *Retrato do Brasil* de Paulo Prado. O ensaísta, em meio ao febril e desordenado ambiente colonial, resgata a imagem do escultor como antítese do dominante espírito subserviente e carente de vontade, característico da colonização brasileira. No entanto, antes de apontar as intercessões entre a visão de Paulo Prado e Blaise Cendrars sobre o escultor barroco, cabe remontar, através do olhar do poeta e do

¹⁷ ROIG, Adrien. **Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 71.

¹⁸ Idem. p. 68.

ensaísta, o espaço físico e psicológico no qual está inserido. O ambiente desregrado no qual está inserido o escultor, valoriza e singulariza sua trajetória e seu esforço de criação, tornando-o um modelo de negação, ainda mais pungente, do tipo de mentalidade que deveria ser abandonado para que a modernização nacional pudesse ser concretizada.

Paulo Prado, ao compor o quadro de penúria e miséria provocado pela busca incessante e doentia pelo ouro nacional, em seu capítulo sobre a *Cobiça*, aproxima-se da criação romanesca de Cendrars, – que, no entanto, vale reiterar, era sempre erigida a partir de experiências vividas ou conhecidas – sobre a inquietante e dramática história do primeiro milionário americano – o General Johann Suter – arruinado pela descoberta de ouro em suas terras. *O Ouro*, romance datado de 1925, expõe com bastante clareza o argumento, posteriormente desenvolvido por Paulo Prado, em seu *Retrato do Brasil*, a respeito do caráter nocivo e assistemático da mineração. Após emigrar para o EUA e fazer fortuna através de um trabalho constante e prudente na terra, o milionário Suter é arruinado pela descoberta do ouro em sua propriedade. As consequências lhe são imediatas e seu lamento um epílogo da desvalorização do trabalho diante das miragens do ganho fácil:

“Meus moinhos tinham parado. Roubaram-me até as mós. Meus curtumes estavam às traças. Grandes quantidades de couro em preparação mofavam nas tinas. As peles em estado bruto se decompunham. Meus índios e meus canacas se foram com seus filhos. Todos eles trocavam o ouro que recolhiam por aguardente. Meus pastores abandonaram os rebanhos, meus plantadores as plantações, os operários, seus trabalhos. O trigo apodrecia nos pés; não havia ninguém para fazer a colheita em meus pomares; nos meus estábulos, minhas vacas leiteiras mais bonitas mugiam sem parar. Até minha fiel brigada se mandou. Que podia eu fazer?”¹⁹

O despovoamento e a fome, consequências da entrega dos indivíduos ao desvario da riqueza fácil, foi transformado por Paulo Prado em um dos pilares de seu argumento sobre a cobiça colonial. Seu ensaio histórico acaba por demonstrar de

¹⁹ CENDRARS, Blaise. **O Ouro**. A maravilhosa história do general Johann August Suter. L&PM, 1988. p. 59.

maneira inequívoca o prejuízo causado por tais atitudes. O desleixo diante da necessidade de uma perene e insistente ação do homem frente à natureza mostra-se como feição dominante da colonização portuguesa, uma espécie de “loucura coletiva” denunciada pelo autor. O delírio do ouro foi repetido ao longo da formação nacional, um estribilho proveniente do individualismo anárquico, egoísta e desordenado. Relata Paulo Prado:

“Foi essa simbolicamente, a história do ouro no Brasil. Durante dois séculos o sacrifício de vidas ou o esforço dos homens foi inútil e infrutífero. Apenas em um ou outro ponto, algum faiscador mais feliz enriquecia à custa do ouro de lavagem, como no Jaraguá, em São Paulo, Afonso Sardinha, o moço, que, dizem, deixou em testamento 80 mil cruzados de ouro em pó escondido em botelhas de barro enterradas. O resto era miragem, ânsia de riqueza, ambição insatisfeita”.²⁰

