

TRISTEZA TUPINIQUIM: a melancolia brasileira no retrato do Brasil de Paulo Prado

Cláudio Lúcio de Carvalho Diniz

Introdução

Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira (1928), de Paulo Prado, é uma obra que oferece uma reflexão acerca do caráter nacional brasileiro. Sua tese principal é a de que o brasileiro tem um caráter melancólico devido à cobiça e à luxúria nos tempos coloniais e, como agravante, também ao romantismo no século XIX. Contudo, longe de desconsiderar o objetivo do *Retrato*, gostaríamos de observá-lo no contexto da leitura e reinvenção das idéias que o sustentam.

Para tal intento, nosso trabalho será dividido em quatro tópicos principais. Num primeiro momento cabe avaliar a trajetória intelectual de Paulo Prado. Para tanto, alguns aspectos de sua biografia podem revelar importantes nuances de seu horizonte de idéias. Com isso poderemos estabelecer as matrizes teórico-metodológicas que contribuíram na feitura do *Retrato do Brasil*.

Em seguida, apresentaremos uma análise da forma e do conteúdo da obra. Isso ficará mais interessante ao confrontarmos essa análise com as críticas prementes às quatro primeiras edições do *Retrato do Brasil*.

Deste modo, discutiremos as raízes da tristeza brasileira na concepção pradiana. Contudo, abordaremos antes a história do conceito de melancolia como um passo importante no caminho de reconhecer a idéia de tristeza na obra em questão. Busca-se perceber, portanto, o modo como Paulo Prado apropria-se de um tema clássico que é a melancolia e aplica-o à tradição modernista de reinvenção da nacionalidade brasileira.

ecce homo

Paulo Prado (1869-1943) era membro de uma das famílias mais abastadas da aristocracia cafeeira paulista. Recebeu uma educação típica dos grupos sociais cultos e dominantes no Brasil do Segundo Reinado. A formação intelectual de qualquer membro das famílias abastadas no período era indissociável da formação política. Desde muito cedo Prado seria acostumado a pensar neste sentido. O fato de fazer o curso de Direito já lhe outorgava uma autoridade bacharelesca que, não fosse sua excepcional condição financeira, possibilitaria não somente a ele como a qualquer jovem bacharel o ingresso nas funções de mando do Estado. Inclusive o êxito intelectual dependerá, quase que exclusivamente, das relações com estes grupos dominantes. No Brasil, Paulo Prado recebeu uma educação reservada apenas aos grupos dirigentes da sociedade brasileira. Faltava a etapa européia.

Paulo Prado faria sua primeira viagem à Europa em companhia do tio, Eduardo Prado, em 1890. A partir daí começaria uma nova etapa em sua formação. Em companhia de Eduardo Prado freqüentava os melhores círculos intelectuais do momento. O jovem Prado adentrava o jardim das idéias daquele fim de século.

Seja como for, Carlos Berriel chama a atenção para um interessante detalhe: Paulo Prado não participou de nenhuma geração importante como a do seu tio, por exemplo. No entanto, ele é um elo entre o horizonte de idéias do século XIX e as novas idéias modernistas que eclodiriam no século XX.¹ O autor evita uma incursão mais detalhada sobre o papel da geração de 1870 na formação intelectual de Paulo Prado.

¹ BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado. Campinas, Papirus, 2000. p. 28.

Contudo, detalha com bastante clareza o papel do pessimismo intelectual no horizonte de idéias de grupo expressas no *Liberal do Porto*. Esse era, segundo Berriel, um “paradigma de negatividades, sempre apontando para a incapacidade de tratar a realidade em sua dimensão prática e razoável.”² Essa herança pessimista, ou visão satânica da nacionalidade e, mesmo da História, será divulgada tanto na obra de Eduardo Prado quanto na de Paulo Prado.

Com a volta da Europa, Paulo Prado fixou residência à partir de 1897 na casa da avenida Higienópolis, palco de famosos salões literários. Seu contato com intelectuais, tanto na Europa quanto no Brasil, o acesso a obras de autores fundamentais, estenderam seu horizonte intelectual e tornaram o jovem diletante milionário num competente empresário, historiador erudito e num mecenas modernista apaixonado pela história e artes do Brasil. À Europa retornaria em outras ocasiões, quando não de fato, pelo menos como reinvenção de pensamento.

O surto econômico desencadeado pela produção cafeeira, em fins do século XIX e início do século XX, propiciou às elites ilustradas de São Paulo e, obviamente, do resto do Brasil, a aquisição de obras de arte modernistas na Europa. A própria produção frenética de obras de arte na Europa, acompanhando a produção de outras mercadorias, cobrava dos mercados periféricos o consumo de seus produtos. Deste modo, países como o Brasil “continuavam de modo desigual dependentes dos cânones e linguagens da matriz culta dominante.”³ De acordo com Sergio Miceli, o próprio movimento modernista brasileiro destacou-se como “arte nacional estrangeira”. Longe de representar uma alcunha puramente pejorativa, significava também uma estratégia alternativa a um projeto há muito perseguido de arte brasileira. O café animava a produção capitalista.

O retorno de Prado a São Paulo coincidiria com um longo período de investimentos na formação de artistas e produção, exposição e consumo de obras de arte. Da riqueza produzida pela civilização do café, derivou-se um mecenato formado por latifundiários, empresários, banqueiros, funcionários públicos de alto escalão e políticos, interessados em adquirir e produzir artistas e obras. No entanto, engana-se aquele que pensar que esse florescimento das artes em São Paulo estava aberto a todos os artistas ou era patrocinado por todos os aristocratas. Na verdade, o grupo de aristocratas que se divertiam com o mecenato e o grupo de artistas que se beneficiava com essa brincadeira era muito reduzido. Somente uma elite ilustrada e artistas ou intelectuais bem relacionados é que participavam deste movimento renovador. O que se assiste de fato é uma reinvenção modernista que buscou suprir as necessidades de uma aristocracia ávida da novidade européia. A atuação de Paulo Prado foi fundamental para alavancar uma renovação estética em São Paulo, mesmo com um caráter passadista. Sua fortuna e disposição mecênica possibilitaram a aquisição de obras de arte, formação de artistas, aquisição de documentos e livros raros, espaços para exposições etc.

Aliás, segundo os cronistas, a rede de relacionamentos de Paulo Prado com os artistas e intelectuais brasileiros não foi construída apenas em torno dos modernistas. Na verdade, sua relação com artistas e intelectuais começara com os amigos de Eduardo Prado, como Joaquim Nabuco, Eça de Queiroz etc. Durante o curto período em que Paulo Prado exerceu a atividade de mecenas (1897-1939)⁴, esteve ligado, de fato, a

² Idem. p. 39.

³ MICELI, Sergio. Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo, Cia. das Letras, 2003. p. 19.

