

ISABEL CRISTINA DOMINGUES AGUIAR

**PAULO PRADO E A SEMANA DE ARTE MODERNA: ensaios e
correspondências**

**ASSIS
2014**

ISABEL CRISTINA DOMINGUES AGUIAR

PAULO PRADO E A SEMANA DE ARTE MODERNA: ensaios e correspondências

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins

**ASSIS
2014**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

A282p Aguiar, Isabel Cristina Domingues
Paulo Prado e a Semana de Arte Moderna: ensaios e correspondências / Isabel Cristina Domingues Aguiar. - Assis, 2014
151f. : il.

Tese de Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis -
Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins

1. Prado, Paulo, 1869 - 1943. 2. Modernismo. 3. Semana de
Arte Moderna. 4. Cartas. 5. Ensaio. I. Título.

CDD 709.04
869.94

À memória de meu irmão.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Gilberto Figueiredo Martins, pela orientação, postura profissional, dedicação, paciência e ensinamentos transmitidos ao longo do desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores Luiz Roberto Velloso Cairo e Dilea Zanotto Manfio pelas importantes observações apontadas no Exame de Qualificação.

Ao professor Luiz Roberto Velloso Cairo, pela dedicação ao longo do meu percurso acadêmico e por compartilhar comigo suas leituras, idéias, sugestões e livros.

Aos meus pais Osmar Alves de Aguiar e Valéria Silvia Domingues pela compreensão e apoio afetivo concedido não apenas nessa jornada, mas em todos os momentos da minha vida.

Ao meu companheiro João Marcel Ferreira Lopes, pelo incentivo, compreensão, amor, generosidade e apoio nos momentos mais difíceis da pesquisa.

Aos meus amigos Ademar, Carla e Marilene, familiares e a todos que acreditaram e torceram por mais essa conquista acadêmica.

Ao Programa de Pós-Graduação e aos funcionários da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras de Assis.

Ao suporte financeiro do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e tecnológico) para a realização deste estudo.

AGUIAR, Isabel Cristina Domingues. Paulo Prado e a Semana de Arte Moderna: ensaios e correspondências. 2014. 151 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", UNESP, Assis, 2014.

RESUMO

O presente trabalho pretende destacar a participação significativa de Paulo Prado na Semana de Arte Moderna de 1922 e na fase inicial do Modernismo brasileiro, a partir da análise da correspondência trocada com alguns dos participantes do movimento, bem como dos seus ensaios em defesa da nova estética, os quais foram originalmente publicados em revistas e jornais e, mais tarde, reunidos em uma edição ampliada do livro *Paulística*. A escolha das cartas e ensaios de Paulo Prado como *corpus* de pesquisa possibilita uma série de desdobramentos e aproximações entre Literatura e História, com destaque para as noções de Modernismo e vanguarda e as reflexões sobre o papel do intelectual na sociedade.

Interessa-nos também realizar um aprofundamento das relações intelectuais entre Paulo Prado e alguns participantes do movimento modernista, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, René Thiollier e Blaise Cendrars, no intuito de demonstrar, a partir do próprio texto de Paulo Prado, o papel que este desempenhou no movimento modernista e a profunda contradição que vivenciava ao pensar uma estética nova pautada em valores tradicionais.

PALAVRAS-CHAVE: Prado, Paulo; Modernismo; Semana de Arte Moderna; Cartas; Ensaios.

AGUIAR, Isabel Cristina Domingues. Paulo Prado e a Semana de Arte Moderna: ensaios e correspondências. 2014. 151 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", UNESP, Assis, 2014.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour but de souligner la participation significative de Paulo Prado dans la *Semana de Arte Moderna* de 1922 ainsi que dans la première phase du mouvement Moderniste brésilien à travers la correspondance échangée avec certains de ses participants. L'analyse se portera également sur les essais, publiés originellement dans des revues et journaux et postérieurement réunis dans le livre *Paulística* avec une édition augmentée. Le choix des lettres et des essais de Paulo Prado comme corpus de recherche ouvre un champ de possibilités dans la réflexion à propos des approximations entre la Littérature et l'Histoire, notamment dans ce qui concerne les notions de Modernisme et d'avant-gardisme, mais aussi l'observation critique du rôle de l'intellectuel dans la société.

Nous portons un intérêt particulier aux échanges intellectuels développés par Paulo Prado avec d'autres participants, tels que Mário de Andrade, Oswald de Andrade, René Thiollier et Blaise Cendrars, du mouvement cité ci-dessus. Notre objectif étant de démontrer par le texte même de Paulo Prado son rôle dans le mouvement moderniste et la profonde contradiction de son vécu constitué par le développement de la pensée d'une nouvelle esthétique dans un cadre guidé par des valeurs traditionnelles.

MOTS-CLÉ: Prado, Paulo; Modernisme; Semana de Arte Moderna; Lettre; Essais.

Pode-se agora considerar que para Paulo Prado a sua participação de liderança no movimento era uma consequência de sua profunda informação do que se processava no campo das ideias do século XX. Não era um *snoob* milionário que assim procedia, mas o mais consciente dos participantes da Semana.

(Geraldo Ferraz, 1972, p. 66)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Paulo Prado.....	20
FIGURA 2 – Caricatura de Paulo Prado feita por Di Cavalcanti.....	56
FIGURA 3 – Blaise Cendrars, Paulo Prado e Marinette Prado	103

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo I: As múltiplas facetas de Paulo Prado.....	19
1.1 <i>Paulística</i>	27
1.2 Paulo Prado, leitor do Brasil.....	31
1.2.1 Situação editorial de <i>Retrato do Brasil</i>	41
Capítulo II: Tradição e Modernismo.....	47
2.1 A cidade de São Paulo e o apoio de Paulo Prado: fatores decisivos para a Semana de Arte Moderna.....	51
2.1.1 Paulo Prado e a Semana de 22.....	57
2.2 A cidade de São Paulo sob o olhar de Paulo Prado.....	59
2.3 O Romantismo: um mal na realidade brasileira.....	64
2.4. As tensões entre a tradição e o Modernismo.....	67
Capítulo III: Ensaios e Correspondências: uma leitura.....	72
3.1 A correspondência ativa de Paulo Prado a Mário de Andrade.....	73
3.1.2 O encontro com Mário de Andrade: uma amizade e algumas cartas.....	78
3.2 A arte moderna a serviço da modernização do país.....	95
3.2.1 Arte moderna, mas só da coisa bela.....	96
3.2.2 Cendrars, o poeta moderno.....	103
3.3 Poesia Pau-Brasil: a essência da poesia moderna.....	108
Considerações Finais:.....	116
Referências Bibliográficas:.....	122
Anexo A:	131

Introdução

O estudo biográfico de Paulo Prado (1869-1943) mostra o quanto valorizou as artes e a cultura em geral. Tendo vivido na Europa um período de alta efervescência intelectual, Prado a compreendia como parte decisiva para a mudança de uma sociedade que se encontrava alheia ao processo de modernização evidenciado em outros países. Daí, para viabilizar a inovação cultural, justifica-se o apoio (principalmente financeiro) dado por ele ao grupo modernista de São Paulo. Contudo, à adesão do autor ao Modernismo não correspondeu uma mudança radical de ideologia como ocorreu com outros participantes da Semana de Arte Moderna; ao contrário, Paulo Prado permaneceu na fronteira entre o conservadorismo e o modernismo, a tradição e a inovação, tanto que publicou o clássico livro *Paulística* (1925), em meio às atividades de *mecenas* do movimento.

Nesse sentido, este trabalho pretende destacar a participação de Paulo Prado na Semana de Arte Moderna, ocorrida em São Paulo, em fevereiro de 1922, a partir das correspondências trocadas com alguns dos participantes do movimento modernista, bem como dos seus ensaios em defesa da nova estética, os quais foram originalmente publicados em revistas e jornais e, mais tarde, reunidos em uma edição ampliada do livro *Paulística*. Realiza-se assim uma investigação mais aprofundada das relações intelectuais entre Paulo Prado e alguns participantes do movimento modernista como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, René Thiollier e Blaise Cendrars, no intuito de demonstrar, a partir do próprio texto de Paulo Prado, o papel que este desempenhou no movimento modernista.

A escolha das cartas de Paulo Prado enviadas ao amigo Mário de Andrade (1893-1945) como *corpus* de pesquisa nos revelou uma série de desdobramentos, temas e questionamentos que permitem repensar as relações entre Literatura e História, a partir, sobretudo, das noções de modernismo e modernização, tradição e vanguarda, avaliando-se ainda o papel do intelectual na sociedade brasileira do início do século XX. Daremos ênfase à série de postagens enviadas ao amigo Mário de Andrade (1893-1945) entre

1926 e 1936, que hoje compõem o catálogo de “correspondência passiva de Mário de Andrade”, reunida pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da Universidade de São Paulo (USP). A maior parte do material da série “Correspondência do Arquivo Mário de Andrade”, patrimônio do IEB-USP, só foi disponibilizada para consulta em 1995, conforme determinação expressa de Mário de Andrade de que alguns documentos deveriam ser abertos apenas cinquenta anos após sua morte. Uma parte expressiva dessa produção tem sido utilizada como *corpus* de estudo, sendo transcrita na íntegra e liberada no site do arquivo do IEB para facilitar o desenvolvimento de pesquisas. Porém, a série de correspondências enviada por Paulo Prado a Mário de Andrade, entre 1926 e 1936, não foi ainda reproduzida pelo arquivo, o que dificultou o contato com este material epistolar. Após percorrermos a etapa de transcrição do material, constatamos um segundo impasse ao estudo: a impossibilidade de traçarmos um perfil completo da correspondência entre os dois autores devido à ausência das cartas de Mário a Paulo.

Consultamos outros acervos e as obras da biblioteca pradiana que, após a morte do autor em 1943, foram doadas à Biblioteca Municipal de São Paulo; no entanto, não foram encontradas pistas sobre a localização dessas missivas. Se por um lado o desaparecimento do material pode provocar algumas lacunas no presente estudo, é verdade também que não impede uma análise precisa da figura de Paulo Prado a partir da relação que este estabelece com o outro por meio da correspondência. Além disso, em alguns momentos, as próprias cartas de Paulo Prado irão revelar, por meio da alusão ou repetição, o conteúdo das respostas de Mário de Andrade, pois a carta como gênero textual implica necessariamente a existência de um interlocutor direto (leitor ou destinatário).

Após o contato com as cartas de Paulo Prado a Mário de Andrade observamos que há poucas considerações sobre as produções literárias publicadas ou em fase de criação. A crítica exercida nessas correspondências não tem pretensões técnicas e rigor teórico, ao contrário, o tom opinativo e as formas de tratamento utilizadas por Paulo Prado são antes informais; a relação que se estabelece é de grande amizade e apreço entre ambos, e as considerações críticas ganham ares de conselho ao amigo, evidenciando a apropriação subjetiva do gênero utilizado. Isso se comprova, entre outros

momentos, na missiva datada de 29 de agosto de 1928, na qual Paulo demonstra grande entusiasmo com a leitura de *Macunaíma*, mas ressalta também preocupação quanto à responsabilidade que o autor assumiu ao produzir uma obra de tamanha expressão. Prado escreve:

Tenho lido o *Macunaíma* em fugares doces. Não desmente a primeira impressão: está muito bom. É livro que vai ter sucesso, daqui a 10 anos, como todos os bons livros brasileiros. (...) A sua situação não é nada invejável: você, ainda moço, produz um trabalho que vai cristalizar como expressão definitiva do seu talento. E depois? A sua responsabilidade é tremenda. A menos que você se entregue de corpo e alma à crítica. (PRADO, 1928)

Ainda nessa carta o autor informa Mário sobre o andamento de sua obra *Retrato do Brasil*, demonstrando assim que o forte vínculo de amizade influenciava diretamente nas suas produções. Em tom pessimista, Paulo Prado coloca em dúvida a qualidade do livro publicado no mesmo ano que *Macunaíma*: “Aqui os últimos retoques do *Retrato*. Já não sei mais se está bem ou não. Na dúvida, recolho-me à mediocridade comodista.” (PRADO, 1928).

Pouco antes, na correspondência datada de 12 de dezembro de 1927, é possível perceber uma crítica fundamentada na busca pela brasilidade, a partir dos comentários sobre o livro *Clã do Jabuti*, destacando a busca de Mário de Andrade pelos atributos folclóricos que definiriam nossa identidade nacional. Além disso, nessa missiva de Prado é possível associar o *Clã* como o intermédio para a criação de *Macunaíma*, o “poema definitivo” aludido por Paulo Prado. A lógica dessa associação advém da interpretação dessa carta que se refere ao projeto de Mário para a criação de uma obra com base em suas pesquisas etnográficas e folclóricas, da qual *Macunaíma* seria expressão máxima, além da própria aproximação temática entre os dois livros, conforme veremos no terceiro capítulo.

Uma das grandes dificuldades apresentadas no estudo de cartas diz respeito às múltiplas formas de abordagem que ele oferece. Brigitte Hervot assim se refere a este aspecto suscitado pelo trabalho com a correspondência:

É interessante ressaltar aqui que a correspondência, enquanto gênero literário, é um material que possibilita muitas leituras distintas. Talvez até a própria estrutura fragmentária desse tipo de texto permita, mais do que qualquer outro texto, uma leitura interrompida: pode-se abordar apenas uma carta ou várias dirigidas ao mesmo destinatário, pode-se ainda abordá-las de acordo com um tema em

comum, ou simplesmente seguir a ordem cronológica. Existem vários caminhos que parecem válidos. (HERVOT, 2005, p.02)

Ao longo da pesquisa, muitas vezes, os aspectos secundários ao tema proposto se sobressaiam e tínhamos que contemplar essas discussões. Aliás, quando definimos a correspondência ativa de Prado a Mário de Andrade como *corpus* do trabalho, imaginávamos explorar a fundo a relação intelectual dos referidos autores, mas o conteúdo dessas missivas revelou-se de ordem essencialmente pessoal, com foco na amizade de ambas as partes. Ainda assim, insistimos na análise desse material por compreendemos que por meio dele conseguimos recuperar alguma interlocução crítico-literária entre Prado e Mário de Andrade. Além disso, exploramos a feição crítica que Paulo Prado desempenha nessa correspondência, ora apreciando a obra de Mário, ora auto-avaliando sua própria obra.

A segunda parte do *corpus* desse estudo é uma série de oito ensaios de Paulo Prado que abordam a temática *Tradição e modernismo*. Trata-se da reunião de textos à época inéditos em livro e que foram agrupados posteriormente na obra *Paulística* (na 4ª edição, revista e ampliada, em 2004). Segundo o organizador, Carlos Augusto Calil, os textos foram reunidos e agrupados de acordo com o assunto em comum, na seguinte ordem de divisão: “Outros retratos do Brasil” - discussão sobre temas de política e história; “Café e borracha: jogo dos tolos” – um capítulo mais específico, que demonstra conhecimento da atividade empresarial exercida, inclusive alertando os produtores de café para a crise que se aproximava; “Tradição e modernismo” – o capítulo que nos interessa e que engloba a produção de Paulo Prado dedicada exclusivamente à defesa do Modernismo, onde surgem elementos que reforçam a articulação dos aspectos históricos com os estéticos, convergindo para um nacionalismo de extração combinada.

Dentre os oito ensaios contemplados neste estudo, originalmente três produções eram cartas remetidas, respectivamente, a René Thiollier (“Arte moderna, da coisa bela” – 1922 e “Brasileiro Universal” – sem data) e a Peregrino Júnior (“Espírito moderno etc.” – 1926). Esta informação interessa aqui por dois motivos. O primeiro diz respeito à caracterização do gênero carta como fonte de estudo já que, texto inicialmente escrito para um destinatário único, foi publicado pelo próprio autor como conteúdo de interesse geral; em

segundo lugar, efetiva-se assim a possibilidade de comparação entre a correspondência enviada a Thiollier e aquela destinada a Mário de Andrade, revelando a relação entre esses intelectuais.

A escolha de partir do próprio texto de Paulo Prado revelou-se necessária para entendermos o papel que este desempenhou no movimento modernista, já que o autor não produziu uma obra de maior fôlego capaz de marcá-lo diretamente como pertencente ao grupo. Além disso, grande parte da fortuna crítica ocupou-se em demonstrar a representatividade de Paulo Prado por meio dos testemunhos de consagrados modernistas, entre eles Mário de Andrade e Oswald de Andrade, que confirmaram a importância do autor não apenas na organização da Semana de Arte Moderna, mas também para o desenvolvimento da produção intelectual brasileira do período.

Por exemplo, em uma correspondência, Oswald de Andrade saúda o amigo e faz uma crítica positiva a *Paulística*. Citemos:

Paulo, você fez um grande mal em não ter nunca tomado suficientemente a sério a sua qualidade séria, o seu talento d'escritor. O Brasil precisa de gente assim, luminosa como as nossas águas, simples como a nossa bandeira. *Paulística* compensa e vale o perdão de todos os ruins escrevinhadores que temos produzido Graça Aranha à frente. Raça bela a que tem um homem como você. (ANDRADE, O., 2004, p. 221)

Mário de Andrade é mais comedido em seus apontamentos, preferindo apenas destacar o estilo do autor. Para ele, *Paulística* tinha uma virtude literária, a lealdade da linguagem, possivelmente herdada do tio Eduardo Prado. Porém, Mário deixou claro o descontentamento com o capítulo dedicado ao estudo dos bandeirantes, pois a representação do índio seria falsa e sentimental:

(..) sobre Bandeiras teríamos muito que discutir. Você perfilha uma opinião de Capistrano sobre as caças ao índio que me parece mais sentimental que de valor histórico (...). Além disso tem outro defeito horrível: é pegajosa: gruda, dessas opiniões que um diz que pelo valor sentimental todo mundo fica repetindo, repetindo, é uma dificuldade pra gente acertar isso com uma visão realmente crítica embora humanitária. (ANDRADE, M. IDEM 225)

Contudo, é notória certa irritação por parte de Mário, que prefere não prolongar o assunto e despede-se do amigo prometendo um encontro para 1926.

Os testemunhos de Mário e Oswald de Andrade, a revisitação da fortuna crítica da obra e da biografia de Paulo Prado e a análise dos ensaios e correspondência enviada a alguns participantes do movimento modernista ajudarão a compreender o posicionamento do autor frente ao movimento modernista, o momento de *intermezzo* de movimentos e gerações, oscilando continuamente entre a tradição e o modernismo.

A partir da pesquisa bibliográfica, foi possível encontrar diversas análises sobre a relação intelectual estabelecida entre Paulo Prado e alguns participantes do movimento modernista, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, René Thiollier e o poeta franco-suíço Blaise Cendrars. Convém lembrar que a escolha desses interlocutores não foi aleatória, mas sim resultou do intuito de verificar em que medida Prado contribuiu para o desenvolvimento do Modernismo brasileiro.

Apesar de ser mencionado frequentemente nos estudos sobre o período, há poucas pesquisas que se detiveram especificamente na obra de Paulo Prado. A análise mais relevante da obra pradiana é o livro de Carlos Eduardo Berriel, *Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado* (2000), que, ao propor uma sistematização da obra pradiana a partir da dimensão de “ruptura e continuidade”, apresenta uma leitura global da obra de Paulo Prado, apresentando uma contextualização histórica desde o surgimento da família Prado, em São Paulo, passando pela formação da oligarquia cafeeira dos anos 1920 até as diretrizes do pensamento do intelectual paulista.

Thaís Waldman, em *Moderno Bandeirante: Paulo Prado entre espaços e tradições* (2009), realiza um estudo biográfico de Paulo Prado revelando detalhes das redes de sociabilidade e inserção do autor que ajudaram a situá-lo no tempo e espaço. Dessa forma, revisitamos a obra pradiana a partir das tensões vivenciadas pelo país nos primeiros anos do século XX e que resultaram no surgimento de sua obra, enfatizando as contradições e os erros de interpretação como fatores resultantes dessa tensão.

O procedimento metodológico da pesquisa foi, portanto, de base fundamentalmente bibliográfica e de análise dos textos de Paulo Prado.

Porém, procuramos ampliar as fontes bibliográficas da pesquisa, a partir da consulta ao acervo da biblioteca de Mário de Andrade, no Instituto de Estudos Brasileiros/IEB da Universidade de São Paulo, onde tivemos acesso a grande parte das obras de Paulo Prado e dos demais modernistas. A pesquisa deste material e a transcrição das cartas de Paulo a Mario, que se encontram ao longo do nosso texto, facilitaram a pesquisa e permitiram a análise detalhada da participação do autor no momento inicial do movimento modernista de 1922.

Nosso trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, perfazemos uma leitura contextual da vida e da obra de Paulo Prado, identificando sua formação intelectual, as fontes teóricas que fundamentaram suas ideias e que serão importantes para compreender o embate tradicional x moderno. Também abordaremos aqui, de forma sucinta, os dois únicos livros publicados pelo autor, *Paulística* (1925) e *Retrato de Brasil* (1928), por entendermos a importância destas obras e de sua recepção crítica como marcos distintos do pensamento do autor. Apesar da clara distinção entre elas, é válida desde já a ressalva de Carlos Berriel (2000), destacando a existência de uma unidade temática entre os livros: se o primeiro ensaio trata da história de São Paulo, o segundo abordará de maneira ampla as ideias desenvolvidas em *Paulística*, inseridas agora na esfera nacional.

Neste capítulo, no tópico “Paulo Prado: leitor do Brasil”, realizamos uma breve análise da importância da questão étnica ou de “raça” para a leitura que o autor realizou das origens da nação, no intuito de entender e explicar as razões do nosso atraso. A contextualização da ideologia cientificista do final do século XIX e o cotejo com as ideias de Sílvio Romero, que também se centralizou no critério etnográfico para sua interpretação do país, permitiram discutir as origens do pensamento pradiano.

No segundo capítulo do trabalho, “Tradição e Modernismo”, esboçamos um perfil da Semana de Arte Moderna sob o enfoque do apoio e participação de Paulo Prado. Além disso, este capítulo apresenta uma explanação sobre o descompasso vivenciado pelo autor na modernização da cultura nacional.

No terceiro capítulo, intitulado “Ensaio e Correspondências”, realizamos um aprofundamento das relações intelectuais entre Paulo Prado e alguns participantes do movimento modernista, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, René Thiollier e Blaise Cendrars, no intuito de demonstrar, a partir do

próprio texto de Paulo Prado, o papel que este desempenhou no movimento modernista e a profunda contradição que vivenciava ao pensar uma estética nova pautada em valores tradicionais. Primeiramente, procedemos a análise da correspondência ativa de Paulo Prado a Mário, que está transcrita ao longo do texto para facilitar a leitura do trabalho. No tópico seguinte, intitulado “A arte moderna a serviço da modernização”, apresentamos a relação intelectual entre Paulo e Thiollier e Paulo e Cendrars, destacando a importância de Paulo Prado no movimento modernista de São Paulo. Por fim, realizamos uma análise do Prefácio à *poesia Pau-brasil* e a relação nem sempre amigável com Oswald de Andrade.

Ressaltamos que no terceiro capítulo as análises tendem mais para o ponto de vista estilístico e interpretativo dos ensaios e cartas, levantando as estratégias do autor como ensaísta e remetente, a prática de sua crítica literária e cultural frente aos colegas do movimento modernista, a feição performática que seu texto assume em dados momentos para convencer o interlocutor de seus argumentos.

Capítulo 1. As múltiplas facetas de Paulo Prado



Figura 1: Paulo Prado

Disponível em: http://oglobo.globo.com/infograficos/semana_arte_moderna

Acessado em 29/01/2014

Quem daqui a meio século estudar a personalidade e a vida de Paulo Prado se espantará decerto ao ver o seu nome associado ao mesmo tempo ao “movimento modernista” e ao Departamento Nacional do Café. É que Paulo Prado foi realmente um dos casos mais curiosos de dr. Jekyll e mr. Hyde que já houve no Brasil ou que já ocorreram no século XX. (Gilberto Freyre FONTE?????????)

Pertencente a uma tradicional família que enriqueceu com a produção cafeeira nos tempos do Império, tornando-se exemplo típico da burguesia paulista, Paulo da Silva Prado nasceu em 20 de maio de 1869, na Rua da Consolação, na cidade de São Paulo. Filho de Antônio da Silva Prado e Maria Catarina da Costa Pinto e Silva, desde a infância recebeu uma educação reservada e própria aos membros da elite local, com ênfase no desenvolvimento cultural, aprendizado de línguas estrangeiras, dança e piano. Em 1889, após se formar em Direito pela Faculdade do Largo de São Francisco, Prado viajou, na companhia do tio Eduardo Prado (1860-1901), a Paris, onde teve contato com os intelectuais da Geração de 70. O círculo de amigos de Eduardo Prado era composto de nomes ilustres como: Eça de Queirós (1845-1901), Graça Aranha (1868-1931), Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916), Oliveira Martins (1845-1894), Barão do Rio Branco (1845-1912), Olavo Bilac (1865-1918), entre outros.

De acordo com Berriel (2000), a viagem para a Europa possibilitou o aprimoramento e sofisticação de seu pensamento e foi planejada pela família Prado não apenas para aprimorar a formação do jovem, mas para que ele pudesse manter a família informada sobre a cultura francesa. Nessa viagem, Prado se hospedou no apartamento de seu tio Eduardo, o filho mais novo de D. Veridiana Prado, uma das maiores representantes do cenário político e cultural paulista.

Na Europa, Eduardo vivia cercado pela intelectualidade local e era amigo íntimo do escritor português Eça de Queirós, servindo inclusive de inspiração para a criação do personagem Jacinto, do romance *A cidade e as serras*. Com o auxílio de Capistrano de Abreu, Eduardo Prado realiza um estudo sobre a Inquisição e a figura do padre Antônio Vieira, mas acaba morrendo antes de concluir o trabalho.

Eduardo Prado sabia aproveitar as relações influentes para fortalecer os empreendimentos da família no Brasil. Era sócio e colaborador em jornais na cidade de São Paulo, escrevendo às vezes em periódicos de repercussão internacional, como o britânico *The Economist*. O intelectual apoiava também as criações artísticas brasileiras, sendo um dos maiores patrocinadores da “Exposição Universal”, inaugurada na capital francesa no final do século XIX.

A descrição da vida e dos contatos de Eduardo Prado nos oferece uma ideia da fascinação de Paulo Prado pelo continente europeu, o que o levou a estender a viagem por mais tempo e, junto ao tio Eduardo, iniciar um trabalho no suplemento semanal do *Jornal do Comércio*, em 1892, na coluna “Notícias da Europa”, época na qual surgem suas primeiras conexões intelectuais (WALDMAN, 2009, p. 32).

O regresso ao Brasil foi marcado pela necessidade de assumir os negócios da família; assim, se tornou presidente da maior empresa de exportação de café do país, a Casa Prado, Chaves & Cia, tarefa na qual se deteve até a morte, em 1943. A pluralidade da figura de Paulo Prado fez com que tivesse prestígio no ramo empresarial e, ao mesmo tempo, se destacasse como colaborador de importantes periódicos paulistas, como *O Estado de S. Paulo*, *Correio da Manhã*, *Jornal do Comércio* e *Revista do Brasil*, além de ter participação ativa na fundação de importantes revistas modernistas (*Klaxon*, *Terra Roxa e outras terras* e *Revista Nova*) e no próprio movimento da Semana de Arte Moderna.

Após o encerramento da *Revista Klaxon*, em 1923, Paulo Prado assume a *Revista do Brasil*, que de 1918 a 1925 foi controlada por Monteiro Lobato. A principal mudança dessa nova direção será a utilização da *Revista* como veículo de divulgação do movimento modernista, em oposição ao caráter acadêmico que antes a definia. A mudança na linha editorial propicia o surgimento de novos colaboradores envolvidos com a renovação estética, como Mário de Andrade e Guilherme de Almeida.

Para Lobato, a mudança na linha editorial da *Revista do Brasil* serviria para testar a adesão do público ao movimento modernista, já que “se não houver baixa no câmbio de assinaturas, o modernismo está aprovado” (LOBATO, 1959, p. 364).

Mais à frente, relembremos um acontecimento interessante sobre o desaparecimento da *Revista Nova*, fundada em 1931 por Prado, juntamente com Mário de Andrade e Alcântara Machado, para divulgar também as produções do movimento modernista. Em carta remetida a Augusto Meyer, Mário afirma que o término da revista, criada com o objetivo de publicar críticas literárias e estudos sobre o Brasil, seria motivado pela situação constrangedora de depender apenas de Paulo Prado para sua manutenção. Isso mostra que a ajuda financeira existia, mas não determinava exclusivamente a relação de amizade entre eles.

Além disso, a formação de filho da alta aristocracia paulista reforça a ideia de que o interesse de Paulo Prado pelas artes em geral e o apoio financeiro que lhes dedicou iam além da relação de mecenato, como defende Berriel:

É preciso abandonar de vez a ideia difusa de ter sido Paulo Prado apenas o mecenas do movimento, empenhado em comprar com o dinheiro fácil do café a companhia alegre e prestigiosa dos iconoclastas de 22. Tal atitude seria, aliás, inteiramente contrária à sua índole aristocrática, que só poderia ver nessa prática evidência do mau gosto de novos-ricos. (BERRIEL, 2000, p. 10).

Isto quer dizer que Paulo Prado não agiu como um mecenas extravagante e inconsequente ao promover a Semana de Arte Moderna; de fato o autor compreendia o movimento como fruto de uma mobilização da sociedade paulista, de sua elite e dos artistas que a compunham. Ademais, era comum à época o incentivo e patrocínio de empresários e notáveis aos grandes espetáculos e exposições de obras artísticas. Observamos que no caso de Prado a distinção estava em promover a manifestação modernista sem o apoio majoritário da sociedade da época.

No Brasil, o marco decisivo no desenvolvimento intelectual de Paulo Prado foi o encontro com a obra *Capítulos de história colonial*, de João Capistrano de Abreu (1853-1927). Nessa leitura, Prado - que já havia conhecido Capistrano por meio do tio Eduardo Prado -, tornou-se discípulo ferrenho do historiador, a quem chamava de “mestre”. Apesar de Capistrano nunca ter ido à Europa, era notável a seriedade com que se dedicava à função de historiador, pesquisando as fontes primárias, arquivos e manuscritos, o que passou a atrair cada vez mais o aristocrata paulista.

Costumeiramente os estudos críticos tendem a ressaltar a amizade dos Prado e Capistrano de Abreu apenas pelo vínculo financeiro estabelecido entre eles, e que teria possibilitado ao historiador o aprofundamento dos estudos. Porém, a relação de Paulo e Capistrano vai além do que se poderia nomear de mecenato, fundamentando um vínculo afetivo que permitiu a troca de diversas fontes e idéias; e não seria erro afirmarmos que até mesmo a produção da obra *Retrato do Brasil* resultou desse encontro. Isso porque os dois deram início a uma série de correspondências – somam mais de 116 epístolas – que vai de 1918 a 1927 e que coincide com o período de maior produção intelectual de Paulo Prado.

De acordo com Cláudio Diniz (2009), a correspondência de Capistrano para Paulo Prado encontra-se incompleta, estando disponíveis apenas as cartas enviadas pelo primeiro. O conteúdo dessas cartas é diverso: discutem suas publicações, comentam valores e aquisição de livros e obras raras, e o “mestre” Capistrano assume a função de orientador intelectual de Paulo Prado, aconselhando-o em leituras e na escolha de temas de estudo. Dessa orientação surge o estudo intitulado “O Caminho do Mar (notas para um livro)”, base do futuro livro de ensaios *Paulística*. O encontro entre Prado e Capistrano permitiu também o surgimento da coleção “Eduardo Prado, para melhor se conhecer o Brasil” em 1922.

Nesta mesma época, Paulo Prado participou da organização e financiamento da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, e foi apontado por Mário de Andrade como o “fator verdadeiro” para a ocorrência do movimento de 22. Em sua residência, onde vivia com a francesa Marie Noemi Alphonsine Lebrun, conhecida como Marinette, na avenida Higienópolis, 31, promovia o encontro do grupo de artistas e intelectuais, sempre com grande fartura de alimentos e bebidas.

De acordo com Marcos Gonçalves (2012), Prado era integrante de um grupo de aristocratas paulistas que se reuniam para divagar sobre arte clássica e passadista. Pertenciam a esse grupo nomes conhecidos, de formação acadêmica e ligados ao circuito cultural paulista, tais como: Alberto Penteado, Numa de Oliveira, Alfredo Pujol, Edgard Conceição, Oscar Rodrigues Alves, Armando Penteado, Antônio Prado Júnior, José Carlos de Macedo Soares, Martinho Prado e René Thiollier, que coordenava o comitê. A influência de Paulo Prado foi decisiva para que os membros conservadores desse grupo apoiassem a causa modernista, conforme veremos posteriormente.

O acontecimento mais trágico da vida intelectual de Paulo Prado refere-se à morte do mestre nos estudos históricos, Capistrano de Abreu, em 1927, antes da conclusão de *Retrato do Brasil*. Para homenagear o amigo, Paulo cria a Sociedade Capistrano de Abreu, como forma de incentivo à pesquisa sobre o historiador, e financia as re-edições de sua obra. Após a morte do amigo e mentor, Paulo Prado demonstra certo cansaço frente às convicções defendidas na Semana de 22, não pelo movimento artístico em si, mas pelos rumos incertos da política nacional.

O autor de *Paulística* (1925) e *Retrato do Brasil* (1928) empenhava-se em buscar as raízes da formação da nacionalidade brasileira atribuindo à cobiça e à luxúria do colonizador português, somadas ao Romantismo do século XIX, a grande responsabilidade pela degradação do caráter do povo brasileiro.

Longe de qualquer pretensão dogmática, Paulo Prado definiu sua obra como ensaística e reivindicatória, por mostrar o desequilíbrio entre o modelo europeu e a realidade local a partir de uma visão não unitária ou categórica, distanciando-se da crítica cientificista de fins do século XIX.

A visão fragmentária de Prado dialogará com pensadores, poetas de seu e de outros tempos, sendo impossível encaixá-lo em doutrinas e saberes cristalizados, salvo reconhecer seu lugar como *intérprete do Brasil*, linhagem de pensadores modernos que ganhará maior destaque a partir de 1930, com Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda. Além de ser o elo destes autores com o ensaísmo da década de 1920, Paulo Prado também é responsável pela ligação da geração anterior a sua, a de seu tio Eduardo Prado aos modernistas.