A crítica verificada tanto no ensaio de Paulo Prado como no romance de Blaise Cendrars, mostra-se de grande valor para compreender a imagem do desejo em suspenso, quase nunca satisfeito, de riqueza fácil. No entanto, o delírio do ouro, se não trouxe benefícios para a psicologia nacional, foi responsável por acentuar a genialidade de um personagem fruto da interiorização da colônia. O preâmbulo sobre os males da mineração faz-se necessário para sublinhar a exceção caracterizada pela obra de Aleijadinho, um sopro de autonomia do espírito e da vontade em meio à entrega passiva diante da natureza e aos desvarios do ouro. Para ressaltar tal contraste, peço licença para uma longa e significativa citação do ensaio de Paulo Prado que é erigida justamente através de imagens opostas que valorizam a biografia do artista e dão um sabor literário ao ensaio: a quase-ruína como obra de arte e o monstro asqueroso como gênio de imaginação livre.

“Deste lado do mar, após tanto deslumbramento e tanto bulício afanoso de ambição e loucura – e como para atestar a perenidade do espírito criador libertado dos interesses e acidentes humanos –, de todo esse passado apenas resta uma **quase-ruína** que é

²⁰ PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 8ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 117.

uma obra de arte, a obra do Aleijadinho, escultor e arquiteto. Nasceu em Ouro Preto em 1730; era pardo-escuro, filho de um português e de uma africana; sabia ler e escrever, mas parece não ter freqüentado outra aula além da de primeiras letras. Padecia de uma terrível moléstia incurável, em que perdeu todos os dedos dos pés, só andando de joelhos; das mãos restavam-lhe apenas os polegares e os índices. Atormentado por dores cruciantes, narravam que ele próprio, servindo-se do formão, cortava com uma pancada de macete o membro que o fazia sofrer. Esse monstro físico, asqueroso, de face atormentada e disforme, de pálpebras caídas e boca estuporada, escondia-se debaixo de uma tolda para trabalhar nas igrejas. **Não lhes perturbava o gênio inculto nenhum ensinamento de academias ou de mestres; a sua obra surgiu e viveu na espontaneidade da imaginação criadora, sem nenhuma deformação. (...) Foi o único grande artista que durante séculos possuiu o Brasil. É o que resta do maravilhoso potosi das Gerais que por tanto tempo assombraram o mundo**". [grifo meu]²¹

Ao contrário da tradição bacharelesca, Aleijadinho surge como um gênio livre, destituído de referências e modelos que possam aprisionar sua imaginação espontânea e criadora. A ironia expressa pelo adjetivo *inculto* somente acentua a crítica peremptória de Paulo Prado contra a ausência da vontade e criação do indivíduo; sublinha o isolamento de um verdadeiro artista em meio ao ambiente patológico de submissão e pasmaceira intelectual coletiva.²² Uma atmosfera onde a "energia intensiva e extensiva concentrava-se num sonho de enriquecimento que durou séculos, mas sempre enganador e fugidio. Com essa ilusão vinha morrer,

²¹ Idem, p. 127.

²² Sobre o interesse de Paulo Prado diante da figura de Aleijadinho, apesar de reforçar aqui a reciprocidade entre o ensaísta e Blaise Cendrars, talvez seja oportuno citar outros possíveis motivos para compreensão de seu olhar: "As duas ou três páginas em que Paulo Prado versa sobre o Aleijadinho foram inseridas por dois motivos: primeiro pelo anterior esboço biográfico, não concluído, pelo tio Eduardo Prado; depois, pelo apelo modernista a reinvenção da arte colonial. Nas duas hipóteses há uma participação efetiva de Paulo Prado. Eduardo Prado foi seu mentor intelectual até sua morte em 1901 e, sem dúvida, o sobrinho conhecia as intenções literárias do tio. Deste modo, quando em 1924 Paulo Prado financia uma viagem dos modernistas de São Paulo a Minas Gerais, realizava-se um projeto quase familiar. Isso fica mais evidente quando Prado afirma que o Aleijadinho foi o "único" artista do Brasil. Há aí um não-dito interessante. Até a geração de artistas daqueles anos 20, na visão de Prado, somente o Aleijadinho possuiu o espírito livre para criação artística." DINIZ, Cláudio Lúcio de Carvalho. **Tristeza Tupiniquim**: a melancolia brasileira no retrato do Brasil de Paulo Prado. Comunicação apresentada no I Encontro Memorial do ICHS, ocorrido entre os dias 9 e 12 de novembro de 2004, na Universidade Federal de Ouro Preto. Disponível no endereço: www.ichs.ufop.br/memorial/trab/h9_4.doc.