⁴ O período citado corresponde aos momentos de maior aquisição, participação em movimentos artísticos e produção intelectual de Paulo Prado. Em data anterior a 1897, Prado estava ligado mais à Europa que ao Brasil, reservando suas atividades apenas ao colecionismo e produção de pequenos artigos para o *journal*

muitos daqueles que comporiam o grupo modernista. Contudo, seus laços de amizade eram mais antigos e firmes com Monteiro Lobato, Graça Aranha, Capistrano de Abreu etc.

Em meio a essas atividades, Prado mantinha uma certa regularidade na produção de crônicas no *Correio Paulistano*, na administração das empresas da família e nos tratamentos de saúde. Infelizmente não se tem registros da correspondência de Capistrano de Abreu com Paulo Prado. No entanto, a julgar pela correspondência ativa do mestre, os dois freqüentemente deviam trocar informações e receitas para o tratamento dos males que acompanhavam a idade. Deve-se lembrar que Paulo Prado iniciou sua carreira como participante e contribuinte do movimento modernista com a idade um pouco avançada. Com quase meio século de vida, apesar de sua formação e rede de relacionamentos com artistas e intelectuais vir de longe, é que participará ativamente da vida artística e cultural do seu tempo.

João Capistrano de Abreu e Paulo Prado deram início a uma longa correspondência (1918 e 1927) que coincide exatamente com o período de maior produção intelectual do segundo. De fato, houve uma relação de ajuda mútua estabelecida entre ambos. Capistrano era um mestre da erudição historiográfica. Basta ler sua correspondência para que salte aos olhos o conhecimento de fontes e referências sobre a história do Brasil.

Sua correspondência desvenda um idoso taciturno, atormentado pela gota e por problemas hepáticos que, no entanto, dedicou-se ao seu ofício até o fim da vida. Os dois homens de gênio, apesar do temperamento, sabiam conviver sem conflitos e até se entendiam muito bem. A Rodolfo Garcia, Capistrano elogiava a presteza de Paulo Prado ao levar-lhe para uma estação de tratamento de águas em São Vicente.⁵ Numa carta a João Lúcio de Azevedo, em julho de 1925, referia-se a Paulo Prado como:

um rapaz Simples, bem educado, inteligente e instruído. Eça de Queiroz chamava-o uma flor da civilização. Rico, pandegou bastante; depois tomou conta da casa Prado & Chaves e administrou-a galhardamente. Não esperou a herança paterna, conquistou fortuna própria. Parece-me que uma vez por outra perde dinheiro no jogo. Com a idade os acessos vão-se espaçando, e a História do Brasil, especialmente de São Paulo, tem sido um derivativo salutar.⁶

À correspondência de Capistrano para Paulo Prado faltam as cartas escritas pelo segundo. Dispomos apenas das cartas de Capistrano. No entanto, é possível perceber que os dois basicamente falavam sobre preços e depósitos para a aquisição de livros, documentos raros e publicações, locais e receitas para o tratamento da gota e das funções hepáticas e, a partir de 1920, Capistrano assume literalmente a tarefa de mestre. “Para a nossa primeira orientação recomendo-lhe Southey, atrasado quanto à documentação, mas superior quanto ao mais.”⁷

Fica evidente na leitura destas cartas que ocorre um amadurecimento do horizonte intelectual de Paulo Prado a partir das orientações de Capistrano de Abreu. Para Prado toda a sua obra devia-se “à carinhosa solicitude de Capistrano de Abreu (...).

do comércio. Na época posterior a 1939, após um enfarte, afastou-se completamente das atividades intelectuais e fixou residência no Rio de Janeiro.

⁵ ABREU, João Capistrano de. Carta a Rodolfo Garcia (02.11.1920). In: RODRIGUES, José Honório. Correspondência de Capistrano de Abreu. Rio de Janeiro, MEC/INL, vol. 2, 1954. p. 490.

⁶ ABREU, João Capistrano de. Carta a João Lúcio de Azevedo (26.07.1925). In: op. cit. p. 336.

⁷ ABREU, João Capistrano de. Carta a Paulo Prado (05.02.1920). In: op. cit. p. 392.

Pela sua mão segura e amiga”, afirmava no prefácio à primeira edição de *Paulística* (1925), “penetrei a selva escura da história do Brasil.”⁸

A visão de história de Paulo Prado não fugia ao clássico enunciado: o conhecimento do passado fornece bases para se compreender o presente e se aventurar em previsões acerca do futuro, Prado via a história como uma linha reta com direção e sentido. As relações de causalidade permitiriam ao historiador projetar uma certa teleologia da história. Em *Uma carta de Anchieta* (1926), publicado na revista *Terra roxa e outras terras*, deixava clara a sua reflexão sobre o fardo da história. Segundo Prado, “seria próprio de uma criança (...), seria infantil ignorar o que se passou antes de nós. É o desenvolvimento desse sentimento humano que se chama a paixão histórica.”⁹ Somente no culto dessa paixão poder-se-ia compreender o momento atual. A crença numa filosofia da história e num sentido para a mesma se aproximava de um certo idealismo teórico característico da visão romântica presente em sua formação. No entanto, foi na reinvenção de um olhar culturalista sobre a história, que Paulo Prado colocou-se dentro do movimento modernista.

Um ano antes da publicação do *Retrato do Brasil*, em agosto de 1927, morria Capistrano de Abreu. O choque para Prado deve ter sido intenso, pois imediatamente criou a *Sociedade Capistrano de Abreu* para homenagear a memória do mestre com uma espécie de centro de pesquisa avançada em história. De acordo com Paulo Prado, Capistrano inaugurou uma nova escola historiográfica no Brasil. Seu trabalho significava uma oposição ao modo Rocha Pita, “criador do insuportável narcisismo nacional (...).”¹⁰

A atuação de Paulo Prado junto ao grupo modernista de São Paulo prosseguiria até o fim dos anos de 1930. As atividades de mecenas dividiam seu tempo com as atividades empresariais. Prado teve uma rápida passagem pela presidência do Conselho Nacional do Café. Dedicou-se sempre aos negócios da família. No entanto, após um enfarte em 1939, fixou residência no Rio de Janeiro.

Neste sentido, podemos perceber que a trajetória de vida de Paulo Prado foi marcada por uma relação paradoxal entre o tradicional e o moderno. Pode ser que, colocando-se entre duas gerações, a de 1870 e a modernista, ele tenha sido um personagem ideal para encarnar esse paradoxo entre o novo e o moderno. Novo demais para ser tradicional e velho demais para ser moderno. Esse é o paradoxo que Prado enfrentou de maneira bastante satisfatória para o seu tempo. Aliar a formação clássica com um certo desejo de ruptura possibilitou ao autor de *Paulística* e do *Retrato* alcançar um refinamento historiográfico pouco comum no seu tempo. Mais corriqueiro era, sem dúvida, que a novidade não se tornava menos nova por “revestir-se facilmente de um caráter de antiguidade.”¹¹ O modernismo, que também inventou a tradição da ruptura, conviveu muito bem com a tradição passadista.