Em um trabalho de grande extensão biográfica, Thaís Waldman (2009) define Paulo Prado como uma “figura intermediária”, cuja obra foi caracterizada pelo crítico Wilson Martins (em 1965) como uma das mais importantes do modernismo brasileiro e, simultaneamente, foi apontado por Dante Moreira Leite (1976) como uma produção distinta da do movimento modernista. Poderíamos dizer que Paulo Prado, de certa forma, “é um pouco de tudo isso ao mesmo tempo”. (WALDMAN, 2009, p. 17).

Paulo Prado se empenhou em compreender o Brasil e defender a emancipação cultural frente à Europa decadente, ao mesmo tempo em que propôs uma adequação local ao modelo cultural europeu. A mesma contradição é observada na defesa de uma renovação artística que visasse à independência cultural do país, mas que se baseava essencialmente na cópia dos modelos importados.

Essa ambivalência ou pluralidade torna-se uma dificuldade a ser transposta nos estudos sobre Paulo Prado; é preciso situá-lo no tempo e considerar seu papel nos diversos círculos, para compreender a posição atuante do autor e de sua obra, ora como mediador de movimentos distintos (Geração Realista dos anos 1870 e os modernistas da década de 1920), ora como figura decisiva para a ocorrência da Semana de Arte Moderna em São Paulo.

Além disso, é importante destacar que a figura de Paulo Prado torna-se respeitável e conhecida em 1922, mas suas ideias ganharão formas apenas nos sete anos seguintes, época em que as disputas pelo comando do movimento modernista aumentam e até a importância do oligarca paulista no evento de 1922 passa a ser questionada. No terceiro capítulo desse estudo abordaremos melhor esse momento, mas o fato é que Paulo Prado rompe a amizade com Oswald de Andrade em 1929, após o lançamento da *Revista de Antropofagia* que trouxe uma série de artigos, publicados sob o pseudônimo de Tamandaré (possivelmente o próprio Oswald), distinguindo o *falso* e o *verdadeiro* modernismo. No primeiro movimento estariam Mário de Andrade e Paulo Prado, descrito ironicamente como “bom arquivista”, enquanto o suposto *verdadeiro modernismo* seria representado pelos simpatizantes do pensamento antropofágico, entre os quais se destaca a figura de Oswald de Andrade.

Após esse embate com Oswald de Andrade e ainda no ano de 1929, Blaise Cendrars solicita a autorização de Paulo Prado para traduzir para a língua francesa o livro *Retrato do Brasil*; mas, ainda abalado pela recepção crítica da obra, o autor não autoriza a tradução. A respeito desse ocorrido, a esposa de Prado, Marinette afirmou que o autor considerava a temática do *Retrato do Brasil* um “assunto doméstico que deveria ser resolvido em casa” (AMARAL, 1997, p. 112), ou seja, os problemas relativos à formação nacional eram para ser resolvidos pelo próprio país, sem qualquer intervenção externa.

Em 1934, terminada a publicação da segunda edição de *Paulística* pela editora Ariel, que agrupou os ensaios realizados entre 1926 e 1931, bem como o prefácio dessa edição que foi o último texto escrito, Paulo Prado passa a viver de forma reclusa até a sua morte, em 3 de outubro de 1944.

1.1 *Paulística*

O livro *Paulística* foi publicado em 1925, pela editora de Monteiro Lobato, a qual logo em seguida desapareceria, o que nos ajuda a entender a circulação restrita e a pouca repercussão da obra naquela época. O autor tinha 56 anos e era representante de uma das famílias mais poderosas no ramo de produção e exportação de café.

Segundo Carlos A. Calil (2000), o desejo pela escrita havia surgido por volta de 1920, época em que Paulo Prado solicitou ao amigo e mestre Capistrano de Abreu uma bibliografia específica para a realização do texto “O Caminho do Mar (notas para um livro)”¹, considerado o germe para a evolução de sua primeira obra, *Paulística*, uma reunião de artigos, originalmente publicados no jornal *O Estado de São Paulo*, entre 1922 e 1925. Esse artigo demonstra como o isolamento territorial teria preservado a cidade de São Paulo do contato com a metrópole, permitindo o surgimento de uma “nova raça” definida pela força e pelo caráter insubmisso, o paulista.

A primeira edição de *Paulística* agrupou ainda os seguintes textos: “A Decadência”², “Bandeiras”³, “Uma Data”⁴, “Fernão Dias Pais (alguns documentos)”⁵ e “A Paisagem”⁶. Em 1934, na segunda e última edição do livro em vida, Paulo Prado incorporou alguns artigos escritos entre 1926 e 1931: “O Patriarca”⁷, “Pires e Camargo”⁸, “Cristãos-novos em Piratininga”⁹, “O caminho das Minas”¹⁰, “O Martírio da Café”¹¹ e “Capistrano”¹².

¹ Publicado originalmente em 28 de setembro de 1922.

² Publicado originalmente com o título “A decadência de São Paulo”, em março de 1923.

³ Publicado originalmente em fevereiro de 1924, como dois artigos.

⁴ Escrito em 1924 e publicado na primeira edição de *Paulística*.

⁵ Escrito em 1924 e publicado na primeira edição de *Paulística*.

⁶ Publicado originalmente em 1925, na primeira edição de *Paulística*, teve sua versão final publicada em 18 de outubro de 1935, como “Paisagem Paulista”, no *Correio da Manhã*.

⁷ Publicado originalmente em 1926, no jornal *O Estado de S. Paulo*, teve sua versão final publicada em 15 de dezembro de 1931, no periódico paulista *Revista Nova* e, posteriormente, na segunda edição de *Paulística*.

⁸ Escrito em 1926 e publicado na segunda edição de *Paulística*.

⁹ Escrito em 1926 e publicado na segunda edição de *Paulística*.

¹⁰ Escrito em 1928, foi encomendado e publicado no periódico *O Jornal*, em um suplemento especial sobre o Estado de Minas Gerais, dia 14 de novembro de 1929, e posteriormente incorporado à segunda edição de *Paulística*.

¹¹ Escrito em outubro de 1927 e publicado na segunda edição de *Paulística*.

¹² Publicado originalmente em 26 de setembro de 1928, no jornal *O Estado de S. Paulo* e, posteriormente, na segunda edição de *Paulística*.

O último artigo “Capistrano” foi idealizado como forma de reconhecimento à participação que Capistrano de Abreu significou para a realização de sua obra, assim como para destacar a singularidade do historiador no panorama intelectual do país. O título de *Paulística* também foi uma homenagem ao mentor, que havia publicado no ano de 1917, na *Revista do Brasil*, um estudo intitulado “Paulística – a pretexto de uma moeda de ouro”, sobre a existência de moedas de ouro batidas em São Vicente no século XVII.

Apesar da aparente ausência de unidade temática entre os artigos, Paulo Prado justificava uma obra desenvolvida a partir de um assunto comum: a história da cidade de São Paulo. O intuito do autor era reconstituir a vida pública e privada da cidade nos séculos passados, para compor um estudo mais amplo acerca da história do Brasil.

Agripino Grieco (1928), um dos poucos críticos que se manifestaram sobre o livro de Paulo Prado, destacou a presença de um fio narrativo entre os ensaios autônomos, uma unidade temática que dava coesão e homogeneidade à obra, mesmo sem explicar de forma objetiva os aspectos que conferiam tal ligação .

Posteriormente, Carlos Eduardo Berriel (2000) propôs uma divisão temática dos textos de *Paulística* classificando-os de acordo com os motivos centrais que, para o autor, explicavam o problemático desenvolvimento da cidade: as relações entre as populações do planalto paulista e o seu cruzamento; o caldeamento das raças e sub-raças; o modo pelo qual se desenvolveram no meio especial que as cercava.

Um dos aspectos mais destacados pela crítica de *Paulística* é o estilo poético e, ao mesmo tempo, objetivo com que reconstitui o fato histórico. Em uma correspondência de 1925, Oswald de Andrade elogia o talento de escritor de Paulo Prado, lamentando apenas que o autor nunca tenha se dedicado a desenvolver essa qualidade.

Mário de Andrade é mais comedido em seus apontamentos, preferindo apenas destacar a virtude literária e a lealdade da linguagem, possivelmente herdada do tio Eduardo Prado, como os elementos de relevância do primeiro livro. Porém, como já dissemos, Mário deixou claro o descontentamento com a forma fantasiosa e idealizada como a figura do indígena foi representada no capítulo dedicado ao estudo dos bandeirantes. Para o autor de *Macunaíma*, o movimento de caça ao índio é descrito por uma perspectiva romântica inverossímil e desprovida de valor histórico.

A publicação de *Paulística* coincidiu com a fase de implantação do movimento modernista, que contou com a participação efetiva de Paulo Prado para a sua realização. A crítica da época manifestou o estranhamento da simultânea fase de Paulo Prado entre a criação de *Paulística* e a adesão ao movimento de vanguarda. Tal contradição, segundo Carlos Augusto Calil (2004), foi apontada por grande parte da crítica de recepção da obra pradiana.

Se para Brito Broca a dualidade representa o próprio espírito de Paulo Prado, Lívio Xavier (1969) reconhece o engajamento político como o fator de distinção do autor, que em *Paulística* é ideologicamente desprendido e, mais tarde, em *Retrato do Brasil* adquire um tom mais eminentemente político.

Em artigo de 27 de outubro de 1943, no *Diário de S. Paulo*, Gilberto Freyre apontou também o perfil múltiplo de Paulo Prado e a atuação em diversos ramos como características distintas do autor:

Quem daqui a meio século estudar a personalidade e a vida de Paulo Prado se espantará decerto ao ver o seu nome associado ao mesmo tempo ao “movimento modernista” e ao Departamento Nacional do Café. (FREYRE, 1934)

Contudo, a constatação das contradições de Paulo Prado não se revela como um impedimento para a revisitação e compreensão de sua obra. Na realidade, por meio de um trabalho de retomada da fortuna crítica sobre o autor e da análise das condições de produção de sua época, torna-se clara a confirmação de que seu pensamento constituiu-se a partir da dialética entre o tradicional e o moderno, como detalharemos adiante.

Concomitantemente ao desenvolvimento de seus estudos históricos e à agitação modernista, Paulo Prado produzia regularmente o editorial da *Revista do Brasil*, a qual juntamente com Monteiro Lobato conseguiu fortalecer. Nessas publicações, o autor posicionava-se como historiador, homem de negócios, editor, leitor, mas pouco a pouco surgia uma faceta pessimista, que será mais bem explorada no *Post-Scriptum* do livro *Retrato do Brasil*, publicado em 1928.

Paulo Prado passa a defender, em tom panfletário, uma mudança que pudesse trazer o efetivo desenvolvimento da nação brasileira, caso contrário estaríamos condenados à inércia destrutiva. Citemos:

A verdade também aqui deve ser dita. Na terra paulista, a atividade febril dos seus filhos constrói um belo edifício sobre a mais incerta areia, desde que não cuidamos do nosso adiantamento intelectual e moral, indispensáveis num povo culto. (PRADO,2012)

É interessante notarmos que em apenas três anos, o discurso de valorização do paulista cede espaço para a crítica panfletária e pessimista com que o autor se refere à sua terra de origem. Na verdade, a crítica de Paulo Prado não condena o desenvolvimento paulista em si, mas destaca a necessidade de São Paulo, considerada “superior” em relação às demais regiões, assumir a tarefa de levar o progresso e a modernidade ao resto do país.

1. 2 Paulo Prado, leitor do Brasil

(O jaburu...) a ave que para mim simboliza nossa terra. Tem estatura avantajada, pernas grossas, asas fornidas, e passa os dias com uma perna cruzada na outra, triste, triste, daquela austera, apagada e vil tristeza.

(Carta de Capistrano de Abreu 15 de Nov. 1916)

A segunda e mais conhecida obra de Paulo Prado é dedicada ao historiador cearense Capistrano de Abreu. Se em *Paulística* a homenagem estava no título do livro, no *Retrato* está na epígrafe e remete o leitor para o motivo central da obra. O jaburu que Capistrano¹³ descreveu é forte fisicamente, mas vive triste e sem atitude, e se assemelha à imagem do brasileiro que Prado também explorou ao longo do texto: “Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram.” (PRADO, 2012, p. 39). Alexandre Eulálio (1993) afirma que a semelhança entre os dois autores não está apenas no sentido da metáfora, mas na escolha da tristeza como fator caracterizador da formação brasileira, ideia norteadora igualmente comum, como se sabe, à rapsódia sobre o *heroi sem nenhum caráter*, Macunaíma.

No que diz respeito ao título do livro, o autor afirmou que a expressão “retrato do Brasil” foi referida pelo seu tio Eduardo Prado durante uma pesquisa aos sermões do Padre Vieira. A ideia de criar um retrato ou espelho da realidade do país era uma ferramenta para Paulo Prado atingir seu projeto maior de investigar as origens e formação de nossa nacionalidade.

¹³ De acordo com Waldman (2009), a correspondência de Capistrano de Abreu e João Lúcio de Azevedo foi doada à Biblioteca Nacional após a morte do historiador. Como a biblioteca não permitia a consulta ao material, é provável que Paulo Prado tenha tido acesso às cartas anteriormente e, assim, escolhido a epígrafe.

Longe de ser uma visão generalista e superficial, *Retrato do Brasil* é escrito com o intuito de ser um ensaio interpretativo a mais para o entendimento da formação do caráter do brasileiro. É preciso lembrar que se no século XIX as visões totalizadoras apoiadas no cientificismo de importação europeia marcaram toda a geração de escritores, no início do século XX passam a não serem aceitas como verdades absolutas, já que os estudos de Psicologia e as ideias de fragmentação do sujeito já se encontravam disseminados. Paulo Prado se situa no limite dessas gerações e a atribuição da denominação de “ensaio interpretativo” não diminui a importância do texto pradiano, mas o aproxima do pensamento moderno e confirma, mais uma vez, o impasse do autor.

Retrato do Brasil apresenta duas partes, escritas em momentos distintos da vida do autor, sendo que a primeira é o ensaio propriamente dito, o qual se divide em quatro capítulos – “A Luxúria”, “A Cobiça”, “A Tristeza”, “O Romantismo” –, cada um dedicado a uma das mazelas que o Brasil teria acumulado nos séculos de exploração portuguesa.

Posteriormente, Paulo Prado incorpora o “Post-Scriptum” ao livro para explicar as pretensões que teve com o ensaio, rebater as críticas dos defeitos de sua tese e agradecer pelos lapsos apontados e que foram corrigidos para a nova edição.

A tese defendida ao longo do *Retrato* diz respeito à ideia de que haveria graves defeitos na formação do brasileiro as quais, conseqüentemente, interferiram na constituição da nacionalidade do povo. Segundo o livro, a formação do brasileiro a partir do cruzamento de “três raças tristes” – o português, o negro e o índio –, aliada ao contato com o clima rigoroso do país, criaram um estado permanente de melancolia excessiva que dificilmente poderia ser transpassado. Citemos a passagem inicial do ensaio:

Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram. O esplêndido dinamismo dessa gente rude obedecia a dois grandes impulsos que dominam toda a psicologia da descoberta e nunca foram geradores de alegria: a ambição do ouro e a sensualidade livre e infrene que, como culto, a Renascença fizera ressuscitar. (PRADO, 2012:39)

Nessa passagem, podemos observar que a crítica de Paulo Prado incide sobre o comportamento dos colonizadores e dos mestiços, resultantes da fusão das “três raças tristes”. Ao se valer do pensamento do historiador James Bryce: “Se esta terra fosse anglo-saxônica, em 30 anos teria 50 milhões de habitantes” (PRADO, 1997, p. 199), Paulo Prado evidencia a ideia de que se o Brasil tivesse sido colonizado por um país mais desenvolvido do que Portugal, o processo de formação nacional seria mais vantajoso.

No primeiro capítulo de *Retrato do Brasil*, intitulado “A Luxúria”, é descrito e caracterizado o sentimento que teria movido os colonizadores portugueses ao longo do período em que dominaram o país. O autor recorre ao estudo do Renascimento e da era dos descobrimentos para explicar como se deu o crescente culto à sensualidade e ao ouro. Isso porque os primeiros viajantes que migraram para a região conquistada seriam movidos pelo desejo de enriquecimento rápido com o máximo de prazer, isto é, a luxúria os envolvia e impedia que tivessem qualquer planejamento ou visão de futuro.

Aliada à luxúria imediatista, surge a cobiça, como força impregnadora da tristeza brasileira. Segundo Prado, o desejo concupiscente pelo corpo do outro e pelas riquezas é inconstante, requer satisfação imediata e conta com o agravante de incentivar sempre as iniciativas individuais.

Um dos exemplos mais representativos da iniciativa individual e da cobiça portuguesa foi o movimento das Bandeiras, que ultrapassou os limites da resistência física e da natureza local na busca pelo enriquecimento rápido. Para Prado:

O ouro brasileiro defendia-se, entretanto, pelos obstáculos naturais que surgiam diante dos passos dos mineradores: escondia-se traiçoeiro na trama impenetrável das matas do deserto. Mas nem perigos, fadigas ou desilusões esmoreciam a paixão dos aventureiros. (PRADO, 1981, 67)

Quando o autor expõe a iniciativa individual como uma consequência negativa para a formação da nação parece preannunciar o aspecto que fundamentou o ensaísmo brasileiro no século XX, sendo explorado à exaustão por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr..

No terceiro capítulo, intitulado “A Tristeza”, é enfocada a melancolia do brasileiro como traço decorrente do enfraquecimento físico e da ausência de esforço mental. O resultado da herança negativa dos portugueses estaria na incapacidade de gerar cultura devido ao enfraquecimento de funções vitais da sociedade:

Entre nós, por séculos, foi paixão insatisfeita, convertida em idéia 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 tranqüilidade 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. (PRADO, 1981, 92-3)

O autor apresenta um quadro de disseminada melancolia, marcado pelos vícios e pecados do colonizador português, o qual é descrito como um “aventureiro” movido pelo desejo insaciável de riqueza. Finalmente, o clima e a paisagem local colaboravam para um estado de degradação total.

Além disso, o autor afirma que a submissão e a sensualidade da mulher indígena, e depois as da escrava africana, são fatores que afetam primeiro o corpo, já que os excessos sexuais e as perversões eróticas levariam a um esgotamento da energia física, acabando por, posteriormente, afetar também o espírito, resultando em um estado generalizado de morbidez e melancolia excessiva.

Paulo Prado encerra o livro com um capítulo dedicado ao Romantismo, considerado por ele o movimento que contribuiu sobremaneira para o estado de morbidez da intelectualidade brasileira. Isso porque os países da Europa comungavam de clima e sociedades próprios para essa estética, o que não ocorria com o Brasil. Para Paulo Prado,

No Brasil, do desvario dos nossos poetas e da antiloqüência dos oradores, restou-nos o desequilíbrio que separa o lirismo romântico da positividade da vida moderna e das forças vivas e inteligentes que constituem a realidade social. Hipertrofia da imaginação e da sensibilidade, e pela lei das reações em que todo excesso se paga, misantropia e pessimismo. São dois característicos do mal do século. O romântico adora a própria dor. É a fonte mais abundante da sua inspiração. (PRADO, 1981, 127)

Ainda que fundamentado nas ideias próprias de seu tempo, é interessante notar que Paulo Prado não questiona o Romantismo enquanto estética literária, fundamentando sua crítica na suposta impertinência de seus pressupostos estético-ideológicos à realidade brasileira, já que a maior parte dos poetas da segunda geração romântica vivenciava a melancolia até o seu limite e pouco teria contribuído para a formação da identidade nacional. Sobre a estética romântica brasileira define:

Morte e amor. Os dois refrões 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. (PRADO, 1981, 128)

Assim, a estética romântica, ao distorcer a realidade, criava um mundo totalmente idealizado e sem perspectiva de evolução, conforme descreveu Prado: “Versos tristes, homens tristes: melancolia do povo, melancolia dos poetas”. (PRADO, 1928, p. 117-8).

Ao mencionarmos que o ensaio de Paulo Prado se encontra no limite das gerações do século XIX e início do XX, pretendemos ir além de uma demarcação temporal, demonstrando que suas ideias oscilavam entre esses momentos.

Uma dessas ideias refere-se à importância atribuída ao fenômeno da mestiçagem racial e às consequências resultantes da união, para o autor, das “três raças tristes”. Ao contestar as teses de superioridade das raças, Paulo Prado revela que o problema não está no negro enquanto elemento étnico, mas no processo de escravidão ao qual foi submetido, privado de sua própria liberdade e inferiorizado em relação ao branco e ao indígena.

Para Waldman (2009), Prado considerava que o escravo negro encontrou na miscigenação uma espécie de retaliação aos horrores da escravidão, por isso se empenhava em *atrapalhar* o processo de formação da nacionalidade. Na seguinte passagem, o autor desabafa:

O mal, porém, roía mais fundo. Os escravos eram terríveis elementos de corrupção no seio das famílias. As negras e mulatas viviam na prática de todos os vícios. Desde crianças – diz Vilhena – começavam a corromper os senhores moços dando-lhes as primeiras lições de libertinagem (PRADO, 2012, p.106).

Na sequência, ainda sobre o elemento negro, Prado afirma: “Se há mal, ele está feito, irremediavelmente” (PRADO, 2012. P. 111). Tais afirmações revelam uma contradição do autor que é contra as teses de inferioridade racial, , porém, ao mesmo tempo, enfatiza os malefícios da mestiçagem com o elemento negro.

É notório que todo o pensamento pradiano procura estabelecer uma distinção entre São Paulo e as demais regiões, e na questão da miscigenação das raças esse paradigma não seria diferente. Para Prado, as cidades que tinham predominância do elemento negro, entre as quais o Recife, Salvador e Rio de Janeiro, estavam condenadas ao atraso intelectual, não pela mestiçagem em si, mas por terem sido afetadas pelo regime escravocrata. Desse modo, o elemento negro, apesar de compor a base da economia agrícola brasileira naquela época, pouco contribuía para a formação da identidade do país.

Para tanto, conforme salientou Berriel (2000), Paulo Prado recorre à tese exposta no artigo “Caminhos do Mar”, de *Paulística*, identificando o isolamento geográfico como o fator que preservou o povo paulista, nos dizeres do autor, “o melhor sangue dos elementos sadios da capitania” (PRADO, 2012 p.206). Entretanto, no final do século XVIII e início do século seguinte, especialmente após a emancipação política do país, São Paulo teria perdido sua superioridade em relação às demais configurações raciais brasileiras.

Nesse sentido, Prado elabora uma síntese da diversidade étnica que contribuiu para a formação do brasileiro:

- Europeus: brancos nascidos no Brasil, descendentes das famílias da aristocracia rural, muitos eram proprietários de grandes engenhos e, segundo o autor, tinham uma personalidade indolente;

- Mulatos: objetivavam, por meio da mestiçagem, pertencer à classe dos brancos e se sentiam superiores aos índios. Poderiam pertencer às ordens sacras se tivessem um atestado de sangue limpo, ainda que a aparência desmentisse o certificado;
- Mamelucos: em sua maioria viviam em Pernambuco e representavam a mescla do branco e do índio;
- Índios domesticados: tipo clássico da caatinga do Nordeste, o sertanejo;
- Índios ainda selvagens: em sua maioria viviam longe do litoral, nas proximidades do Maranhão;
- Negros africanos ou crioulos: formados por crioulos da colônia, escravos e os mestiços que mediavam entre os índios e os negros.

O quadro apresentado define os grupos étnicos que contribuíram para a mestiçagem brasileira. Talvez, Prado tenha se influenciado pelas pesquisas históricas e etnográficas de Capistrano de Abreu para traçar esse panorama, mas o que nos chama a atenção é que o autor não declara quais foram os métodos de pesquisa utilizados para chegar a determinada conclusão. Isso nos faz concluir que mais uma vez o critério impressionista e a formulação ensaística se sobrepuseram ao levantamento objetivo dos dados históricos, levando o autor a oscilar entre o pensamento científico e o ponto de vista mais subjetivo.

Retomando a questão da mestiçagem, é possível aproximar as conclusões do ensaio de Paulo Prado às ideias do historiador literário Sílvio Romero, que, ao contemplar o fator raça em seu estudo crítico *A História da Literatura Brasileira* (1888), apela para a figura do mestiço como consequência da mistura das três raças – branca, negra e indígena –, responsável pela formação da população brasileira. Para Romero, a miscigenação representou a desautorização de qualquer discurso que negasse a importância desse fenômeno na formação histórica e cultural do Brasil.

Observa-se que a crença de Sílvio Romero no fortalecimento de uma nação mestiça e a valorização da participação que cada raça teve para a fundação de uma nacionalidade brasileira vai ao encontro das idéias do naturalista bávaro Karl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), apresentadas em 1847 para o concurso “Como se deve escrever a História do Brasil”, promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). O projeto historiográfico traçado por von Martius foi levado adiante na *História geral do Brasil* (1855) de Varnhagen e na *História da Literatura Brasileira* (1888) de Sílvio Romero, já que ambos pensaram o conceito de nação como unidade racial e cultural na qual caberia ao português a função civilizatória.

De maneira semelhante, Paulo Prado utiliza os preceitos de Martius, segundo os quais qualquer autor que estude a história do Brasil precisa levar em conta os elementos naturais que influenciam a formação da população brasileira, isto é, o encontro entre as “três raças”: a americana (índios), a branca (portugueses) e a preta (africanos).

Paulo Prado, assim como Sílvio Romero, reconheceu a questão étnica como elemento de formação, e conseqüentemente, de diferenciação nacional, mas não demonstrava tanta convicção sobre o caráter degenerativo da mistura entre as raças. Na verdade, como já afirmamos anteriormente, Prado apresenta uma ideia imprecisa sobre a mestiçagem, considerando-a uma alternativa válida, porém expressando determinadas reservas em relação ao cruzamento entre as raças e à contribuição do negro, revelando o seu vínculo com idéias hoje tidas por preconceituosas e ligadas a certa perspectiva de classe.

Dentre as teses mais conhecidas sobre a degeneração racial está a do conde e diplomata Joseph Arthut Gobineau (1816-1882), que empregava o Brasil como o exemplo do mal que a mestiçagem poderia fazer a um povo. Citemos:

Uma população toda mulata, com sangue viciado, espírito viciado e feia de meter medo. Nenhum brasileiro é de sangue puro. (*apud* READRES, 1988. p. 90)

Superada a ideia de degeneração das raças, Prado e Romero comungavam da crença no branqueamento da raça como meio de elevação da nação. Sílvio Romero postulou a necessidade de um equilíbrio entre a mescla índio-afro-portuguesa, enfatizando, inclusive, que o excedente número de germânicos nas três províncias do extremo sul poderia se sobrepor ao restante do país ou levar a região a se tornar independente. O autor de *Paulística*, por sua vez, afirmou que o próprio processo de mestiçagem iria, pouco a pouco, resultar no branqueamento da raça, eliminando o elemento negro, já que “com um oitavo de sangue negro, a aparência africana se apaga” (PRADO, 1928, p. 190-1).

O cotejo entre Prado e Romero revela muito mais que o tratamento de uma temática semelhante; por meio dessa comparação é possível observar que eles tinham o mesmo empenho na busca de caracterização dos ideais de brasilidade. Portanto, é necessário compreender a obra no limite de seu tempo, de acordo com a geração intelectual na qual está inserida, a do Brasil de fins do século XIX, princípio do XX. De acordo com Schneider (2009), as teses romerianas estão fortemente presentes no universo intelectual dos anos vinte e trinta do século XX, especialmente nas figuras de Paulo Prado, Mário de Andrade e Gilberto Freyre. Porém, o desejo de renovação modernista e da intelectualidade posterior a esse momento, o de criar uma nova imagem do país, foi decisivo para que essa influência não fosse declaradamente assumida e desenvolvida na obra de Prado.

Voltando à análise de *Retrato do Brasil*, após dois anos da publicação, Paulo Prado agrega um “Post-Scriptum” para esclarecer algumas afirmações que não foram respondidas no livro, como o que fazer para reverter o estado de melancolia permanente do povo brasileiro. Ao que parece, as ideias do autor já destoavam então um pouco do que publicara dois anos antes, pois centraliza seu discurso na necessidade da revolução, mas não a revolução político-econômica, como teremos nos anos 1930, e sim, alude a uma renovação ampla, plena.

Para Fernando Henrique Cardoso (2013), autor de *Pensadores que inventaram o Brasil*, no “Post-Scriptum”, Paulo Prado se deu conta da inconsistência de seus argumentos e da fragilidade de sua interpretação impressionista, insuficiente para explicar o processo de formação brasileira.

A análise apresentada por Paulo Prado no *Retrato do Brasil* é complementada e revista no “Post-Scriptum”, no qual reafirma a percepção da inadequação entre o modelo europeu e a realidade brasileira e, ainda, expõe a preocupação com a tese de um corpo social sofrendo de uma patologia que lhe impedia de crescer. Diante desse quadro, Paulo Prado propõe como solução heroica uma revolução generalizada em todas as instâncias, isto é, uma transformação ideal que possibilitasse o recomeço na história do Brasil.

Geraldo Ferraz, por sua vez, declara que o “Post-Scriptum” não pode ser interpretado de forma lógica, já que as hipóteses de Paulo Prado são pouco representativas da realidade nacional:

Leia-se esse Post-Scriptum [de *Retrato do Brasil*] e risque-se com um lápis negro tudo o que ele denuncia e não é mais válido. Se se enfrentar essas páginas com sincera objetividade ver-se-á que nada poderemos riscar, senão acrescentar desastrosos pormenores que as modificações não conseguiram consertar, nos males que visavam sanar” (FERRAZ, 1962, p.18).

Outro estudioso que também questiona as derradeiras ideias desse livro é Carlos Berriel, que compreende a adesão de Paulo Prado à revolução como um ato romântico de fazer valer as suas próprias teses. Este é um dos aspectos que mais chama a atenção na leitura de Paulo Prado, uma vez que o romantismo tão combatido ao longo de sua obra atravessa e sustenta seu pensamento no “Post-Scriptum”, seja pela defesa idealista da revolução ou do surgimento da figura de algum herói como únicas saídas para o futuro da nação. Na sequência, o estudioso questiona o discurso generalizante e revoltado de Paulo Prado:

Ora, o que Paulo Prado querará dizer com a frase: “quando tudo está errado, o melhor corretivo é o apagamento de tudo que foi mal feito”? A conclusão evidente é que ele pensava na alteração por vias de exceção, da fonte desses males. Administrar as raças. Eugenia? Extermínio? Apartheid?/.../ O que seria “fazer tábua rasa para depois cuidas de renovação total”? (BERRIEL, 2000, p. 215-6).

Ao que parece, o caráter genérico das soluções propostas no “Post-Scriptum” revela o pessimismo de Paulo Prado ao tentar validar a tese de seu ensaio, de que a tristeza era traço característico do brasileiro, e ao mesmo tempo, mostra que se deu conta dos limites e incoerências de sua interpretação sobre o processo de formação nacional.

Acreditamos que a revolução utópica defendida como solução aos problemas e mazelas de formação seja consequência da função mediadora que Paulo Prado ocupou, entre gerações e ideologias, diante da impossibilidade de se estruturar enquanto teoria e, simultaneamente, de se aplicar à sociedade em questão. No ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, Silviano Santiago (2000) desenvolve o conceito do entre-lugar, que aqui nos interessa para elucidar a percepção de Prado diante da inadequação entre o modelo europeu e a realidade brasileira, isto é, a tensão entre a relação centro-periferia, a constatação do atraso e a necessidade de renovação, que se refletiu no apoio ao movimento modernista de 1922.

Além do espírito revolucionário e do tom pessimista (embora utópico), o “Post-Scriptum” traz ainda a constatação firme do autor de que a grande qualidade de seu livro é o aspecto nacional, uno, em oposição ao regionalismo de outros intelectuais. Como ironiza o autor, “/.../ este livro /.../ não é regionalista, a menos que se queira atribuir ao Brasil inteiro a pecha de ser simplesmente uma região do continente americano.” (PRADO, 1981, 131).

A defesa de Paulo Prado ao feitiço cosmopolita e não-regionalista de *Retrato do Brasil* pode ser entendida como um receio de que esta obra fosse julgada pelos critérios de *Paulística*, que reúne ensaios escritos em meio à agitação modernista de São Paulo.

Enfim, todas as questões aqui brevemente indicadas já levam a pensar no impasse/tensão/conflito que diversos intelectuais, assim como Paulo Prado, vivenciaram nas primeiras décadas do século passado.

1.2.1 A repercussão de *Retrato do Brasil*

O livro *Retrato do Brasil* foi escrito por Paulo Prado em 1927 e já teve onze edições. Em 1928, sua primeira edição (pela Duprat-Mayença), teve sua tiragem esgotada em pouco tempo, levando a outras sucessivas reedições pela mesma editora a partir do ano seguinte.

A quarta edição ocorreu em 1931, pela Cia. Livreiros Editores, no Rio de Janeiro, com uma tiragem de 2100 exemplares. Paulo Prado aproveitou essa reedição para incluir uma *Nota do Autor*, ressaltando a crítica positiva que o livro recebeu; para ele, um acolhimento inesperado. A principal informação desta edição refere-se à confirmação da previsão, quase uma profecia, exposta no *Post-Scriptum* do *Retrato do Brasil*, além do agradecimento final aos que apontaram alguns lapsos que foram corrigidos nesta edição (PRADO, 1997, p. 49).

As próximas edições ocorreram após a morte de Paulo Prado (em 3 de outubro de 1943), sendo a quinta edição promovida por seu filho Paulo Caio Prado, pela editora Brasiliense, um ano após a morte do autor. Convém ressaltar que a editora Brasiliense foi fundada por Caio Prado Júnior, também pertencente à família do autor.

Na sexta edição, publicada pela José Olympio, em 1962, no Rio de Janeiro, há um prefácio de Geraldo Ferraz reafirmando a atualidade do discurso pradiano, sobretudo na leitura do *Post-Scriptum*. A sétima edição ocorreu pela mesma editora, porém inserida na compilação *Província & Nação*, da coleção *Documentos Brasileiros*, idealizada por Afonso Arinos de Mello Franco e que reúne em um só volume *Retrato do Brasil e Paulística*.

A oitava edição saiu pela Companhia das Letras, na coleção de mesmo nome - *Retratos do Brasil* -, organizada por Carlos Augusto Calil, em 1997, acrescida de um complemento no qual constam algumas cartas do autor, resenhas da obra publicadas em periódicos, assim como artigos de jornal sobre Paulo Prado.

Retrato do Brasil foi editado novamente em 2000 e 2002, no Rio de Janeiro, como parte integrante da coleção "Intérpretes do Brasil", lançada pela Nova Aguilar, uma coletânea em três volumes de obras consideradas canônicas sobre o pensamento social brasileiro.