sofrendo da mesmo fome, da mesma sede, da mesma loucura. Ouro. Ouro. Ouro. Cobiça.”²³

O resgate da figura de Aleijadinho, empreendido por Paulo Prado, assim como o interesse despertado em Blaise Cendrars, configura a existência de uma estratégia tipicamente modernista de revalorização de determinados fragmentos do passado. Fragmentos onde se pudesse vislumbrar a resistência nacional diante da metrópole, uma manifestação autêntica da brasilidade, livre de modelos e academicismos. Um mestiço mutilado e inculto mostra-se como figura de relevo para tal intuito, pois valoriza uma expressão espiritualmente livre. Essa confluência entre a figura romanesca e exótica de Aleijadinho e sua livre imaginação, aproxima o poeta do ensaísta através de uma verve inovadora e, em última análise, modernista. A obra de Aleijadinho, dessa forma, passa a gozar de certa importância na reflexão que visa romper com padrões estéticos e culturais, configurando uma espécie de manifestação da brasilidade, uma expressão da resistência nacional, um fragmento de rebeldia e criação em meio ao escombros provocado por um ambiente marcado, patologicamente, pela decadência e melancolia coletiva.

A aproximação de Paulo Prado com as vanguardas européias, através de sua constante e profícua troca intelectual com Blaise Cendrars, permite acentuar sua conexão com as idéias de renovação. No entanto, como forma de tornar o argumento mais agudo e preciso, faz-se necessário recorrer a uma análise do ensaio como peculiar e híbrida manifestação intelectual. A análise da opção de Paulo Prado pela forma do ensaio-histórico e de suas conseqüências teóricas é de grande valia para os argumentos aqui esboçados, sobretudo, no que diz respeito ao seu caráter inovador e seminal para o pensamento social brasileiro.

²³ PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 8ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 129.

3.2

Retrato de Dorian Gray

Em *Retrato do Brasil*, Paulo Prado utiliza uma forma muito peculiar de escrita: o ensaio. Essa opção pela forma do ensaio não me parece ser algo desprezível ou de menor importância na análise aqui proposta, pois é justamente essa escolha que nos possibilita aproximá-lo de uma tentativa de experimentação estética que visa à percepção da nacionalidade em formação – característica fulcral do modernismo e que extrapola os limites da literatura. O aparente descuido com a cronologia e o desencadeamento pormenorizado dos acontecimentos históricos indica uma preocupação, por parte do autor, que transcende o simples narrar da história da formação brasileira. Visa antes captar uma essência nacional através de uma visão panorâmica da história; busca compreender e definir uma silhueta do povo brasileiro, ou seja, construir uma caracterização da jovem e inacabada nação.

No entanto, antes de enveredar pela questão do ensaio propriamente dito, é necessário deter-me na estratégia utilizada pelo autor para definir sua opção narrativa. Segundo Paulo Prado, seu ensaio pode ser comparado a um *quadro impressionista* do Brasil. Um quadro onde o objetivo maior seja antes perceber uma certa essência do caráter nacional do que um simples desfilar de fatos e acontecimentos. Posto que, mesmo que seja possível uma reprodução fidedigna dos eventos constitutivos da história nacional, isso é pouco relevante para a construção ou atualização da nacionalidade brasileira: nada mais seria do que mero ementário ou compêndio da história pátria, nada guardando de autêntico e criador. Paulo Prado empreende um esforço para além da simples seleção dos fatos, em suma, um esforço de síntese criativa que propicie um novo e mais profundo olhar sobre a formação social brasileira. Sendo assim, pode-se dizer que seu empenho em compor uma síntese individual dos acontecimentos sobrepõe-se a uma simples exposição dos mesmos. O conjunto da imagem construída através do olhar singular e direcionado do autor passa a ser mais relevante do que os fragmentos que a compõe. Senão, vejamos a tentativa do próprio Paulo Prado de definir seu *Retrato do Brasil*:

“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 artista, das “massas e volumes”, que são na composição histórica a cronologia e os fatos. **Desapareceram 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 seqüência concatenada dos fatos. Procurar deste modo, num esforço nunca atingido, chegar à essência das coisas, em que à paixão das idéias gerais não falte a solidez dos casos particulares.** Considerar a história não como uma ressurreição romântica, nem como ciência conjuntural, 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 meu]²⁴

O parágrafo acima me parece bastante esclarecedor das pretensões do autor quanto à elaboração de seu *Retrato do Brasil*. Sua perspectiva impressionista da história nacional permite que ele não se prenda aos fatos e à cronologia, mas sim ao que eles podem encobrir da *consciência* e das *forças instintivas* que predominaram na sociedade brasileira no decorrer de sua formação histórica. Ou seja, busca a percepção de uma conduta comum, uma motivação subterrânea ou força encoberta pelos fatos relevantes da história nacional, mas que, todavia, revelam uma permanência mental de certa manifestação subjetiva responsável por costurar os fragmentos de um passado histórico. Dessa maneira, seu objetivo é captar, através de um *esforço nunca atingido*, a essência dos acontecimentos, algo que ultrapasse o simples fato mensurado na perspectiva histórica que os engendrou, que extrapole uma *ciência conjuntural à alemã*. O que deve ficar claro, neste momento, é o fato de que a rigidez documental, como estratégia para reconstituição histórica, cede lugar a uma síntese intuitiva que almeja superar as aparências conjunturais, buscando desvelar sentimentos e motivações íntimas do indivíduo e da coletividade como forma de reconhecer a verdadeira força motriz da história brasileira.

²⁴ PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. 8ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 185-186.

Talvez seja oportuno recorrer ao estudo *O Impressionismo*, realizado por Pierre Francastel, para melhor compreendermos a atitude almejada por Paulo Prado ao comparar seu ensaio com um *quadro impressionista*. Ao relatar a prática comum dos pintores impressionistas de pintarem ao ar livre, diz-nos Francastel: “Para Manet, Pissarro e os seus contemporâneos, a natureza não é uma matéria de reflexão, mas uma fonte imediata de sensações puras. Assim, o que há neles de inovador, não é tanto a própria prática da pintura ao ar livre, mas o seu método de trabalho”.²⁵ Acredito que este ponto mereça um certo destaque dentro da argumentação aqui proposta, visto que a ênfase nas sensações, antes de uma reflexão da natureza em si, pode ser aproximada do método utilizado por Paulo Prado: o uso da imaginação como forma de fixar as sensações.

Para os pintores impressionistas a natureza figura antes como fonte de inspiração para interpretação das sensações do que matéria de reflexão ou reprodução em si mesma. O impressionismo, dessa forma, representa um testemunho da sensibilidade de seus artistas, “mais do que uma transformação das técnicas, uma modificação dos valores sentimentais e poéticos”.²⁶ Em outras palavras, apresenta-se como uma arte livre, distante do academicismo e que enfatiza, sobretudo, a emoção e a inspiração em detrimento da técnica; essas são as características fundamentais do impressionismo. E são justamente estas características que melhor se aproximam da definição proposta por Paulo Prado para a compreensão de seu *Retrato*, a saber, a ênfase dada às *emoções*, à *representação mental* e a *dedução especulativa*.

Paulo Prado, ao adotar a perspectiva impressionista, parece ressaltar antes a importância do autor do quadro e dos movimentos aos quais recorre para sua composição do que a imagem real extraída da natureza. Nesse sentido, o ensaísta apela à *dedução especulativa*, uma espécie de intuição histórica capaz de perceber os flagelos psicológicos provenientes de uma caótica formação nacional. A intuição histórica, aliada a uma imaginação criadora, parece direcionar a percepção e representação do passado, mostrando-se como fio condutor de sua síntese. As

²⁵ FRANCASTEL, Pierre. **O Impressionismo**. Editora Martins Fontes. p. 21.