O retrato do Brasil

O *Retrato* divide-se em quatro capítulos acrescidos de um *post-scriptum*. Nos dois primeiros, luxúria e cobiça, Prado prepara o terreno onde se assentará o terceiro capítulo, a tristeza. Essa última surge no período colonial e é agravada pelo romantismo no século XIX, assunto do quarto capítulo. No *post-scriptum* o autor opera uma

⁸ PRADO, Paulo. *Paulística etc.* São Paulo, Cia. das Letras, 2004. p. 55.

⁹ PRADO, Paulo. *Uma carta de Anchieta*. In: *Paulística etc.* op. cit. p. 266.

¹⁰ PRADO, Paulo. *Capistrano*. In: *Paulística etc.* op. cit. p. 216.

¹¹ HOBBSAWM, Eric. Introdução. In: HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002. p. 13.

reavaliação das teses iniciais, apresenta sua metodologia “impressionista” e arrisca algumas previsões.

Nos primeiros tempos do Brasil, segundo Paulo Prado, aportou por aqui um tipo de homem novo, surgido da renascença e movido pela ambição e a luxúria. Esse renascentista experimentou o choque provocado pelo contato com uma natureza “tão nuançada de força e graça”¹² que rapidamente esqueceu os limites civilizacionais da terra natal. Sua paixão infrene, afirma Prado, colocava-o na trilha do ouro e das paixões sexuais. “Aí vinham esgotar a exuberância de mocidade e força e satisfazer os apetites de homens a quem já incomodava e repelia a organização da sociedade européia.”¹³

Nos capítulos em que trata da luxúria e da cobiça, Paulo Prado lança mão de concepções racialistas e, ao mesmo tempo, de concepções modernistas para estabelecer uma análise do espírito aventureiro do colonizador europeu. A visão edênica que povoou as representações mentais do homem do renascimento estava mais balizada com os relatos de viagens como o de Marco Pólo ou com o erotismo oriental das *mil e uma noites*.

Tais obras não eram tomadas como referência imediata dos aventureiros europeus em terras da América. É pouco provável que patriarcas como Jerônimo de Albuquerque, Diogo Álvares Caramuru ou João Ramalho tivessem lido tais textos. Contudo, eles são parte de um horizonte de idéias que marcou uma época. Poderiam ser citadas aqui diversas obras que compõem esse escopo intelectual do renascimento. De conhecimento geral, talvez a bíblia possibilitasse uma interpretação mais erótica e ambiciosa nos homens que vieram para o território americano no século XVI. O que importa saber é que a aventura portuguesa em terras americanas, para Prado, foi guiada pela utopia do paraíso terreal. Aqui tudo era permitido: a sensualidade infrene, a ambição desmedida.

Naquilo que Paulo Prado chamou de “uniões de pura animalidade”, formou-se uma raça mestiça, totalmente adaptada às agruras tropicais. A união do negro com o índio e o branco “veio facilitar e desenvolver a superexcitação erótica em que vivia o conquistador e povoador, e que venceu tão fundamentalmente o seu caráter psíquico.”¹⁴ No capítulo dedicado à luxúria, Prado se vale de uma série de exemplos para, ancorado em Capistrano de Abreu, afirmar que “moralmente” os colonizadores “já eram mestiços.”

A cobiça também foi outro pecado capital que por aqui se cometeu. “O fragor das armas nas lutas contra infiéis e mouros disfarça os conciliábulos dos mercadores, negociando tratados e contratos comerciais.”¹⁵ Entre os colonizadores, de acordo com Paulo Prado, foi o paulista aquele a empreender a maior aventura pelo sertão brasileiro. Responsáveis pela interiorização do Brasil, esses homens de grossa ventura irão percorrer o interior em busca de minérios preciosos, mais difíceis, e o apresamento dos indígenas, mais abundantes.

A corrida do ouro levaria quase três séculos para encontrar seu eldorado no Brasil. Quando a América espanhola esgotava seu Potosi, em Minas Gerais tinha início as faisqueiras de aluvião. “As fortunas amontoavam-se repentinamente pelo acaso feliz das descobertas.”¹⁶ Contudo, o ouro somente alargaria o fosso entre ricos e pobres. O fausto da corte, o enriquecimento de traficantes, o esgotamento precoce das lavras em meados do século XVIII, foram fatores responsáveis pela falência do Estado e do

¹² PRADO, Paulo. Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo, Cia. das Letras, 1997. p. 58.

¹³ Idem. p. 66.

¹⁴ Idem. p. 96.

¹⁵ Idem. p. 88.

¹⁶ Idem. p. 120.

Sistema Colonial. Para Paulo Prado foi uma questão de pura incompetência. Um legado nocivo à civilização brasileira.

Em umas poucas linhas, Prado faz uma ressalva ao gênio criador de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho. Talvez este tenha sido o lado artístico do caráter pecaminoso do brasileiro. “Foi o único grande artista que durante séculos possuiu o Brasil.”¹⁷ As duas ou três páginas em que Paulo Prado versa sobre o Aleijadinho foram inseridas por dois motivos: primeiro pelo anterior esboço biográfico, não concluído, pelo tio Eduardo Prado; depois, pelo apelo modernista à reinvenção da arte colonial. Nas duas hipóteses há uma participação efetiva de Paulo Prado. Eduardo Prado foi seu mentor intelectual até sua morte em 1901 e, sem dúvida, o sobrinho conhecia as intenções literárias do tio. Deste modo, quando em 1924 Paulo Prado financia uma viagem dos modernistas de São Paulo a Minas Gerais, realizava-se um projeto quase familiar. Isso fica mais evidente quando Prado afirma que o Aleijadinho foi o “único” artista do Brasil. Há aí um não-dito interessante. Até a geração de artistas daqueles anos 20, na visão de Prado, somente o Aleijadinho possuiu o espírito livre para a criação artística. Prado rompe com o academicismo, enaltece a figura de um tipo mestiço, reinventa a tradição modernista e, assim, revela sua cobiça... no capítulo certo.

Nos capítulos dedicados à tristeza e ao romantismo, Paulo Prado demonstra como a explosão das paixões gerou um mal fisiológico e se agravou com um mal ideológico. A tristeza brasileira gerada pela luxúria e cobiça do colonizador, seria agravada no século XIX pelo ideário romântico.

À ineficiência do Estado português somava-se a dissolução dos costumes. O cruzamento entre as raças deixou marcas indeléveis no caráter brasileiro. No capítulo em que trata da tristeza, Paulo Prado explica através da análise da raça, clima e cultura os males de origem do Brasil. Numa única exceção, o centro de isolamento teria sido São Paulo. Contudo, a mineração bandeirante e mais tarde o romantismo iriam esgotar-lhes as forças.