O levantamento dessas edições é imprescindível para compreendermos a repercussão da segunda obra de Paulo Prado. Primeiramente, a tese de que o brasileiro é triste foi contestada e combatida por quase todos os intelectuais, entre os anos de 1928 a meados de 1931.

Segundo Calil (2012), o grupo que melhor compreendeu a função do *Retrato* foi o dos modernistas de 22, exceto Oswald de Andrade que acusa Paulo Prado de moralismo e de ignorar àquela altura a contribuição dos estudos da Psicanálise:

Não posso compreender que um homem *à la page*, como é meu grande amigo, escreva sobre o Brasil um livro pré-freudiano. A luxúria brasileira não pode, no espírito luminoso de Paulo Prado, ser julgada pela moral dos conventos inicianos. 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. (ANDRADE, O., 1929)

A ironia ao atribuir o pensamento à preguiça aristocrática dá o tom da crítica de Oswald que indaga Prado sobre a ausência de fontes e documentos que comprovem suas conclusões.

Já Mário de Andrade, embora discordasse da polêmica tese de uma “raça triste”, não apoiava as críticas ao escritor. Alcântara Machado aderiu plenamente às conclusões de Paulo Prado e acreditava que a luta panfletária do *Retrato* deveria ser a luta de todo o grupo modernista.

Em *O brasileiro não é triste*, Eduardo Frieiro (1931) desqualifica a tese pradiana mostrando que a luxúria, a tristeza e a sensualidade não são apenas especificidades da formação brasileira. Na *Gazeta de Notícias*, o livro é descrito como “caricatura *a la diable*” (DELAMARE, 1929); em *O Jornal*, como uma obra “escandalosa e negativista, e, sobretudo, discutível” (MELO, 1928); no *Correio da Manhã*, como “o mais feio dos retratos que o Brasil poderia esperar de um filho seu” (CAMPOS, 1928).

Paulo Prado, apesar de se assustar com tamanha repercussão de sua obra, analisa os comentários pelo viés positivo, destacando o apoio de René Thiollier como parte fundamental para a realização da edição de *Retrato do Brasil*.

Uma crítica ao segundo livro de Paulo Prado merece destaque mais pelas consequências de seu resultado, que pelo conteúdo em si. Trata-se de um artigo publicado em 1929 na *Revista de Antropofagia*, sob o pseudônimo de Tamandaré, mas que teria sido escrito por Oswald de Andrade.

Nesse artigo, o estilo irônico e irreverente tão característico de Oswald sobressai e o *Retrato do Brasil* é ridicularizado:

O livro é ruim, não vale um caracol, está cheio de injustiças e inverdades e é, sobretudo, indigno do esperançoso e promissor talento do escritor magnífico de *Paulística* e outras belezas de observação errada em excelente estilo de salão. (TAMANDARÉ, 1929).

Após a publicação desse artigo Paulo Prado rompe a amizade com Oswald de Andrade sem que este pudesse ao menos se justificar. Mais tarde, Geraldo Ferraz (1985) esclarece que Tamandaré é o pseudônimo adotado por Oswaldo Costa, outro escritor da revista.

Dentre as apreciações críticas posteriores à primeira edição é relevante lembrarmos o texto “O modernismo”, de Wilson Martins (1969), que atribui ao *Retrato do Brasil* o marco decisivo para o início do ensaísmo modernista. Ademais, Martins reivindica o reconhecimento de Paulo Prado como um artista que, ao contar a história de um povo triste numa terra radiosa, não seguiu métodos históricos, arquivos e documentos, mas criou uma história imaginária metaforizando o Brasil.

Outro aspecto que definiria o *Retrato do Brasil* como uma criação artística está na associação feita, pelo próprio Prado, do livro a um quadro impressionista que deve impressionar pela semelhança com o modelo original, mas não precisa necessariamente ser a cópia do primeiro. Por conta dessa noção impressionista, a obra de Paulo Prado passou a ser modelo para os demais ensaios sociológicos do Brasil moderno. Desse modo, quando Gilberto Freyre revelou que a essência de sua obra não estava no problema da mestiçagem, mas na escravidão, certamente tinha conhecimento de *Retrato do Brasil* (MARTINS, 1969).

Em *O caráter nacional brasileiro*, Dante Moreira LEITE (1976) considera exagerado o fato de Wilson Martins considerar o *Retrato do Brasil* como uma obra representativa do Modernismo, pois não é perceptível a influência desse movimento artístico e intelectual no livro de Paulo Prado. De acordo com Moreira, é inegável que Paulo Prado tenha desenvolvido um trabalho decisivo na Semana de 22 e no movimento modernista de São Paulo, mas esse reconhecimento não se estende para o livro em questão.

Recentemente, em *Pensadores que inventaram o Brasil*, Fernando Henrique CARDOSO (2013) traça um perfil de Paulo Prado e indaga em que sentido ele compõe parte da mesma tradição ensaística dos anos 30 e quais seriam os elementos que o distinguem em sua geração. Basicamente o que une a tradição ensaística é a preocupação em analisar a questão nacional a partir de um instrumental analítico distinto do de seus antecessores. Porém, Cardoso constata que o livro de Paulo Prado está no oposto dessa corrente, pois utiliza o subjetivismo romântico e literário como instrumento de compreensão do Brasil.

Dessa forma, guardadas as devidas proporções de tempo, o nacionalismo pessimista de Paulo Prado advém da busca pelo original e representativo, não podendo ser entendido como continuação do movimento romântico, pois o próprio autor não escondia a antipatia e o repúdio em relação à esta estética literária. Assim, o uso do subjetivismo romântico como método interpretativo do país refere-se ao modo como o autor idealizou e explicou as perspectivas futuras diante de tamanhos problemas de formação. O discurso romantizado de Paulo Prado aparece na defesa quase que utópica de uma revolução entendida aqui como o único meio capaz de reaver os males que afetaram o processo civilizatório brasileiro.

No entanto, convém considerarmos, assim como sugere Wilson Martins, que o subjetivismo não é um defeito do livro de Paulo Prado, ao contrário, ele intencionou realizar um ensaio sem pretensões científicas, ainda que faça uso de fatos históricos. Se o objetivo era manifestar “uma opinião que não quer se impor e antes deseja ser discutida” (PRADO, 2012, p. 39), em um ensaio impressionista e interpretativo, torna-se justificável a presença de elementos subjetivos e o uso de uma linguagem mais estilizada e poética.

Ao longo do *Retrato* observamos que os fatos e os detalhes históricos estão relegados a um plano secundário, pois o que interessa ao autor destacar é a própria narração e a interpretação dada para entender e explicar os males de formação do país e as perspectivas do futuro. Desse modo, se o sentido negativo dado à influência do negro para a mestiçagem demonstra uma visão limitada da questão étnica já naquela época, é certo também que o autor não queria se impor como alternativa única para a compreensão da miscigenação racial.

Consideramos ainda que no término de seu livro o autor oscila entre o pessimismo dos males de formação e a frustração diante de um futuro pouco promissor, mas ainda assim, Paulo Prado se mantém firme com a interpretação dada ao longo de sua ensaística.

2. Tradição e Modernismo

Neste segundo capítulo abordaremos a participação de Paulo Prado no movimento modernista, buscando o sentido do termo ruptura, atribuído ao Modernismo como a única maneira de atingir a autonomia do pensamento brasileiro, além de destacarmos aqui as ideias pradianas que ganharam dimensão após o evento em 1922. O conceito de ruptura mobilizado aqui – definição amplamente explorada por Berriel (2000), em oposição à ideia de continuidade – compõe parte da tensão do primeiro momento modernista brasileiro e, parcialmente, auxilia a entender as ideias de Paulo Prado sobre o movimento.

Partimos da análise da série de oito ensaios de Paulo Prado que abordam a temática *Tradição e modernismo*. Trata-se da reunião de textos que foram agrupados à obra *Paulística* na 4ª edição, revista e ampliada, de 2004. Entretanto, observamos que os textos escolhidos, muitas vezes, repetem ou retomam temáticas já expostas em ensaios anteriores, o que tornou desnecessária uma análise particular de cada caso. Assim, optamos por levantar, a partir da obra de Paulo Prado, as principais questões e o modo como avaliou e divulgou o Modernismo brasileiro.

Primeiramente, conforme apontou Berriel (2000), é preciso pontuar a diferença crucial entre o processo de instauração da arte moderna na Europa, especialmente na França, e no Brasil. Se no continente europeu a estética modernista foi marginalizada e precisou conquistar os salões oficiais, no Brasil essa arte foi concebida, em certa medida, pela via oficial e com o apoio da aristocracia paulista. O caráter inovador desse movimento foi ao encontro do esforço de modernização de um poder já instituído, da oligarquia do café, que se considerava, segundo Berriel, como uma “burguesia clássica” e detentora de um projeto que abarcava os poderes econômico, político e cultural. Nesse sentido, Paulo Prado era o representante dessa linhagem oligárquico-aristocrática que só começou a decair no final da década de 1920.

É preciso atentar também para a pluralidade de acepções do conceito de “Modernismo”. O grupo paulista não era representativo da unidade nacional,

nem do próprio movimento modernista, já que na naquela época o Modernismo havia se difundido por outras regiões, como Pernambuco, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Talvez, indica Hardman (1992), a irreverência e o prestígio dos participantes do movimento paulista tenham impedido a formação de uma memória sobre outros discursos afins. Daí a necessidade de tratarmos com cautela o grupo modernista no singular, conforme salientou Waldman:

Falar em “grupo modernista” no singular, portanto, não deve nos fazer perder de vista a sua pluralidade: ele compreende diferentes tendências, tanto do ponto de vista estético como ideológico, o que permite perceber o quão larga pode ser a definição do modernismo brasileiro. (WALDMAN, 2009, p. 151)

Além de geograficamente dispersos, os modernistas brasileiros formaram grupos estética, política e intelectualmente heterogêneos. Os modernistas paulistas compreenderam a realidade brasileira a partir de uma posição distinta, já que São Paulo se destacava como uma região promissora e culturalmente com grande influência das vanguardas europeias. Dentre os nomes que se destacaram nesse momento estão: Anita Malfatti e Tarsila do Amaral na pintura; Villa-Lobos na música; além de intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda e Alcântara Machado. Já no Recife, o modernismo surgiu a partir de uma região economicamente desfavorável, com pouco poder político, mas ligada a uma forte tradição cultural e artística como a Geração dos anos 70, do século XIX, que tinha entre seus representantes, Sílvio Romero e Tobias Barreto.

De acordo com Schneider (2005), em *Sílvio Romero: hermenêuta do Brasil*, as especificidades dos dois modernismos vão além da questão territorial; enquanto os modernistas de São Paulo priorizavam a irreverência e a unificação do território brasileiro, o grupo nordestino preocupava-se com os costumes e até o “caipirismo” próprio de sua região. Gilberto Freyre (1996) lançou as bases do grupo nordestino ao reivindicar que a modernização não poderia comprometer as manifestações de cunho popular e as tradições da cultura regional.

A pluralidade do Modernismo brasileiro é notada também pelos próprios participantes do grupo paulista. Mário de Andrade, um dos maiores

articuladores do movimento de São Paulo, em carta remetida a Joaquim Inojosa – pertencente ao grupo de Pernambuco –, demonstra pleno conhecimento da renovação literária ocorrida no norte do país. Em crítica ao opúsculo publicado por Inojosa sobre a arte moderna, Mário de Andrade ressalta a beleza e renovação dos versos da mocidade do Norte, os quais vão ao encontro do mundo considerado civilizado e moderno.

Nessa carta, é importante ressaltar ainda a exposição que Mário de Andrade faz dos preceitos do grupo modernista do qual Paulo Prado fazia parte. Sobre o espírito modernista, ele afirma:

O que é preciso é adquirir espírito modernista e não processos modernistas. A gente pode muito bem fazer um soneto bem metrificado e rimado e ser modernista apesar disso. É verdade também que com sentimento moderno a gente pouca inclinação tem pra escrever sonetos... (ANDRADE, M., 1985, p. 340).

O espírito modernista mencionado por Mário não prega a ruptura para a existência de uma poesia verdadeiramente moderna, ao contrário, há uma coexistência de momentos, ou uma ideia de continuidade, de que, aliás, trata Berriel (2000).

Outro ponto esclarecedor dessa carta, que mais tarde foi publicada no *Jornal do Comércio*, refere-se à busca por uma arte brasileira como única forma de atingirmos o estágio de civilizados. Para tanto, era necessário se desvencilhar da imitação e dependência que o velho mundo, o continente europeu, exercia sobre nós. Mário de Andrade traz à tona tanto a questão da identidade nacional como elemento de singularização de um povo, como também preconiza conceitos fundamentais para a compreensão da história literária brasileira. Dentre eles, podemos destacar a dependência artística que refletia uma realidade totalmente distinta. Vejamos:

Quem dentre nós refletir ideais ou apenas sentimento alemão, português ou mesmo americano no norte é um selvagem, não está no período civilizado de criação. Está no período da imitação, do mimetismo a que o selvagem é levado pela dependência, pela ignorância e pela franqueza que engendra a covardia e o medo. (IBIDEM, p. 340).

Os conceitos de imitação, dependência cultural, arte mimética serão amplamente estudados ao longo da segunda metade do século XX entre os críticos de literatura e de história cultural como Antônio Candido (2002), Silviano Santiago (2000) e Roberto Schwarz (2000), mas percebemos pela correspondência de Mário de Andrade a José Inojosa que esses conceitos já estavam na pauta de discussão do grupo paulista de 1922.

Contudo, o elogio aos modernistas pernambucanos não impede que Mário, Oswald de Andrade, Paulo Prado, entre outros participantes da Semana de Arte Moderna, exaltem a capital paulistana como superior e de expressão maior da identidade nacional. Mário de Andrade, em “O Movimento modernista”, ensaio célebre já mencionado, em que realiza um balanço da Semana de Arte Moderna e de seus desdobramentos, explica que São Paulo era uma cidade muito mais “ao par” do novo do que a então capital do país. (ANDRADE, M., 1974, p. 236).

Ao se referir à cidade de São Paulo como a capital artística do Brasil, mas sem artistas, Paulo Prado demonstra certo ceticismo inclusive frente ao movimento modernista, o que inevitavelmente contrasta com a tese defendida por Mário de Andrade de que apenas São Paulo tinha condições para importar o Modernismo europeu, devido, sobretudo, ao desenvolvimento da economia cafeeira e do industrialismo. Porém, os dois concordavam com a importância que o movimento de 22 trouxe para a renovação das artes e literatura no Brasil. É claro que esta articulação não atingiu todas as camadas da sociedade paulista, ao contrário, o movimento modernista foi um movimento de base aristocrática, a julgar pela participação ativa do próprio Paulo Prado, um dos principais representantes da aristocracia tradicional de São Paulo.

Segundo Mário de Andrade, a adesão de Prado ao movimento de 22, bem como a sua autoridade frente aos aristocratas de sua classe social foram imprescindíveis para que os conservadores percebessem o movimento como uma ameaça, e por isso digno de protesto. Dentre esses protestos podemos destacar a célebre crítica que Monteiro Lobato fez a Anita Malfatti no *Jornal O Estado de São Paulo*, de 1917, no ensaio “Paranóia ou mistificação?”, no qual ataca com veemência a inovação estética proposta na exposição da artista e, principalmente, a filiação desta aos fundamentos da arte moderna europeia.

Tal embate crítico nos dá uma ideia das consequências que a Semana de 22 trouxe para o futuro das artes no Brasil. Nem de longe se pode pensar na Semana de Arte Moderna com o sentido restrito de ‘primeiro protesto coletivo,’ como proclamou Paulo Prado; no entanto, é inegável que o movimento modernista renunciou o que definimos por espírito nacional moderno.

2.1. A cidade de São Paulo ou o apoio de Paulo Prado: fatores decisivos para a Semana de Arte Moderna

Um dos principais temas abordados nos ensaios de Paulo Prado que compõem o eixo “Tradição e modernismo” faz referência ao evento modernista ocorrido na cidade de São Paulo, entre os dias 13 e 18 de fevereiro de 1922, bem como os desdobramentos que esta renovação proporcionou às artes e à literatura brasileiras.

A Semana de Arte Moderna será abordada explicitamente nos artigos de Prado apenas em 1924, ano da publicação de “Brecheret”, no jornal *O Estado de S. Paulo* e na *Revista do Brasil*; mas isso não impede que localizemos em textos anteriores a clara defesa da Semana como o marco fundador de uma nova arte brasileira, além do elogio aos artistas e intelectuais que a integraram.

Antes, porém, vamos destacar brevemente a importância da cidade de São Paulo como sede do evento modernista de 1922. Mário de Andrade identifica a cidade paulista como o único centro de cultura capaz de importar o Modernismo, estando à frente até mesmo da capital do país, Rio de Janeiro. É óbvia também a defesa de Paulo Prado à cidade de São Paulo como a capital do desenvolvimento artístico-literário, ainda que de forma mais contida. Considerado o “fator” da Semana de 22, Prado financia viagens, obra e eventos artísticos, entre eles, a vinda de Blaise Cendrars ao Brasil em 1924, como seu convidado, acolhendo-o em sua própria casa e planejando uma série de eventos e conferências para o ilustre amigo franco-suíço.

A respeito dessa viagem, Blaise Cendrars revela o exagero com que o grupo paulista almejava a renovação artística:

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. /.../ Abominavam a Europa, mas não conseguiam viver uma hora sem o modelo de sua poesia. Queriam estar por dentro, a prova é que tinham me convidado... (CENDRARS, 1976, p. 96)

É inegável, portanto, o esforço do grupo modernista de São Paulo em fundamentar uma arte moderna brasileira. Contudo, os paulistas tinham mais que o esforço para concretizar o movimento de renovação cultural, eles possuíam o apoio de Paulo Prado. Como já dissemos, a família Prado exercia uma grande influência na sociedade paulistana, tanto que, de 1899 a 1910, Antônio Prado, pai de Paulo, administrou São Paulo, sendo responsável pelo projeto de urbanização da cidade a partir do modelo seguido em Paris no final do século XIX. Segundo Berriel (2000, p.69), o grande destaque da administração de Antonio Prado foi a inauguração do Teatro Municipal, em 1909, que se tornou o local privilegiado para apresentações culturais e de atualização artística. É nesse teatro e por meio de Paulo Prado que a Semana de Arte Moderna será lançada e na conferência inaugural, intitulada “A emoção estética na arte moderna”, Graça Aranha declara os princípios da nova arte que nascia no Brasil.

Em uma análise precisa da obra pradiana, Carlos Berriel (2000) traça o perfil do autor e sua participação na Semana de Arte a partir dos depoimentos de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e René Thiollier, evidenciando o que cada um desses autores pensava de Paulo Prado naquele momento. É necessário considerar aqui o contexto, porque o movimento modernista passará por diversas fases, conflitos e disputas de ordem intelectual e pessoal, com renovações estéticas e ideológicas que irão modificar a união do primeiro grupo paulista.

Nesse sentido, o principal embate se dará entre Oswald de Andrade e Paulo Prado, no ano de 1929. No já mencionado episódio, Prado rompe a amizade com Oswald após o lançamento da *Revista de Antropofagia* que trouxe uma série de artigos, publicados sob o pseudônimo de Tamandaré (possivelmente o próprio Oswald), criando uma distinção entre o “falso” e o

“verdadeiro modernismo”. No primeiro movimento estariam Mário de Andrade e Paulo Prado, caracterizado como “bom arquivista”, enquanto o segundo modernismo era representado pelos simpatizantes do pensamento antropofágico.

Como dissemos, todas essas questões devem ser relativizadas segundo o tempo em que se passaram. Apesar de suas diferenças, Oswald de Andrade valorizou o livro *Retrato do Brasil* chegando a defini-lo como o glossário histórico de *Macunaíma*, assim como ressaltou também os erros “graves” encontrados no livro. Para ele, o *Retrato* falhava ao não apresentar fontes históricas precisas, pecava por ignorar já naquela época os estudos de Psicanálise e atribuía erroneamente à luxúria e à cobiça os males do brasileiro. Oswald era contrário à mera repetição do julgamento do velho continente sobre uma terra recém-descoberta. Em tom irônico, afirma que “A luxúria brasileira não pode, no espírito luminoso de Paulo Prado, ser julgada pela moral dos conventos inacianos.” (ANDRADE, O., 1929). Conforme nos indica Waldman (2009), as questões relativas à luxúria e à cobiça são vastamente trabalhadas na poesia oswaldiana sem nenhum sentimento de culpa, o que em parte justifica a crítica tão categórica ao livro de Paulo Prado.

Mário de Andrade, por sua vez, manteve-se fiel ao posicionamento crítico que sempre apresentou em relação ao amigo, considerando-o como o “fautor” da Semana de Arte Moderna devido, sobretudo, ao poder que representava como membro da aristocracia intelectual paulista. O autor de *Macunaíma* atribuía aos nobres paulistas a verdadeira essência aristocrática, capaz de entender o Modernismo, ao contrário da alta burguesia que dominava o Rio de Janeiro, mas não tinha “classe” e “espírito” para entender o movimento que surgia. Assim, a participação de Paulo Prado é marcada mais pela autoridade exercida como aristocrata do que pela sua participação intelectual.

A respeito de alguns aspectos duramente criticados após a publicação de *Retrato do Brasil*, Mário de Andrade preferiu amenizar as polêmicas sobre os conceitos e teorias utilizados, enfatizando que por meios distintos todos os intelectuais pensavam como Paulo Prado. Sobre a tristeza brasileira, por exemplo, apontada no *Retrato do Brasil* como um dos males do brasileiro, Mário de Andrade diz:

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 'o Brasil vai mal'. Ora no fundo o espírito do *Retrato do Brasil* é isso mesmo. Paulo Prado é de uma inteligência fazendeira prática. Fazendeiro sai na porta da casa olha o céu e pensa: vai chover. (ANDRADE, M., 1976, p. 317)

Muitos estudos sobre a importância da figura de Paulo Prado, bem como da Semana de Arte moderna de 1922, para o movimento modernista em si, destacam a crença de uma superioridade paulista que, ao contrário dos movimentos de caráter regionalista que surgiram em outros locais do país impunha-se aos demais pelo suposto caráter nacional. Neste sentido, os modernistas de São Paulo buscaram a figura dos bandeirantes, que conquistaram povos e terras nos séculos XVII e XVIII, para justificar o esforço de levar o progresso e a modernidade paulistas para o resto do país. Conforme afirma Thaís Waldman, nesse contexto, a própria Semana de Arte Moderna pode ser vista como um movimento realizado por “bandeirantes, não grandiosos e vorazes desbravadores do sertão” (WALDMAN, 2009, p. 174) – em alusão às expedições do movimento das bandeiras – “mas bandeirantes modernos, que empunhavam lápis, papel, pincéis, partituras, musicais etc.” (WALDMAN, 2009, p. 175.).

É preciso atentar que não era a primeira vez que o bandeirante surgia nas letras como forma de construção/explicação de uma identidade literária nacional. Em *Literatura e sociedade*, Antonio Candido (2002) assinala que os cronistas Pedro Tacques de Almeida Paes Leme (1714-1777) e Frei Gaspar Madre de Deus (1714-1800), juntamente ao poeta Cláudio Manoel da Costa (1729-1789), já enfatizavam a honra e a integridade dos bandeirantes de Piratininga, que conseqüentemente seriam repassadas para a posteridade desse povo.

Muitos participantes do movimento paulista, como Oswald de Andrade, passam a assumir essa “forma de ser” bandeirante. A imagem do desbravador é eleita como um símbolo das qualidades e da origem da terra.

A questão econômico-social, marcada pela crise do café e das oligarquias a ele ligadas, implica uma série de transformações sociais que

podem explicar também a recuperação da figura mítica do bandeirante. Citemos Waldman:

A função mítica do bandeirante seria, sob esse ponto de vista, uma forma de reconciliar estrangeiros e nacionais, passado e presente, tradição e modernidade. É importante ressaltar, no entanto, que o termo “bandeirante”, nesse período, possui significado distinto do termo “paulista”. Bandeirante é o paulista com P maiúsculo de que fala Paulo Prado, ou seja, além de pertencer a uma região, ele possui um significado histórico singular. (WALDMAN, 2009, p. 177)

No entanto, seria ingênuo de nossa parte pensar na apropriação da figura do bandeirante, no final da década de 1920, como a possibilidade de integração social em prol de uma mesma identidade nacional. Paulo Prado levantou essa questão ao mostrar a luta daqueles que deviam comprovar a descendência de bandeirantes: “jogo de se gritar uns para os outros: eu é que sou parente do Ubirajara da avenida, neto dos bandeirantes barbudos do Brizzolara (...)” (PRADO, 1927.). Porém, a preocupação do autor é se empenhar em compreender o Brasil a partir de uma emancipação cultural frente ao modelo europeu, tido por já desgastado e decadente.

A busca de Paulo Prado por um sentimento nacionalista seja na figura do bandeirante ou do mestiço assemelha-se à de outros intelectuais brasileiros, entre os quais já destacamos Sílvio Romero. Os dois autores buscam os traços mais singulares para determinar a identidade nacional brasileira, mas Romero, apesar de ser da geração anterior à de Prado, demonstra maior preocupação com a pesquisa de viés culturalista. (EXPLICAR BREVEMENTE O QUE ENTENDE POR “CULTURALISTA”) Infelizmente, Sílvio Romero faleceu em 1914 e não presenciou o surgimento das vanguardas do início do século XX, que renovaram a arte e a literatura a partir da cultura brasileira.

Para finalizar este tópico, devemos salientar que se a busca por uma identidade nacional não era um assunto inovador entre os intelectuais brasileiros, foi apenas a partir da década de 1920 que a questão modernista passou a dialogar especificamente com a questão nacional.

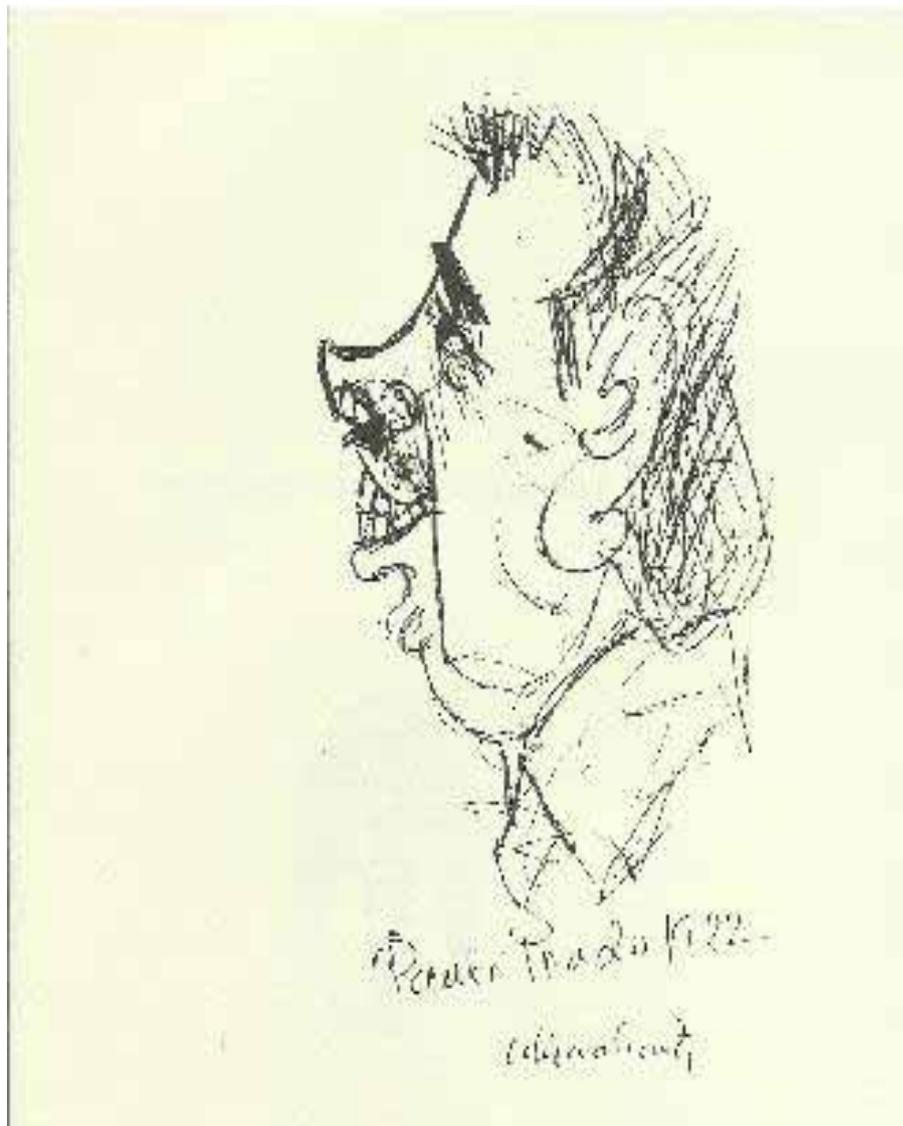


Figura 2 Caricatura de Paulo Prado por Di Cavalcanti, desenhada durante os preparativos da Semana de Arte Moderna de 1922.

2.1.1 Paulo Prado e a Semana de 22

A rápida passagem pela biografia de Paulo Prado já mostra o quanto valorizou as artes e a cultura em geral. Tendo vivido na Europa a efervescência intelectual da virada de século, Prado a julgava como parte decisiva para a mudança de uma sociedade que se encontrava alheia ao processo de modernização evidenciado em outros países. Daí, na ênfase conferida à inovação cultural justifica-se o apoio principalmente financeiro dado ao grupo modernista de São Paulo.

Em *Nacional Estrangeiro*, Sérgio Miceli enfatiza a importância do apoio de Paulo Prado para o sucesso do movimento modernista de 22, já que se tratava de um respeitado nome da sociedade aristocrata conservadora da época.

Outro testemunho, talvez o mais consagrador da participação de Paulo Prado, foi proferido por Mário de Andrade, em “O Movimento Modernista”. Inicialmente, atribui ao autor de *Retrato do Brasil* o “fator verdadeiro da Semana de Arte Moderna”, sendo a única pessoa imprescindível para a realização do evento, pois graças a ele o movimento ganhou expressão social. Como bem salientado por Mário de Andrade:

Paulo Prado, ao mesmo tempo que um dos expoentes das aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional. Não da aristocracia improvisada do Império, mas da outra mais antiga, justificada no trabalho secular da terra e oriunda de qualquer saqueador europeu, que o critério monárquico do Deus Rei já amancebara com a genealogia. E foi por tudo isto que Paulo Prado pode medir bem o que havia de aventureiro e de exercício do perigo no movimento, e arriscar a sua responsabilidade intelectual e tradicional na aventura. (ANDRADE, M., 1974, p. 236.)

É justamente a presença de uma aristocracia tradicional o argumento que fundamenta a escolha de São Paulo para sediar o movimento. Para Mário, a burguesia carioca era conformista demais para entender os objetivos do movimento, pois “(...) o Rio de Janeiro é a maior homenagem que oferecemos a nenhuma confluência econômica, a nenhuma necessidade industrial” (Andrade, M., 1975, p. 15).

Sabemos que o ensaio de Mário de Andrade revela pontos importantes para o estudo da Semana de Arte Moderna, mas procuramos destacar aqui apenas as informações que permitem compor a participação de Paulo Prado no referido movimento.

Paulo Prado foi apresentado aos futuros representantes da Semana de Arte Moderna de 1922, como Mário e Oswald de Andrade, por intermédio do já conhecido e amigo comum Graça Aranha. No contato com os modernistas de São Paulo, o autor demonstrou interesse pela proposta de renovação cultural mediante o incentivo à arte moderna.

Contudo, ao longo deste estudo percebemos que a adesão do autor ao Modernismo não instituiu nele uma mudança ideológica radical, como ocorreu com outros participantes da Semana de Arte Moderna; ao contrário, Paulo Prado permaneceu na fronteira entre o conservador e o moderno, o tradicional e o inovador, tanto que conseguiu escrever o clássico livro *Paulística*, publicado em 1925, ao mesmo tempo em que iniciava a atividade de mecenas do movimento vanguardista.

O embate tradicional x moderno está presente na obra de Paulo Prado, assim como no grupo que financiou, e em parte pode explicar a tensão do autor frente à consciência da impossibilidade de modernização efetiva do país. O desacordo das idéias pode ser entendido com a ampliação da clássica expressão das “idéias fora do lugar” utilizada por Roberto Schwarz (2000) para explicar a disparidade entre a sociedade brasileira e escravista do século XIX, e as idéias liberais europeias.

O pensamento pradiano sobre arte e literatura está constantemente relacionado às proposições históricas de que pela renovação artística atingiríamos a transformação política e social do país. Conforme veremos à frente na análise dos ensaios de Paulo Prado sobre o movimento modernista, o “Prefácio a Poesia Pau-brasil” (1925), o artigo sobre Brecheret publicado em 1924 na *Revista do Brasil*, entre outros artigos, são exemplos de exposições em que o autor relaciona a arte moderna aos elementos do contexto histórico.

Assim, o objetivo de Paulo Prado vai além do apoio a uma nova estética artística ou ainda da constatação da nossa desigualdade histórica e constitutiva; em *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928), encontramos uma reflexão polêmica acerca do caráter nacional brasileiro a partir da consideração dos males de sua origem, da herança melancólica unida à cobiça e à luxúria da época colonial.

2.2 A cidade de São Paulo sob o olhar de Paulo Prado

As ideias da defesa de Paulo Prado sobre a Semana de Arte Moderna como meio privilegiado de renovação artístico-literária são claras; mas o que chama a atenção, em contrapartida, é o ceticismo do autor diante da possibilidade de modernização plena do país. Longe do entusiasmo do grupo paulista, Prado oscila entre a satisfação e a consciência dos limites de uma sociedade previamente adequada para desenvolvê-la.

Em carta remetida a René Thiollier, em 27 de março de 1922, Prado demonstra consciência das limitações da cidade de São Paulo, especialmente no desenvolvimento das artes, porém tenta convencer Thiollier da importância da Semana de Arte como um movimento de renovação e reação, inclusive, política. Em suas palavras:

E não veja a Arte Moderna na insuficiência dos nossos recursos de cidade de província, mas sinta como nós todos sentimos, o sopro vivificador que há nessas tentativas modestas de renovação e liberdade (PRADO, 2004, p. 296).

Um apaixonado pelas artes em geral, Prado viveu muitos anos na Europa e por isso se sentia com propriedade para criticar a ausência de atividade artística justamente na cidade que, no seu entender, representava toda a nação. Daí a definição de São Paulo como a Capital de Arte sem artistas, uma capital em que “a Arte vive no mais amargo exílio. Salvo um ou outro grupo.” (PRADO, 2004, p. 298).

