

A VOZ DO SANGUE: O DIÁLOGO DE PAULO PRADO E BLAISE CENDRARS EM TORNO DE *RETRATO DO BRASIL*.¹

HENRIQUE PINHEIRO COSTA GAIO*

Resumo: O *Retrato do Brasil*, ensaio de Paulo Prado (1869-1943) publicado em 1928, mostra-se marcado decisivamente por uma tensão entre tradição e modernidade. Todavia, antes de cartografar uma tensão constitutiva nos escritos de Paulo Prado, o movimento que se pretende neste artigo é o de sublinhar o diálogo estabelecido com o poeta Blaise Cendrars no momento de redescoberta do Brasil e o significado profundo que este reconhece em *Retrato do Brasil*. A conversa em torno do retrato proposto indica uma profícua troca intelectual que emerge da relação de Blaise Cendrars com o Brasil, e, particularmente, com os modernistas de São Paulo, podendo servir para reforçar traços peculiares da obra de Paulo Prado e sua afinidade com certa substância interior que se manifesta na ficção de vanguarda do poeta.

Palavras-chave: Retrato do Brasil; Paulo Prado; Blaise Cendrars.

Abstract: *Retrato do Brasil*, essay written by Paulo Prado (1869-1943) and published in 1928, shows itself definitely marked by a tension between tradition and modernity. However, instead of describing a constitutive tension on Paulo Prado's writings, the movement assumed in this paper turns to underline the dialogue established with the poet Blaise Cendrars at the moment of the rediscovery of Brazil and the deep meaning he recognizes in *Retrato do Brasil*. The conversation about the proposed portrait indicates a proficuous intellectual exchange witch emerges from the relationship between Blaise Cendrars and Brazil, mainly with the modernists from São Paulo, that may emphasize the peculiar traces of Paulo Prado's work and its affinity with a certain inner substance manifested in the poet's vanguard fiction.

Keywords: Retrato do Brasil; Paulo Prado; Blaise Cendrars.

Artigo recebido em 28 de Fevereiro de 2016 e aprovado para publicação em 18 de Março de 2016.

¹ O presente artigo é fruto da pesquisa desenvolvida para minha dissertação de mestrado, defendida na PUC-Rio (2008) e com financiamento da CAPES. Porém, o texto sofreu algumas alterações e adaptações.

* Doutor pela PUC-Rio (2014) e atualmente realiza Pós-Doutorado na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Email: henriquecgaio@gmail.com

A feitura de *Retrato do Brasil*, ensaio de Paulo Prado (1869-1943) publicado em 1928, mostra-se inequivocadamente atrelada a uma atmosfera modernista. Pode-se dizer que Paulo Prado ocupou um lugar fronteiro entre a geração de 1870, preocupada em diagnosticar o atraso nacional e provocar certa sensação de urgência, e o modernismo, que se pautava não só no acerto do relógio nacional como também na formação de uma consciência nacional que garantisse a colocação do Brasil no concerto das grandes nações. Jovem demais para reconhecer-se na geração que o precedeu, maduro o suficiente para distinguir-se no interior do modernismo heroico dos jovens iconoclastas, o ensaísta encontrava-se em um entrelugar; sua escrita histórica expressa uma tensão entre tradição e modernidade.²

O caráter bifronte da reflexão histórica de Paulo Prado, que fita o futuro sem descolar-se completamente do passado, sugere, como espécie de ideia-força, seu compromisso com a renovação da inteligência nacional, galvanizada por uma exagerada influência estrangeira, e de superação do atraso brasileiro, refrão repetido à exaustão pelos modernistas. No entanto, antes de cartografar uma tensão constitutiva nos escritos de Paulo Prado, o movimento que se pretende neste artigo é o de sublinhar o diálogo estabelecido com o poeta suíço-francês Blaise Cendrars (1887-1961) no momento de redescoberta do Brasil – que se alarga como anseio comum dos jovens modernistas –, e o significado profundo que este reconhece em *Retrato do Brasil*. A conversa em torno do retrato proposto indica uma profícua troca intelectual que emerge da relação de Blaise Cendrars com o Brasil, e, particularmente, com os modernistas de São Paulo, podendo servir para reforçar traços peculiares da obra de Paulo Prado e, mais precisamente, sua afinidade com certa substância interior que se manifesta na ficção de vanguarda do poeta.