Sob os auspícios de Rousseau, Victor Hugo e Byron, o século XIX foi inspirado pelo romantismo. “O país nascia assim sob a invocação dos discursos e das belas palavras.”¹⁸ As incertezas daquele início de século – revoluções, inconfiáveis e independência – eram uma representação do “desequilíbrio das inteligências.” E São Paulo, por sua localização especial foi o “grande centro romântico.”¹⁹ O isolamento e a incerteza “levavam a loucura aos mais incríveis extremos.”²⁰ A misantropia e o pessimismo dos românticos só fizeram agravar a tristeza brasileira. “Viveram tristes, numa terra radiosa.”²¹

No *post-scriptum* ao *retrato do Brasil* Paulo Prado faz uma espécie de síntese dos quatro primeiros capítulos do livro, apresenta sua metodologia “impressionista” e arrisca algumas previsões que lograram êxito com a Revolução de 30. De acordo com Prado, o isolamento do “bovarismo paulista” permitiu-lhe observar o Brasil de ângulos distintos e, deste modo, encontrar “o segredo do passado e a decifração dos problemas de hoje.”²² Tal visão teleológica do sentido da história encontrava amparo numa metodologia pragmática já antevista em *Como se deve escrever a história do Brasil*, de Martius.

¹⁷ Idem. p. 127.

¹⁸ Idem. p. 170.

¹⁹ Idem. p. 175.

²⁰ Idem. p. 177.

²¹ Idem. p. 183.

²² Idem. p. 185.

Longe da “ciência conjectural alemã”, Paulo Prado aproxima-se de um escopo mais libertário na análise da realidade histórico-social. Ao se ocupar da sensação visual, Prado evitava a emoção e a comoção românticas.²³ No quadro impressionista que pintava, Paulo Prado buscava mais as sensações do real do que a objetividade sem limites. Na releitura que empreendeu da obra de Martius, Prado acrescentou à abordagem das três raças sua preocupação com o papel do mestiço, resultado da fusão do branco, negro e índio. Ancorado em concepções racialistas ele via uma inclinação maior do mestiço às doenças e aos vícios, “que é uma interrogação natural indagar se esse estado de coisas não provém do intenso cruzamento das raças e sub-raças.”²⁴ De certo modo, mesmo com a presença da teoria evolucionista no seu horizonte de idéias, Prado vai mais além e acrescenta uma preocupação com o contexto social das populações negras e mestiças no Brasil. Os horrores da escravidão e suas funestas conseqüências são avaliados à luz de Joaquim Nabuco. A opção culturalista na análise racial, sem dúvida, teve sua orientação em Capistrano de Abreu.

Para um povo que padece de um mal tão perverso, Prado projeta uma nação em ruínas. “O Brasil, de fato, não progride. Vive e cresce, como cresce e vive uma criança doente, no lento desenvolvimento de um corpo mal organizado.”²⁵ Com uma doença tão terrível, o remédio era quase um veneno: a guerra ou a revolução. Paulo Prado concluía seu livro com uma previsão não tão difícil de fazer naquele fim dos anos 20.

Na verdade é um exagero atribuir a Prado a previsão da Revolução de 30. Em nenhum instante de sua obra, seja *paulística* ou o *retrato*, ele sugere uma mudança no contexto interno senão apoiada nas transformações do contexto mundial – “capitalismo, comunismo, fordismo, leninismo.”²⁶ Sem dúvida, sua projeção para um contexto histórico em mudança estava correto. No entanto, Prado nunca chegou a mencionar a ascensão de novos grupos sociais liderados por um gaúcho. Pensamos que seria um erro acreditar que Paulo Prado possuísse uma bola de cristal. A projeção histórica era uma prática comum neste tipo de historiografia, a previsão era um erro. Prado, como já foi mencionado, acreditava numa visão teleológica da história, mas sua sina de adivinho era um engano dos que se encarregaram da sua obra.

O *Retrato do Brasil*, como indica o subtítulo, foi escrito em forma de ensaio. Pode-se facilmente tomar cada capítulo em separado que, ainda assim, teremos à mão um trabalho completo. A forma adotada por Prado permite um número maior de questionamentos posto que a elaboração do enredo acompanha o suporte formal. De certo modo, as “impressões” do autor diagnosticam mais do que curam. Forma e conteúdo se interagem para oferecer ao leitor uma possibilidade de análise num tropo bastante polêmico. O *Retrato do Brasil* é a imagem trágica do “paraíso terreal.” Em seu tempo foi uma obra inovadora e polêmica, para a historiografia brasileira foi o momento inaugural de uma era de grandes ensaios.

A recepção do *Retrato* ainda permanece como uma abordagem ignorada pela crítica historiográfica brasileira. É claro que se deve considerar umas poucas exceções. Carlos Augusto Calil, na edição crítica do livro, oferece um levantamento da fortuna crítica das três primeiras edições. Contudo, o debate e o enfrentamento dessa questão ainda está por ser realizado com maior contundência. Trata-se de buscar compreender

²³ ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo, Cia. das letras, 1992. p. 76.

²⁴ PRADO, Paulo. Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira. op. cit. p. 193.

²⁵ Idem. p. 199.

²⁶ Idem. p. 210.

os processos de formação de sentido em condições históricas diferentes ou nas mesmas em que se produziu a obra.²⁷

O perigo da generalização era o mote central de quase toda a crítica ao *retrato do Brasil*. Cerca de 80% dos artigos sobre o livro foram publicados pela imprensa carioca e, desses, quase 100% eram categóricos ao apontar a “falha” do livro. Para Jackson de Figueiredo era preciso encontrar a “explicação da tristeza brasileira em causas mais essenciais, mais vastas, mais profundas que nos acidentes mórbidos da colonização.”²⁸ O próprio papa do otimismo edênico, o conde Afonso Celso, chamava a atenção para o fato de que não foram “vícios peculiares ao Brasil os apontados pelo sr. Paulo Prado e dos quais proveio, segundo ele, a falta de alegria do nosso povo.”²⁹ Seja como for, o *Retrato do Brasil* provocou, e acreditamos que ainda provoca, uma reação interessante por parte de seus leitores. Quer se concorde ou não com os juízos emitidos por ele, o fato é que isso o coloca entre as obras mais importantes da historiografia brasileira

Raízes da melancolia

Os estudos acerca da melancolia colocam-se na fronteira entre a fisiologia e a filosofia. É certo que os males físicos, como enunciado por Hipócrates de Cós, provocados pelo excesso da “bile negra” seriam mais perceptíveis que os “males da alma”. Contudo, o agravamento do quadro psicoclínico dá-se em função da condição melancólica.