Os apontamentos acima compõem o artigo “Crise de crescimento”, no qual traça um panorama extremamente negativo do desenvolvimento artístico brasileiro, atribuindo principalmente ao bovarismo – expressão utilizada para explicar a deformação de personalidade do brasileiro – a culpa pelo descompasso entre a realidade vivida e a modernidade pretendida. Deste modo, o balanço das artes no Brasil revelou o extremo atraso histórico no qual estávamos em relação ao continente europeu. Na literatura, critica a geração de Castro Alves (1847-1871) e o que intitulou de “romantismo descabelado” que pouco teria contribuído para a formação de uma identidade brasileira. Além disso, Prado exige cautela nas apropriações de escolas e movimentos literários, como no caso da mistura do Romantismo e Parnasianismo que permitiu o surgimento de um grupo de primeira ordem formado por Raimundo Correa, Alberto de Oliveira e Olavo Bilac, mas que, por outro lado, já fazia o grupo destoar da evolução moderna. No caso do romance, lamenta a escassez de ensaios baseados no Naturalismo, que surgiram na literatura brasileira na última metade do século XIX, mas pouco se referiram aos grandes mestres do gênero como Stendhal (1783-1842), Balzac (1799-1850) e Flaubert (1821-1880).

Na música, pintura, escultura, entre outros segmentos artísticos, o atraso não seria diferente, e pela coragem de publicar o artigo demonstrando sua insatisfação recebe o apoio e felicitações do editorial da *Revista Klaxon* pelas idéias apresentadas. Assim, o editorial da *Revista do Brasil* nº 88, de abril de 1923, publica: “KLAXON felicita dr. Paulo Prado pelo artigo risonho e klaxista que abre o último número da *Revista do Brasil*. S. Paulo, 27-IV-23”. Assinam: Tácito de Almeida, A. C. Couto de Barros, Yan (João Fernando) de Almeida Prado, que desenha a caricatura de burguês admirando uma fonte, José Mariano, Antônio Vicente de Azevedo, Rubens Borba de Moraes e Heitor Villa-Lobos, que oferece um acorde em pentagrama, para ilustrar “o trambolhão dos passadistas”. (apud. CALIL, 2004, p. 299).

É interessante notar nesse artigo que a defesa de uma arte moderna e a serviço do progresso social contrasta com a própria linguagem utilizada pelo autor que se vale de termos científicos para explicar os motivos do atraso ou do que ele intitula “crise de crescimento”. Assim, Prado busca a “falha patológica” causadora da “profunda anemia intelectual e artística” brasileira, que alimenta

as ideologias destrutivas, como as ilusões do bovarismo, para regredir cada vez mais.

Conforme será exposto mais adiante, os termos científicos no discurso pradiano revelam a influência que sofreu da geração anterior à sua, a de seu tio Eduardo Prado. De acordo com Berriel (2000), foi no contato com a Geração de 70 da literatura portuguesa que Paulo Prado estruturou sua base intelectual e utilizou dessa ferramenta para defender sua adesão ao movimento modernista de 1922. A análise patológica está presente também em grande parte do livro *Retrato do Brasil* levando o autor a diagnosticar a luxúria, a cobiça e a tristeza como os males de formação do país.

Dentre as passagens do livro que utilizam o critério científico e as metáforas orgânicas como explicação da origem social está o fragmento no qual demonstra pessimismo ao constatar que a proclamação da República não trouxe a solução para o quadro patológico instalado ao longo de séculos de colonização portuguesa. Assim, Paulo Prado alerta para a necessidade de uma grande intervenção, isto é, para o fato de que apenas a revolução traria renovação: “Para tão grandes males parecem esgotadas as medicações da terapêutica corrente: é necessário recorrer à cirurgia” (PRADO, 1997: 208).

Essa característica do estilo e da ideologia de Paulo Prado reforça a posição que ocupou como mediador de gerações, capaz de defender interesses aristocráticos, cultuar a arte clássica e, na mesma época, apoiar os artistas e intelectuais vinculados à Semana de Arte Moderna.

Outro ponto que nos interessa aqui é apontar a possível aproximação de Paulo Prado não apenas com a geração de 70 da literatura portuguesa, como declarou Berriel, mas também com a geração que surgia no final do século XIX no Brasil e que, assim como Prado, sentia igualmente a necessidade de criar uma identidade nacional capaz de nos distinguir culturalmente e acabar com o atraso secular da sociedade em relação ao velho continente. Neste sentido, destacamos o projeto historiográfico de Sílvio Romero (1815-1914), que fundamentou as bases da memória nacional ao unir o estudo das tradições folclóricas ao fator etnológico, sendo este último o critério eleito para a diferenciação do brasileiro. Para Romero:

Deve estar no sentimento original, no sentir especial do brasileiro. O nacionalismo não há de, pois, ser uma tese objetiva da literatura, a caçada de um título, deve-se estudar o nosso povo atual em suas origens, em suas produções anônimas, definindo a sua intimidade emocional, a sua visualidade estética. (ROMERO, 2001, p. 125)

Ao que parece, Paulo Prado e outros participantes do movimento modernista paulista aproximavam-se das ideias de Sílvio Romero quanto à necessidade de uma cultura que expressasse o “brasileiro em si”. Na coleção de cartas enviadas a Sérgio Buarque de Holanda e Joaquim Inojosa, Mário de Andrade ressaltou os benefícios de se escrever em ‘língua brasileira’, não apenas nos acréscimos fonéticos dos vocábulos (trocando adquirir por “adquirir”, como exemplo), mas principalmente na criação de uma arte verdadeiramente brasileira, a qual “não pode ter o mesmo ideal porque as nossas necessidades são inteiramente outras”. (ANDRADE, M. p. 340).

Paulo Prado vai além da busca por uma arte nacional; a renovação artística implicaria diretamente uma mudança política e social e esta, muitas vezes, parece ser sua principal preocupação. Segundo Mário de Andrade (1974), o pessimismo de Prado conseguia converter qualquer assunto artístico em problema da realidade brasileira.

No que diz respeito à busca patológica pelos males de origem, a obra de Prado assemelha-se ainda ao livro *América Latina: males de origem*, de Manoel Bomfim (1868-1932), no qual também o critério científico é utilizado para diagnosticar *defeitos* da formação brasileira. Contudo, convém ressaltar que os autores irão discordar sobre o motivo dessa patologia: enquanto Paulo Prado destaca a formação do próprio caráter do brasileiro (um elemento interno como problema, portanto), Bomfim, assim como Sílvio Romero, pensou sua época valendo-se da ciência naturalista do século XIX para explicar o atraso latino-americano, principalmente no caso brasileiro: daí o empréstimo do termo biológico “parasitismo” utilizado como metáfora do processo de colonização sofrido pelas nações do novo continente, exceto a América do Norte.

Guardadas as devidas mediações, notamos que entre 1850 e 1930, o pensamento e a literatura brasileira foram marcados por gerações que se dispuseram a entender o país como uma nação distinta; o projeto de fundar uma “nova” visão do país a partir do passado já estava presente, como vimos

no discurso de Sílvio Romero e Manoel Bomfim e será sequenciado pela ensaística de Paulo Prado.

Não encontramos nenhuma referência direta a Sílvio Romero e Manoel Bomfim na obra pradiana, salvo o prefácio à 4ª edição do livro *Paulística*, em que Carlos Calil (2004) aponta a influência de Sílvio Romero no tom panfletário e impaciente com que Prado elaborou o “Post-scriptum” do *Retrato do Brasil*.

A ausência de referências diretas a esses intelectuais brasileiros remete à relação que mantínhamos com a Europa. Paulo Prado testemunhou, por diversas vezes, que somente após sua primeira viagem a Paris, em maio de 1890, pôde tomar conhecimento de escritores e intelectuais brasileiros, do povo e da cultura do Brasil. No prefácio à 1ª edição de *Paulística*, declarou:

A mim chegou-me tarde esta revelação. Mais moço, só a Europa nos interessava, era a terra prometida dos nossos sonhos. (...) Éramos assim: a Literatura e O Romantismo, criadores de ideias falsas, tudo deturpavam e tudo envenenavam. Se nosso sentimento era brasileiro, a imaginação era européia, como tão finamente disse Nabuco. (PRADO, 2004, p. 56).

Assim, o contato com a Europa tinha um papel propedêutico de revelar a história e cultura do próprio país, já que a viagem ao continente europeu representava “o início de uma grande descoberta, a descoberta de seu próprio país e a paixão pelas coisas brasileiras. É a revanche da terra, a que já nos ligam 400 anos de história e de lutas”. (idem, p.57).

Vale lembrar que vários dos intelectuais do século XIX e início do XX tiveram a mesma experiência de Paulo Prado e passaram a conhecer a própria pátria a partir do contato com a realidade européia. Manoel Bomfim, por exemplo, escreveu *A América Latina: Males de origem* durante uma viagem feita a Paris em 1903. O autor acreditava que só poderia ter escrito tal obra fora do Brasil, onde a saudade da terra, aliada à má reputação que os europeus tinham da América do Sul, provocaria o desejo de reação em forma de palavras.

No “Prefácio a Poesia Pau-brasil”, Prado destaca também que o deslumbramento com Paris e a distância da terra natal permitiram a Oswald descobrir o Brasil:

Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia “pau-brasil”. (*apud*. ANDRADE, O. 1976, p. 7)

Independentemente do tom irônico desta passagem o distanciamento territorial é parte decisiva para Oswald reconhecer a própria pátria.

Somente após a Semana de Arte Moderna surgem os primeiros movimentos de redescoberta do Brasil no intuito de buscar as fontes primárias de nossa cultura. Financiadas por Paulo Prado, essas viagens contaram com a participação de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e representaram, segundo Waldman (2009, p.186), a primeira proposta modernista mais articulada com a questão da brasilidade.

No tópico a seguir, abordaremos o Romantismo e a posição central que ele ocupa nas análises de Paulo Prado sobre a realidade brasileira, sendo para ele o responsável pela subordinação que mantínhamos com o continente europeu em detrimento da cultura do nosso próprio país.

2.3. O Romantismo: um mal na realidade brasileira

Neste tópico, intentamos apresentar os pressupostos que levaram Paulo Prado a rejeitar a estética romântica e a propor a autonomia do pensamento brasileiro, em todos os campos.

No ensaio “Crise de crescimento”, o autor esquematiza as principais consequências que o bovarismo trouxe para uma sociedade ainda em formação, especialmente no caso de São Paulo, considerada pelos articuladores da Semana de Arte Moderna como a capital artística do país. Numa clara referência à protagonista do romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, Paulo Prado utiliza o termo ‘bovarismo’ para remeter à ideia de que a ilusão romântica teria efeito contrário na realidade brasileira:

Bovarismo é o dom que possui o homem de se imaginar diferente do que realmente é. (...) Como os indivíduos, as coletividades também sofrem dessa deformação de personalidade. O Brasil inteiro tem sido vítima desse mal estranho. (PRADO, 2004, p. 297)

Nesse sentido, o bovarismo local caracteriza-se pela deformação da realidade levando o indivíduo (ou o povo) a se imaginar diferente do que realmente é; tal característica foi agravada pelo Romantismo que, para o autor, jamais poderia conduzir o desenvolvimento da inteligência nacional. Se na política vivíamos um estado de deformação da realidade, na literatura o quadro não era diferente. Em 1836, o surgimento da obra *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), havia contaminado toda uma geração em busca de um lirismo puro que poucos poetas conseguiram alcançar. Nesta linhagem, Prado destaca apenas Casimiro de Abreu (1839-1860) e Catulo Cearense (1863-1946) como representantes do que ele intitula “ritmo profundo”; os demais não passariam de portugueses, franceses e espanhóis versificando em língua portuguesa.

Posteriormente, Paulo Prado traz à tona a temática do Romantismo num estudo mais aprofundado, dedicando um capítulo de *Retrato do Brasil* para traçar um histórico desta estética no país, assim como para fazer uma crítica aos artistas e intelectuais daquela época. O balanço geral revelava um atraso que se acumulava ao longo de quatrocentos anos de exploração e que se agravava ainda mais com a intensa exaltação da imaginação proposta pelo movimento romântico. Vejamos:

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. /.../ Deformou insidiosamente o organismo social, muitas vezes sob o disfarce de inteligências brilhantes em que a facilidade de apreensão e de expressão substituiu a solidez do pensamento e do estudo. (PRADO, 2012, p. 122-3).

Ainda com relação ao Romantismo, segundo o autor, apenas os povos simples e analfabetos estariam livres da influência maléfica de tal movimento (PRADO, 2012, p. 124), pois viviam a realidade e estavam alheios ao processo de importação das ideias.

De certo modo, Prado demonstra um conhecimento genérico sobre o Romantismo como movimento artístico-literário, aplicando seus preceitos de modo indiscriminado para explicar os fenômenos sociais, e nem sempre esses pareceres terão importância para a crítica literária. Segundo Berriel (2000), há uma distorção na noção de Romantismo que Paulo Prado elaborou, já que o autor aplica o conceito de um movimento literário para explicar as mazelas de todas as instâncias socioculturais. Mário de Andrade já havia ressaltado essa característica indicando que o pessimismo do autor o levava a converter “sempre o assunto das livres elucubrações artísticas aos problemas da realidade brasileira”. (ANDRADE, M. 1974, p. 239). Entretanto, observamos que ao discorrer sobre a estética modernista como movimento de contraponto, faz um aprofundamento dos princípios desse movimento. Essa verticalização é notória principalmente no prefácio que escreveu à *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade.

Trata-se de um famoso texto originalmente publicado em 1924 na *Revista do Brasil* e, em seguida, acrescentado ao volume de Oswald de Andrade, de 1925. Nele, Paulo Prado consagra Oswald como o primeiro grande nome da poesia brasileira a libertar os versos da influência européia, renovando “os modos de expressão e fontes inspiradoras do sentimento poético brasileiro”. (PRADO, 2004, p.310). Por conta desse texto, Oswald de Andrade dedicou, num primeiro momento, a *Poesia Pau-Brasil* “ao meu amigo e chefe político Paulo Prado”.

A invocação histórica no poema de Oswald é construída a partir da perspectiva poética e paródica, os fatos e documentos são usados para criar sua poesia. Já o autor do prefácio à *Poesia Pau-brasil* se vale da produção oswaldiana para explicar questões de política e próprias do seu pensamento, reduzindo a importância da forma poética (Cf. BERRIEL, 2000, p. 112).

Esta discussão será retomada mais adiante; por agora, interessa destacar algumas concepções sobre o movimento modernista expostas no prefácio à *Poesia Pau-brasil* (1924) e no ensaio “O Espírito Moderno etc.” (1926), ambos de Paulo Prado. Como já vimos, consideramos aqui a pluralidade do termo Modernismo e as diversas tendências estéticas e/ou ideológicas que o compõem.

Primeiramente, o que chama a atenção na leitura do prefácio é o tom panfletário e o sentido de ruptura atribuído à *Poesia Pau-brasil*. A produção é definida como “o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro” (PRADO, 2004, p. 312), atribuindo-se à poesia dimensão social. Após dois anos da publicação do prefácio, em 1926, Prado tornou pública a correspondência enviada ao jornalista e ensaísta Peregrino Júnior (1898-1983), em resposta a uma carta anterior, propondo uma reflexão sobre o Modernismo e suas consequências.

Longe das polêmicas que incendiavam o cenário artístico-literário daquele momento, especialmente com a figura de Oswald de Andrade, Paulo Prado questiona o uso que Peregrino Júnior e os críticos em geral faziam de expressões como “Espírito moderno, futurismo, arte brasileira, novas diretrizes e características da nossa literatura”. Para ele, era necessário ponderar os termos e classificações, pois se pensássemos na criação do Modernismo teríamos que voltar à época de Luciano de Samosata, morto no ano 192 da era cristã. Assim, conclui o autor: “Os modernistas de hoje vão se cristalizando em clássicos; outros surgirão, com surpresa e indignação nossa, para constituir a literatura”. (PRADO, 2004, p. 320).

2.4 Tradição x Modernismo: ruptura ou continuidade?

Em março de 1922, Paulo Prado escreve uma carta a René Thiollier publicada em *O Estado de S. Paulo* sob o título “Arte moderna, da coisa bela”, para realizar o balanço positivo dos efeitos da Semana de Arte Moderna, a qual teria permitido, entre outros avanços: a fundação de uma Arte com letra maiúscula, livre e democrática; o abandono das antigas fórmulas; a arte de reação contra as oligarquias e políticas, contra o mau gosto e a má política.

Ao longo dessa correspondência podemos observar que o afeto que une os missivistas, o apreço nas saudações e despedidas, sempre com um “afetuoso aperto de mão”, são utilizados para além da simples manifestação de amizade. Paulo Prado utiliza o vínculo afetivo que mantém com René Thiollier não para discutir sobre o movimento modernista paulista, mas para convencer

o amigo de que a adesão ao movimento de “arte pura, sem escolas, sem programas, sem preconceitos” é a única forma disponível de renovação artística e política. É interessante notarmos aqui a defesa da Arte Moderna como forma de reação política, pois é ela que dará sustentação para o “Post-Scriptum” ao *Retrato do Brasil*, de 1928.

Ainda nessa carta, ao que parece, nem Paulo Prado está convicto de sua defesa irrestrita ao movimento paulista, já que expõe a necessidade de se contrapor ao passado reivindicando uma arte pura, liberta e até mesmo anárquica, mas, ao mesmo tempo, demonstra certo conservadorismo, sendo favorável ao culto ao passado. Citemos:

As nossas admirações e o nosso culto pelo Passado continuam intactos. Não se poderia admirar ao mesmo tempo a oculta e fugidia significação de um verso de Mallarmé, misterioso e profundo, e também a estrofe vermelha e suntuosa das *Fleurs Du mal* – e *Iberia de Debussy* e o bel canto de Bellini?(...) Esse é que deve ser o nosso critério – *a thing of beauty*... que seja clássica, moderna, romântica, independente, futurística, *fauve*, mas *a thing of beauty*...(PRADO, 2004, p. 296)

Em “Brecheret e a Semana de Arte Moderna” (1924), demonstra novamente apoio ao movimento de São Paulo e propõe um ensaio “ingênuo e ousado, de reação contra o Mau Gosto, a Chapa, o Já Visto, a Velharia, a Caduquice, o Mercantilismo” (PRADO, 2004 p. 301).

Esse apontamento aparentemente paradoxal tem sido destacado nos estudos sobre Paulo Prado para definir sua relação com o Modernismo e com a criação de suas obras, principalmente do livro *Retrato do Brasil*, ao qual grande parte da fortuna crítica do autor mais se ateve.

Dentre esses estudos, podemos recorrer ao trabalho de Carlos Berriel (2000) que realiza uma análise da obra pradiana a partir dos conceitos de ‘ruptura’ e ‘continuidade’, temas centrais não apenas para os modernistas, mas para o próprio Modernismo.

A maior parte dos estudos realizados até agora sobre o Modernismo tem-se ocupado, principalmente, com o ato de ruptura que as obras desse movimento praticaram de fato. Há, entretanto, uma outra forte dimensão de continuidade a que estamos aludindo. Uma continuidade que reside não tanto nos aspectos programáticos que unem visão social e intencionalidade estética decorrente. (BERRIEL, 2000, p.11).

No caso de Paulo Prado, os conceitos de “ruptura *versus* continuidade” serviram para demonstrar até que ponto o autor foi significativo ou não para o movimento modernista. O que estamos afirmando aqui é que Berriel parte da análise de um autor em seu contexto intelectual e social, fruto de uma determinada classe, para determinar sua produção, pois, segundo o estudioso, falta representatividade literária capaz de subsidiar uma análise do autor em relação ao movimento:

Penso neste caso no Verde-amarelismo, na Anta, e mais especificamente em Paulo Prado. No entanto, curiosamente, esse autor não pode ser associado aos movimentos aqui aludidos, mas sim aos nomes de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Alcântara Machado, entre outros de menor força. Com eles, Paulo Prado fundou e dirigiu revistas, para eles prefaciou livros, deles recebeu em dedicatórias seus livros mais importantes: *Macunaíma* e *João Miramar*. (BERRIEL, 2000, p. 11-2).

Contudo, mesmo considerando os aspectos externos à obra de Paulo Prado, optamos em trabalhar com os conceitos de “ruptura e continuidade” na análise da produção pradiana, incluindo aqui os dois livros, os ensaios e as cartas, demonstrando que a dualidade entre a defesa da tradição e da modernidade se faz presente no próprio discurso do autor. Essa opção metodológica apoia-se numa observação de Antonio Candido sobre o papel do social na avaliação do texto:

O papel social, a situação de classe, a dependência burocrática, a tonalidade política, tudo entra de modo decisivo na constituição do ato e do texto de um intelectual. Mas nem por isso vale como critério absoluto para os avaliar. A avaliação é uma segunda etapa, e não pode decorrer mecanicamente da primeira. (CANDIDO, 2002, p. 73-4).

Assim, a partir dos textos de Paulo Prado, é possível também perceber a tensão do autor frente a duas gerações distintas, mas que não se excluem, ao contrário, coexistem na incorporação da linhagem objetiva herdada de Capistrano de Abreu, no discurso cientificista do final do século XIX, aliada à inquietação modernista, na busca pela renovação da arte.

Ainda que tenha utilizado o modelo de estudo de Capistrano de Abreu, seu mestre e autor de *Os capítulos de História Colonial*, baseado na análise de

fontes, documentos e fatos históricos, Paulo Prado caracteriza-se como pertencente à nova geração ao definir sua obra pela perspectiva ensaística, isto é, a partir de uma visão fragmentada, em processo, plural, transdisciplinar, totalizante e suscetível a diversas interpretações.

Ao compor duas obras, *Paulística* e *Retrato do Brasil*, e diversos ensaios definindo-os como “mero ensaio na expressão inglesa da palavra, isto é, a simples proposta de uma opinião que não quer se impor e antes deseja ser discutida” (PRADO, 1934, p. 91), Paulo Prado parece exonerar-se da autoridade que possui como escritor e estudioso da história da formação nacional e essa é justamente sua intenção. Assim, o *Retrato* é apenas uma das tentativas possíveis para explicar o caráter nacional.

Para Wilson Martins (1969), toda e qualquer leitura que desconsiderar o caráter ensaístico do livro de Paulo Prado cairá na discussão inútil, já que o próprio autor a definiu como uma criação fragmentária:

O Retrato do Brasil é um ensaio, na melhor definição do gênero: são as reflexões ao mesmo tempo amarguradas, pessimistas e moralizantes de um “grand seigneur” (...) Seria um erro tomá-lo por um estudo de história; seria simples estreiteza intelectual deixar de admirá-lo como uma extraordinária construção interpretativa. (MARTINS, 1969, p.)

Em *Retrato do Brasil*, obra de 1928, Paulo Prado buscou compreender o Brasil a partir dos fatores que contribuíram para a sua formação, destacando a influência negativa que os portugueses trouxeram desde a sua chegada ao Novo Mundo. Isso porque grande parte dos colonizadores que aqui aportaram eram representantes da escória portuguesa, aventureiros e desregrados em busca do ouro (antes mesmo da descoberta das grandes reservas, no século XVII) que, em contato com os habitantes locais, especialmente a mulher indígena, disseminaram os vícios da luxúria e da cobiça. A síntese do sensualismo e da paixão pelo ouro resulta no surgimento de uma raça melancólica e triste: o brasileiro.

A tese de Paulo Prado de que o povo brasileiro é uma raça triste configura uma linha interpretativa e quase literária, dada a forma metafórica como apresenta os males de formação do país nas figuras alegóricas da Luxúria, Cobiça, Tristeza e do Romantismo. Porém, ao mesmo tempo em que

define o caráter ensaístico/interpretativo de sua obra, Paulo Prado demonstra que sua tese e argumentos estão pautados em fatos e documentos históricos, aproximando seu discurso da prática historiográfica tradicional.

De acordo com Waldman (2009), é notória a influência de Capistrano de Abreu na busca de fontes e documentos, na preocupação com as lacunas historiográficas, no rigor do método, mas essa não é a inflexão predominante da ensaística de Paulo Prado. Vejamos:

Ao se aproximar de Capistrano, Paulo Prado certamente estava interessado no rigor do método. Toda sua trama argumentativa, inclusive, está fundamentada em ampla documentação: cronistas, viajantes, cartas de jesuítas e de colonos, relatórios oficiais, documentos da inquisição e registros de historiadores. Essa documentação, no entanto, às vezes é referenciada em notas de rodapé, outras vezes é omitida e, em alguns casos, é simplesmente mencionada genericamente em frases como: “Disse um sociólogo americano”, “segundo uma informação jesuítica”, “informam os cronistas castelhanos”. Além disso, ao transcrever trechos de leituras que o impressionam, Prado amolda-os em paráfrases com aspas para harmonizar com sua ensaística. (WALDMAN, 2009, p. 148)

Assim, o caráter ensaístico revela o caráter subjetivo no trabalho de Paulo Prado, além da posição ímpar que ocupou na intelectualidade brasileira conectando o momento oitocentista e suas doutrinas científicas não apenas com a geração modernista de São Paulo, mas principalmente antecipando os grandes ensaístas e intérpretes da realidade brasileira que surgiram a partir dos anos 30 do século XX, entre eles, destacam-se *Casa-Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda.

3. Ensaaios e correspondências

Neste capítulo, procedemos a um aprofundamento das relações intelectuais entre Paulo Prado e alguns participantes do movimento modernista, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, René Thiollier e Blaise Cendrars, no intuito de demonstrar, a partir do próprio texto de Paulo Prado, o papel que este desempenhou no movimento modernista, e como se deram de fato as interlocuções literárias no grupo.

Nesse sentido, as análises feitas aqui são mais práticas e tendem mais para o ponto de vista estilístico, ainda que toquem também nas questões temáticas já levantadas nos capítulos anteriores. A partir da relação que o autor estabelece nas missivas podemos observar suas estratégias como ensaísta, a prática de sua crítica literária e cultural frente aos colegas do movimento modernista e a feição performática que seu texto assume em dados momentos para convencer o interlocutor de seus argumentos.

Na primeira parte, trataremos da correspondência entre Paulo Prado e Mário de Andrade, a qual se constitui de textos em sua maioria de caráter íntimo, com ênfase na amizade dos dois autores; mas também abordaremos os aspectos da crítica literária e cultural que emergem dessas cartas. É notório que a crítica exercida por Paulo Prado nas cartas a Mario de Andrade não apresenta rigor teórico, surgindo, quase sempre, sob a forma de breves comentários, nos quais o autor elogia ou condena determinadas obras e escritores, além de tecer considerações sobre seu próprio trabalho.

Na segunda parte, apresentamos os ensaios críticos sobre o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, bem como a parceria afetiva e intelectual com René Thiollier, ressaltando a importância que esses autores tiveram para a publicação do ensaio histórico *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado.

No último subcapítulo, abordaremos a relação entre Paulo Prado e Oswald de Andrade, destacando o ensaio de maior relevância para a crítica literária, o *Prefácio à Poesia Pau Brasil*, de 1924, um ano antes do lançamento da *Poesia Pau Brasil*. Nesse texto, conforme veremos, é perceptível o esforço

de Paulo Prado em aplicar suas teses históricas na análise da poesia de Oswald de Andrade.

3.1 A correspondência ativa de Paulo Prado a Mário de Andrade

Neste subcapítulo, interessam-nos especialmente as cartas que Paulo Prado remeteu para Mário de Andrade entre os anos de 1926 a 1936. Como já dissemos, esse material compõe parte do catálogo de “correspondência passiva de Mário de Andrade”, reunida pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) e não pode ser reproduzido. Com a autorização do IEB, realizamos no local a transcrição mecânica desses documentos, com fins específicos de desenvolver este estudo.

Integram a correspondência passiva de Mário de Andrade, depositada no IEB, 14 documentos remetidos por Paulo Prado, entre 1926 e 1936, sendo quatro cartões-postais, um telegrama, além de cartas e bilhetes inéditos. Nesse material, é possível perceber a amizade e admiração nutrida por Mário de Andrade, presente nas recomendações de afeto, nas informações trocadas, nas notícias sobre encontros com grandes artistas, enfim, uma série de elementos que nos permitem observar a relação de proximidade entre estes dois grandes nomes que marcaram a Semana de Arte Moderna de 1922 e ajudaram a consolidar o Modernismo brasileiro.

Paulo Prado tomou conhecimento do grupo modernista de São Paulo por intermédio de Graça Aranha, que retornara ao Brasil em 1921, e durante a exposição de quadros e desenhos de Di Cavalcanti, onde foi apresentado a Oswald e Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Guilherme de Almeida. Após alguns dias, Graça Aranha, por sua vez, apresenta aos futuros participantes da Semana de 1922 a figura de Paulo Prado como um intelectual especializado na História do Brasil e possível financiador do evento modernista.

Deixando de lado a importância de Graça Aranha na conferência de abertura da Semana de 1922, assim como as polêmicas políticas em que se envolveu, interessa notar aqui que a sua participação como articulador entre

Paulo Prado e os participantes da Semana instituiu o papel daquele como mecenas, o patrocinador do movimento.

O apoio financeiro e o prestígio aristocrático passam a definir a relação de Prado e os artistas tanto que, a partir de 1924, inicia-se uma série de viagens pelo Brasil no intuito de desvendar a história e cultura do país. Dentre essas excursões destacam-se duas viagens: a visita que Blaise Cendrars e Oswald de Andrade realizaram pelas fazendas de Prado no interior de São Paulo, inspirando Oswald a criar uma parte de sua *Poesia Pau Brasil*; e a viagem às cidades históricas de Minas Gerais, onde entraram em contato com o barroco mineiro que já havia sido apontado por Mário de Andrade como elemento diferenciador de nossa cultura.

Aliás, dentre os participantes da Semana de 1922, apenas Mário de Andrade afirmava sua independência intelectual em relação a Paulo Prado, ultrapassando as questões econômicas, tanto que, em carta de 4 de setembro de 1934 a Manuel Bandeira, Mário afirmou:

Sou muito amigo dele, muito, mas é mais fácil a ele ser meu amigo do que a mim ser amigo dele. A subalternidade econômica é um fato. E talvez se explique por aí, ser eu um dos únicos que podem se gabar de já ter dito desaforos ao Paulo Prado. Desaforos digo, mas consultas, pedidos, apalpos, não. (*apud* MORAES, 2000, p. 585)

Manuel Bandeira nutre também certo descontentamento em relação à atuação de Paulo Prado no mercado editorial, já que, após a direção deste, a *Revista do Brasil*, comandada por Monteiro Lobato, passa por uma transformação que não agrada o poeta pernambucano: “Há na empresa de Lobato capitais de Paulo Prado. Eles devem sair! Ou então o Paulo Prado saia do meio de nós!” (*apud* MORAES, 2000, p. 118).

Essas informações são válidas para percebermos que a relação entre Prado e Mário transpõe os limites do mecenato e se constrói entre altos e baixos, de resto presentes também nas suas correspondências.

A escolha pelo conjunto epistolar enviado a Mario de Andrade como objeto de estudo não foi aleatória; ela derivou do próprio estudo da produção de Paulo Prado, da ligação que estes autores tiveram na formação do Modernismo paulista, e da influência da obra *Retrato do Brasil* para a concepção de *Macunaíma*.

O estudo das cartas pradianas moveu-se por diversos pressupostos que é preciso explicitar, tais como: o uso da correspondência como fonte primária de estudo; a questão da propriedade de um texto que, via de regra, possui um autor (remetente) e um destinatário (interlocutor) específico; o aspecto memorialístico e (auto)biográfico encontrado nas correspondências e a possível prática de uma crítica literária e/ou cultural de suporte epistolar. Luiz Felipe Baêta Neves (1988), em *Por uma teoria da carta: notas de pesquisa*, ao traçar os aspectos para o estudo de textos epistolares, afirma a multiplicidade de formas e meios metodológicos que podem ser utilizados para compor uma análise que, em princípio, pode se referir a apenas uma carta ou várias de um mesmo remetente ou destinatário.

No caso de Paulo Prado, constatamos que algumas cartas remetidas a Mário de Andrade trazem considerações sobre as produções literárias de ambos, publicadas ou em fase de criação. Nelas, é possível perceber uma crítica fundamentada na busca pela brasilidade como ocorre na correspondência datada de 12 de dezembro de 1927, na qual Paulo Prado faz comentários sobre o livro *Clã do Jabuti*. Em outra carta, escrita em 1928, Prado faz alguns comentários sobre *Macunaíma* e informa Mário sobre o andamento de sua obra *Retrato do Brasil*, demonstrando que o forte vínculo de amizade influenciava reciprocamente suas produções.

Com uma finalidade extremamente utilitária, as primeiras missivas trazem comunicados objetivos, como a confirmação de um encontro, a demonstração de saudades ou a felicitação por uma publicação; somente após 1927, elas ganham espaço para a discussão de ideias e obras.

Contudo, ao longo da leitura dessa correspondência revela-se uma série de desdobramentos importantes não apenas para explorarmos o conteúdo dessas mensagens em si, mas para entendermos a relação que as determinou.

Em sua obra, Neves aponta como aspecto caracterizador do gênero carta a mencionada “presença de uma ausência” e também a “exteriorização de uma interioridade” (NEVES, 1988, p. 101), ao mesmo tempo se destaca a existência de um destinatário/interlocutor direto. O estudioso afirma ainda que o estudo acadêmico das cartas deve evitar duas grandes falácias metodológicas: a primeira caracteriza-se pela busca de um realismo estreito de análise

histórica, e a segunda está na percepção do remetente como um sujeito dotado de plena expressão imaginária.

É preciso lembrar também que o uso da carta como fonte ou objeto de estudo pressupõe uma “falsa ideia de verdade estabelecida” (NEVES, 1988), já que a apropriação do gênero epistolar como documento histórico e testemunhal implica o reconhecimento da dependência do gênero em relação aos fatos cotidianos.

Essa discussão acerca da carta como documento histórico ou construção imaginária remete à entrevista que Walnice Nogueira Galvão concedeu à revista *Teresa* (2008, p. 26), da FFLCH da USP. Nela, a entrevistada aponta que o grande problema está em definir o limite em que a carta deixa de ser somente documento “histórico” e se transforma em criação literária. Para exemplificar isso, Walnice recorre a Proust e questiona até que ponto as intensas dores de cabeça, sempre relatadas nas cartas, não seriam apenas uma forma de invenção ou distanciamento do autor.

Nessa direção, quando ponderamos sobre os aspectos históricos e imaginários da criação de uma carta surgem duas questões interligadas e que podem revelar a complexa estrutura do gênero epistolar. Inicialmente, devemos questionar a dimensão ética da pesquisa, pois se trata do direito de estudar cartas que não foram produzidas para serem publicadas e, como consequência, a possibilidade de tratarmos e avaliarmos como criação literária um texto originalmente desprovido de intenção artística.