²⁶ Idem, p. 12.

impressões e sensações provenientes desse olhar sobre o passado são autênticas, posto que intermediadas por uma imaginação criadora.

Assim, a constatação extremamente crítica do passado brasileiro, desenvolvida ao longo do ensaio de Prado, acaba por envolvê-lo em uma dimensão emotiva e ressentida; faz do seu livro uma obra viva, porque motivada por uma latente preocupação não só com uma releitura crítica do passado, mas também com uma inquietante vontade de intervenção no presente, de superação de obstáculos pretéritos. A vivacidade de seu retrato está diretamente relacionada aos problemas do país, e não a um despretensioso e vaidoso exercício intelectual. Desse modo, seu retrato deixa entrever em suas tonalidades o agudo pragmatismo de Paulo Prado – este que se mostra quase como um estribilho ao comentar-se sua ação na política e na cultura nacional. Dessa maneira, seu ensaio é revestido de uma dinâmica que remete ao próprio desenrolar da vida: um incessante jogo de Vontade e Ação, no qual o indivíduo surge como protagonista, ao mesmo tempo autor e ator.

O impressionismo para Paulo Prado representa a vivacidade de sua obra, a possibilidade de intervenção contemporânea através de uma leitura que privilegie a crítica contundente do passado. Nesse sentido, aproxima-se da frase-epílogo de Emile Zola sobre o impressionismo francês, escrita no artigo *O Momento Artístico*, de 1866: “O que eu procuro antes de tudo num quadro é um homem, e não um quadro”.²⁷ A meta para ambos é realizar ou apreciar uma obra viva, na qual o homem tenha possibilidades de intervenção no mundo prático e, sobretudo, seja guiado por uma ação autêntica. Além disso, e mais importante para o argumento aqui desenvolvido é que, através do *Retrato do Brasil*, torna-se possível vislumbrar o homem que segura a paleta; é possível perceber a ação criativa e direcionada do pincel do autor. É precisamente o uso da imaginação que permite ao ensaísta/artista construir uma síntese crítica e criativa da formação nacional, buscando superar a tradição intelectual com a qual está dialogando.

Talvez seja interessante uma breve explanação sobre o uso da imaginação para o ofício do historiador como forma de qualificar essa faculdade cognitiva e melhor explorar o argumento da autenticidade que permeia a proposta deste trabalho.

²⁷ ZOLA, Emile. **A batalha do impressionismo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989. p. 33.

Desse modo, deve-se chamar a atenção para o fato de que o historiador, no esforço de fazer ver o não mais presente, ou seja, de representar uma realidade pretérita, necessita, sobretudo, da faculdade da imaginação, esta que, segundo o modelo kantiano, sintetiza a experiência fenomênica para que o entendimento opere com suas categorias e dê a ver o não mais presente. Assim, cabe lembrar que a essência do pensamento histórico parece contradizer os fundamentos da teoria do conhecimento e sua rígida relação entre sujeito e objeto. Pois se o passado é algo não mais presente, e é este o tema primeiro do historiador – mesmo reconhecendo a dimensão contemporânea para a abordagem do já acontecido – tem-se a impossibilidade dessa relação fundadora da cientificidade. A impossibilidade da relação empírica entre objeto e sujeito tem por corolário uma narrativa que re-duplica a representação primeira. Certamente, tal fato somente se verifica a partir da descrença em um passado palpável através de documentos, como se estes fossem fotografias objetivas e não-perspectivadas do passado. Vejamos, por exemplo, o que diz Collingwood, em *A idéia de História*, a respeito da imaginação histórica dentro do quadro epistemológico kantiano:

Que o historiador deve servir-se da imaginação, isso é um lugar-comum. Para citar o *Essay on History*, de Macaulay, “um historiador perfeito deve possuir uma imaginação suficientemente poderosa, para tornar emocionante e pitoresca a sua narrativa”; mas isso é subestimar o papel desempenhado pela imaginação histórica, que não é propriamente ornamental mas estrutural. Sem ela, o historiador não disporia de qualquer narrativa para adornar. A imaginação – essa “faculdade cega mas indispensável”, sem a qual (como Kant mostrou) não poderíamos perceber o mundo à nossa volta – é indispensável, da mesma maneira, para a história. É ela que, atuando não caprichosamente, como fantasia, mas sob a sua forma apriorística, executa todo o trabalho de construção histórica.²⁸