Recorrer ao universo das idéias que pleiteavam em épocas anteriores é buscar entender uma concepção física por vezes estranha aos olhos de hoje. É necessário entender que há uma diferença entre a melancolia clássica e a moderna doença conhecida como depressão. A melancolia é não só uma doença, é uma condição existencial que remete o acometido por ela ao jogo implacável do tempo. A depressão é uma condição clínico-psicológica “para a qual concorrem fatores biológicos, freqüentemente genéticos, e agravos de natureza psicossocial.”³⁰ Noutras palavras, a melancolia, diferentemente da depressão, é um questionamento de ordem espiritual. É uma doença mas não só. Ultrapassa os limites do sintoma físico e se ocupa do próprio questionamento acerca da existência.

O enfrentamento desse problema está relacionado ao amplo debate acerca da melancolia no horizonte filosófico da humanidade há mais de vinte séculos. Da antiguidade aos dias de hoje existe um sem número de trabalhos (em suportes diversos) dedicados a explorar o tema. Nosso objetivo neste texto é explorar o modo como Paulo Prado se apropriou do conceito de melancolia. Definitivamente não queremos propor uma história intelectual da melancolia senão uma história intelectual da construção da idéia de melancolia ou tristeza no *Retrato do Brasil*.

Os primeiros trabalhos no ocidente que trataram especificamente do quadro psicoclínico da melancolia aparecem entre os gregos da antiguidade clássica. Certamente Hipócrates de Cós e Aristóteles foram pioneiros e exploraram com maior clareza essa questão. Compreender a concepção física da época é a tarefa que dificulta a

²⁷ cf: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

²⁸ FIGUEIREDO, Jackson. *Retrato do Brasil*. In: *Movimento: revista de crítica e informação*. Ano I, n. 3. Rio de Janeiro, dezembro de 1928. p. 15.

²⁹ CELSO, Afonso. Paulo Prado. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, Terça, 11.12.1928. p. 5.

³⁰ SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo, Cia. das Letras, 2003. p. 56.

leitura de seus trabalhos. O primeiro é quase uma lenda pois não há uma unanimidade acerca da veracidade de sua biografia e muito menos de que os trabalhos a ele atribuídos foram escritos por ele mesmo. Mesmo assim, naquilo que a ele se atribui, afirmava que a “perda de amor pela vida” ou melancolia era uma doença. Já Aristóteles, no famoso *Problema XXX*, vai mais além e diz que “todos os melancólicos são portanto seres de exceção, e isso não por doença, mas por natureza.”³¹ É preciso que fique esclarecido que, segundo Aristóteles, nem todos os melancólicos são homens de gênio, são os homens de gênio que possuem uma natureza melancólica. A melancolia estaria sob o signo de saturno, governador no corpo humano do baço, sede da bile negra.

Durante a Idade Média a melancolia era pensada como um grave pecado: a acédia. A indiferença do homem em relação a Deus era tão grave quanto a cobiça ou luxúria. A tristeza crônica, quando manifestada, era coisa do demônio. Com o enfraquecimento do papel da Igreja a acédia passa a ser considerada um caso a mais de melancolia. A acédia prostrava o homem enquanto a melancolia permitia a produção intelectual e artística. Para Scliar a melancolia retorna num contexto de ascensão do individualismo renascentista.³²

A partir do século XVI multiplicam-se as obras acerca da melancolia na Europa. A psicologia, surgida na época moderna, permite a um grande número de pensadores, médicos e artistas a discorrerem sobre o assunto. Quase todos consideravam-na um mal grave e, no entanto, o questionamento existencial que suscitava dava-lhe uma característica especial: era o mal dos gênios. Somente com o espraiamento de um modelo asséptico de se pensar o corpo, no século XIX, é que surgirá o termo depressão para caracterizar a melancolia. Mesmo assim, muitos ainda se debruçarão sobre o assunto. Panofski, Saxl e Klibanski, Walter Benjamin, Joaquim Manuel de Macedo, Charles Baudelaire, Freud, Paulo Prado, Moacyr Scliar... só para citar alguns.

Consideramos que no caso do *Retrato do Brasil*, a principal obra que orientou a reflexão de Prado sobre a tristeza brasileira foi *A anatomia da melancolia* (1621) de Robert Burton. O vigário inglês pretendia operar uma verdadeira dissecação mental do caráter melancólico. Burton, que obteve um grande êxito com a venda de seu livro, também acreditava que a melancolia era uma característica da genialidade.³³

Apoiando-se no maior número possível de autores que trataram da melancolia desde a antiguidade até a sua época, Burton evocava uma visão individualista típica do Renascimento. É uma obra vastíssima, composta de centenas de páginas em que, não fosse o fato do autor escrever tão bem, causaria tédio pela sua prolixidade e excesso de citações. No entanto, ao que interessa a esse trabalho, Burton considerava que a melancolia poderia ser contagiosa. O clima, o sexo, o amor, a ânsia, poderiam provocar tristeza em populações inteiras. Aqui, como já o apontou Moacyr Scliar, encontra-se a conexão entre a obra de Robert Burton e a obra de Paulo Prado. “A melancolia também pode disseminar-se – uma espécie de contágio psíquico –, dominando o clima de opinião e a conjuntura emocional em um grupo, uma época, um lugar.”³⁴ De fato, foi esse homem surgido da renascença, com tal predisposição à melancolia, que conquistou o mundo americano no século XVI.

³¹ ARISTÓTELES. O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, 1. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1998. p. 105.

³² SCLiar, Moacyr. op. cit. pp. 74-81.

³³ BURTON, Robert. The anatomy of melancholy. New York, Doran, 1927. Aqui utilizamos a edição que pertenceu a Paulo Prado e foi doada, junto com sua coleção, para a Biblioteca Municipal de São Paulo “Mário de Andrade”.

³⁴ SCLiar, Moacyr. op. cit. p. 9.

A anatomia da tristeza

Paulo Prado acreditava que o brasileiro possuía uma predisposição, quase natural, à tristeza. Esse é o crédito da obra de Burton. Contudo, no escopo das idéias, acreditamos que duas vertentes de pensamento foram fundamentais para que Prado pudesse elaborar seu enredo: o racismo e o modernismo. O modo como Prado reinventa a tradição dentro do pensamento modernista é o foco deste trabalho.

De acordo com Lilia Moritz Schwarcz, em fins do século XIX, junto ao discurso liberal, colocava-se “um modelo racial de análise, respaldado por uma percepção bastante consensual.”³⁵ Consensual até demais, posto que a argumentação racista era expressa principalmente através de modelos de análise estranhos à realidade brasileira. Obviamente deveriam ser adaptados... e foram! De fato, essas idéias representavam visões “de fora”, quase sempre equivocadas, da realidade nacional e seu eurocentrismo precisou ser amenizado por alguns de seus principais defensores no Brasil.