Philippe Lejeune (2008), em *A quem pertence uma carta?*, considera a questão da propriedade de um texto que, em princípio, possui um autor (remetente) e um destinatário específico uma demanda que diz respeito apenas a estes, que podem decidir se o texto será mantido em arquivo ou se será destruído após a leitura.

Paulo Prado, por exemplo, demonstrou consciência sobre a propriedade do texto-carta ao tornar pública algumas correspondências em que tece considerações críticas e teóricas, aproximando-se de um gênero ensaístico, em detrimento de outras mais íntimas e pessoais que não foram publicadas.

A afirmação de Lejeune nos faz lembrar ainda o caso das correspondências de Mário de Andrade que compõem um vasto material e estão entre as maiores realizações do escritor modernista; mas, por outro lado,

durante muitos anos o acesso/publicação a essas cartas foi negado pelo próprio autor. Porém, Marcos de Moraes assinala uma contradição no propósito de Mário ao demonstrar indícios de preocupação com uma possível literarização de suas cartas.

/.../ a possibilidade de que esse complexo desvelamento autobiográfico, contraditório (e revelador de contradições) viesse a se tornar público, aniquilava o escritor. Preocupado, Mário espalha palavras para tornar as cartas impúblicas. Lança anátemas: “[...] declaro solenemente, em estado de razão perfeita, que quem algum dia publicar as cartas que possuo ou cartas escritas por mim, seja em que intenção for, é filho da puta, infame, canalha e covarde. Não tem noção da própria e alheia dignidade”. Misturam-se, no grito desentranhado, encenação, prevenções com o interlocutor e o medo dos olhos ávidos da posteridade. No reverso da moeda, vem a certeza de estar construindo, na correspondência, uma obra para o futuro. (MORAES, 2001, p. 21)

Independentemente do caráter literário e da questão da propriedade sobre uma correspondência, o que queremos enfatizar aqui, mais uma vez, é a pluralidade de procedimentos metodológicos que podemos empregar na análise do texto epistolar.

No artigo, “Machado de Assis e José Veríssimo: aspectos da correspondência entre o escritor e o crítico”, por exemplo, Cristiana Boaventura (2008) demonstra como a troca epistolar estimulou o trabalho crítico-literário de ambos. Neste caso, é evidente que a opção metodológica foi definida pelo próprio *corpus* de trabalho, pelas condições de produção que permitiram a correspondência desses autores.

Deste modo, observamos que nas cartas remetidas por Paulo Prado a Mário de Andrade as estratégias de produção do escritor também determinam a escolha metodológica deste trabalho, no intuito de evidenciar não apenas as formas de escrita desses textos, mas também abordar o Modernismo brasileiro como conteúdo temático das missivas.

A ausência das cartas escritas por Mário de Andrade não cria um impasse ao presente estudo, já que nosso intuito é analisar a figura de Paulo Prado a partir da relação que estabelece com o outro por meio da correspondência. Outra questão que surge é a incerteza quanto ao número exato de cartas remetidas por Paulo Prado, alguma informação suprimida que poderia comprometer a análise de sua produção epistolar.

Essas ressalvas são decisivas para compreendermos a correspondência remetida por Paulo Prado como um elemento a mais na recomposição da figura desse autor e na sua importância para o Modernismo brasileiro, sem pretensões totalizantes, definitivas e generalizantes.

3.1.2 O encontro com Mário de Andrade: uma amizade e algumas cartas

O conjunto epistolar das cartas de Paulo Prado a Mário de Andrade permite delinear a relação de amizade que os uniu, além de ajudar a compreender o papel desses autores no Modernismo brasileiro. Em grande parte desses escritos, Prado procura não se estender muito nos assuntos, restringindo-se a informações utilitárias, como a felicitação de uma publicação, frases espirituosas, demonstração de admiração a Mário, a busca por notícias e a confirmação do vínculo afetivo de amizade. Além disso, é notório o grau de intimidade entre eles, já que o destinatário é sempre chamado de “bon ami” e, ao longo das missivas, Prado passa a assinar apenas com o primeiro nome e a tratar Mário como “Meu caro Mario” ou “Meu caro amigo Mario”.

Essas informações são relevantes ao nosso estudo na medida em que permitem contextualizar o espaço de enunciação e recepção próprio das cartas. Marcos Moraes, em estudo sobre a correspondência de Mário de Andrade, alerta para a necessidade de considerarmos os aspectos externos à mensagem, como assinatura do remetente e saudação, elementos de caracterização da “constituição cênica” de uma carta:

Os traços aparentemente externos à mensagem, como o chamamento e a assinatura do remetente, firmam um contrato de amizade. /.../ No momento em que Manuel se transforma em Manu e Drummond em Carlico, o trato íntimo já autorizou a expansão do espaço cênico da carta. /.../ A passagem da assinatura “Mário de Andrade” para o “Mário” em rabisco ligeiro quase de rubrica também marca os laços de fraternidade conquistados pelo destinatário. (MORAES, 2007, p. 78)

Os aspectos concretos de uma correspondência como o tipo de papel utilizado, a cor da tinta, o modo de ocupar a folha, a caligrafia/tipografia e as

rasuras (NEVES, 1988, p. 103) também compõem o aspecto cênico do gênero epistolar.

Além dos elementos externos à mensagem de uma correspondência é preciso entender as estratégias que o escritor lança para produzir uma carta, já que o processo de interação com o interlocutor só é produzido no pós-leitura levando ao que Luiz Baêta (1988, p. 101) intitula de “presença de uma ausência”, numa atitude que quase anula o interlocutor do texto.

A primeira carta enviada por Prado a Mario de Andrade que consta no acervo do IEB é datada de 28 de dezembro de 1926. É um cartão azul com bordas irregulares:

Merry christmas Bon ami,
Ahi não a palavra do Mestre. Um dia destes avisarei quando for aí para irmos passear dois dias em S. Neantinho*. Fim de ano estupidissimo por aqui. Invejei os que comem feijão e tem vistas típicas de (*) e luau.
Viva 1927!
Abraços do Paulo Prado

Embora curta e rotineira, mesclando o inglês, francês e português, para desejar votos de boas-festas e comunicar as notícias, percebemos que Paulo mantém um vínculo informal de proximidade, amizade e consideração pelo amigo Mário de Andrade.

Em carta remetida de Paris, em 13 de julho de 1927, Prado relata as novidades de sua permanência de três meses na França, informa do contato com obras de arte modernas, dá notícias do verão parisiense e do noivado de Oswald de Andrade.

Mario.
Escrevo esta (para fazer inveja) num calor desabalado, e em frente a dois grandes Picassos, que são um encanto, entre outras maravilhas, do apartamento de Madame Errajus-sis, onde estou instalado por três meses.
Lá fora está tudo em ebulição desde o asfalto até a Untergang*¹⁴ do ocidente. Desta vez a tapera é capaz mesmo de ficar velha. Mas se dessa catástrofe escapassem estes dois Picassos, já valeria a honra.
Paris sem novidades. Negros, negros, negros. Este bom calor, que dá saudades. Escreva, dê notícias.

¹⁴1414 (*) Alguns termos estão ilegíveis inviabilizando a transcrição para o presente estudo.

O Oswald está noivo, noivíssimo. Com gravatas ()*
desmaiada, chegando evoluído logo. O mesmo.
Abraços do Paulo

Em agosto de 1927, Prado faz elogios à carta anterior de Mário de Andrade, e relata as impressões de sua viagem pela Europa, ressaltando o encontro com Victor Brecheret em Paris.

16 de agosto
Meu caro Mário
Parti de São Paulo sem tempo para agradecer a sua carta, tão inteligente e bondosa, a respeito de “Paulística”. Creia que nenhuma das que recebi foi tão (*) causar-me tanto quanto qualquer coisa a má mentira que não quero elucidar entre as quais está o de não querer ofender a sua modéstia!
Vi o Brecheret em Paris. Fez-me a mesma questão de sempre. O caro Brecheret é interessante e eu sou um grande admirador do que ele faz – não pelo próprio valor da obra, mas das condições espantosas em que ele a faz, nem guia, sem leituras, sem mesmo poder falar aplicar* o seu núcleo.
O Oswald ali deve chegar por este lugar* fugidio e inquieto – sabia criado a “Poesia Pau Brasil”, que com passe meu, sabe com o meu endosso.
Meu Deus!... Adeus a Europa como que enlouquecida si se pode fazer um queijo em 15 dias. Tenha a vaga impressão que estás clavando...
Escreva-me. Ainda nada recebi do Brasil.
Saudoso abraço do Paulo Prado

Nessa carta, a forma atenciosa com que Paulo Prado se refere ao encontro com Victor Brecheret reforça o posicionamento que o autor teve em 1924, ao se envolver numa polêmica em defesa do escultor. No ensaio “Brecheret”, publicado no *O Estado de S. Paulo* e na *Revista do Brasil*, Prado reivindica a necessidade de se reconhecerem publicamente as obras de Brecheret que tinham sido premiadas em Paris, no *Salon d'Automne*. Victor Brecheret era italiano e após uma série de acontecimentos em sua família, entre as quais a morte de sua mãe, veio para o Brasil em 1904. Aqui permaneceu até a idade adulta quando retornou a Itália para estudar e se estabelecer como escultor independente e se tornar referência dos artistas da geração modernista de São Paulo.

No ano de 1928, o autor noticia a compra de um quadro de Picasso e o retorno ao Brasil.

Paris, 14 de agosto.
 Mário,
 Estou com o pé no estribo. Embarco no dia 30. Das minhas encomendas ainda não consegui o desenho do Picasso. Mas creio que obterei um ótimo “vinho” francês.
 Negócio particular. As marchands pedem preços impossíveis. Já estou farto de Europa. Quase três meses bastam.
 Agora quero me afundar outra vez na selva salvaggia. É onde está o interesse da vida. Isto aqui é apenas uma deliciosa tapira, como dizia o Cavis*.
 Até breve,
 Afetuosos abraços do seu Paulo

É marcante na história de Paulo Prado a função de agente civilizador, ao longo de suas diversas temporadas europeias, trazendo ao Brasil telas de Picasso, Léger, Picabia e Rouault que fizeram parte de seu acervo pessoal na capital paulista. Além disso, adquire em Paris, com o apoio de Tarsila do Amaral, doze telas modernistas que irão compor uma exposição em São Paulo. (CALIL, 2004)

Ainda que parte da fortuna crítica recuse a centralidade da visão de Paulo Prado ao movimento de renovação da cultura, atribuindo-lhe o papel de mero mecenas da Semana de Arte Moderna, há os que, como Berriel (2000) e Wilson Martins (1965), enfatizam a ideia de que o autor não era alguém movido apenas por interesses excêntricos ou de ordem aristocrática, sendo seu patrocínio imprescindível para o início do movimento modernista no Brasil, pois as aquisições de Prado tinham grande repercussão na sociedade da época. A respeito do papel fomentador da arte moderna, seu interlocutor Mário de Andrade afirma:

Ora, um quadro comprado pelo Paulo Prado significa não raro uns três ou quatro vendidos, de indivíduos que vão na onda dele como Thiollier e de outros que criam coragem”. (*apud* MORAES, 2000, p. 603).

Antes da realização da Semana de Arte Moderna, Prado já promovia alguns eventos culturais na cidade de São Paulo. Em 1919, foi responsável pela montagem de *O contador de diamantes*, uma exposição de arte francesa que ocorreu no hall do Teatro Municipal, onde mais tarde teríamos a mostra modernista. Nessa exposição foram exibidos quadros impressionistas, esculturas de Auguste Rodin, Émile-Antoine Bordelle e Henri Laurens e um concerto de César Franck e Debussy no dia da apresentação. O apoio

pradiano já nesse momento representava a aplicação do plano de governo de seu pai, Antonio Prado. Como prefeito e responsável pela administração pública da cidade, Antonio Prado estimulou o desenvolvimento cultural ao financiar a construção do Teatro Municipal de São Paulo e contribuir para a montagem de peças teatrais e exposições. O projeto de construção do teatro foi dado a Cláudio Rossi, arquiteto reconhecido e que prestava serviços à família Prado, tendo a incumbência de construir uma sala de espetáculos de projeção europeia e de impacto semelhante à do Rio de Janeiro. (CAMPOS, 2002, p. 84). Tais proposições demonstram a superioridade com que os paulistas se viam em relação ao resto do país.

A respeito do apoio da família Prado para a implantação da arte moderna, no livro *1922 a Semana que não terminou*, o jornalista Marcos Gonçalves (2012) faz uma observação relevante sobre a exposição de arte da Semana Modernista. Ele afirma que em meio aos ataques que as obras de Anita Malfatti sofreram, devido à influência da estética futurista em suas pinturas, um fato positivo ocorreu quando o pai de Paulo Prado demonstrou interesse na aquisição do “O homem amarelo”. Sabemos que o quadro em questão já estava reservado para o amigo Mário de Andrade, quando este manifestou interesse pela nova estética da pintura.

Esse fato foi lembrado com orgulho por Anita Malfatti na conferência realizada na Pinacoteca do Estado no ano de 1951. Além disso, o episódio é um exemplar do apoio e interesse que a família Prado teve no desenvolvimento do Modernismo paulista, e de maneira abrangente, da própria cultura brasileira. O financiamento de aristocratas e notáveis da sociedade aos espetáculos e exposições paulistas era uma prática comum no final do século XIX e início do XX; entretanto, a distinção do apoio da família Prado, especialmente a de Paulo Prado, em relação às demais iniciativas é que o movimento modernista não tinha a adesão majoritária da burguesia local.

Assim, é preciso ressaltar, mais uma vez, que o apoio financeiro às manifestações artísticas estava atrelado a um amplo projeto de modernização do começo do século. Paulo Prado intencionava, segundo Marcos Gonçalves (2012), “dar ares europeus” à cidade de São Paulo, para que através da modernização cultural ocorressem as mudanças políticas e sociais pelas quais o país deveria passar.

Desse modo, ainda que a função do mecenato não representasse o principal interesse de Paulo Prado, o prestígio do autor, empresário e membro de uma família tradicional paulista contribuiu para o desenvolvimento da efervescência cultural propagada pela Semana de Arte Moderna de 1922.

Voltando à correspondência ativa de Paulo a Mário, após um mês da carta anterior, o viajante envia uma missiva para informar o lançamento da *Revista Fubá*. O detalhe é que esse texto foi enviado para quatro destinatários:

Claridge's Hotel
 Avenue Champs-Élysées
 28 de setembro 1927 Paris
 Andrades, Couto e Milliet
 Acabo de receber o telegrama (ambicioso, dizia o Pádua Salles), criado o aparecimento da nossa revista: Fubá.
 Fubá mimoso? Espero que não. Fubá amarelo e grosso, de sugo, para comer com feijão, a sombra de um pé de mamão?
 (Quanta coisa deliciosa)
 Desta vez convenci-me deveras, de que o faiseuse Oswald não teria razão. Paris está jogada
 Viva nós, como diz o Brecheret.
 Enfim em novembro estarei aí, levando o apoio e o entusiasmo de um velho-moço.
 Saudades e abraços com as pancadinhas na curica do
 Paulo Prado

O conteúdo dessa missiva apresenta poucas informações relevantes para nossa análise, pois apenas reforça o vínculo de amizade entre os autores e a relação que Paulo mantém com Victor Brecheret, um escultor de descendência italiana e francesa, que tem o respaldo dos modernistas paulistas para a realização de suas obras. Isso porque, por meio do contato com Menotti del Picchia e outros participantes do movimento, toma conhecimento da importância dos bandeirantes em São Paulo, e propõe a construção de um monumento para simbolizar o heroísmo de tais desbravadores. Após muitas contestações, o projeto não vinga e Brecheret doa a maquete ao governo do Estado que, em 1953, diante das comemorações do IV Centenário de São Paulo, realiza uma versão de Brecheret para o “Monumento das Bandeiras”, localizado no parque Ibirapuera. Diante da recusa do governo paulista em adquirir a escultura de Brecheret, Mário de Andrade afirma que, ao contrário dos argentinos, os brasileiros não conseguem ao menos importar esculturas de artistas mais atualizados com as novas tendências estéticas.

Além disso, no ensaio intitulado “Brecheret”, publicado n’ *O Estado de S. Paulo* e já referido aqui, Paulo Prado destacou as criações artísticas para o contexto de instauração da estética moderna, porém como toda a defesa do autor em torno da nova estética, ele alude à necessidade de uma “obra de saneamento intelectual”, isto é, uma renovação artística que possa ser incorporada nas demais áreas da sociedade.

A euforia diante da produção artística de Brecheret não era característica apenas de Paulo Prado. Os artistas do movimento modernista reverenciavam também o poder criativo do escultor que contrastava com o atraso da arte de escultura brasileira. Mário de Andrade, totalmente adepto à obra de Brecheret, adquire uma peça religiosa do escultor que causa espanto em sua família devido ao aspecto moderno da obra: o busto de um Cristo com tranças nos cabelos.

Por intermédio da missiva acima podemos constatar também a importância que Mário de Andrade deu para a troca epistolar. Sabemos do volume expressivo de cartas, bilhetes, postais, ofícios e telegramas que integram a correspondência ativa e passiva marioandradina, organizada pela equipe “Mário de Andrade” no IEB- USP, e a carta de Prado escrita para quatro destinatários e arquivada por Mário nos mostra a consciência que o escritor tinha do valor de sua correspondência, seja pelo conteúdo que guardava, seja pela reprodução das redes de contato que essas fontes primárias permitem recuperar.

Segundo Telê A. Lopes (2000), na série de correspondência ativa de Mário é possível encontrar poucas cartas com cópia ou rascunhos, mas ainda que inexpressiva, a reprodução de tais missivas ativas nos leva a uma série de considerações sobre a intenção arquivística do autor. Observa-se a multiplicidade de discussões e desdobramentos que os estudos epistolares podem abranger, nos levando algumas vezes para proposições secundárias ao objetivo central do estudo; por isso, como critério de delimitação da análise aqui realizada, a fim de evidenciar o pensamento de Paulo Prado nessas missivas, não estenderemos muito a discussão certamente proveitosa acerca da intenção arquivística de Mário de Andrade.

Apenas para pontuar essa questão ressaltamos que a possível lógica arquivista de Mário contrasta com o desejo manifestado em uma carta-

testamento, de que a correspondência passiva destinada a ele permanecesse lacrada durante 50 anos. Tal atitude gerou curiosidade e uma série de invenções sobre o conteúdo desse material epistolar, atualmente já disponibilizado para pesquisas e consulta pública.

Voltando para a próxima correspondência de Paulo Prado, datada de 12 de dezembro de 1927, constatamos algumas considerações sobre o *Clã do Jabuti*, um livro de poemas que Mário de Andrade publicou no mesmo ano da missiva:

Meu caro Mário,

Recebi e gostei muito do seu Clã. Você é incontestavelmente o poder do grupo e da geração.

O Noturno de Belo Horizonte é perfeito. Peça de eautiologia.

O que você tem feito de melhor. Leio e o releio sempre com prazer. Está cheio de coisas que surgem a cada nova leitura. Proferio no carnaval, de certo malabarismo “vislumbro” que não se encontra no “Noturno”. A lindeza como diz? Folclorista ? Das suas últimas produções é muito interessante. Tenho a impressão de que você está perto, pertinho do nosso poema definitivo, cada vez mais difícil porque já vão ficando para os brasileiros do Brasil. Para isso não vejo “músico” que leve vantagem a você.

Agora, a crítica, não do homem, não do livro. Mania carioca que me vem de certo de estar rumando sob o mesmo eu das (*). O defeito do Clã é a sua dispersão dos feitos e a “mediação **” e que felizmente vejo bem seu mais fisiológico do que qualquer cristão creu. Mas crede está a bela unidade de Paulicéia? Nessa dispersão a gente arrisca-se a diminuir a sua pessoa: dada que é tão vibrante no seu talento. Não será um defeito da sua crítica, só para melhor dizer, da sua auto-inspeção, que quem guiam e explicam a sua . Seria um crime.

Mas não é a crítica a seu violin d'or?

Saudoso abraço do seu Paulo Prado

Nota-se, nessa missiva, que Paulo Prado intitula Mário como o melhor representante da geração modernista. Em 1927, já teria passado o tempo da efervescência cultural promovida pela Semana de Arte Moderna e o *Clã de Jabuti* representa um estilo de escrita poética racional em relação aos preceitos modernistas. Nessa obra, Mário demonstra o desejo de se aprofundar pela história cultural do país: valendo-se de suas viagens etnográficas pelo interior do Brasil, o poeta recria a palavra da tradição popular pela linguagem erudita. Ademais, a musicalidade típica do Brasil tais como modas, acalantos, toadas, rondós, romances e sambinhas é recuperada pelo poeta a partir de sua pesquisa em meio ao povo brasileiro. A face musical, já muito estudada pela

crítica marioandradina, ganhou contornos expressivos no livro de 1927, mas já era possível perceber essa característica em obras anteriores ao *Clã do Jabuti* como no livro em *Paulicéia Desvairada* (1922) e em *Losango Cáqui* (1926).

Ainda sobre a missiva de Prado é notória a afirmação do remetente: “Tenho a impressão de que você está perto, pertinho do nosso poema definitivo”. Tendo em vista que o *Clã do Jabuti* foi publicado em 1927 e evidenciava a busca do poeta pelos atributos folclóricos que nos dariam uma identidade nacional, é possível que *Clã* seja o intermédio para a criação de *Macunaíma*, o “poema definitivo” aludido por Paulo Prado. A lógica dessa associação advém da interpretação dessa carta que se refere ao projeto de Mário para a criação de uma obra com base em suas pesquisas etnográficas e folclóricas, da qual *Macunaíma* seria expressão máxima, além da própria aproximação temática entre os dois livros.

Em *Clã do Jabuti: uma partitura de palavras* (2004), Cristiane Rodrigues de Souza realiza um cotejo e demonstra que as aproximações vão além da temática abordada, revelando-se uma intenção semelhante em ambas as obras. Isso porque se na última seção do *Clã do Jabuti* - “Dois poemas acreanos” - temos um eu-lírico que busca incessantemente a face musical de seu próprio país, assim como sua identidade nacional, por sua vez, na rapsódia *Macunaíma*, o protagonista persegue ao longo da narrativa a “muiraquitã”, uma espécie de amuleto que também simboliza a identidade perdida. Assim, observamos que a impossibilidade de encontrar o que é desejado se faz presente nas duas obras confirmando a leitura de Prado de que o *Clã* seria um intermédio para a criação de uma obra maior e definitiva, no caso a rapsódia do “herói sem nenhum caráter”.

Em correspondência posterior enviada do Rio de Janeiro, em maio de 1928, Paulo Prado elogia *Manhã*, poema que Mário de Andrade havia publicado e que recebera o apreço também de Tristão de Ataíde, no *Jornal de Hoje* do mesmo ano.

Copacabana Palace
Avenida Atlântida
Rio de Janeiro Domingo “O Sol sentará nos bancos, tornando
banho de luz”.
Mario

Não posso deixar de dizer a você que a Manhã, da Revista, está um “gestura”, para empregar a gíria de vocês. O mesmo achou o Tristão no Jornal de hoje.

Isto confirma a minha opinião, que nem todos percebem (talvez você mesmo), de que você é um futuro.

O meu endereço em Paris é: aos cuidados de Societé d’Isufuntatein et de Cum minai, 8 rue Richeliei.

Ass. Abraço do Paulo Prado

Já em carta de agosto de 1928, Prado faz algumas considerações sobre a publicação de *Macunaíma* e aproveita para comunicar o andamento do livro *Retrato do Brasil*. E, numa linguagem amigável e informal, destaca a confluência temática destas obras. O tom despretensioso refere-se à articulação da correspondência, que se inicia com a comunicação do endereço de Blaise Cendrars, faz menção a artigos que Mário publicou sobre arquitetura e, finalmente, passa à crítica do livro *Macunaíma*. Vejamos:

Copacabana Palace
Avenida Atlântida
Rio de Janeiro 29 de agosto
Mário

O endereço do Cendrars, 2 medes Marronniess – Paris

Tenho lido o *Macunaíma* em fugazes doces. Não desmente a primeira impressão: está muito bom. É livro que vai ter sucesso, daqui a 10 anos, como todos os bons livros brasileiros. Por enquanto ainda não li nenhuma notícia a respeito – além da nota do Estado.

A sua situação não é nada invejável: você, ainda moço, produz um trabalho que vai cristalizar como expressão definitiva do seu talento. E depois? A sua responsabilidade é tremenda. A menos que você se entregue de corpo e alma à crítica...

A propósito, gostei do artigo sobre arquitetura, apesar não concordar com algumas ideias, há assuntos para algumas discussões.

Aqui os últimos retoques do *Retrato*. Ele está quase se objetivando, no desprendimento particular. Já não sei mais se está bem ou não.

Na dúvida, recolho-me a mediocridade comodista. Bastará?

Estarei aí no dia 7 de setembro com Pedro 1º.

Do seu Paulo.

Paulo Prado expressa satisfação com o livro publicado e preocupação em relação ao amigo devido à responsabilidade assumida ao publicar uma obra do porte de *Macunaíma*. O que chama a atenção é o questionamento sobre a qualidade de sua obra, *Retrato do Brasil*. Talvez, por descontentamento, ou até por compará-la ao livro de Mário, Prado manifesta insatisfação com o resultado de seu estudo sobre a formação nacional

brasileira. De acordo com a visão pradiana, os dois livros não só expressam a mesma temática, como também estão em sintonia de idéias e perspectivas.

Mário relaciona também a obra de Paulo Prado como uma espécie de interlocutor da temática histórica tratada em *Macunaíma*. Vejamos:

Uma pornografia desorganizada é também uma quotidianidade nacional. Paulo Prado, espírito sutil pra quem dedico este livro, vai salientar isso numa obra de que aproveito-me antecipadamente. (ANDRADE, M.)

O depoimento de Mário mostra não só a quem dedicava *Macunaíma*, mas que o autor tinha conhecimento do conteúdo da obra, até então não publicada, de Paulo Prado. Contudo, estamos destacando apenas um elemento da obra mariodradina que se assemelha declaradamente à temática abordada por Paulo Prado.

Outros estudiosos apontaram proximidades entre o *Retrato* e *Macunaíma*. Proença, em *Roteiro de Macunaíma* (1977), alude à semelhança da busca da muiquitã com a própria busca da identidade nacional. Já Oswald de Andrade considerou o *Retrato do Brasil* como o “glossário histórico” de *Macunaíma*. Waldman (2009), por sua vez, destaca que a ideia expressa no livro de Prado, de um país desorganizado e pouco desenvolvido, é aproveitada na prosa ficcional de Mário para a construção do personagem principal:

O herói de nossa gente passa seis anos sem falar, retardo atribuído à preguiça; é abandonado pela mãe./.../ *Macunaíma*, nesse sentido, ainda dorme o “sono colonial” descrito em *Retrato do Brasil*. (WALDMAN, 2009, p. 204).

Ainda que as afinidades sejam apontadas, há certas distinções que impedem a confluência total de ideias entre essas obras. Primeiramente, o livro de Mário não é um estudo de cultura nacional, mas sim uma obra inventada a partir da realidade, como explicou Mário de Andrade no segundo prefácio de seu livro: “Fantasiei quanto queria e sobretudo quanto carecia pra que a invenção permanecesse arte e não documentação (...)” (*apud* LOPES, 2008, p. 223). O mesmo não ocorre no livro de Paulo Prado, conforme vimos anteriormente, temos um ensaio que busca compreender, de forma mais ou menos sistemática, os males de formação nacional a partir de fatos,

documentos históricos e da visão impressionista. Além disso, é preciso lembrar que o desfecho dessas duas obras tem proposições distintas, já que Mário retrata que a impossibilidade de encontrar o “caráter brasileiro” é antes a própria definição desse caráter, pois o herói de sua história, de uma forma poética, morre, e vai morar no céu, fugindo completamente dos preceitos de qualquer herói clássico, contrariando o que acontece no ensaio de Paulo Prado, em que o povo é condenado à tristeza, apesar de viver numa terra radiosa.

Assim, afirmamos que, da mesma forma como foi demonstrado na missiva acima, não podemos filiar totalmente o ensaio interpretativo de Prado à criação literária de Mário de Andrade.

Sobre a temática de seu livro, em 21 de março de 1929, o autor faz algumas considerações em resposta a uma possível crítica de Mário sobre as proposições da cultura brasileira.

Mário,

A minha tendência é toda conciliatória. Sempre desejei ser diplomata, mas diplomata de verdade, de país com encrencas diplomáticas. Presumo que saberia redigir com “aula e jeito” o que os franceses chamam de “une nate”. Li e reli a sua crítica ao livro – que não existe. Verifiquei que estamos mais ou menos de acordo. O mal-entendido vem da colocação do “susto de alucinação”. Você escolheu aquele em que aceita o presente e o passado. Eu preferi o que serve para o passado e um pouco para o futuro. No meu livro (que não existe) me ocupei do passado, e fazer o Retrato do Brasil como ele me aparece nesse passado. É só. No pós-fácil que separo o futuro. É aí que sinto que há qualquer coisa que não funcionava e emperra a máquina. Entre o presente e o passado há forçosamente um progresso. Mas não melhoramos como deve melhorar um país novo e grande. Para mim tudo depende da questão política, que é a única que existe no Brasil. Questão política “pura” “assim a questão dos bananas que governam”.

Estes de agora levarão o país ao esfacelamento, à ruína. O nosso adiantamento material de independência é nulo. (PRADO,)

É presumível que a crítica ao referido “livro que não existe” seja uma discussão entre Prado e Mário sobre *Retrato do Brasil*, publicado em novembro de 1928, já que o autor faz alusão à existência de um “pós-fácil” ao livro, como ocorreu de fato no *Retrato*. Nessa correspondência, alguns aspectos merecem destaque pela dimensão de seus significados: o autor deixa claro que a questão política norteou seu pensamento, a referência temporal do seu ensaio

e *post-scriptum*, o procedimento argumentativo utilizado nessa correspondência.

A expressão que inicia a missiva “A minha tendência é toda conciliatória” nos dá o tom amigável que pretende estabelecer antevendo um possível embate com Mário. Em outras passagens é possível identificar essa mesma tonalidade: “Verifiquei que estamos mais ou menos de acordo”, ou quando afirma sem querer polemizar que a distinção entre eles era uma questão de escolha entre o passado e o presente.

Outro fator interessante refere-se à informação sobre o desejo do remetente em ser diplomata e a tese sobre a política. Sabemos que, por diversas vezes, Prado evidenciou a importância desta para o desenvolvimento de uma nação. Porém, nesta missiva a questão política é menos um assunto a ser tratado que um argumento retórico que confirma o desejo “diplomático” e “conciliatório” do autor.

Por fim, notamos o esforço de Paulo Prado em enfatizar o foco temporal de sua obra. Ainda que abordar o passado ou o tempo futuro possa ser uma escolha a critério do autor, como o destinatário diz, o missivista deixa claro que no *Retrato* aborda o tempo passado e no “post-scriptum” tratará das possíveis conjecturas. Entretanto, qualquer possibilidade de futuro está condenada à interpretação pessimista que Paulo Prado realizou do passado, isto é, dos males de formação do país. Daí a impressão do autor revelada a Mário de que no pós-fácil “é aí que sinto que há qualquer coisa que não funcionava e emperra a máquina”, mas como já afirmamos no primeiro capítulo e aqui metaforizado nas ideias de Prado, consertar essa “máquina” seria o mesmo que negar o discurso do ensaio *Retrato do Brasil*.

Mais uma vez, a discussão centraliza-se na imagem múltipla e no “entre-lugar” de Paulo Prado no “post-scriptum”, no qual “percebeu a fragilidade de seu argumento impressionista” (CARDOSO, 2013, p. 76) e propôs a solução às mazelas sociais: no recomeço através de uma revolução.

Assim, as cartas possibilitam entendermos revelações da vida e aspectos importantes da obra pradianas. Se, por um lado, elas serviram para divulgar acontecimentos ou veicular pedidos que aqui se estenderam especificamente ao amigo Mário de Andrade, também foram o intermédio para

Prado discutir questões relevantes, como as críticas ao próprio trabalho e as de seu destinatário.

Integram ainda a correspondência ativa de Paulo Prado, depositada no IEB, quatro cartões postais de viagens feitas pela Europa. O primeiro cartão-postal - “La savoie Touristique – Les charmettes – Côté dês Jardins” - é datado de 19 de julho de 1930 e refere-se à viagem entre a Itália e França. Em 11 de setembro do mesmo ano, envia o postal “Place – Grand Hotel - Montecatini Terme”; na Itália. Posteriormente, no mês de junho de 1934, Prado envia outro postal de Montecatini e, por fim, em 08 de agosto de 1936, ele e sua esposa Marinette assinam o cartão postal “La tour Eiffel”, de Paris.

Nesses postais, as mensagens grafadas revelam o sentimento de apreço, a amizade e a saudade que Paulo Prado manifestou em relação ao amigo. Poderíamos até referir as imagens escolhidas ao remeter tais postais, como Marcos de Moraes (2000), que identificou como, na correspondência de Mário de Andrade, as paisagens de postais complementam a significação das mensagens, ainda que muitas vezes essa informação não seja um ato consciente do missivista.

Na sequência, apresentamos a reprodução dos cartões-postais.



Figura: Cartão-postal: “La savoie Touristique – Les charmettes – Côté dès Jardins”; Data: 19 de julho de 1930.

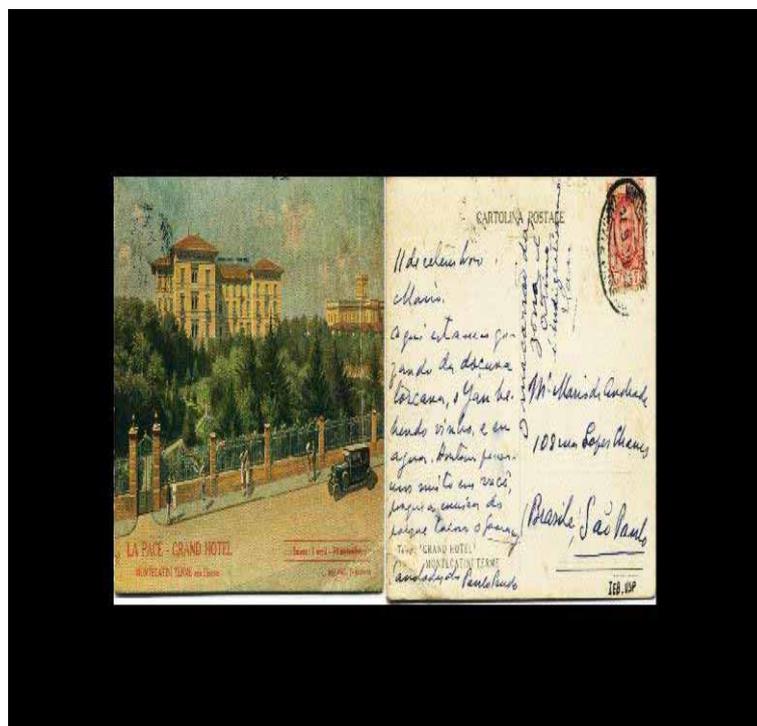


Figura: Cartão-postal: “La Place – Grand Hotel- Montecatini Terme”; Data: Montecatini, 11 de setembro de 1930.