Portanto, a *imaginação apriorística*, tal como definida por Kant, apresenta-se como condição precípua do conhecimento histórico, ainda que para o filósofo alemão

²⁸ COLLINGWOOD, R. G.; **A idéia de História**. Lisboa: Editora Presença, 1986. p. 366.

este também se mostre cego diante da impossibilidade de apreensão da coisa-em-si.²⁹ Sendo a *imaginação apriorística*, e não outra faculdade do conhecimento, a responsável pela formulação inicial do historiador, pelo esforço de resgate de tempos idos, é ela que cria essa necessidade e essa possibilidade de se voltar ao passado, sendo, então, forçosa sua utilização para o distanciamento da postura do antiquário ou mesmo de um profeta às avessas, como já houve quem o dissesse. Além de possibilitar o toque de autenticidade do historiador – característica específica do gênio que, segundo Kant, tende a distanciar-se da atividade científica, ou ao menos, de sua forma mais rígida –, permite também formular perguntas distintas a um mesmo documento e imprimir o próprio indivíduo na tentativa de síntese. Dessa forma, a reflexão de Kant irá guardar um lugar privilegiado para a atividade do gênio, no sentido de ação do espírito que se manifesta de dentro pra fora, expressando a individualidade, ou seja, o que de específico e de original possui o indivíduo.³⁰

A imaginação implica a manifestação da genialidade, portanto sua consideração mostra-se fundamental para a análise, aqui proposta, do ensaio de Paulo Prado. Assim, após compreendermos, através da própria visão do autor, o que seria a perspectiva impressionista que marca o *Retrato do Brasil* e, posteriormente, definir o papel da imaginação na feitura deste quadro, é preciso esboçar um novo passo na tentativa de relacionar a visão histórica impressionista e suas implicações para a forma de ensaio. Dessa forma, pode-se encaminhar ao questionamento central da presente análise: como a idéia de ensaio pode ser vinculada à inovação estética preconizada pelos modernistas brasileiros?

O ensaio como forma textual representa um distanciamento dos formatos tradicionais do conhecimento acadêmico, uma ruptura com o conhecimento lógico, indutivo e exaustivo estimulado pelo cartesianismo. Como já dito, configura um

²⁹ KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**, Os pensadores. Editora Nova Cultura Ltda., 2005. Vale ressaltar que para Paulo Prado, como indica o trecho supracitado no qual define sua estratégia narrativa, o esforço de alcançar a essência das coisas nunca é satisfeito pelo historiador, ou seja, corrobora o argumento kantiano no qual a vontade por esse conhecimento último ou da coisa-em-si, revela-se sempre em suspensão, uma meta sempre almejada, mas, no entanto, inatingível.

³⁰ Sobre a importância da imaginação para a criação intelectual autônoma, ou mais especificamente, para a expressão individual do exercício histórico, ver: HUMBOLDT. W. **Sobre a tarefa do historiador**. In: Anima. Ano 1, número 2, 200; COLLINGWOOD. R. G.; **A idéia de História**. Lisboa: Editora Presença, 1986. LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

empreendimento que ocorre através da imaginação e da dedução individual, ou seja, centrado em uma tentativa de síntese original e criativa que pouco se atém à importância de um desencadeamento lógico dos argumentos e fatos históricos. Almeja tocar o cerne da questão a que se propõe, quer atingir uma certa essência que pode esconder-se atrás de uma aparente verdade revelada por fatos e datas articulados, desvela sucessivas camadas para atingir o fulcro da brasilidade. Sendo assim, é preciso buscar um conhecimento híbrido que permita uma perspectiva abrangente da formação nacional, porém despreocupada com a totalidade como meta para o conhecimento verdadeiro. Um diálogo entre o particular e o total, possibilitado, sobretudo, por uma tentativa original de síntese e de organização livre dos fatos que tem como objetivo assegurar a profundidade de seu argumento. A forma do ensaio, por imprimir traços particulares à síntese proposta, representa um lugar intermediário entre a arte e a cientificidade. Segundo Theodor W. Adorno, em seu artigo *O ensaio como forma*:

“(...) o ensaio não deixa que lhe prescrevam o âmbito de sua competência. Ao invés de executar algo científico ou produzir algo artístico, o seu esforço ainda espelha a disponibilidade infantil, que, sem escrúpulos, se entusiasma com aquilo que outros fizeram. O ensaio reflete o amado e odiado, ao invés de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma ilimitada moral do trabalho. O álcree e o lúdico são-lhe essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo de que quer falar; diz o que lhe ocorre, termina onde ele mesmo acha que acabou e não onde nada mais resta a dizer: assim ele se insere entre os despropósitos.”³¹

Desse modo, o *despropósito* do ensaio reside no fato de ignorar um saber sedimentado em regras fixas ou em campos estanques do conhecimento; parte de um esforço imagético e individual, porém não arbitrário, de dar sentido a um conjunto desordenado de fatos e fragmentos. Sua inovação e ruptura estética são frutos do desconhecimento ou mesmo do papel secundário ocupado pela cronologia; ao pouco

³¹ ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma”, in: Gabriel Cohn (org.), **Theodor Adorno**. São Paulo: Ática, 1986. p. 168.

se importar com a genealogia e o desenvolvimento sistemático dos argumentos, posto que sua meta transcende a simples classificação ou exposição. O impulso que move o ensaio é, sobretudo, o da interpretação criativa e autêntica. Entretanto, é importante dizer que essa leitura original não exclui as realizações intelectuais que o precederam, porém sua utilização ocorre de forma subserviente ao autor e à sua capacidade interpretativa, gerando uma incessante escrita em palimpsesto – como já indicado anteriormente. A negação da utilização de uma imaginação criadora que capacite o indivíduo para uma síntese original e autêntica – encontrada nas formas mais tradicionais e objetivas da escrita científica – é subvertida, tanto em sua forma como em seu conteúdo, quando da opção pelo ensaio. “O esforço do sujeito por conseguir penetrar aquilo que se esconde como objetividade atrás da fachada é estigmatizado como ocioso: por medo da negatividade. Tudo é muito mais simples, dizem. Quem interpreta, ao invés de simplesmente aceitar e classificar, é rotulado como aquele que, impotente, com mal orientada inteligência, entrega-se a finuras, implicando onde nada há para explicar”.³²

O ensaio configura, no campo dos estudos históricos, a tão almejada ruptura estética, proposta pelos modernistas, em relação ao academicismo e às tentativas anteriores de escrita da história nacional. Assim, a estratégia passa a ser compor uma síntese, através da inserção de pequenos fragmentos do passado, com o objetivo de recuperar uma essência.³³ Dessa maneira, a brasilidade é vislumbrada como substância demonstrável e explicável por meio da ação do pintor que capta a essência que permeou a trajetória nacional. *Retrato do Brasil*, nesse sentido, parece aproximar-se do *Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, posto que ambos enfatizam as mazelas sentimentais e emotivas dos personagens retratados e captam uma essência de vícios que contrapõe-se a uma aparente beleza. Paulo Prado e Basílio Hallward – o personagem pintor que captura a imagem essencial de Dorian Gray –, através de suas paletas e sensibilidades, conseguiram exteriorizar algo recôndito e antes inacessível, visto que coberto pelo véu das aparências.³⁴

³² Idem, p. 168.

³³ LUKACS, Georg. On the Nature and Form of the Essay: A Letter to Loe Popper. In: **Soul and Form**. The Mit Press: Cambridge, Massachusetts.

³⁴ WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Abril S.A. Cultural e Industrial, São Paulo, 1980.