Um ponto fundamental acerca da influência dos modelos raciais de análise no Brasil é a forma como se adaptaram, atualizando o que era propício e descartando o que era problemático. Isso fica claro na leitura do *Retrato do Brasil* que, registre-se, não era um manual racista. Apesar da vigência desses modelos de explicação racial nas análises de Paulo Prado, a sua adaptação é evidente na análise da mestiçagem brasileira. Esse momento marcante, o da colonização, de acordo com Prado, refletiu a fusão do português, do negro e do índio em várias vertentes raciais específicas. “Por essa época já devia ser intenso o processo geral de cruzamento, ramificando-se nas mais variadas designações: mamalucos, mazombos, crioulos, mulatos, curibocas, caboclos.”³⁶ Paulo Prado lança mão de um escopo teórico heterodoxo no que tange à análise da raça brasileira. Escopo que percorre, até mesmo, períodos anteriores à vigência dos modelos racistas no pensamento social brasileiro.

No Brasil, deve-se levar em consideração a oposição entre explicação racial e explicação pelo clima, como um primeiro problema de adaptação de modelos raciais de análise. De acordo com Dante Moreira Leite, “a possibilidade de reunir as duas estaria na aceitação de uma determinação da raça através do clima, supondo-se que, depois de algum tempo, o clima viesse a criar uma nova raça.” No entanto, essa teoria ainda continua insuficiente na medida em que “a mesma raça, colocada em ambientes diferentes, apresenta características também diferentes.”³⁷

No âmbito desse debate racial encontrava-se um projeto de conformação nacional. No Brasil e, em geral, na Iberoamérica, o próprio pensamento abolicionista tinha uma fundamentação mais embasada numa “razão nacional” como projeto do que propriamente em ideais de liberdade ou, muito menos, de igualdade racial. De acordo com José Murilo de Carvalho, ao contrário da argumentação filosófica e religiosa como recurso abolicionista na Europa e nos EUA, no Brasil, após a Independência, predominaram as razões políticas. “Os abolicionistas viam o problema do ponto de vista da nação,”³⁸ contudo, nenhuma atitude radical foi tomada no sentido de libertação; a conformação “harmônica” da sociedade parecia-lhes mais adequada.

³⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo, Cia. das Letras, 1993. p. 14.

³⁶ PRADO, Paulo. Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira. op. cit. p. 189.

³⁷ LEITE, Dante Moreira. O caráter nacional brasileiro. História de uma ideologia. São Paulo, Livraria pioneira, 1976. p. 188.

³⁸ CARVALHO, José Murilo de. Escravidão e razão nacional. In: DADOS. Revista de ciências sociais, vol. 31, n. 3, 1988. p. 307.

O escopo teórico racial, portanto, que marca a história das idéias no Brasil, entre os anos setenta do século XIX até o momento da redação do *Retrato do Brasil*, terá importância capital na obra de Paulo Prado. O autor irá reordená-lo e adaptá-lo na configuração de seu ensaio.³⁹

Para Prado, o mestiço representava a “astenia da raça.”⁴⁰ No entanto, afirmava que a escravidão minou o organismo social, como já o havia previsto Joaquim Nabuco. Contudo, Eliana de Freitas Dutra chama a atenção para o fato de que Prado concordaria com a hipótese do branqueamento como empreendimento civilizatório e como remissão dos pecados coloniais.⁴¹ Segundo a autora, Paulo Prado valeu-se de uma imagem “orgânico-evolucionista” para explicar nosso fracasso como nação.

O único tipo racial formado no Brasil que deveria constituir um tipo puro foi o paulista, dos primeiros tempos. Não cabe entrar numa discussão regionalista, no entanto, Prado acreditava que o isolamento de homens fortes contribuiu para formar aquilo que Moritz Wagner classificou de “ilha de evolução” ou “centro de isolamento.”⁴² De acordo com Wagner, seria bastante provável que uma nova espécie se formasse tendo progenitores diferentes numa mesma localidade. Esses homens de ambição desmedida viveriam, segundo Prado, “num contínuo sonho de esperança, vítimas de uma espécie de loucura, forma aguda e crônica de uma doença que é a paixão do jogo.”⁴³ Nos primeiros tempos, os paulistas teriam demonstrado uma disposição racial mais inclinada à superioridade. O fato é que Prado não chega a afirmar categoricamente mas fica subentendido que, na medida em que também os paulistas estabeleciam comunicação com outras regiões descobertas, tornavam-se mais fracos.⁴⁴

É importante deixar claro que a contribuição das teorias raciais ao *Retrato do Brasil* foi fundamental mas não determinante. Os rasgos do “racismo científico” que povoam a obra de Prado devem-se mais a um escopo teórico em voga no horizonte de idéias da época. De qualquer modo, Paulo Prado se aproxima desse campo intelectual sem, no entanto, ser contaminado pelo seu radicalismo. Isso equivale a dizer que a psicologia racial empreendida por Prado não é, em hipótese alguma, uma visão racista da história do Brasil. As contradições dessa obra são evidências suficientes para se afirmar isso. Paulo Prado, em *Retrato do Brasil*, adaptou essas teorias à sua obra e usou-as à sua maneira. Uma atitude antropofágica tipicamente Modernista.

O fluxo de capitais advindos do plantio e exportação de café trouxe para São Paulo uma modernização estarrecedora. A nostalgia, resquício de uma cultura romântica, era o referencial único dos que se sentiam perdidos em meio ao “vórtex metropolitano.” Com o fim da Primeira Guerra Mundial, São Paulo assistiu a um surto

³⁹ A maioria das obras racialistas, das quais trata Paulo Prado, compunham sua biblioteca particular. Neste trabalho, preferimos abordar o escopo teórico de Prado via sua biblioteca. Cf: BIBLIOTECA MUNICIPAL DE SÃO PAULO “MÁRIO DE ANDRADE”. Catálogo da biblioteca “Paulo Prado”. São Paulo, Departamento de Cultura, boletim bibliográfico, n. 5, 1945.

⁴⁰ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. op. cit. p. 183.

⁴¹ DUTRA, Eliana de Freitas. O não ser e o ser outro. Paulo Prado e seu *Retrato do Brasil*. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 26, 2000. p. 241.

⁴² PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. op. cit. p. 138

⁴³ Idem. p. 117.

⁴⁴ Uma reflexão mais aprofundada acerca deste tema, foi realizada por Prado no artigo *A Decadência* (1923). Neste texto, Paulo Prado afirma que já no século XVII “entrava a Capitania de São Vicente em lento deperhecimento”. Segundo o autor as qualidades da “raça” entraram em estágio de sonolência até a revolta de 1842, “mas essa mesma pouco mais durou que um mês.” Neste artigo, Prado lança mão da teoria do Centro de Isolamento de Moritz Wagner para fazer reviver o período “heróico” da “raça” paulista. Cf: PRADO, Paulo. *Província e nação*. Paulística. *Retrato do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio (Col. Documentos Brasileiros, vol. 152), 1972. pp. 90-108.

industrial sem precedentes na história do Brasil. A substituição de importações transformou a cidade na megalópole industrial brasileira.