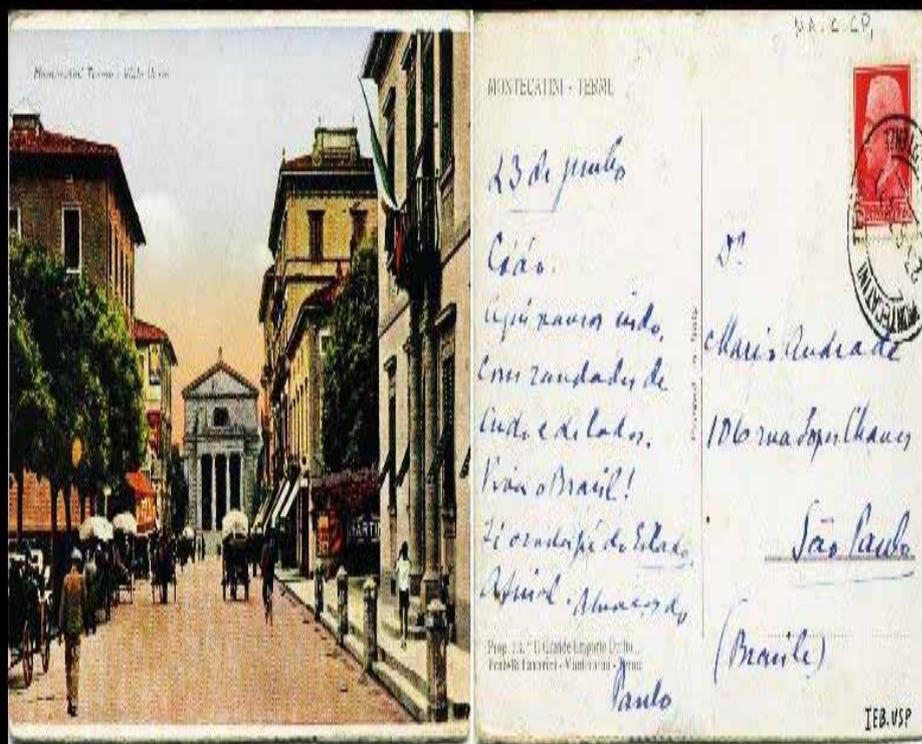


Figura: Cartão-postal: “Montecatini Terme – Viale Verdi”; Local/ Data:
Montecatini, 23 de junho de 1934.



Figura: Cartão Postal: “La tour Eiffel”. Local/ Data: Paris, 08 de agosto de 1936.

3.2 A arte moderna a serviço da modernização do país

A participação de Paulo Prado no movimento modernista foi além da realização da Semana de Arte Moderna. O autor foi o elo entre gerações distintas e o articulador de questões debatidas pelos moços paulistas, que frequentavam os grandes almoços dominicais promovidos em sua casa, na avenida Higienópolis.

A adesão ao Modernismo como movimento de renovação estético-cultural não foi a causa primordial defendida por Paulo Prado, que sequer produziu algo de diretamente representativo para a Semana de 22. Na verdade, o envolvimento na realização do evento, bem como nos acontecimentos posteriores a este, articulava-se a um projeto mais amplo e que iria convergir necessariamente para uma mudança de aspectos históricos e sociais do país.

Desse modo, o autor declara que o engajamento na luta pela arte moderna corresponde a uma renovação em diversas instâncias, como na política, arte, literatura, filosofia. Para ele, a Semana

[...] veio revelar ao deserto do nosso mundo lunar que uma nova modalidade do pensamento surgira como uma grande Renascença moderna. O mundo já está cansado das fórmulas do passado, em toda parte, e todos os terrenos – na estética da rua, no anúncio, nos reclames, nos jornais ilustrados (...). Assim iniciou o grupo de Arte Moderna a obra de saneamento intelectual de que tanto precisamos. (PRADO, data e página?????)

É a partir desse pressuposto, de uma articulação entre os aspectos históricos e estéticos, que desconstruímos a ideia de que a participação de Paulo Prado limitou-se apenas ao papel de “mecenas” do movimento modernista. De acordo com Carlos Berriel (2000), quando Mário de Andrade, em “O Movimento Modernista”, destacou Paulo Prado como a figura mais importante – o “fator verdadeiro” da Semana de 22 – por ser um legítimo representante da aristocracia e que deu identidade de classe ao Modernismo, impossibilitou a visão redutora de que o autor fosse visto como alguém que se moveu simplesmente pelo interesse mundano ou excêntrico de se divertir com

jovens artistas. É nítido destacar, ainda, como aponta o estudioso, a existência de outros fatores e interesses que teriam colaborado para a escolha de Paulo Prado como o elemento imprescindível ao evento, pormenores que levaram a este e a tantos outros reconhecimentos, como a dedicatória que Mário de Andrade fez no seu *Macunaíma*, em 1928, ou a de Oswald de Andrade em *Pau-Brasil*, em 1925.

Contudo, o que nos interessa aqui é demonstrar que o envolvimento na realização da Semana não foi marcado tão-somente pela relação de mecenato porque Paulo Prado objetivava mais com sua adesão ao movimento de 22, buscando um impulso de renovação cultural que pudesse se estender a todas as áreas.

Em seus textos, a Semana de Arte Moderna é citada apenas em 1924, no artigo “Brecheret”, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*. Apesar da decisão tardia de escrever sobre o movimento, Paulo Prado declara apoio total ao grupo paulista, destacando que a Semana teve a incumbência de fundar a nova arte brasileira, além de promover o que o autor intitulou de “obra de saneamento intelectual”, isto é, a renovação a partir da libertação de um passado artístico pautado pelos modelos de influência europeia.

A crítica pradiana incidiu não apenas sobre os poetas brasileiros que não se atualizavam frente às questões de arte e literatura, como no caso do aparecimento tardio de romances naturalistas na literatura brasileira da última metade do século XIX, mas na política que seria a responsável pelo atraso econômico e a deformação social do país.

3.2.1 A arte moderna, mas só da coisa bela

O diálogo epistolar entre Paulo Prado e René Thiollier não teve muitas ocorrências, mas se revelou singular no seu conteúdo, tendo em vista a relação de amizade formada entre os dois e a convergência de seus pensamentos sobre a cultura brasileira. Se Paulo Prado foi reconhecido como o grande patrono da Semana de 22, além de patrocinador das primeiras realizações estéticas modernas, coube a René Thiollier a incumbência de conseguir junto

ao presidente Washington Luís o financiamento de parte das despesas com a hospedagem dos artistas e escritores vindos do Rio de Janeiro.

Além disso, Thiollier atuou decisivamente na edição e lançamento de *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, em 1928, chegando a acompanhar a elaboração do livro na gráfica e a revisão do exemplar final. Em carta datada de 8 de dezembro de 1928, Paulo Prado não apenas reconheceu o esforço do amigo, como também demonstrou espanto diante da repercussão sobre o livro publicado:

Meu caro René, o *Retrato* vai de vento em popa. É incrível como aqui no Rio o livro fez sensação. Em todos os meios, mesmo os menos literários. Disse o Garnier que num bonde, outro dia, havia três pessoas folheando o livro. Você, como editor, tem faro. Eu é que não acreditava que pudesse interessar senão a um limitadíssimo grupo de intelectuais. Vamos fundar uma casa de edições? (apud THIOLLIER, 1956, p.90)

A relação que se estabelece é de grande consideração entre ambas as partes, uma cumplicidade afetiva e intelectual que autoriza Prado a tratar de assuntos diversos e com muita naturalidade. Em carta seguinte, Prado ainda comemora a permanência do sucesso de seu livro “E a venda continua, por todo o Brasil. Um oficial do exército comprou, ontem, no Alves sete exemplares.”¹⁵; e aproveita a oportunidade também para se queixar das críticas sobre o *Retrato do Brasil*, especialmente a resenha de Alcides Delamare (1929) que descreveu o livro como uma “*caricatura a la diable*” e que foi publicada no *Correio da Manhã*.

René de Castro Thiollier, ao contrário do que muitos pensavam, era paulista e nasceu em 29 de janeiro de 1884, filho do francês Alexandre Honoré Marie Thiollier e D. Fortunata de Sousa e Castro Thiollier. Tornou-se bacharel pela Faculdade de Direito de São Paulo, em 1906. Fundou e dirigiu a *Revista da Academia Paulista de Letras*, da qual foi eleito membro em 1934, para o cargo de secretário geral da Academia. Entre suas obras destacam-se: *Senhor dom Torres* (1921), *O homem da galeria* (1927), *A Semana de Arte Moderna, depoimento inédito* (1953) e *Episódios de minha vida* (1956). Do mesmo modo que Paulo Prado, de acordo com Calil (2012), Thiollier costumava promover

¹⁵ Carta de Paulo Prado a René Thiollier, datada de 03 de janeiro de 1929.

encontros literários na sua mansão na avenida Paulista, esquina com a rua Ministro Rocha Azevedo, onde se discutiam os temas modernistas.

Conforme aponta Waldman (2009), René Thiollier já havia homenageado Paulo Prado em um capítulo de seu livro *O homem da Galeria*, de 1927. Nesta obra, Thiollier revela detalhes do acervo de obras modernas de Paulo Prado que contrastam com as obras clássicas, tais como os móveis importados da Inglaterra, porcelanas indianas e tapetes do Oriente. (THIOLLIER, 1956).

Em depoimento sobre a participação na Semana de Arte Moderna, Thiollier diz:

Fui, por sugestão de Paulo Prado e Graça Aranha, mais que um animador da “Semana”, fui seu empresário. Basta dizer que o Teatro Municipal me foi cedido, a mim, por alvará de 6 de fevereiro de 1922, pelo então Prefeito de nossa Capital, o saudoso Dr. Firmiano Pinto, que muito me distinguia com a sua amizade; consegui ainda de outro amigo meu, o sr. Dr. Washington Luiz Pereira de Souza, Presidente do Estado, que o seu governo custeasse uma parte das despesas com a hospedagem dos artistas e escritores que vinham do Rio. (THIOLLIER s.d., p. 8)

Porém, a adesão e participação de René Thiollier como produtor da Semana de Arte Moderna não se deu de forma voluntária, como o depoimento posterior leva a crer. Por meio da análise de uma parte da correspondência ativa de Paulo Prado, podemos recuperar quais eram as questões defendidas pelo movimento modernista não apoiadas por Thiollier.

Além da carta de Paulo Prado, não há outro motivo que esclareça o fato de René Thiollier ter se responsabilizado pelo aluguel do Teatro Municipal de São Paulo, assim como se desconhece a razão que levava Thiollier a reservar as datas iniciais de fevereiro para a semana do festival modernista. Na realidade, como confirma Marcos Gonçalves (2012), os depoimentos dos componentes da Semana de Arte são vagos e omissos em relação aos detalhes da elaboração do programa, da seleção de artistas e das obras apresentadas. Há ainda certas ambiguidades e lacunas referentes aos aspectos de ordem prática, como quem se responsabilizou por tal tarefa, ou decidiu algo, inclusive, o motivo que teria levado Prado a pedir para Thiollier reservar o teatro para o festival modernista, ao invés de ele próprio assumir tal incumbência.

Para Rubens Borba de Moraes, os primeiros detalhes da elaboração da programação da Semana foram escolhidos por Mário, Oswald e Di Cavalcanti, mas é possível que Paulo Prado e Graça Aranha tenham elegido diretamente os nomes, obras e conferências a serem realizadas, já que, por exemplo, Paulo Prado deixou para a posterioridade um papel datilografado com a programação completa dos três dias de evento.

Ainda segundo Borba de Moraes (2011), o movimento de 22 deveria ser representativo e marcante apenas para aqueles que se dedicaram à produção da estética moderna, excluindo os intelectuais apoiadores e os patrocinadores da Semana de arte. Essa opinião foi defendida também por Di Cavalcanti que demonstrou contrariedade em relação às concessões e atribuições daqueles que não compunham efetivamente o movimento modernista.

Contudo, é necessário esclarecer que grande parte da fortuna crítica de Paulo Prado e o presente estudo não definem o autor como pertencente ao movimento modernista. Ainda que alguns estudiosos façam apontamentos de características da estética moderna em sua produção, como a crítica de Wilson Martins (1969), seria necessário que Prado tivesse produzido uma obra de expressão para o movimento em questão.

A respeito da adesão de René Thiollier à Semana de Arte Moderna, é possível que Paulo Prado tenha colaborado para tal escolha, já que os dois pertenciam ao mesmo grupo de aristocráticos que se reuniam para discutir elucubrações artísticas e filosóficas, e Paulo Prado tinha certo poder sobre o grupo. Dessa forma, em carta de 1922, Paulo Prado pede o apoio do amigo René Thiollier para dar continuidade aos trabalhos iniciados na Semana de 22, e questiona se o colega não se interessou ao menos um pouco pela proposta do grupo paulista. Com o intuito de convencer Thiollier a aderir ao movimento modernista, o autor destaca que a Semana de Arte Moderna é fruto de uma mobilização da sociedade paulista, de seus artistas e de sua elite.

Dentre os argumentos para a defesa do movimento, o autor acentua o caráter inovador da nova estética, uma arte livre de preconceitos, sem escolas, aberta a todos e em constante renovação, e diz que René Thiollier, como organizador da Semana de Arte, deveria ter paciência para que o movimento pudesse se desenvolver. O apoio aos ideais modernistas seria uma forma de reagir contra o que Prado denomina “mal romântico”, isto é, a imitação de um

modelo de arte já desgastado na Europa e incompatível com nossa realidade. No início do século XX, assegura o autor, ainda existiam poetas que bebiam cachaça em crânios humanos, coroados de rosas, numa alusão as passagens da *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, bem como inspirados no romantismo do poeta britânico Lord Byron. Se é explícito o repúdio de Paulo Prado em relação ao Romantismo e aos movimentos de arte e do pensamento europeus, é verdade também que o autor se contradiz no julgamento da concepção romântica. Isso porque Prado enaltece o lirismo e a concepção poética de Casimiro de Abreu e Catulo Cearense, e ao mesmo tempo, ressalta o desperdício de talento dos poetas que se voltam para a corrente romântica.

Berriel (2000), ao analisar a concepção de Paulo Prado sobre o Romantismo, também acrescenta o caráter frágil e limitado da referida definição, já que reduz todo o movimento apenas ao aspecto da idealização/deformação da realidade.

Voltando à questão da renovação artística proposta pelo grupo modernista de São Paulo, pautada em elementos próprios da cultura brasileira, Paulo Prado a compreende como a única forma de definir a identidade nacional e acabar com o passado de imitação estrangeira e dependência cultural. Contudo, o mais intrigante é que o autor afirma abertamente a Thiollier que a renovação aqui mencionada não se refere apenas a uma possível mudança estética, já que o movimento, no seu entender, é antes uma reação contra as oligarquias e políticas, “contra o mau-gosto e a má política”.

A defesa do Modernismo enquanto movimento estético converge necessariamente para uma mudança dos aspectos históricos e sociais do país, articulação, segundo Calil (2004), recorrente em Paulo Prado, podendo ser definida como um “nacionalismo de extração combinada”. Vale lembrar que Mário de Andrade (1974) já havia apontado, como elemento característico de Paulo Prado, a extrema necessidade de relacionar os assuntos artísticos aos problemas da realidade.

Ainda na missiva remetida a Thiollier, em 27 de março de 1922, Prado assegura que a adesão ao movimento de 22 não o impede de cultuar e admirar obras clássicas, pois a renovação cultural se daria de forma evolutiva, sem que para isso fosse necessário renunciar aos grandes ícones do passado. Para o

autor o elemento de maior importância nessa evolução estava na preservação da beleza da arte:

As nossas admirações e o nosso culto pelo Passado continuam intactos. (...) *A thing of beauty is a joy for ever*, diz um verso de Dante Rossetti. Esse é que deve ser o nosso critério. (PRADO, Carta de 27 de março de 1922)

Ao estabelecer a beleza artística como critério de renovação/evolução artística, Prado nos leva a indagar até que ponto a arte moderna estaria livre e aberta a todos, conforme declarou no início da correspondência a Thiollier. Por outro lado, não podemos deixar de analisar que a contradição na defesa de uma arte moderna, desde que bela, reflete o impasse do autor frente às perspectivas e valores de duas gerações distintas.

Mais uma vez apontamos as dimensões de continuidade *versus* ruptura, termos utilizados por Carlos Berriel (2000), para explicar a função mediadora que o autor ocupou como elo de uma geração anterior à sua e dos modernistas de 22.

Outro enfoque importante dessa carta de 1922 refere-se ao jogo de palavras e argumentos que Paulo Prado arquiteta para o convencimento de seu interlocutor. Vejamos:

Li com prazer – e ao mesmo tempo com bastante melancolia – o seu belo artigo de ontem. Ele é a melhor prova de inanidade do esforço e a confirmação de meu desalentado *a quoi bon... /.../* Já estou percebendo que, sem dificuldade, acabamos os dois da mesma opinião, e, para consolidarmos este acordo, reserve-me a sua quinta próxima para dar-me o prazer de vir jantar nesta sua casa, às 8.” (PRADO, Carta de 27 de março de 1922)

Nessa passagem, observamos que o autor não se apropria dos argumentos relevantes para a defesa de seu ponto de vista, ao contrário, por meio de uma retórica própria ao gênero epistolar o remetente antevê a resposta de seu interlocutor. Em *Para uma teoria da carta: notas de pesquisa* (1988), Luiz Felipe Baêta Neves se refere à interlocução de um texto epistolar como a “presença de uma ausência”, isto é, a certeza da existência de um destinatário/ interlocutor direto a quem se objetiva comunicar algo.

Isso significa dizer que, na correspondência, o diálogo estabelecido pressupõe a presença de um interlocutor que terá acesso ao conteúdo da

mensagem posteriormente, por isso a necessidade de o remetente ter clareza e se valer de recursos linguísticos para se contrapor ao destinatário.

No caso dessa correspondência de Prado a Thiollier, posteriormente publicada pelo próprio autor no jornal *O Estado de S. Paulo* e que se encontra anexa em nosso trabalho, observa-se que a intenção é persuadir Thiollier a apoiar o movimento modernista. Para isso, como apontamos acima, Prado cria um diálogo teatralizado, respondendo a supostas dúvidas de seu interlocutor e, ao término da missiva, estando certo de seu convencimento, convida Thiollier para um jantar em sua casa como se não estivesse discorrendo sobre um assunto de maior relevância.

Outro elemento a destacar é o fato de Paulo Prado ter publicado essa correspondência em um jornal de grande veiculação nacional. Ao contrário das cartas de Prado e Mário, ou entre aquele e Capistrano de Abreu, não encontramos nenhuma informação sobre a existência de uma correspondência constante entre Prado e Thiollier, mas indagamos o intuito do autor ao publicar uma missiva em detrimento de outras tantas.

Na verdade, este questionamento está relacionado ao próprio objetivo da correspondência em questão: se a intenção é convencer Thiollier a aderir ao movimento modernista de São Paulo, é nítido que os argumentos são válidos e de interesse do público em geral, podendo ser publicado na forma ensaística que foi, apesar do tom de crítica professoral.

3.2.2 Cendrars, o poeta moderno



Figura 3: Blaise Cendrars, Paulo Prado e sua esposa Marinette Prado.

Ao publicar o artigo “Cendrars”, em junho de 1924, no jornal *O Estado de S. Paulo*, Paulo Prado destaca a importância da conferência do poeta franco-suíço Blaise Cendrars, no salão do Conservatório Musical de São Paulo, para a renovação cultural brasileira. O evento foi um dos três encontros que Prado financiou para que o poeta divulgasse as tendências das vanguardas europeias tanto na poesia moderna, como nas artes plásticas, com a exposição de Delaunay, Léger, Gleizes, Segall e Cézanne.

É notório que a presença de Cendrars nessas conferências objetivava muito mais que uma atualização cultural. Como patrocinador do movimento moderno, Paulo Prado pretendia libertar o pensamento artístico da imitação aos modelos antigos orientando o olhar do público, através de palestras e exposições, para a criação moderna. Para isso, não bastava apenas financiar as produções culturais, era necessário engajar-se na luta pela nova estética, e no artigo em questão, é perceptível sua adesão ao projeto modernista. Assim, o autor de *Retrato do Brasil* apoia a conferência e convoca o público para prestigiar o poeta franco suíço:

A conferência versará sobre as tendências da estética moderna em relação à pintura, e o orador discorrerá diante de alguns quadros, dos mais significativos dessa tendências, e pertencentes a amadores da cidade. Em Paris, em Londres, ou em Berlim certamente um público numeroso ouviria com curiosidade essa palavra reconhecidamente autorizada. (PRADO, 2004, p. 316).

Além de admirar e reconhecer a produção artística do poeta, Paulo Prado criou um vínculo de amizade que influenciou a criação do seu ensaio histórico e do caderno de poemas *Feuilles de Route*, de Cendrars.

Paulo Prado é apresentado ao suíço por Oswald de Andrade, na livraria *Americana*, especializada em obras sobre as colônias europeias. O paulista frequentava a livraria desde a primeira viagem que fez à Europa com o tio Eduardo Prado à procura de obras raras para integrar sua coleção de documentos que tratavam do Brasil. Cendrars, por sua vez, também era frequentador assíduo do local por motivo semelhante ao do escritor brasileiro.

Após esse encontro, por sugestão de Oswald de Andrade, Paulo Prado patrocina a visita de Cendrars ao Brasil, em 1924, hospedando-o em sua casa, e promovendo uma série de encontros do poeta com artistas brasileiros e a imprensa local.

Assim, Cendrars permanece no Brasil durante seis meses, retornando ainda em 1926 e 1927, novamente a convite de Paulo Prado. De acordo com Branca Alem (2011), o contato entre Cendrars e o grupo paulista contribuiu para uma série de desdobramentos na história da literatura e cultura brasileiras, além de influenciar positivamente na poética do poeta franco-suíço. Isso porque os modernistas assumiram o compromisso de viajar pelo Brasil no intuito de resgatar a identidade e a cultura brasileiras. A respeito desse momento, Cendrars relembra o entusiasmo dos paulistas:

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 monopolizaram. E a exploravam. Queriam bater todos os recordes. /.../ 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. (CENDRARS, 1976, p.96)

A euforia relatada por Cendrars vai ao encontro do que pensava o grupo paulista. Paulo Prado declarou no ensaio “Brecheret”, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, que apenas o Modernismo de 22 era moderno, já que até então, no seu entender, a intelectualidade brasileira se limitava a incorporar o que havia de pior no movimento romântico ignorando de forma consciente as manifestações do neo-romantismo de Rimbaud, a poesia de Baudelaire e o simbolismo de Verlaine e Mallarmé. (PRADO, 1924, p.180). Isto quer dizer que a Semana de Arte promoveu uma renovação em todas as instâncias, impondo um movimento de independência contra as fórmulas do passado que a estética romântica insistia em manter.

Somente após a Semana de Arte Moderna surgem os primeiros movimentos de redescoberta do Brasil no intuito de buscar as fontes primárias de nossa cultura. Financiadas por Paulo Prado, essas viagens contaram com a participação de Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e representaram, segundo Waldman (2009, p.186), a primeira proposta modernista mais articulada com a questão da brasilidade.

Paulo Prado promoveu a viagem e foi o anfitrião de Blaise Cendrars no país. Contudo, apesar do que se poderia pensar, a relação entre os dois escritores não se pautou apenas em uma relação de amizade e admiração

recíprocas, mas especialmente no interesse de que poeta franco-suíço representasse uma espécie de porta-voz das tendências das vanguardas europeias.

Do ponto de vista de Cendrars, por sua vez, o escritor paulista é considerado a amizade mais duradoura que estabeleceu no Brasil, sendo inclusive o responsável pela forma como o poeta conheceu as particularidades brasileiras e passou a entender o país como sua segunda pátria. Assim, Cendrars define a influência e estada na casa de Paulo Prado:

Cher Paulo Prado, on ne voyait que moi chez lui. J'y déjeunais tous les jours. J'étais toujours fourré dans sa bibliothèque. Il m'a fait lire tous ses livres, m'initiant à tous ses travaux. Sa conversation était inépuisable, de même que sa patience et son impatience de répondre à mes questions les plus saugrenues, car ma curiosité n'avait pas de cesse.¹⁶ (CENDRARS, 2005, p.384)

No entanto, Branca Alem (2011), em sua dissertação de mestrado, afirma que a interlocução entre esses autores não se deu apenas no nível da concordância de perspectivas, e por meio da análise comparativa entre o ensaio interpretativo *Retrato do Brasil* e o ensaio-reportagem *Le Brésil, des hommes sont venus...*, destaca o uso de recursos e técnicas semelhantes, assim como os fatos e fontes históricas apresentados. Além disso, Paulo Prado, enquanto concebia seu *Retrato do Brasil*, declarou ter enviado uma carta a Cendrars na França pedindo que o poeta o ajudasse na busca bibliográfica de temas sobre a tristeza, melancolia, patologia, Psicologia e Sociologia.

Porém, nem todos os aspectos que representam a formação do Brasil foram comungados nessa pesquisa bibliográfica, já que Prado compreende a mestiçagem como um fator negativo para o país, excluindo apenas a mescla entre o branco e o índio. Blaise Cendrars contraria a tese do amigo paulista ao caracterizar o Brasil, com uma visão contemplativa e positiva - ainda que expressasse determinado descompromisso em relação às questões políticas, sociais e culturais do país. Assim, é possível dizer que a produção poética de

¹⁶ “Apenas se via a mim em sua casa. Eu almoçava lá todos os dias. Eu ficava metido em sua biblioteca. Ele me fez ler todos os seus livros, me iniciando a todos os seus trabalhos. Sua conversação era inesgotável, assim como sua paciência de responder às minhas questões mais absurdas, pois minha curiosidade não tinha fim”. (Trad. de Branca M. Alem)

Cendrars expressou mais os elementos positivos da cultura e sociedade brasileiras que a ensaística pradiana, ainda que tenha se pautado nela.

De acordo com Alem (2011), o poema que Blaise Cendrars escreveu após a primeira viagem ao Brasil em 1924 integra a segunda parte de *Feuilles de Route (São Paulo)*, tendo sido originalmente apresentado para a exposição de Tarsila do Amaral no “Catálogo da Exposição Tarsila” na Galeria Percier, em Paris, no ano de 1926. Eis o poema “Saint- Paul”¹⁷:

“Saint-Paul”

J'adore cette ville
 Saint-Paul est selon mon Coeur
 Ici nulle tradition
 Aucun prejudice
 Ni ancien ni moderne
 Seuls comptent cet appétit furieux cette confiance absolue cet
 optimisme cette audace ce travail ce labeur cette spéculation qui font
 construire dix maisons par heure de tous styles ridicules grotesques
 beaux grands petits nord sud égyptien yankee cubist.
 Sans autre préoccupation que de suivre les statistiques prévoir l'avenir
 le confort l'utilité la plus-value et d'attirer une grosse immigration
 Tous les pays
 Tous les peuples
 J'aime ça
 Les deux trois vieilles maisons portugaises qui restent sont de
 faïences bleues. (CENDRARS, 1990, p. 63)

O poema veicula a devoção e alegria do poeta diante da cidade de São Paulo, caracterizada aqui pela multiplicidade de povos, culturas e sem nenhuma tradição e preconceitos. Conforme identificado no presente trabalho, Paulo Prado distinguiu também a região paulista pela superioridade de sua população, portanto, não haveria muitas diferenças no olhar desses autores para definir a cidade.

Porém, quando a análise interpretativa se estende para a compreensão do território brasileiro são notáveis as distinções entre os autores. Isso porque Cendrars foi influenciado pela temática abordada no *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, realizando um levantamento dos fatores que levaram à formação do

¹⁷ Trad. de Branca Alem (2011, p. 104): “São Paulo” Adoro esta cidade/São Paulo é conforme ao meu coração/Aqui nenhuma tradição/Nenhum preconceito/Nem antigo nem moderno/Só contam este apetite furioso esta confiança absoluta este otimismo esta ousadia este trabalho este labor esta especulação que fazem construir dez casas por hora em todos os estilos ridículos grotescos bonitos grandes pequenos norte sul egípcio yankee cubista/Sem outra preocupação se não a de seguir as estatísticas prever o futuro o conforto a utilidade a valorização e atrair uma grande imigração/Todos os países/Todos os povos/Gosto disto/As duas três casas velhas portuguesas que restam são faianças azuis”.

país. Da mesma forma que Prado, o poeta apresenta a mestiçagem como o elemento característico do brasileiro, não sendo, porém, pessimista em relação a tal miscigenação, manifestando-se não somente contra as teorias de degeneração das raças de Gobineau, mas ridicularizando a crença em tal pensamento.

É provável que o poeta nessa época já tivesse conhecimento das teorias racistas de origem francesa que destacavam a ausência de critérios científicos das teorias degenerativas, assim como a proposição culturalista de Gilberto Freyre, que rejeitava as teorias raciais na interpretação da sociedade e da cultura no Brasil.

Após a publicação do livro *Retrato do Brasil*, em 1928, Blaise Cendrars se oferece para traduzir o ensaio para a língua francesa, e afirma possuir já um editor para a obra, mas Paulo Prado não aceita devido à efervescência da recepção crítica ao ensaio interpretativo, alegando que “roupa suja lava-se em família”. (apud PRADO, J. F., 1956, p. 106). A possibilidade de tradução dessa obra já havia sido levantada com temor pela crítica conterrânea ao livro. Em 1929, o Departamento Nacional de Ensino indica o *Retrato do Brasil* para ser traduzido e lançado nos países estrangeiros, porém a opinião crítica foi contrária a essa eleição. N’*O Estado de S. Paulo*, Franco Rocha (1929) alerta que o conteúdo do livro de Paulo Prado nas mãos de inimigos poderia representar uma arma contra os próprios brasileiros.

3.3. Poesia Pau-brasil: a essência da poesia moderna

O ensaio de Paulo Prado mais conhecido e de grande relevância para a crítica literária e cultural foi o “Prefácio à Poesia Pau-Brasil”, inicialmente publicado em 1924 na *Revista do Brasil* e posteriormente revisado para o volume de Oswald de Andrade, de 1925.

Nessa época, Oswald de Andrade era figura conhecida nos meios jornalísticos, intelectuais e boêmios de São Paulo e do Rio de Janeiro. Foi responsável pelo comando da revista *O Pirralho*, uma publicação que se propunha a discutir de forma descontraída questões de ordem política e literária. Em 1922, faltando poucos dias para a Semana de Arte, inicia no *Jornal do Comércio* uma série de publicações que arrasavam com as criações artísticas passadistas e alertavam para a necessidade de uma atualização do meio artístico nacional.

Dentre as principais características do poeta brasileiro, destaca-se o humor aguçado, e às vezes até agressivo, que usava para atacar aqueles que não concordavam com seus artigos.

A respeito da obra de Oswald, Paulo Prado afirma que a lógica criativa do autor perpassa os limites da inovação estética do movimento modernista, representando o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro. Da mesma forma que declarou a René Thiollier, na correspondência aqui mencionada, Prado celebra a criação, finalmente, de uma poesia materializada a partir da realidade brasileira e que teria renovado os modos de expressão e fontes inspiradoras do sentimento poético brasileiro.

Desse modo, Oswald de Andrade, por meio de sua poesia *Pau-brasil*, teria inaugurado um novo período para a literatura brasileira em que o nacionalismo se desprendia da influência dos métodos europeus, considerados decadentes e esgotados:

Libertemo-nos das influências nefastas das velhas civilizações em decadência. A começar pela língua e pela gramática. Do novo movimento deve surgir, fixada, a nova língua brasileira./.../ Deus nos livre desse esnobismo rastaquera, de todos os “ismos” parasitas das ideias novas. A nova poesia não será nem pintura, nem escultura, nem romance. Simplesmente poesia com P grande, brotando do solo natal, inconsciente. Como uma planta. (PRADO, 2004, p. 313)

Nessa direção, podemos observar que a nova poesia representava a libertação de uma identidade cultural ainda em formação, e que até então se assemelhava aos modelos dos países colonizadores.

A evolução em busca do “verso livre” era uma tendência entre os poetas já consagrados, como Mário de Andrade, Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida, mas que teria atingido o ápice de sua emancipação cultural na poesia

oswaldiana. No prefácio, Paulo Prado assegura que apenas o nacionalismo poderia acabar com a dependência brasileira em relação aos países europeus, por isso a poesia de Oswald de Andrade é definida pela metáfora do “ovo de Colombo”, isto é, algo simples e aparentemente sem valor, mas que acabou enriquecendo o explorador. Waldman (2009) aponta que a alusão ao “ovo de Colombo” possivelmente foi um empréstimo do poema “La Tête”, de Blaise Cendrars: “Tout le monde connaît l’oeuf de Cristophe Colomb/ Qui était un oeuf plat, un oeuf fixe, l’oeuf d’un inventeur”¹⁸ (*apud* WALDMAN, 2009, p. 193)

A análise do prefácio de Paulo Prado revela que o desejo de libertação da influência europeia e do explorador sobressai à campanha pelo verso livre, favorável a renovação da produção artística, deixando novamente implícito o caráter histórico de sua crítica. Conforme apontou Berriel (2000), Paulo Prado estabelecia sempre uma relação de dependência entre as teses históricas e suas ideias sobre arte e literatura, e no prefácio ao poema de Oswald não seria diferente.