No romance de Oscar Wilde, Dorian Gary, dono de beleza reconhecida e estonteante, *jovem Adônis, que parece feito de marfim e de pétalas de rosa*, tem sua essência capturada pelo pincel do artista. Ou seja, o que é aprisionado, em um primeiro momento, é sua beleza; no entanto, o quadro foi tão profundo e fidedigno ao modelo, que este passou a sentir a passagem do tempo, a sofrer o envelhecimento precoce e a enrugar-se na medida em que o retratado buscava a satisfação mundana dos prazeres. Desse modo, o modelo permanece belo, enquanto seu retrato envelhece de acordo com o tempo e com suas manifestações hedonistas de prazer ilimitado. O artista captou uma essência que foge à compreensão do próprio retratado, desvendando camadas profundas e inacessíveis ao olhar desatento e ordinário. É o que se pode observar com o aturdimento do próprio Dorian Gray ao deparar-se com seu retrato:

“Ao vê-lo, recuou e, por um momento, as suas faces se enrubesceram de prazer. Uma centelha de alegria brilhou nos seus olhos, como se tivesse reconhecido pela primeira vez. Permaneceu imóvel por algum tempo, maravilhado, percebendo confusamente que Hallward lhe falava, mas sem compreender o significado de suas palavras. **A sensação da sua própria beleza surgiu no seu íntimo como uma revelação. Até então, nunca tivera plena consciência dela.** Os elogios de Basílio Hallward pareceram-lhe sempre agradáveis exageros de amizade. Ouvira-os rindo e esqueceram-se em seguida; não tiveram influência sobre seu caráter. Chegara, então, Lorde Henry Wotton com seu estranho panegírico da juventude e a terrível advertência da sua fugacidade. **Aquilo o impressionara na ocasião, e, agora, diante do reflexo da sua própria beleza, sentia que a realidade total da descrição se apoderava dele num relâmpago**”.³⁵

Em Dorian Gray, a essência retratada é de um hedonismo que se esconde atrás de absurda beleza. Por ser uma imagem da essência, degenera-se na medida em que o retratado, no afã pelos prazeres da vida, busca uma ilimitada satisfação. O quadro, que nasce belo, aos poucos, tem sua textura marcada pela decrepitude e pelo decadentismo espiritual do retratado. A aparência sublime de Dorian Gray é

³⁵ Idem. p. 35-36.

preservada, no entanto, sua representação pictórica, por tão perfeitamente fiel ao modelo, é gradativamente solapada pela essência degredada.

Em *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, a essência demonstrada, assim como a imagem que a inspirou, possui um caráter negativo e revelador de inúmeros vícios. Cobiça, luxúria, paixões, desregramentos, desleixo, são pintados com cores vivas, acentuando a imagem crua e grotesca do país. O ensaísta, ou retratista, capta uma essência nociva que tem sua percepção coletiva estorvada pelo discurso ufanista dos que ainda vêem o Brasil como uma espécie de Paraíso. Desse modo, a dificuldade de recepção do retrato de Paulo Prado talvez derive de um nacionalismo vazio que, por puro otimismo a-crítico, ignorou o esforço de composição do artista que visou desvendar uma essência escondida por trás de uma superfície que aparenta beleza. Embora o aprisionamento e a percepção de uma essência estejam presentes em ambos os quadros, do Brasil e de Dorian Gray, faz-se necessário apontar para as funções distintas que assumem; sendo o primeiro uma composição que visa à superação das mazelas através de uma denúncia aguda da precoce decrepitude nacional, enquanto o segundo surge como receptáculo de uma essência que foi imortalizada para manter o retratado perenemente belo. Apesar de identificarem uma essência, os quadros revelam objetivos e conseqüências díspares. O ensaio de Paulo Prado demonstrou uma essência danosa que destoava da imagem idílica de uma nação em progresso, seu quadro expositivo, e revelador do país, representa um olhar crítico que através da percepção acaba por engendrar a superação.

A denúncia de uma essência negativa, causada por uma formação social e psicologicamente caótica, deixa entrever o suposto pessimismo do autor e a imagem-síntese do Brasil como ruína. A história nacional parece ter sido concebida através de sucessivos improvisos, determinando um indelével inacabamento da nação. O quadro-denúncia de Paulo Prado será seguido de um *Post-Scriptum* revelador de suas intenções político-intelectuais, que acabam por re-significar seu ensaio.