Aliada a esse fremente fervilhar urbano, ocorre uma explosão cultural peculiar às grandes megalópoles. Sob o impacto das máquinas, deu-se o modernismo⁴⁵ brasileiro. De acordo com Wilson Martins, o modernismo foi o “entre-guerras” do Brasil, dado que se inicia em 1916 com a influência do futurismo de Marinetti e culmina no 1º Congresso Brasileiro de Escritores em 1945.⁴⁶ No entanto, essa periodização é simplesmente para fins de análise. Isso quer dizer que tal período não pode ser limitado por datas. Essas são as “pontas de icebergs”; simples, mas importantes marcos de orientação.

Paulo Prado, que desde o seu retorno da Europa fazia-se acompanhar pelos maiores expoentes da cultura paulistana, não ficou indiferente ao processo histórico. De acordo com Mário de Andrade, como o movimento modernista era nitidamente aristocrático, combinava perfeitamente com um aristocrata tradicional como Paulo Prado. É interessante notar neste trabalho que o autor vincula o modernismo à aristocracia rural cafeeira. Prado seria, como membro dessa aristocracia, o “fautor verdadeiro da Semana de Arte Moderna.”⁴⁷ Mário de Andrade remete-se ao fato de Prado ter sido o principal responsável pela organização e financiamento da Semana.

Na construção do *Retrato do Brasil*, Paulo Prado refletiu na obra todas as aspirações do grupo modernista do qual foi o “fautor”. Desde o paradoxo fundamental – o momento em que o velho ainda não morreu e o novo não tem discernimento suficiente para buscar uma terceira margem –, até o objetivo central – responder à velha questão: quem somos? – o *Retrato* é uma construção tipicamente modernista. Suas contradições devem ser tributadas mais à tensão da época do que propriamente a um erro diletante. O que, de fato, também ocorria.

No entanto, Prado era herdeiro de uma tradição intelectual anterior ao modernismo. Seu escopo simbólico debitava-se ao patrimônio de seus antecessores. Devemos entender que Paulo Prado participava de uma rede de sociabilidade que implicava numa proximidade o horizonte de idéias de seu tempo e os homens que as produziram. Nessa perspectiva, segundo Ângela de Castro Gomes, “há uma relação necessária entre trabalho intelectual e tradição, sendo que uma tradição se reforça justamente ao modificar-se, ao ampliar a linhagem dos que dela se alimentam por convergência ou oposição.”⁴⁸

De acordo com Silviano Santiago, há um processo de continuidade de um discurso do tipo tradicional no modernismo. Estaríamos erroneamente inclinados a ver o modernismo como ruptura e não como permanência. “Há uma permanência sintomática da tradição dentro do moderno e do modernismo.”⁴⁹ Santiago analisa a viagem a Minas realizada pelos modernistas em 1924 relacionando-a, não à busca do passado pátrio,

⁴⁵ Buscaremos conservar aqui a idéia de que modernismo trata-se de um movimento localizado, enquanto moderno significa uma tendência mais ampla, de escala ocidental.

⁴⁶ MARTINS, Wilson. A idéia modernista. Rio de Janeiro, TopBooks, 2002. p. 25. Contém outra diferenciação interessante entre modernismo e moderno: “O modernismo foi a reação do remorso contra a desnacionalização; o moderno seria a reintegração inevitável numa civilização avassaladora.” Cf: Idem. p. 97.

⁴⁷ ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: Aspectos da literatura brasileira. Brasília, INL, 1972. p. 235

⁴⁸ GOMES, Angela de Castro. Essa gente do rio... os intelectuais cariocas e o modernismo. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993. p. 64.

⁴⁹ SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: Nas malhas da letra: ensaios. São Paulo, Cia. das Letras, 1989. p. 96.

mas de um passado como momento de representação estética primitivista. Uma atitude antropofágica que não deixava de almejar o novo, mas ainda ancorava-se no velho.

Estamos mais acostumados a encarar o modernismo dentro da tradição da ruptura, para usar a expressão de Octávio Paz, ou dentro da estética do *make it new*, de Pound, ou ainda da tradição do novo, de Rosenberg, e assim no infinito. A nossa formação esteve sempre configurada por uma estética da ruptura, da quebra, por uma destruição consciente dos valores do passado.⁵⁰

O autor modernista, para Santiago, receberia o discurso da tradição e lhe daria novo talento. O discurso histórico, nesse sentido, aos olhos modernistas, é uma valorização do nacional e do primitivo na estética textual. O tempo e a memória dentro dos autores modernistas adquirem a importância de uma analogia com o presente. O que não deixa de ser um traço neoconservador.

O mal romântico é um criador de tristeza para Paulo Prado. Sua busca por um mundo utópico tornou-o um devaneio de poetas e revolucionários. O Romantismo foi um potencializador da melancolia, agiu reativando os vícios das origens mestiças do Brasil. A solução encontrada pelo autor, não menos romântica, foi reencontrar o passado em ritmo modernista.

A ambivalência do discurso de Prado, ao caracterizar a melancolia brasileira, deve-se a um esforço para adequar concepções teóricas distintas. Mesmo quando sabemos da sobrevivência do discurso tradicional nas obras de caráter modernista, não deixa de causar espanto a forma como Paulo Prado resolveu esse problema. A tensão provocada a partir disso, foi, sem dúvida, a razão principal da caracterização melancólica do povo brasileiro. A vinculação da psicologia coletiva à raça, recheada de idéias primitivistas, possibilitou esse tipo de análise. Ser triste, para Prado, era a sina de uma raça/cultura em plena evolução. A dor derivada desse sentimento era a loucura romântica recalcada pelo ideal moderno.

Acreditamos que o pessimismo debitado a Paulo Prado, em *Retrato do Brasil*, deve-se mais a uma visão “realista” da formação do caráter nacional brasileiro em oposição a uma visão ufanista da nacionalidade. As razões do edenismo já foram apontadas por José Murilo de Carvalho como evidência da falta de orgulho das instituições nacionais. A visão satânica da nacionalidade brasileira estaria, portanto, ligada à inadequação do elemento humano ao cenário paradisíaco tropical. “A esta inadequação poderíamos chamar, por oposição à razão edênica, e com algum exagero, de razão satânica.”⁵¹

Somos levados a afirmar, como já o fez Dante Moreira Leite, que a “introdução da perspectiva realista na literatura representou, no Brasil como em outros países, uma visão pessimista do homem.”⁵² Decorre daí que a visão pessimista ou “satânica” de Paulo Prado faz parte do horizonte intelectual de sua época. As contradições que poderiam colocar em xeque essa tese só demonstram a sobrevivência do discurso da tradição no pensamento modernista.

O pessimismo analógico de Paulo Prado pode ser considerado como uma interpretação, no mínimo, bastante original da realidade brasileira. Do ponto de vista de

⁵⁰ Idem. p. 94.