Vale lembrar, mais uma vez, a ressalva de Mário de Andrade (1974) de que o pessimismo de Paulo Prado o levava a converter qualquer assunto artístico aos problemas da realidade brasileira. Assim, a *Poesia Pau-brasil* é compreendida como uma manifestação de emancipação cultural que poderia se estender aos domínios políticos e sociais. Prado afirma que Oswald de Andrade, ao reescrever em versos a história do Brasil, desde a chegada de Pedro Álvares Cabral até o início da urbanização das cidades, exterminou os “males da raça” que seriam responsáveis pelo atraso brasileiro. Apesar de Paulo Prado não expor com clareza no *Prefácio* quais os males da raça que seriam exterminados, no estudo de sua obra podemos pressupor que se trata da contribuição da mestiçagem racial para a formação nacional. Sabemos que a tese da mestiçagem é um dos fundamentos do livro *Retrato do Brasil*, publicado em 1928, mas ao escrever o prefácio a *Poesia Pau-brasil*, em 1924, já é evidente o posicionamento negativo do autor em relação ao encontro das três raças: índio, negro e português.

¹⁸ “Todos conhecem o ovo de Colombo/ que era um ovo plano, um ovo fixo, o ovo de um inventor” (*apud* WALDMAN, 2009, p. 193, Trad. Waldman).

Se no “Manifesto da Poesia Pau-brasil” Oswald de Andrade dividiu a poesia de importação e a poesia Pau-brasil de exportação, Paulo Prado vai além e propõe essa emancipação em todas as instâncias.

O empenho de Paulo Prado em atrelar os fatores históricos à dimensão estética na análise da poesia *Pau-brasil*, em algumas passagens, mostra-se forçoso, pois o autor não apresenta argumentos consistentes para a defesa de seu ponto de vista. Além disso, segundo Berriel (2000), ao subordinar a visão poética aos interesses políticos, o autor inferioriza a importância de Oswald no processo de criação de sua poesia.

Nesse sentido, chegamos a um questionamento revelador da relação intelectual de Paulo Prado e Oswald de Andrade: até que ponto o autor da *Poesia Pau-brasil* teria sido favorável ao *Prefácio* e à interpretação reducionista de sua obra como um mero produto social. Esse questionamento ganha proporções maiores se lembrarmos que, num primeiro momento, Oswald não só convida Paulo Prado para escrever o prefácio, como também o homenageia com a dedicatória do livro: “ao amigo e chefe político Paulo Prado” (BOAVENTURA, 1995, p.113). Após o aparecimento do prefácio, em 1924, e sem nenhum motivo aparente, Oswald substitui a dedicatória ao amigo pelo poeta Blaise Cendrars: “A Blaise Cendrars, ocasião da descoberta do Brasil”. (ANDRADE, O. , 1925, p. 15).

O caso da dedicatória não-consumada de Oswald de Andrade foi bastante explorado pela fortuna crítica pradiana. Carlos Calil (2004) afirma que não houve um motivo para a mudança da dedicatória original, já que Oswald pretendia homenagear também Blaise Cendrars e até o político Washington Luís. Ademais, em 1924, o autor já havia dedicado *Memórias Sentimentais de João Miramar* ao amigo Paulo Prado e a Tarsila do Amaral.

Berriel (2000), por sua vez, trata da questão da dedicatória não realizada como uma possível divergência de Oswald de Andrade em relação ao prefácio, já que, na leitura da poesia *Pau-brasil*, Prado priorizou o conteúdo histórico em detrimento do lirismo da poética avaliada. Isso quer dizer que apesar do foco tanto da poesia oswaldiana como do prefácio estar no retorno à descoberta do Brasil, a perspectiva pradiana centra-se na dimensão social que ultrapassa o fenômeno literário.

Independentemente dos motivos que levaram Oswald de Andrade a substituir a dedicatória de seu livro, é sabido que o poeta divergia das ideias de Paulo Prado em diversos aspectos. Na recepção crítica a *Paulística e Retrato do Brasil*, apesar de enaltecer o seu estilo como escritor e de reconhecer o *Retrato* como o glossário histórico de *Macunaíma*, Oswald ressalta, com tom irônico, as contradições das teses e os erros das fontes históricas de Paulo Prado. Para o poeta, os capítulos sobre a luxúria e a cobiça apenas reiteram o julgamento negativo do mundo europeu sobre a América recém-descoberta.

De maneira oposta, Waldman (2009) afirma que desde o início da poesia *Pau-brasil*, Oswald retrata a luxúria e a cobiça sem qualquer sentimento de culpa, demonstrando com naturalidade a malícia do português diante da beleza das índias que, ao contrário do que pensou Prado, não pareciam menos “atraentes” ou mais “promiscuas” que as mulheres europeias. Um exemplo dessa atualização da figura das índias assumindo a malícia e a sexualidade está no poema “As meninas da gare” recriado a partir de um trecho da carta de Pero Vaz Caminha a Dom Manuel:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha.
(CAMINHA, 1963)

AS MENINAS DA GARE
Eram três ou quatro moças
bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha.
(ANDRADE, O. 1985, p. 72)

Se em Caminha a inocência das índias aparece com a seriedade descritiva,, em Oswald as palavras ganham um sentido diferente: com humor e sem pudor, o poeta faz uma crítica às primeiras impressões e intenções que o colonizador português teve em relação à população nativa.

Paulo Prado não se manifestou quanto às considerações de Oswald sobre sua obra, até porque a tese das “três raças tristes” de *Retrato do Brasil* teve grande repercussão negativa no momento de sua publicação; entretanto,

após o lançamento da *Revista de Antropofagia*, em 1928, o autor irá romper definitivamente a amizade com Oswald, devido ao conteúdo de uma crítica publicada naquele periódico. Trata-se de um de 1929, sob o pseudônimo de Tamandaré, mas que teria sido escrito por Oswald de Andrade, acusando Paulo Prado de fotografar a realidade do país a partir da moral e dos costumes europeus. Isso significava dizer que o autor de *Retrato do Brasil*, que tanto repudiou a imitação aos modelos estrangeiros, utilizara os mesmos preceitos na elaboração de sua própria obra.

Nesse artigo, o estilo irônico e irreverente tão característicos de Oswald sobressaem e o *Retrato do Brasil* é ridicularizado:

O livro é ruim, não vale um caracol, está cheio de injustiças e inverdades e é, sobretudo, indigno do esperançoso e promissor talento do escritor magnífico de *Paulística* e outras belezas de observação errada em excelente estilo de salão. (TAMANDARÉ, 1929).

Sobre a figura de Paulo Prado o texto afirma:

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. (...) Na época de Freud, ele se fantasia de visitador do Santo Ofício, toma da palmatória, abre o catecismo e prega moral ao brasileiro da fuzarca, insistindo em meter na cabeça dele o desespero do europeu podre de civilização. (TAMANDARÉ, 1929)

Nesses trechos, é evidente a tentativa de desmoralizar e debochar do livro e de seu autor, que após a publicação do artigo rompeu a amizade com Oswald de Andrade sem que este pudesse ao menos se justificar. Mais tarde, Geraldo Ferraz (1985) esclareceria que Tamandaré era o pseudônimo adotado por Oswald Costa, outro escritor da revista.

Transcrevemos a seguir um rascunho redigido por Oswald na ocasião da ruptura pessoal com Paulo Prado e que provavelmente não foi remetido a este:

Paulo:

Escrevo-lhe esta ainda debaixo da penosa impressão que me deixou a sua atitude perfeitamente infame, quando me retribuiu com restrições à delicadeza de minha telefonada. Foi bom eu ter sabido antes da desprevenida visita que ia lhe fazer que você às vezes assume atitudes duma inferioridade revoltante. Se lhe telefonei é porque devendo partir para Santos, onde Tarsila está me esperando, a fim de receber Dulce e Nonê que chegam da Europa, não poderei comparecer ao enterro do conselheiro – amigo e companheiro que foi de meu pai. Queria então vê-lo, levar-lhe meus sentimentos de amigo leal e velho. O fato de você atribuir qualquer cumplicidade minha a ataques e violências contra você – é um índice de abjeção e de loucura simplesmente. Fico com a revelação que isso me traz. Oswald.

O mesmo não direi relativamente do Mário e Alcântara (principalmente este safado) a quem tenho atacado. Aliás, sou responsável somente pelo que escrevo. (*apud* BERRIEL, 2000, p. 116)

Oswald nega em vão a participação no artigo publicado na *Revista de Antropofagia*, responsabilizando-se apenas pelas críticas a Mário de Andrade e Alcântara Machado. A propósito, a ruptura pessoal entre Paulo Prado e Oswald coincidiu com a ruptura deste com Mário de Andrade em 1929.

No ensaio “Amizade em mosaico: a correspondência de Oswald a Mário de Andrade”, a pesquisadora Gênese Andrade assinala que os primeiros desentendimentos entre os dois modernistas iniciaram em 1922, pois Oswald queria que sua opinião prevalecesse em todas as discussões. Entre rompimentos, provocações e reconciliações, Mário rompe definitivamente a amizade com Oswald, por motivos até hoje pouco esclarecidos. Dentre as razões para a briga está o fato de Oswald ter se referido ao amigo com termos depreciativos como “boneca de piche” ou “Miss São Paulo traduzido em masculino”.

Além disso, em meados de 1929, a *Revista de Antropofagia* traz um texto de Tamandaré - pseudônimo de Osvaldo Costa, mas que era atribuído erroneamente a Oswald de Andrade – acusando o autor de *Macunaíma* de não fazer crítica literária, mas sim bajulação aos amigos e conhecidos.

Contudo, ainda que as tentativas de reconciliação não tenham surtido efeito, a amizade e a parceria intelectual entre Paulo Prado e Oswald de Andrade constituem parte importante do estudo desses autores, assim como do primeiro momento modernista.

Considerações Finais

Mas este estilo de compreensão do Brasil, que foi manejado com gênio por Mário de Andrade, levou mãos menos peritas ao desvio fascistizante do verde-amarelismo, que chegou a ser ridículo e falso, como em Plínio Salgado, mais envergonhado em Cassiano Ricardo, salvou-se na antropologia irreverente de Oswald de Andrade por ser absolutamente anticonvencional. E ficou “de salão”, ainda grávido de intenções democratizantes, na pena de Paulo Prado. (CARDOSO, 2013, p. 75).

Ao voltarmos o estudo para a figura de Paulo Prado temos a sensação descrita na epígrafe acima de que esse intelectual e empresário esteve ligado a universos tão distintos como o de Capistrano de Abreu e da Geração de 1870 e, ao mesmo tempo, o dos modernistas paulistas e o de apoio à Semana de Arte Moderna.

Nesta pesquisa, objetivamos destacar a participação significativa de Paulo Prado na Semana de Arte Moderna de 1922 e na fase inicial do Modernismo brasileiro, a partir da análise da correspondência trocada com alguns dos participantes do movimento, bem como dos seus ensaios em defesa da nova estética. Realizamos também um painel das relações intelectuais entre Paulo Prado e alguns participantes do movimento modernista, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, René Thiollier e Blaise Cendrars, no intuito de demonstrar, a partir do próprio texto de Paulo Prado, o papel que este desempenhou no movimento e a profunda contradição que expressava em sua curta obra ao propugnar por uma estética nova, embora pautada em pressupostos e valores tradicionais.

Paulo Prado viveu cercado pela intelectualidade desde cedo quando conheceu Paris, onde se hospedou no apartamento do seu tio Eduardo Prado, participante da geração realista de 70 de Portugal e amigo íntimo do escritor Eça de Queirós, tanto que serviu de inspiração para a criação do personagem Jacinto do romance *A cidade e as Serras*. De volta ao Brasil, Paulo Prado passou a patrocinar grandes eventos culturais e se considerava encarnando o “papel de agente civilizador da nação”, ou seja, pelo incentivo à renovação da

cultura nacional teria a incumbência de transformar a realidade política e social do país.

Dentre as manifestações artísticas e culturais patrocinadas, o autor é reconhecido como o mecenas da Semana de Arte Moderna, ocorrida em fevereiro de 1922 na cidade de São Paulo, sendo nomeado inclusive nos depoimentos dos participantes desse movimento como o grande responsável, ou nas palavras de Mário de Andrade, o verdadeiro “fautor” para a ocorrência desse evento.

Outro elemento que se revelou relevante no estudo da formação intelectual de Paulo Prado foi a amizade nutrida já em idade adulta com o historiador Capistrano de Abreu. Por meio desse vínculo estabelecido por intermédio do tio Eduardo Prado, o autor teve contato com as pesquisas historiográficas brasileiras e as pesquisas de base etnográficas com destaque para o elemento paulista, aliado à importância dos bandeirantes para a conquista do Brasil. Se a influência de Capistrano permitiu uma oposição ao estudo da história do Brasil como parte de Portugal, por outro lado, Paulo Prado passou a interpretar com acentuado pessimismo a influência de determinados grupos étnicos para a formação nacional.

Nesse sentido, Prado passou a considerar negativamente os fatores que contribuíram para o desenvolvimento nacional apresentando, primeiramente, no livro *Paulística*, um estudo direcionado a São Paulo, na época considerada uma região de referências positivas para o resto do país. Por conta da recepção crítica favorável ao estilo e ao estudo interpretativo de Paulo Prado, o autor passou a produzir um estudo mais amplo que trouxesse os valores nacionais e explicasse os defeitos de nossa formação desestruturada.

Ao compor duas obras, *Paulística* e *Retrato do Brasil*, definindo-as como “mero ensaio na expressão inglesa da palavra, isto é, a simples proposta de uma opinião que não quer se impor e antes deseja ser discutida” (PRADO, 1934, p. 91), Paulo Prado pareceu não querer exercer a autoridade que possui como escritor e estudioso da história da formação nacional. Portanto, o *Retrato* seria apenas uma das respostas possíveis para explicar o caráter nacional.

Publicado por volta de 1928, *Retrato do Brasil* é considerado o primeiro ensaio interpretativo da realidade brasileira no século XX. O alicerce da tese pradiana busca no critério étnico, entendido em sua época como “raça”, como o fator negativo da deformação nacional, isto é, a mescla entre os elementos negro, índio, português ocasionou o surgimento do mestiço, um novo grupo que seria a resultante negativa do cruzamento entre essas raças. Consideramos que o autor, ao contestar as teses de superioridade das raças, identificou que o problema não estava no negro enquanto elemento étnico, mas no processo de escravidão ao qual foi submetido, privado de sua própria liberdade e inferiorizado em relação ao branco e ao indígena. Assim, no processo de mestiçagem, o escravo negro pouco se empenharia em contribuir para o processo de formação da nacionalidade.

Contudo, em nossa pesquisa, apontamos estudos anteriores ao de Paulo Prado, como o de Sílvio Romero, no qual já se estabeleciam o critério etnográfico e a miscigenação como os fatores responsáveis pela diferenciação nacional.

As diferenças e aproximações entre a crítica romeriana e o ensaio impressionista de Paulo Prado foram posicionadas de acordo com o tempo e espaço que permitiram o seu surgimento. Tal procedimento metodológico nos afastou de uma análise que pudesse resvalar apenas no apontamento das contradições ou erros – com destaque para uma suposta (e anacrônica) atribuição de caráter “racista” ao pensamento de Paulo Prado -, antes nos aproximando de uma leitura contextualizada que compreendeu a obra no caldo cultural ou clima intelectual de sua época, além de ressaltar a função ensaística e interpretativa da obra em questão.

Essa escolha metodológica nos auxiliou ainda na análise do “Pos-Scriptum” que o autor publicou para esclarecer alguns elementos de *Retrato do Brasil*. Ao que parece, as ideias ali expostas já reviam o que foi publicado anteriormente, já que o discurso em tom panfletário se torna ainda mais pessimista e aponta poucas perspectivas de saída no futuro. Assim, inferimos que a revolução utópica defendida como solução aos problemas e mazelas de formação seja consequência da função mediadora que Paulo Prado ocupou, entre gerações e ideologias, diante da impossibilidade de se estruturar enquanto teoria generalizante e, simultaneamente, de se aplicar à sociedade em questão.

A partir da análise dos ensaios que publicou sobre o movimento modernista e da correspondência trocada com alguns dos representantes dessa estética, consideramos que a participação de Paulo Prado na Semana de Arte de 1922 e nos acontecimentos posteriores a ela representam muito mais que uma relação de mecenato ou qualquer tipo de excentricidade ou diletantismo aristocráticos. O autor fundamentou o apoio do movimento de 22 na tese de que a defesa ao movimento artístico e cultural relacionava-se diretamente à construção de uma renovação da ordem política e social.

Daí, o apoio ao movimento modernista e a publicação da série de oito artigos na imprensa sobre a arte moderna, relacionando o desejo de mudança política ao desenvolvimento de um novo projeto artístico. De acordo com Prado, a renovação artística proposta pelo movimento modernista representaria a única alternativa de transformação social e adequação a uma realidade que os europeus já vivenciavam há tempos.

Numa perspectiva dualística e complexa, Paulo Prado demonstra contradição no modo como propõe a renovação, já que a nova arte moderna traria independência frente aos modelos estrangeiros, ao mesmo tempo em que consolidaria a possibilidade de adequação ao mesmo patamar europeu.

A reflexão pradiana reflete o impasse do período diante da necessidade de uma inovação cultural que resolvesse o descompasso vivenciado entre a realidade do país e o contato com as novas e atualizadas proposições estéticas da modernidade europeia. Essa tensão será observada ao longo da vida intelectual de Prado e será representativa para a compreensão de sua obra.

As proposições da presente pesquisa revelaram uma série de desdobramentos do *corpus* aqui analisado. No contato com a correspondência ativa de Paulo Prado a Mário de Andrade, buscamos evidenciar não apenas recursos expressivos desses textos, mas também abordamos o Modernismo brasileiro como conteúdo temático das missivas, tentando articular na análise interpretativa desse *corpus*, quando possível, a temática desenvolvida e a estrutura argumentativa dos textos.

A ausência das cartas escritas por Mário de Andrade, que inicialmente pareceu criar um impasse ao presente estudo, não se mostrou um empecilho ao desenvolvimento da pesquisa, já que nosso intuito foi analisar a figura de Paulo Prado a partir da relação estabelecida com o outro por meio da correspondência. A dúvida quanto ao número exato de missivas remetidas por Paulo Prado também não comprometeu a realização dessa análise epistolar.

Essas ressalvas foram decisivas para compreendermos a correspondência remetida por Paulo Prado como um elemento a mais na recomposição da figura do autor e de sua importância para o Modernismo paulista, sem pretensões totalizantes e generalizadoras.

Além disso, realizamos a análise dos ensaios de Paulo Prado sobre a Semana de Arte Moderna e o Modernismo brasileiro, reunidos na obra *Paulística* (na 4ª edição, revista e ampliada, em 2004), pelo organizador Carlos Augusto Calil. A análise dessa ensaística possibilitou reconhecermos as influências recíprocas possibilitadas pelas relações intelectuais estabelecidas entre Paulo Prado e alguns participantes do movimento modernista, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, René Thiollier e Blaise Cendrars.

Dessa forma, pudemos constatar que o projeto de fundar uma “nova” visão do país a partir de um entendimento do passado estava presente no pensamento de Paulo Prado e do grupo paulista, mas além deles, existiram outros grupos e intelectuais que se dispuseram a entender o Brasil como fruto de uma realidade mestiça, entre os quais destacamos Sílvio Romero, que foram ofuscados pelo prestígio intelectual e pelo caráter inovador dos modernistas de 1922.

Para finalizar, este estudo é consequência de um esforço para entender, a partir da obra - sejam os ensaios e correspondências aqui analisados, ou por meio do diálogo com sua recepção crítica -, a figura múltipla de Paulo Prado e

os motivos de sua adesão aos preceitos do Modernismo e o apoio oferecido por ele para a realização da Semana de Arte Moderna de 1922.

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.

Assim, concluímos que Paulo Prado foi decisivo para a ocorrência da Semana de Arte Moderna e dos eventos posteriores a ela, e que se manteve numa dualidade entre a defesa por uma tradição e a incorporação dos aspectos da modernidade estética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS DE PAULO PRADO

PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil* (org. Carlos Augusto Calil). 10. ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Paulística etc.* (org. Carlos Augusto Calil). 4. ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Retrato do Brasil* (org. Carlos Augusto Calil). 4. ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PREFÁCIOS E ARTIGOS DE PAULO PRADO

PRADO, P. O Momento. *Revista do Brasil*, v. 22, n 86, pp. 97-9, fev. 1923.

_____. O Momento. *Revista do Brasil*, v. 22, n 87, pp. 193-6, mar. 1923.

_____. O Momento. *Revista do Brasil*, v. 22, n 88, pp. 290-2, abr. 1923.

_____. O Momento. *Revista do Brasil*, v. 23, n 89, pp. 1-3, mai. 1923.

_____. O Momento. *Revista do Brasil*, v. 25, n 98, pp. 97-9, fev. 1924.

_____. O Momento. *Revista do Brasil*, v. 25, n 99, pp. 193-4, mar. 1924.

_____. O Momento. *Revista do Brasil*, v. 25, n 100, pp. 289-90, abr. 1924.

_____. O Momento. *Revista do Brasil*, v. 26, n 101, pp. 3-5, mai. 1924.

_____. Brecheret. *Revista do Brasil*, v. 25, n 98, pp. 179-82, fev. 1924.

_____. Cendrars. *O Estado de S. Paulo*, 12 jun. 1923.

_____. Prefácio. In: ANDRADE. O. *Poesia Pau Brasil*. Paris: Au Sans Pareil, 1925, pp.5-13.

_____. A carta a René Thiollier. *O Estado de São Paulo*. 23 ago. 1927.

SOBRE PAULO PRADO

ALMEIDA, Tereza Virgínia. “Retrato do Brasil no contexto pós-moderno”. In ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe – Pequena Enciclopédia*. Rio de Janeiro: TopBooks/UERJ, 2003 (pp. 343-348).

ANDRADE, O.. “Retoques ao *Retrato do Brasil*”. In : *Estética e política*. Rio de Janeiro : Globo, 1992, pp. 39-40.

BERRIEL, Carlos Eduardo O.. *Tietê, Tejo, Sena – A obra de Paulo Prado*. Campinas: Papyrus, 2000.

CALIL, Carlos Augusto. “Paulo Prado, entre tradição e Modernismo”. In: BOTELHO, André e SCHWARCZ, Lilian M. (org.). *Um enigma chamado Brasil – 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 (pp. 132-143).

CARDOSO, Fernando H. Paulo Prado: Fotógrafo amador. In: *Pensadores que inventaram o Brasil*. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DELAMARE, Alcíbiades. “Retrato do Brasil”. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 3/1/1929, pp7-19.

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, UFOP. Disp. em <www.ichs.ufop.br/memorial/trab/h9_4.doc>. Acesso em 12/07/2010.

DUTRA, Eliana F. “Não ser e o ser outro. Paulo Prado e seu Retrato do Brasil.” In: *Estudos Históricos*, v. 14. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

EULÁLIO, Alexandre. “Paulo Prado: *Retrato do Brasil*”, in *Livro involuntário – Literatura, História, Matéria & Memória*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993 (pp. 73-87).

FERRAZ, Geraldo. Paulo Prado e duas reedições. In: *Província e nação – Paulística – Retrato do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

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.

NOGUEIRA, Marco Aurélio. "Paulo Prado: *Retrato do Brasil*", in MATA, Lourenço Dantas (org.). *Introdução ao Brasil – Um banquete no Trópico*. São Paulo: SENAC, 1999 (pp. 191-213).

THIOLLIER, RENÉ. "Paulo Prado e o *Retrato do Brasil*". In: *Episódios de minha vida*. São Paulo: Anhembi, 1956 pp. 77-92.

XAVIER, Lívio. "Os dois Paulo Prado". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 17 maio 1969.

WALDMAN, Thaís. *Moderno Bandeirante: Paulo Prado entre espaços e tradições*. São Paulo: Depto de Antropologia, FFLCH, USP, 2009 (Dissertação de Mestrado).

DE APOIO À PESQUISA

ABREU, Capistrano de. *Ensaios e estudos: crítica e história*. 2. ed. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1975.

ADORNO, Theodor W. "O ensaio como forma". In: *Notas de literatura I*. (Trad. Jorge M. B. de Almeida). São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003 (pp. 15-45).

ALEM, Branca Puntel M. *As amizades brasileiras de Blaise Cendrars: uma análise de Feuille de Route*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

ALMEIDA, José Maurício G. Regionalismo e modernismo: as duas faces da renovação cultural dos anos 20. In: KOSMINSKY, Ethel V. (orgs.). *Gilberto Freyre em quatro tempos*. Bauru/São Paulo: Edusc/Uesp, 2003.

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ANDRADE, M. de. "O Movimento Modernista". In: *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974, pp. 231-55.

_____. *Correspondência – Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. Organização, introdução e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp/IEB, 2002.

_____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, Rio de Janeiro: AGIR EDITORA LTDA, 2007.

_____. *Correspondência – Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*. Organização, introdução e notas: Aracy Amaral. São Paulo: Edusp/IEB, 1999.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.

_____. *Obras completas-2- Memórias sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BIBLIOTECA MUNICIPAL DE SÃO PAULO “MÁRIO DE ANDRADE”. Catálogo da biblioteca “Paulo Prado”. São Paulo, Departamento de Cultura, boletim bibliográfico, n. 5, 1945.

BOMFIM, Manoel. *A América Latina: males de origem*. RJ:Topbooks, 1993.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. (org. BOAVENTURA, M.E.). 43. ed. São Paulo-SP: Cultrix, 2006.

_____. *A dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BRI TO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro – Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BOURDIEU, P. “Campo intelectual e projeto criador”. In: Pouillon, Jean (Org.). *Problemas do Estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar. 1968.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins, 1971.

_____. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002.

CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. 13. ed.. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Cia., 1968.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia de Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. Uma poética da radicalidade. In: *Obras completas de Oswald de Andrade: Pau-Brasil*. 5 ed. São Paulo: Editora Globo, 1990.

CENDRARS, B. *Etc., ETC...* (um livro 100% brasileiro). São Paulo: Perspectiva, 1976.

EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia, desenhos, conferências, correspondência, traduções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2001.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. RJ: José Olympio, 1969.

_____. *Manifesto regionalista*. Recife: Massangana, 1996. p. 31.

GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádya Battella (orgs). *Prezado senhor, prezada senhora – estudo sobre cartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Gonçalves, Marcos A. *1922: A semana que não terminou*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GUIMARAES, Júlio Castañon. Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo. In: *Papéis Avulsos n. 47*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

- HARDMAN, Francisco Foot. "Antigos modernistas". In: NOVAES, Adauto. *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 23. ed. Rio de Janeiro: José de Olympio, 1991.
- INOJOSA, Joaquim. *O movimento modernista em Pernambuco*. Rio de Janeiro: Tupy, 1968-1969 (2 vols.).
- JARDIM, E. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- LAFETÁ, J. L. *1930, a Crítica e o Modernismo*. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. (org. de Jovita Maria Gerheim Noronha). Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- Levi, D. *A Família Prado*. São Paulo: Cultura 70, 1977.
- LOPES, Telê Porto Ancona. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- _____. *Macunaíma: a margem e o texto*. São Paulo: Hucitec/ Secretária da Cultura, 1974.
- _____. (Org.) *Entrevistas e Depoimentos*. São Paulo: T. A. Queirós, 1983.
- MALFATTI, Anita. "A chegada da arte moderna no Brasil". Conferência realizada na Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1951. In: *Mestres do modernismo*. Coord. e intro. de Maria Alice Millet. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *A ideia modernista*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

_____. “1928: Retrato do Brasil. Macunaíma. Martim Cererê”. In: *O modernismo (1916-1945)*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1970, pp. 422-6.

MELLO E SOUZA, Gilda. *O Tupi e o alaúde*. 2 ed. São Paulo: Editora 34 – Duas cidades, 2003.

MICELI, Sergio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Cia. das Letras, 2003.

MILLIET, Sérgio. “Cendrars e Paulo Prado”. *O Estado de S. Paulo*, 5 dez. 1954.

MORAES, Marcos A. (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp/ IEB, 2000.

_____. *Orgulho de jamais aconselhar – A epistolografia de Mário de Andrade*. São Paulo: Edusp, 2007.

MORAES, Rubens Borba de. *Testemunha ocular: recordações*. Brasília, DF: Briquet de Lemos, 2011.

MOTTA FILHO, C. “Novos depoimentos sobre a Semana de Arte Moderna”. *O Estado de S. Paulo* 14 abr. 1962.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. Por uma teoria da carta: notas de pesquisa. In: *As máscaras da totalidade totalitária. Memória e produção sociais*. RJ: Forense Universitária, 1988 (pp.191-195).

ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PRADO, Yan de Almeida. *A grande semana de arte moderna*. São Paulo: Edart, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Os modernistas recebem Cendrars. In: *Inútil Poesia e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RAEDERS, G. *O inimigo cordial do Brasil – O conde Gobineu no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

REIS, José Carlos. *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

ROIG, A. *Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. (org. Luiz Antonio Barreto). Rio de Janeiro/ Aracaju: Imago / Universidade Federal de Sergipe, 2001.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHNEIDER, Alberto Luiz. *Sílvio Romero: hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005.

SOUZA, Cristiane R. *O Clã do Jabuti: uma partitura de palavras*. São Paulo: Annablume, 2006.

THIOLLIER, René. *A Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Cupolo, 1953, pp. 26-7, 35 e 51-4.

_____. *O homem da Galeria: ecos de uma época*. São Paulo: Teixeira, 1927.

VAINFAS, Ronaldo. Capítulo de história colonial: Capistrano de Abreu. In: MOTA, Lourenço Dantas. *Introdução ao Brasil: um banquete nos trópicos*. São Paulo: Editora do Senac SP. 2001.

VENTURA, Roberto. *O Estilo Tropical: história intelectual e polêmica literária no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

_____. Sívio Romero: historiador literário. In: *Tempo brasileiro: Reprensando o Brasil com Sívio Romero*. Rio de Janeiro, n. 145, abr./jun. 2001.

ZILBERMAN, Regina et al. *As pedras e o arco – fontes primárias, teoria e história da literatura*. Belo Horizonte: Humanitas e Editora UFMG, 2004.

FONTES MANUSCRITAS

Coleção Mário de Andrade – IEB/ USP

Anexo A - Os ensaios temáticos de “Tradição e Modernismo” de Paulo Prado

1^o Arte moderna, da coisa bela (correspondência remetida a René Thiollier para comunicar a organização da Semana de Arte Moderna e persuadir o amigo a fazer parte dessa renovação, sem renunciar ao passado).

27 de março (1922)

Meu caro René Thiollier,

Li com prazer – e ao mesmo tempo com bastante melancolia – o seu belo artigo de ontem. Ele é a melhor prova da inanidade de esforço, e a confirmação de meu desalentado *à quoi bon...*

Pois então todo esse valente e belíssimo trabalho da Semana de Arte Moderna nem ao menos convenceu e conquistou o seu inteligente e ativo organizador? Estou convencido que há no seu espírito tão culto um inabalável *parti pris* contra o que chamamos – Arte Moderna, arte pura, sem escolas, sem programas, sem preconceitos – Arte, com maiúscula, aberta a todos, desde que tenham talento, livre, e até mesmo anárquica, mas viva e fecunda, com todos os encantos de mocidade alegre e revoltada.

Não. Tenha paciência. Vamos agora organizar um Mês de Arte Moderna, e vamos convergir todos os nossos esforços na conquista do nosso organizador. E não veja a Arte Moderna na insuficiência dos nossos recursos de cidade de província, mas sinta como nós todos sentimos, o sopro vivificador que há nessas tentativas modestas de renovação e liberdade. É o desenvolvimento da tese que eu, se fosse escritor e jornalista, escreveria, à moda de Barrès, com este título – A Arte Moderna e Niilismo... Isto É Reação – reação contra as oligarquias artísticas e políticas, contra o mau gosto e a má política, contra os Pachecos e os Bernardes...

E não nos tome por iconoclastas.

As nossas admirações e o nosso culto pelo Passado continuam intactos. Não se poderia admirar ao mesmo tempo a oculta e fugidia significação de um verso de Mallarmé, misterioso e profundo, e também a estrofe vermelha e suntuosa das *Fleus du mal* – e a *Iberia* de Debussy e o *bel canto* de Bellini?

A thing of beauty is a joy for ever, diz um verso de Dante Rossetti. Esse é que deve o nosso critério – *a thing of beauty...* que seja clássica, moderna, romântica, independente, futurística, *fauve*, mas *a thing of beauty...*

Já estou percebendo que, sem dificuldade, acabamos os dois da mesma opinião, e, para consolidarmos este acordo, reserve-me a sua quinta-feira próxima para dar-me o prazer de vir jantar nesta sua casa, às 8.

Afetuosamente apertado de mão.

Do (a) Paulo Prado.

2º Espírito moderno etc. (carta a Peregrino Júnior como resposta de uma correspondência anterior. Aproveita para explicar as origens dos “modernos” que, em 1926, já se tornaram clássicos como Luciano de Samosata).

(Carta a Peregrino Júnior)

São Paulo, 11 de dezembro [1926]

Sr. Redator,

Tenho o prazer de acusar o recebimento de sua carta de 8, agradecendo as amáveis e imerecidas referências à minha pessoa. O seu interessante inquérito, que já tem provocado tão brilhantes respostas, sugere questões difíceis de elucidar na rapidez de um artigo.

Espírito moderno, futurismo, arte brasileira, novas diretrizes e características da nossa literatura.

Para discussão tranquila desses problemas falta-nos certamente nesta ocasião o necessário sossego de espírito e paixões. Outros cuidados falam mais alto do que as mais atraentes polêmicas artístico-literárias. Todos nós o sentimos. Eu, pela minha parte, confesso conhecer três ou quatro casos de tirar o sono ao mais indolente patriotismo...

O seu inquérito, além disso, contém interrogações deveras embaraçosas. Conviria talvez começar por um glossário que explicasse a exata significação de certas expressões ou termos.

Espírito moderno... Não sei bem o que seja. Um amigo meu, erudito, afirma que o inventor do modernismo foi o célebre Luciano de Samosata, morto no ano de 192 da era cristã. A escola vem, pois, de longe. O melhor método de classificação é o que já foi sugerido, de proceder por negações ou exclusões. Tal escritor é modernista, este outro não é. Processo quase infalível. Evitando citações de nomes nossos, exemplifiquemos: Anatole France e D'Annunzio são passadistas, Gillaume Apollinaire, Blaise Cendrars e mesmos Baudelaire, que morreu há sessenta anos, são "modernos". Por quê? Complicações. Nem um livro inteiro bastaria para esclarecê-las.

Há evidentemente no momento brasileiro um pequeno grupo de escritores de vanguarda, distanciados da massa gregária que se move com cinquenta anos de atraso e com exasperante lentidão. Serão perfeitamente "modernos" no minuto exato em que escreveu esta frase? Representam, apenas, o que poderemos chamar a época do aeroplano. Sucede à época do automóvel, em que apareceu o defunto futurismo. Depois do avião, porém, que nova modalidade já estará tomando, no seu incessante e vertiginoso ímpeto de renovação, o espírito humano? Os modernistas de hoje (os selecionados) vão se cristalizando em clássicos; outros surgirão, com surpresa e indignação nossa, para constituir a literatura de *toute à l'heure*. * E assim o espírito moderno, como toda entidade viva, irá mudando de forma...

Quanto à arte brasileira, lembro-me – destacando três exceções magníficas – da resposta do genial Picasso a um questionário sobre arte negra: Arte brasileira? *Connais pas*.

Peço desculpar o apressado e descosido destas linhas despretensiosas, e creia-me. Paulo Prado

3º Crise de Crescimento (crítica o bovarismo paulista e a formação da literatura paulista de origem romântica).

Para fazer companhia às estátuas de Garibaldi, de Verdi e do índio milanês do sr. Brizzolara, São Paulo deve também levantar um monumento a Sarah Bernhardt.

Foi a sua imaginação complicada de mulher, de cômica e de judia, que inventou e nos ofereceu em adulação interesseira esse qualificativo, aceito com entusiasmo, de capital artística do Brasil. Nele vinha envolto da lisonja o veneno delicioso – criador de sonhos e ilusões- a que um escritor francês, inventor do termo, chamou bovarismo.

Bovarismo é o dom que possui o homem de se imaginar diferente do que realmente é. A expressão, que tem corrido mundo foi, sugerida por um dos sentimentos dominantes nos personagens de Flaubert. Como os indivíduos, as coletividades também sofrem dessa deformação da personalidade. O Brasil inteiro tem sido vítima desse mal estranho. Foi ele que nos trouxe a imitação infantil do sistema político inglês – o regime do polichinelo eleitoral, dançando nas mãos do imperador, de que nos falava Tito Franco; foi ele que nos levou ao arremedo do constitucionalismo americano, lembrando a paixão caricatural dos franceses da Revolução pelos aspectos exteriores da vida Greco-romana.

Em São Paulo, nesta sociedade em formação, o bovarismo é um dos sentimentos preponderantes do nosso caráter. Dele nos vêm os excessos do orgulho e da vaidade, tão sensíveis e desagradáveis para os nossos patrícios de outras terras brasileiras. Dessa enganosa ilusão originou-se a veleidade de São Paulo-nação, desde os rigores do protocolo oficial até o pequeno exército em miniatura de que tanto nos orgulhamos. Mas, de todas as nossas pretensões megalomaniacas, nenhuma sobrepuja a tradicional convicção de que somos – a capital artística do país. No fértil terreno da nossa imaginação bovárica, cresceu e frutificou com incomparável viço a semente que nos lançou num gesto de esmola agradecida, a mão fina de Frou-Frou.

Nesta capital artística, porém, a Arte vive no mais amargo exílio. Salvo um ou outro grupo ignorado ou agressivo, excetuada uma ou outra individualidade que se estiola em mofina indiferença, nesta capital da Arte não

há artistas. O que por aí se chama Arte é uma grosseria caricatura de Musas divinas.

Em música estamos em atraso de mais de cinquenta anos; ainda não passamos do período balbuciante da menina que toca piano, e gastamos rios de dinheiro para ouvirmos, encasacados e solenes, as mais bolorentas óperas do velhíssimo repertório italiano. Em 1923 ainda se diz, com pretensões a pilhéria, que Wagner é música do futuro...

Em pintura, dela só cuidamos para a repugnante exibição do mau gosto dos novos ricos. A última palavra nesse gênero ainda é o retrato parecido ou a anedota tocante narrada pelo pincel açucarado dos pintores veristas.

Na escultura, caso houvesse moral artística, seria proibido à infância inocente perverter-se na contemplação dos monstros semeados pelas praças e ruas da cidade; nessa hedionda coleção – semelhando o *musée des horreurs*, de Courteline – só se destacam duas ou três obras – umas das quais admirável – perdidas em meio da indiferença pública.

Arte é, pois, o cromo ou a paisagem lambida dos cavadores da pintura em marcha para a pinacoteca oficial; é a ópera pretensiosa, atrasada e falsa, ou o hino nacional de Gottschalk; é a Vênus de Milo para tinteiro, ou o menino travesso que no Anhangabaú amola o alfanje com o qual deveria suicidar-se...

Se por acaso aqui aparecessem o *Balzac*, de Rodin, os quadros de Cézanne e Matisse, ou no Municipal a *Heure espagnole*, de Ravel - que homérica gargalhada sacudiria a tristeza do nosso público conselheiral! Como essas obras-primas da verdadeira Arte assanhariam o ódio dos filisteus!

É que, na verdade, há uma falha lamentável no nosso progresso. Cuidamos de tudo, mas esquecemo-nos do harmônico desenvolvimento das nossas forças civilizadoras. Enriquecemo-nos; levantamos uma bela cidade moderna nestes campos onde vegetava a pequena São Paulo acadêmica e romântica; erguemos nas nossas várzeas – onde havia flores, como na canção nacional – as gigantescas chaminés das fábricas; conquistamos a terra ignota dos sertões paulistas, e – sobretudo – estendemos pelos largos horizontes do interior o vastíssimo manto verde- escuro dos cafezais...

Mas, neste corpo em plena crise de crescimento, não vimos a falha patológica, que é nossa profunda anemia intelectual e artística. Para caso tão grave de desnutrição idealista, as ilusões do bovarismo são apenas o ópio e a

morfina que não curam, e só servem para a retórica dos especuladores políticos.

4º O mal literário (crítica à literatura de importação).

Em brilhante crônica publicada num jornal do Rio, um escritor referiu-se ultimamente ao mal das gramáticas.

É este sem dúvida um dos sintomas da grave infecção de que sofre o Brasil, e que é o mal literário. Os estragos feitos no nosso organismo social por essa estranha doença têm tomado nestes últimos um aspecto deveras inquietador.

A literatura tudo invadiu, tudo vicia e tudo deturpa. Leiam-se as listas das recentes edições: nada mais instrutivo para a compreensão exata da mentalidade brasileira. Numa época de realizações práticas, somos um povo essencialmente literário. Apenas sabemos ler e escrever, e em aritmética só alguns vão além dos cinco algarismos do indígena primitivo, mas poucos como nós sabem fazer vibrar a frase sonora e nela encaixar com habilidade a imagem rara, a citação impressionante e o epíteto rebuscado. Literatura. Padre Vieira. Rui Barbosa.

Desse mal, cuja sintomatologia e intensidade variam, a maior agravante é a sua tendência para o regresso às formas de um passado decrépito. Aqui se refugiaram os Filintos Elísios, de caixa de rapé e lenço de alcobaça, que ainda sonham com ninfas de Grécias empalhadas e princesas de Carnaval – “arcadistas e dissidentes” lembrando os mais ridículos fantoches desse estupidíssimo século XVIII português, quando pontificava Silvestre Silvério da Silveira e Silva.

Os mais adiantados, os escapam a esse anacronismo que recende a naftalina, vivem na adoração livresca de uma França acadêmica: são os que ainda acreditam no culto de Anatole France, nos romances de Henri Bordeaux e nos versos de Rostand. E para templo dessa religião instalam-se num *trianon* versalhesco e cinzento, muito enfiado na sua correção, junto ao que Mário de Andrade chamou o “pinote do Corcovado”.

Aí está justamente o erro grave e imperdoável de toda essa literatura de importação. Ignoramos e desprezamos o espetáculo vivo da nossa terra e da nossa raça: pouquíssimos vão procurar fatos, temas e inspirações nos aspectos do Brasil de hoje, adolescente e inquieto. E onde encontrar, para uma realização criadora, disciplinada por um ideal preconcebido de beleza – segundo a fórmula conhecida – maior e melhor soma de realidade?

Brasil, brasileiros, brancos, vermelhos e pretos, paisagens do mais revoltante mau gosto, céus de um azul de capela com estrelinhas de ouro, terra de vermelho e roxo, caras sarapintadas de mestre-de-obras português, postes elétricos em esqueletos de árvores, telefones na mata virgem, discos vermelhos de estradas de ferro surgindo como luas entre coqueirais, aeroplanos pousando em praias desertas, botes automóveis fonfonando nos rios do sertão, bandeirantes italianos, conquistadores sírios – toda a vida desordenada da terra nova e rica, em plena puberdade ardente, oferecendo-se à fecundação do primeiro desejo...

É sem dúvida nesse saboroso coquetel que se inspirou um dos ases do ultramodernismo nacional, quando imaginou a poesia “pau-brasil”, nova e feliz transformação do nosso indestrutível mal literário.

5º Cendrars (Conferência sobre Blaise Cendrars, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, em junho de 1924).

Faz hoje uma conferência, no salão do Conservatório, Blaise Cendrars.

Cendrars tem 37 anos, é um mutilado da guerra, onde perdeu o braço direito e ganhou a gloriosa medalha militar – auriverde -, a cruz de guerra e cinco citações em ordem do dia; possui em alto grau o dom terrível da simpatia, e adora o Brasil brasileiro. É também o maior poeta da França contemporânea.

A conferência versará sobre as tendências da estética moderna em relação à pintura, e o orador discorrerá diante de alguns quadros, dos mais representativos dessas tendências, e pertencentes a amadores da cidade. Em Paris, em Londres, ou em Berlim certamente um público numeroso ouviria com

curiosidade essa palavra reconhecidamente autorizada; esperamos que em São Paulo nesta noite consagrada às coisas da inteligência ao menos por alguns instantes se abandone a estupidez sonolenta dos cinemas ou a pulhice dos teatrinhos populares.

Nada mais interessante para o curioso das artes plásticas do que o momento atual. Arte viva, Arte de criação, Arte livre, Arte moderna – outras tantas denominações dentro das quais nascem, se agitam e morrem as mais variadas escolhas e grupos, como o expressionismo alemão, o futurismo italiano, o cubismo francês, o sincronismo americano, a pintura bolchevista, cada um empenhado na luta pela inatingível finalidade de expressão. Todas essas fórmulas se originando da mesma inquietação do homem de hoje, na ânsia de realizar a libertação do pensamento artístico, submetido durante séculos à imitação servil dos modelos e “motivos”. É assim, sem dúvida, a principal característica do esforço moderno: criação, ou antes, invenção, de equivalentes da natureza; o mais é fotografia, processo também deformador de valores e perspectivas. A esta tarefa divina consagra-se, nestes últimos anos, todo o movimento da nova Renascença. Num tumultuário esforço para atingir o acordo misterioso entre a vida interior do homem e o aspecto exterior das coisas.

Os quadros que exhibirá Cendrars ilustrarão de maneira frisante as diversas fórmulas e diretrizes da pintura moderna. Cézanne – precursor –, Delaunay, Léger, Gleizes, Segall, a nossa admirável Tarsila do Amaral, servirão de tema para os comentários do conferencista. Será uma lição, e das mais proveitosas, para os que se interessam pelos problemas artísticos do momento.

Aqui vivemos no nosso afã de trabalho e enriquecimento, a milhares de léguas afastados dessas preocupações que são talvez a melhor parte da vida civilizada: “Siriustern”, * diria o preciosíssimo alemão. Já desponta, porém, no nosso meio social o desejo de conhecer e compreender o que se passa pelo mundo afora nesse terreno sagrado da Inteligência e da Arte. A palavra de Cendrars nos guiará através da embrenhada complicação das tendências estéticas da atualidade, ora transviadas, ora falhas, muitas vezes vencedoras. Os que forem à sua conferência ouvirão sem dúvida coisas novas, sairão da rotina cediça das admirações consagradas, perceberão a existência de um

mundo desconhecido – “terra ignota” –, onde se elabora o grande renascimento do espírito criador, abafado até agora pela fatal ressurreição do paganismo e do classicismo, e pela estufa esterilizante do academismo. E terão, para alegria e surpresa dos olhos atônitos, a visão, nos quadros exibidos, da conquista já realizada pela inspiração moderna, libertada e triunfante. Para alguns será um escândalo, para outros uma pilhéria; para os *happy few* com que contava Stendhal, uma delícia.

6º Brecheret e a Semana de Arte Moderna (perspectiva da importância da Semana de Arte Moderna, um ano após sua ocorrência. Ressalta a consagração de Brecheret no Salão de Outono de Paris em 1923).

Dentro de pouco tempo – talvez bem pouco – o que se chamou em fevereiro de 1922, em São Paulo, a Semana de Arte Moderna, marcará uma data memorável no desenvolvimento literário e artístico do Brasil.

Esse ensaio, ingênuo e ousado, de reação contra o Mau Gosto, a Chapa, o Já Visto, a Velharia, a Caduquice, o Mercantilismo, obteve um resultado imprevisto e retumbante. Assanhou o ódio dos filisteus, introduziu a dúvida nos espíritos de boa-fé e fez rir às gargalhadas um público triste e conselheiral. Teve senões evidentes e falhas inevitáveis em empreendimentos desse gênero levado a efeito num meio acanhado e em cidade provinciana, apesar do concurso do belo contingente que o Rio nos enviou. Mas nele soou, clara e vibrante, a nota do talento e da mocidade. A ela devemos o terem-se aberto, bem largas, as portas do Municipal, para uma rajada de ar puro que limpou o palco e os corredores do teatro, ainda quentes do bafio rançoso das óperas da Companhia Mocchi e do Coty suspeito das peças de *monsieur Brulé*. E, pela primeira vez, São Paulo se interessou, com paixão, por um problema de arte; pela primeira vez em meio do nosso industrialismo, saíram as conversas do ramerrão das preocupações materiais e da maledicência para o terreno das idéias gerais. A própria indignação dos adversários, prolongando-se por meses e meses, foi um fenômeno animador, sendo uma das provas da existência de forças latentes de reação no nosso organismo social. Quem tanto odeia, não está longe de amar...

No entanto, que estranho caso o desse público moço, inteligente e apegado como um velho a um passado defunto! A explicação talvez seja de ordem mais geral e indique uma falha ou um vício na própria vida intelectual do país inteiro.

O Brasil, de fato, e por motivos que merecem maior estudo, sempre nos aparece em atraso de cinqüenta a trinta anos, em todas as questões referentes à arte e à literatura. Quando as novas fórmulas, já gastas, e esgotadas, desaparecem ou se refugiam nos museus e bibliotecas da velha Europa, surgem elas envelhecidas e fora de moda nos nossos centros intelectuais.

Todo o romantismo descabelado da geração de Castro Alves – de influência tão perniciosa na formação do espírito brasileiro – desconheceu o *frisson nouveau** da poesia baudelaireana; o simbolismo de Verlaine e Mallarmé, o neo-romantismo de Rimbaud (de onde sai todo o movimento poético moderno), quase nenhum vestígio deixaram na literatura pátria.

Os nossos poetas cristalizaram-se numa curiosa mistura de romantismo e parnasianismo, que produziu, é certo, um grupo de primeira ordem como o de Raimundo Correa, Alberto de Oliveira e Bilac, mas que já destoa na evolução moderna, como destoava no período romântico uma tragédia clássica ou uma ode anacreôntica.

No romance, só trinta anos depois da publicação de *Madame Bovary* apareceram entre nós os primeiros ensaios do naturalismo, e, em toda a literatura brasileira de última metade do século XIX, nem uma vês se citam os nomes de Stendhal, Balzac e Flaubert, que são os grandes mestres latinos e as fontes inesgotáveis de gênero.

É inútil falar na pintura e na música. Aí o nosso atraso foi – e é – secular, e a nossa indigência, insondável. Ficamos nas óperas de Carlos Gomes, de um italianismo de realejo, que totalmente ignorou a inspiração social e folclórica da nossa etnografia – e nas estátuas de Bernardelli, que faz parte, há mais de trinta anos, de uma oligarquia artística, tão deprimente e vergonhosa, numa terra livre como a dos tiranetes da política. Na pintura, os esforços de Vitor Meireles e Pedro Américo, dois grandes artistas explorando um gênero bem chamado histórico – basta uma visita ao *Salon* anual do Rio para se ter uma idéia da nossa pobreza artística. Só agora, alguns inovadores descobriram o impressionismo de Monet, Bonnard e Vuillard, como as mais recentes expressões da beleza – quando para elas já se abriram, em consagrações oficiais, os museus mais conservadores dos velhos países.

A Semana de Arte veio revelar ao deserto do nosso mundo lunar que uma nova modalidade de pensamento surgira como uma grande Renascença moderna. Com ela aparece entre nós o sentimento de inquietação e independência que é característico da nova feição do espírito humano. O mundo já está cansado das formulas do passado; em toda a parte, em todos os terrenos – na estética da rua, no anúncio, nos reclames, nos jornais ilustrados, nas gravuras, na mobília, na moda - , com uma alegria iconoclasta e juvenil se quebram os antigos moldes e desaparecem as velhas regras, pesadas como grilhões. Política, arte, literatura, ciência, filosofia – todo o esforço humano – sofre dessa radical transformação do ideal, em que se exerce, de maneira tão luminosa, a sensibilidade livre e individual dos homens de hoje. Nunca, desde a Idade Média, se viu tão esplêndida manifestação coletiva. Um vento másculo de revolta e renovação sacode e abala o antigo arcabouço das civilizações clássicas. A regra será – diz Maurice Raynal – abusar da liberdade, mesmo para errar...Ainda é o melhor meio para atingir o fim desejado.

Só aí, como sombras estranhas em meio do esplendor da nossa terra, ainda vivem, e dominam, os personagens anacrônicos que são o poeta parnasiano, o escritor naturalista, o pintor anedótico, o músico de ópera e o político – feição “liberal do Porto” – acreditando nas leis da velha economia política.

A Semana de Arte foi o primeiro protesto coletivo que se ergueu no Brasil contra esses fantoches do passado. Graças aos seus ataques irreverentes – de um delicioso exagero – à virulência das suas invectivas, muito livro de versos de rima rica e idéia pobre deixou de aparecer em público; muito quadro fugiu para outros amadores ignaros de plagas mais remotas, e muita caduquice rabugenta voltou amedrontada para o silêncio e incenso das capelinhas. Assim iniciou o grupo de Arte Moderna a obra do saneamento intelectual que tanto precisamos.

Nessa manifestação de mocidade e independência, de talento e audácia, ninguém mostrou mais probidade artística, mais chama sagrada, mais maestria na técnica do que o escultor paulista Victor Brecheret. Os seus trabalhos expostos no vestíbulo do teatro São Paulo já tinham a serenidade definitiva das obras de museu e impunham respeito e admiração, mesmo aos mais indiferentes ou hostis.

O soberbo monumento aos bandeirantes, a massa imponente de seu *Gênio*, criador e submisso como uma força da natureza domada, a graça alada e sinuosa das *Dançarinas*, a alvidez da magnífica cabeça de *Núbio*, formavam um conjunto digno das melhores exposições de arte na Europa. Paris acaba agora de o consagrar grande artista: Brecheret, na escultura, foi o triunfo do *salon d'automne* deste ano. A glória e a fama, indiscretas e teimosas como mulheres, souberam descobri-lo na nobre pobreza do seu ateliê de operário perdido nesta imensa cidade, implacável e justiceira. Para tirá-lo do anonimato de artista estrangeiro e desconhecido bastará o *salon* deste fim de ano.

A obra exposta representa um grupo de quatro figuras de mulheres chorando com a *Mater dolorosa* o corpo inanimado do Cristo. O assunto e a colocação foram impostos pelos organizadores do *salon*. Vencedor num concurso preliminar em que figuram sessenta escultores parisienses, Brecheret teve delimitar a execução da sua obra a espaço de sessenta centímetros de largura e quatro metros de comprimento. Os críticos salientaram esse *tour de force*, comparando-o Thiébaud-Sisson, do *Temps*, ao processo decorativo dos artistas da Idade Média que tão harmoniosamente sabiam subordinar as suas esculturas ao conjunto arquitetônico que os rodeava.

Brecheret, porém, não imita nem copia os mestres do passado; é moderno na concepção e na execução. O escultor não pertence a nenhuma escola em “ismo”, e da sua imaginação criadora brotam espontânea e ingenuamente as formas plásticas do seu sonho. A serenidade hierática dos personagens, a graça discreta das figuras, de uma frescura de “primitivo”, a poesia das mãos espalmadas, caridosas e plangentes, a curva perfeita, da primeira das mulheres até os pés longos e finos que terminam o grupo, dão à obra do nosso escultor um encanto e um sentimento que empolgaram a crítica parisiense e o público do *salon*.

Ao ver tanta admiração e curiosidade em torno dessa obra de arte – mais do que nas propagandas estipendiadas, nos reclames das agências telegráficas, nos banquetes oficiais e nas embaixadas, mais ou menos de ouro – tem-se a visão de que um povo vivo e moço surge do outro lado do Atlântico. É a melhor e mais inteligente informação do que vai ser o Brasil moderno.

Há neste momento em Paris outros artistas e escritores brasileiros – do mais alto valor – empenhados na patriótica campanha de reabilitação de um país, em geral conhecido unicamente como a terra pitoresca do Pão de Açúcar e do café. Vivem eles ainda nessa sombra onde se preparam os dominadores futuros da cidade incomparável; surgirão repentinamente, como Brecheret, numa onda de popularidade, ou pelo lento trabalho dos perseverantes e iluminados que ignoram a impaciência. Que apoio lhes dá a pátria longínqua e indiferente? Viveremos sempre, em matéria de arte e literatura, nesse período colonial em que o estrangeiro adventício nos domina e explora, como o conquistador primitivo seduzia os morubixabas indígenas com as suas bugigangas de pacotilha?

A obra-prima de Brecheret não deve ficar exilada na Europa; há de haver no Brasil, ao lado das obras de fancaria dos italianos, franceses e espanhóis de exportação, um lugar de honra para o trabalho de um patricio. São Paulo, pela sua história e por suas tradições, já não é simplesmente um terreiro, um armazém ou uma fabrica; aos povos, como aos indivíduos, o fardo pesado da riqueza impõe, nas terras cultas, deveres e obrigações. Os mais repugnantes novos-ricos de Chicago ou Buenos Aires consignam nos seus orçamentos verbas cada dia maiores para despesas de caráter intelectual ou artístico: assim se estabelece a harmonia entre os progressos materiais e o que Renan chamava o culto do Ideal.

O governo de São Paulo modestamente subvenciona a estada de Brecheret na Europa, como se fosse um tenor protegido da política, ou uma menina pianista. É preciso completar esse ato louvável, adquirindo para nossa pinacoteca, ou para nossa catedral, a *Mater dolorosa* do escultor paulista. Por esse gesto inteligente dos nossos governantes, muito lhes será perdoado. Paris, dezembro de 1923.

7º Brasileiro universal (Em carta para René Thiollier, alerta sobre a importância de os modernistas dialogarem com a cultura europeia, do contrário a arte brasileira expressaria apenas uma “caricatura primitivista”).

[Carta a René Thiollier]

Meu caro amigo:

No *Homem da galeria*, livro de leitura tão agradável, deparo uma coincidência de influências que tornam o seu caso literário um dos mais curiosos da nossa intelectualidade em formação. Refiro-me à luta, no seu espírito, no influxo hereditário, no mistério subconsciente dessa força, com as diferentes tendências decorrentes do meio, da educação e da vontade. Para quem tem o vício de filosofar sobre as coisas e suas causas, o livro apresenta um interesse crítico digno de atenção.

Você, meu caro Thiollier, apesar de descender de uma velha família paulistana, é antes de tudo um francês. Francês pela elegância lógica e clara da frase, pela polidez de escritor que lembra os clássicos punhos rendados de Buffon, e pela graça natural e maliciosa do seu modo de contar. Nem mesmo altera essa impressão a correção castiça da linguagem, em que há um certo amor a expressões e termos mais próprios da rigidez portuguesa do que do nosso *laisser-aller* desabotoado e negligente. Francês. É isso mesmo. Francês de Grenoble, amável cidade stendhaliana lembrando o Rio na linha de suas montanhas e nos bosques da Grande Cartuxa, essa Tijuca. E em meio da nova moda literária, que se está tornando chapa, das preocupações bairristas, indianistas e zoológicas, é um refrigerio uma página acepilhada de cabocanismos, favelismos e outros ismos da brasilidade.

Há poucos anos um nosso amigo, poeta da vanguarda moderna, redescobriu – o que lhe valeu apodos e pilhérias – o Brasil. Em pouco tempo explorou-se profunda e largamente a terra recém-achada. A nossa literatura levantou um berreiro atoador proclamando os direitos exclusivos de vida e prosperidade para os espíritos e produções nativistas. Começou o jogo de se

gritas uns para os outros: você não é brasileiro, brasileiro sou eu; eu é que sou parente do Ubirajara da avenida, neto dos bandeirantes barbudos do Brizzolara, primo daquele caiçara impaludado das praias de Itanhaém. Só não mereceu descendência o negro prolífero.

Convém agora que apareço um brasileiro-francês. Graças a Deus, vamos voltar à Europa. Daqui a pouco redescobriremos Paris e o que se chamava antigamente nos tempos românticos o “asfalto do bulevar”. Iremos respirar de novo o perfume saio ainda que levemente naftalizado do classicismo, e de Baedeker em punho reataremos relações com a Inglaterra, a Alemanha, a Escandinávia, a Rússia, a Europa, a Ásia, o Ocidente. Então, daqui, o ultimíssimo moderno arvorará, com uma gravata gritante, o título de *jeune européen*.

A Europa, na realidade, quer dizer humanismo, e as letras brasileiras não poderão realizar uma obra sólida sem o alicerce do estudo de humanidade, que é a base da cultura europeia. O mais é mero balbuciar, que só pode ter encanto quanto é sinceramente ingênuo. A imitação é sempre prova de impotência criadora, mas profundamente absurdo é imitar uma estátua negra do Benin, que tem o seu principal valor na espontaneidade inconsciente do artista que a esculpiu.

Leon Daudet, defendendo a cultura clássica, disse que o humanismo é sempre uma lição de modéstia. É a ausência dessa modéstia que torna insuportável o didatismo dos nossos homens chamados superiores, defeito que nunca encontrei nos mais altos representantes do pensamento civilizado. Constitui também ligação de interdependência que reúne todas as manifestações do espírito humano. Uma literatura sem essa universalidade está destinada a desaparecer como simples fenômeno regional de interesse limitado e passageiro.

Essas considerações, porém, levaram-me para longe do seu Homem da galeria. O público felizmente se contentará com a leitura descuidada e sem teorias, das páginas claras e simples do seu livro. Afinal e para esse leitor preguiçoso, amigo e solitário que você e todos os outros escrevem. Não lhe perturbemos por mais tempo o prazer.

Creia-me, meu caro Thiollier, seu muito amigo e admirador

Paulo Prado

8º Poesia Pau Brasil (Um dos ensaios mais conhecidos de Paulo Prado, conhecido por ter sido o prefácio da *Poesia Pau-Brasil*, livro de Oswald de Andrade. Inicialmente foi publicado na *Revista do Brasil* (1924) e “intui o caráter normativo dessa escola”) (Calil, 2004).

A poesia “pau-brasil” é o ovo de Colombo – esse ovo, como dizia um inventor meu amigo, em quem ninguém acreditava e acabou enriquecendo o genovês. Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um ateliê da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. A volta à pátria confirmou, no encantamento das descobertas manuelinas, a revelação surpreendente de que o Brasil existia. Esse fato, de que alguns já desconfiavam, num clarão de milagre, abriu seus olhos à visão radiosa de um mundo novo, inexplorado e misterioso. Estava criada a poesia “pau-brasil”.

Já tardava essa tentativa de renovar os modos de expressão e fontes inspiradoras do sentimento poético brasileiro, há mais de um século soterrado sob o peso livresco das idéias de importação. Um dos aspectos curiosos da vida intelectual do Brasil é esse da literatura, propriamente dita, ter evoluído acompanhando de longe os grandes movimentos da arte e do pensamento europeus, enquanto a poesia se imobilizou no tomismo dos modelos clássicos e românticos, repetindo com enfadonha monotonia as mesmas rimas, metáforas, ritmos e alegorias. Veio-lhe, sobretudo, o retardo no crescimento do mal romântico que, ao nascer da nossa nacionalidade, infeccionou tão profundamente a tudo e a todos. Com a partida para fora da colônia do lenço de alcobaça e da caixa de rapé de d. João VI, emigraram por largo tempo deste país o bom senso terra-a-terra e a visão clara e burguesa das coisas e dos homens.

Em política, o chamado “grito do Ipiranga” inaugurou a deformação da realidade de que ainda não nos libertamos e nos faz viver como num sonho de que só nos acordará alguma catástrofe benfeitora. Em literatura, nenhuma outra influência poderia ser mais deletéria para o espírito nacional. Desde o aparecimento dos *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, que os nossos poetas e escritores, até os claros dias de hoje, têm bebido inspirações no crânio humano, cheio de *bourgogne* com que se embebedava

Childe Harold nas orgias de Newstead. O lirismo puro, simples e ingênuo como um canto de pássaro, só exprimiram talvez dois poetas quase desprezados – um Casimiro de Abreu, relegado à admiração das melindrosas provincianas e caixeiros apaixonados; outro, Catulo Cearense, trovador sertanejo, que a mania literária já envenenou. Foram esses, melancólicos, desalinados e sinceros, os dois únicos intérpretes do ritmo profundo e íntimo da Raça, como Ronsard e Musset na França, Mörike nos Estados Unidos. Os outros são lusitanos, franceses, espanhóis, ingleses e alemães, versificando numa língua estranha que é o português de Portugal, esbanjando talento e mesmo gênio num desperdício lamentável e nacional.

O verso clássico *Sur des penser nouveaux, faisons des vers antiques* está também errado. Não só mudaram as ideias inspiradoras da poesia, como também os moldes em que ela se encerra. Encaixar na rigidez de um soneto todo o baralhamento da vida moderna é absurdo e ridículo. Descrever com palavras laboriosamente extraídas dos clássicos portugueses e desentranhadas dos velhos dicionários o pluralismo cinemático de nossa época é um anacronismo chocante, como se encontrássemos num For um tricórnio sobre uma cabeça empoada, ou num torpedo a alta gravata de um dândi do tempo de Brummel. Outros tempos, outros poetas, outros versos. Como Nietzsche, todos exigimos que nos cantem um canto novo.

A poesia “pau-brasil” é, entre nós, o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro. Na mocidade, culta e ardente, de nossos dias, já outros iniciaram, com escândalos e sucesso, a campanha de liberdade e de arte pura e viva, que é a condição indispensável para a existência de uma literatura nacional. Um período de construção criadora sucede agora às lutas da época de destruição revolucionária, das “palavras em liberdade”. Nessa evolução e com os característicos de suas individualidades, em que se destacam os nomes já consagrados de Ronald de Carvalho, Mário de Andrade e Guilherme de Almeida, não falando nos rapazes do grupo paulista, modesto e heróico.

O manifesto de Oswald, porém, dizendo ao público o que muitos aqui sabem e praticam, tem o mérito de dar uma disciplina às tentativas esparsas e hesitantes. Poesia “pau-brasil”. Designação pitoresca, incisiva e caricatural, como foi a do confetismo e fauvismo para os neo-impressionistas da pintura, ou

a do cubismo nestes últimos quinze anos. É um epíteto que nasce com todas as promessas de viabilidade.

A mais bela inspiração, e a mais fecunda, encontra a poesia “pau-brasil” na afirmação desse nacionalismo que deve romper com os laços que nos amarram desde o nascimento à velha Europa, decadente e esgotada. Em nossa história já uma vez surgiu esse sentimento agressivo, nos tempos turbados da revolução de 93, quando “pau-brasil” era o jacobinismo dos Tiradentes de Floriano. Sejamos agora de novo, no cumprimento de uma missão étnica e protetora, jacobinamente brasileiros. Libertemo-nos das influências nefastas das velhas civilizações em decadência. A começar pela língua e pela gramática. Do novo movimento deve surgir, fixada, a nova língua brasileira, que será como esse “Amerenglish” que citava o *Times* referindo-se aos Estados Unidos. Será a reabilitação do nosso falar cotidiano, *sermo plebeius* que o pedantismo dos gramáticos tem querido eliminar da língua escrita.

Esperemos também que a poesia “pau-brasil” extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações, a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética.

Le poete japonais

Essuie son couteau:

Cette fois l'eloquence este morte.

diz o haicai japonês, na sua concisão lapidar. Grande dia será esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia. Interromper o balanço das belas frases sonoras e ocas melopeia que nos aproxima, na sua primitividade, do canto erótico dos pássaros e dos insetos. Fugir também do dinamismo retumbante das modas em atraso que aqui aportam, como o futurismo italiano, doze anos depois do seu aparecimento, decrépitas e tresandando a naftalina. Nada mais nocivo para a livre expansão do pensamento meramente nacional do que a importação, como novidade, dessas fórmulas exóticas, que envelhecem e murcham num abrir e fechar de olhos nos cafés literários e nos cabarés de Paris, Roma ou Berlim. Deus nos livre desse

esnobismo rastaquera, de todos os “ismos’ parasitas das ideias novas, e sobretudo das duas inimigas do verdadeiro sentimento poético – a Literatura e a Filosofia. A nova poesia não será nem pintura, nem escultura, nem romance. Simplesmente poesia com P grande, brotando do solo natal, inconsciente. Como uma planta.

O manifesto que Oswald de Andrade publica encontrará nos que leem (essa ínfima minoria) escárnio, indignação e, mais que tudo, incompreensão. Nada mais natural e razoável: está certo. O grupo que se opõe a qualquer ideia nova, a qualquer mudança no ramerrão das opiniões correntes, é sempre o mesmo: é o que vaiou o *Hernani* de Victor Hugo, o que condenou nos tribunais Flaubert e Baudelaire, é o que pateou Wagner, escarneceu de Mallarmé e injuriou Rimbaud. Foi esse espírito retrógrado que fechou o *Salon* oficial aos quadros de Cézanne, para o qual Millerand pede hoje as honras do Panthéon; foi inspirado por ele que se recusou uma praça de Paris para o *Balzac* de Rodin. É o grupo dos novos-ricos da Arte, dos empregados públicos da Literatura, Acadêmicos de fardão, Gênios das províncias, Poetas do Diário Oficial. Esses defendem as suas posições, pertencem à maçonaria da Camaradagem, mais fechada que a da política, agarram-se às tábuas desconjuntadas das suas reputações: são bonzos dos templos consagrados, os santos das capelinhas literárias. Outros são a massa gregária dos que não compreendem, na inocência da sua curteza, ou no afastamento forçado das coisas do espírito. Destes falava Remy de Gourmont quando se referia a “Ceux-qui-ne-comprennent pas”. Deixemo-los em paz, nos seu contentamento obtuso de pedra bruta, ou de muro de taipa, inabalável e empoeirado.