⁵¹ CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, v. 13, n. 38, Out/1998. p. 13. Extraído de <http://www.scielo.com.br> em 17.10.2003.

⁵² Dante Moreira Leite observa que esse caráter pessimista do realismo na literatura era um fenômeno mundial. Segundo o autor, no mesmo momento, tivemos mostras dessa visão na literatura em autores que vão de Machado de Assis à Flaubert e Zola. LEITE, Dante Moreira. op. cit. p. 193.

Paulo Prado, a um aristocrata membro da oligarquia cafeeira paulista, restou a interpretação de um cenário em ruínas. Na verdade, a tristeza do brasileiro, também se reinventa dentro de um grupo através de seu membro letrado.

A representação da tristeza na obra de Paulo Prado, como já demonstramos, tem relação com o surgimento de uma nova mentalidade “vinda do seio do caos metropolitano e formada nele.”⁵³ De fato, desde o início da República, a oligarquia cafeeira já sentia essa mudança pelo viés da abundância. Numa espécie de desabafo anterior ao *Retrato*, no texto *O martírio do café* (1927), Paulo Prado denuncia amargurado a ineficiência da política de valorização do café:

Veio, assim, a crise. Uma safra monstro, já em franco declínio de preços, ameaçou de morte a indústria cafeeira. Os mercados, prevendo uma oferta exagerada, retraíram-se e reduziram as ordens de compra. Era a catástrofe iminente, a ruína de milhares de fazendeiros. Foi quando o governo paulista, pela primeira vez, se interessou pela sorte do café. Ideou-se uma intervenção oficial e deu-se-lhe um nome novo: valorização. Começava o martírio.⁵⁴

Nesse sentido, Paulo Prado parece relacionar a melancolia à perda ou mesmo à falta de algo que elevaria a raça/cultura brasileira aos padrões objetivados pelo autor. Em um texto que Prado parecia desconhecer, *Luto e melancolia* (1915), Freud condicionava esses sentimentos a uma perda objetual – luto – ou relativa a um objeto – melancolia. Segundo Freud, “a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda.”⁵⁵ A decadência do café significou, no Brasil, uma troca de poderes. Os antigos padrões culturais também mudaram. Restava um mar de incertezas quanto ao porvir. A perda de referenciais em Paulo Prado, de acordo com a obra de Freud, é evidentemente um sentimento de grupo. Em sua “comunidade de sentido”, os significados já estavam confusos. Na busca Modernista pelo novo, Prado ressentia-se da ineficácia dos padrões tradicionais.

Em *Retrato do Brasil*, Paulo Prado desconstrói o edenismo de Afonso Celso com uma ou duas frases tomadas de empréstimo a Monteiro Lobato no conto *Urupês* (1918).⁵⁶ Tanto em uma – “Numa terra radiosa vive um povo triste”⁵⁷ – quanto em outra – “viveram tristes, numa terra radiosa”⁵⁸ –, o descontentamento de Prado mostra-se implacável. De que adianta ter um país maravilhoso se nele concorre todo tipo de degeneração racial e, conseqüentemente, de ordem moral? Essa é a questão principal que implica, no *Retrato do Brasil*, uma resposta bastante pessimista para um final desesperançado: “a confiança no futuro, que não pode ser pior do que o passado.”⁵⁹

⁵³ Idem. p. 32.

⁵⁴ PRADO, Paulo. O martírio do café. In: Província e nação. Paulística. Retrato do Brasil. op. cit. p. 134.

⁵⁵ FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: Metapsicologia. Rio de Janeiro, Imago, 1974. p. 168.

⁵⁶ A analogia com o texto de Lobato é suficientemente explícita para não ser citada. Repare que as frases que abrem e fecham o Retrato são, sem dúvida, variantes reduzidas do trecho reproduzido a seguir: “No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a infolhescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisíaca em escachô permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso das grotas.” Cf: LOBATO, Monteiro. Urupês. São Paulo, Brasiliense, 1994. p. 176. Monteiro Lobato, anos mais tarde, iria mudar de postura e dizer que o Jeca Tatu não era doente, mas estava doente.

⁵⁷ PRADO, Paulo. Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira. op. cit. p. 53.

⁵⁸ Idem. p. 183.

⁵⁹ Idem. p. 212.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: Aspectos da literatura brasileira. Brasília, INL, 1972.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo, Cia. das letras, 1992.
- ARISTÓTELES. O homem de gênio e a melancolia: o problema XXX, 1. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1998.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado. Campinas, Papirus, 2000.
- BIBLIOTECA MUNICIPAL DE SÃO PAULO “MÁRIO DE ANDRADE”. Catálogo da biblioteca “Paulo Prado”. São Paulo, Departamento de Cultura, boletim bibliográfico, n. 5, 1945.
- BURTON, Robert. The anatomy of melancholy. New York, Doran, 1927.
- CARVALHO, José Murilo de. Escravidão e razão nacional. In: DADOS. Revista de ciências sociais, vol. 31, n. 3, 1988.
- CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, v. 13, n. 38, Out/1998.
- CELSONO, Afonso. Paulo Prado. In: Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, Terça, 11.12.1928.
- DUTRA, Eliana de Freitas. O não ser e o ser outro. Paulo Prado e seu Retrato do Brasil. In: Estudos históricos, Rio de Janeiro, vol. 14, n. 26, 2000.
- FIGUEIREDO, Jackson. Retrato do Brasil. In: Movimento: revista de crítica e informação. Ano I, n. 3. Rio de Janeiro, dezembro de 1928.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: Metapsicologia. Rio de Janeiro, Imago, 1974.
- GOMES, Angela de Castro. Essa gente do rio... os intelectuais cariocas e o modernismo. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, 1993.
- HOBSBAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). A invenção das tradições. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.
- LEITE, Dante Moreira. O caráter nacional brasileiro. História de uma ideologia. São Paulo, Livraria pioneira, 1976.
- LIMA, Luiz Costa (org.). A literatura e o leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- LOBATO, Monteiro. Urupês. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- MARTINS, Wilson. A idêia modernista. Rio de Janeiro, TopBooks, 2002.
- MICELI, Sergio. Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo. São Paulo, Cia. das Letras, 2003.
- PRADO, Paulo. Província e nação. Paulística. Retrato do Brasil. Rio de Janeiro, José Olympio (Col. Documentos Brasileiros, vol. 152), 1972.
- PRADO, Paulo. Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo, Cia. das Letras, 1997.
- PRADO, Paulo. Paulística etc. São Paulo, Cia. das Letras, 2004.
- RODRIGUES, José Honório. Correspondência de Capistrano de Abreu. Rio de Janeiro, MEC/INL, vol. 2, 1954.
- SANTIAGO, Silvano. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: Nas malhas da letra: ensaios. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.
- SCLIAR, Moacyr. Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil. São Paulo, Cia. das Letras, 2003.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo, Cia. das Letras, 1993.