Paulo Prado estabelece uma relação de amizade com o poeta, que remonta às suas tardes de leitura e discussão na livraria-antiquária de Chadenat, dono de uma vasta biblioteca brasilianista, ponto de reunião, estudo e pesquisa daqueles intelectuais ligados à geração de seu tio Eduardo Prado.³ Frequentada desde fins do século XIX por intelectuais como Rio-Branco, Oliveira Lima e Olavo Bilac, a livraria configurou-se em lugar de erudição e engajamento nas questões nacionais para os mais velhos e de formação para os mais jovens que se interessavam pelos diagnósticos do atraso brasileiro. Tal ambiente de grande diversidade política serviu como

² Sobre o aspecto fronteiro do pensamento histórico de Paulo Prado, ver: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Tietê, Tejo e Sena: A obra de Paulo Prado*. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

³ Sobre o processo de formação intelectual do jovem Paulo Prado, ver: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Tietê, Tejo e Sena: A obra de Paulo Prado*. Campinas, SP: Papyrus, 2000; CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc...(Um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Perspectiva, 1976; EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia*. São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1978; LEVI, Darrell Erville. *A família Prado*. Cultura 70 – Livraria e Editora S/A, 1977.

lugar de encontro para que Paulo Prado fosse apresentado a Blaise Cendrars pelo jovem Oswald de Andrade. A partir deste primeiro contato, desenvolveu-se duradoura amizade, sendo o autor de *Paulística* um dos principais responsáveis por convidar e ciceronear o poeta em suas viagens ao Brasil a partir de 1924. Viagens estas que descortinaram o Brasil não só para o poeta estrangeiro, como também para os próprios modernistas, visto que a redescoberta do Brasil por meio do olhar estrangeiro tornou-se lugar-comum nos relatos de diversos intelectuais. Desse modo, o poeta estrangeiro e os intelectuais brasileiros entraram em contato com uma espécie de essência nacional, que parecia esconder-se no interior do território, anunciando uma perspectiva de progresso e da experiência do moderno que não se mostrava avessa à tradição nacional.

A presença do autor de *Morravagin* em solo nacional é cercada de grande euforia por parte dos modernistas e da imprensa brasileira. Relata-se com satisfação a chegada de um dos mais importantes e inovadores poetas da França. Sua visita parece representar a consolidação do modernismo como movimento de vanguarda, capaz inclusive de estabelecer uma conexão direta dos intelectuais brasileiros com as novas ideias europeias; o orgulho e a motivação dos jovens paulistas ganhariam significativo impulso a partir da visita arquitetada por Paulo Prado. Segundo Alexandre Eulálio, o valor de tal relação pode ser definido nos seguintes termos:

Intelectual disponível mas dotado de vigoroso senso prático, pode-se compreender porque Paulo Prado encarecia o relacionamento com Cendrars. Aproximar o indagador poeta da gente brasileira, rica de humanidade e de expressão telúrica, era de indubitável interesse para as duas partes. Sem levar em conta o fato de que o convívio dos jovens modernistas com o poeta de prestígio internacional constituiria para aqueles estímulo de primeira ordem.⁴

A reciprocidade de interesses parece constituir um dado relevante. No entanto, não tenho a pretensão de reconstituir minuciosamente a vivência do poeta em solo nacional, suas aventuras, histórias reais ou imaginadas, casos ouvidos e transcritos – como do lobisomem de Minas, Oswaldo Padroso ou Febrônio Índio do Brasil –, ou mesmo os círculos sociais que frequentou e mais diretamente influenciou, que geraram trabalho de mapeamento já realizado com precisão por Alexandre Eulálio e Aracy A. Amaral. Almejo somente situar a confluência de imagens, a troca mútua de experiências políticas, históricas e literárias, bastante latentes em se tratando das obras de Paulo Prado e Cendrars, tendo *Retrato do Brasil* como principal ancoradouro de tal diálogo intelectual.

⁴ EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia*. São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1978. p. 18.

Contudo, antes de apresentar as imagens que mesclam história e ficção, transbordando para certa paisagem do passado e anunciando uma perspectiva de futuro, faz-se necessário destacar o fascínio e a euforia dos modernistas diante da presença de Blaise Cendrars. A menção ao contentamento intensifica as expectativas mútuas: se por um lado legitima o anseio cosmopolita dos modernistas, por outro reconhece o olhar interessado do estrangeiro diante da experiência sensorial da viagem e de fragmentos da história nacional que possuíssem certo tom romanesco. Desse modo, o relato de Cendrars funciona como possibilidade heterônoma de legitimação da aventura intelectual do modernismo. Oswald de Andrade, em artigo de boas-vindas ao poeta francês, que data de 13 de fevereiro de 1924, publicado no *Correio Paulistano*, aponta para sua superior sensibilidade e percepção:

É apenas a singular reaparição do gênio da livre poesia na França. Quem acompanha o movimento inesperado da literatura europeia nestes últimos dez anos não ignora a revolução trazida pelos inovadores do verso à sensibilidade receptora dos povos cultos. Cendrars não trazia somente inovação. Era portador da magia íntima duma percepção acima do comum.⁵

Percepção aguçada, sensibilidade e gênio livre de academicismos e modelos, estas características são apreciadas e ressaltadas no poeta como reflexo das motivações literárias nacionais encarnadas ou almeçadas pelos modernistas. Em relato de viagem, o poeta francês ratifica o primado da percepção, indicando uma escrita quase que automática e empenhada no registro das sensações, diz-nos: “não trabalho escrevo tudo que me passa pela cabeça”.⁶ O que deve ser destacado no elogio oswaldiano é justamente a capacidade que Cendrars possuiria de deslocar a poesia dos temas antigos e fatigados para a tumultuária e veloz experiência sensível do século XX, num estilo agudo e telegráfico que concede forma adequada ao sentimento e à vivência urbana do limiar do século XX – justamente a experiência que os modernistas anseiam vivenciar e na qual se reconhecem.

Blaise Cendrars, em relato posterior marcado pela ironia, descreve o aturdimento provocado pela recepção no Rio de Janeiro – contando com as presenças de Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Américo Facó, Prudente de Moraes, Guilherme de Almeida, Sérgio Buarque de Holanda e Paulo da Siveira:

⁵ANDRADE, Oswald de. Blaise Cendrars. Um mestre da sensibilidade contemporânea. *Correio Paulistano*, SP, 13 de fevereiro de 1924. In: EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia*. São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1978. p. 146-148.

⁶CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc...(Um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 22.

(...) estou no meio deles, e dá vontade de rir do nosso jeito tão fora de moda (tenho a foto diante dos olhos; todos seguram uma bengala como seus antepassados antropófagos uma clava), eles não cabiam em si de espanto ao me verem tão jovem, tão jovem, imaginem, um autor de chegava de Paris, que prestígio!... Era em 1924, eu tinha trinta e sete anos. Mas eles nunca tinham visto alguém como eu, sem se dar ares de importância. Eu bebia, comia, feliz de saborear tantas coisas exóticas, ria, brindava, me admirava de terem se incomodado em vir até o navio, com fotógrafos e imprensa para homenagear o poeta. Que chato! No duro que era a primeira vez...⁷

No entanto, após a arrebatadora euforia dos primeiros contatos, nos quais as relações são costuradas por uma recíproca e sincera admiração, segue-se a desilusão que aponta para o malogro de toda uma geração intelectual. Na década de 1950, Cendrars fez interessante balanço das pretensões modernistas, questionando, sobretudo, certa miopia dos jovens que, no afã desorientado de atualizar a inteligência nacional e aproximar-se da modernidade estético-cultural, não teriam se dado conta de algumas transposições equivocadas de polêmicas europeias. O poeta é extremamente crítico ao se referir aos amigos modernistas, anos após sua aventura nacional da década de 20:

Ah! esses jovens de São Paulo, eles me faziam rir e eu gostava deles. É claro que exageravam. Depois de Baudelaire, Whitman e os poetas de Paris os paulistas acabavam de descobrir a sua modernidade. E a monopolizavam. E a exploravam. Queriam bater todos os recordes. Pois não se construía na sua cidadezinha de província uma casa por hora, um arranha-céu por dia? São Paulo ia se tornar uma capital, uma metrópole. Queriam que sua poesia caminhasse na cadência das máquinas que edificavam andaimes de aço. É lindo o entusiasmo. Mas, enquanto isso, meus amigos eram insuportáveis, porque constituíam na realidade um cenáculo, e escritores, jornalistas e poetas paulistas macaqueavam de longe o que se fazia em Paris, Nova York, Berlim, Roma, Moscou. Abominavam a Europa, mas não conseguiriam viver uma hora sem o modelo de sua poesia. Queriam estar por dentro, a prova é que tinham me convidado...⁸

Em tom mais ácido, o poeta francês reverberava a crítica feita pelo jovem Sérgio Buarque de Holanda em seus primeiros artigos da década de 20 – refiro-me especificamente a *Originalidade literária* e *Ariel* –, recolocando o problema da imitação e da necessidade de construção de uma consciência nacional, que havia motivado toda a agitação dos jovens modernistas, como esforço frustrado pelo voluntarismo que pretendia acelerar o processo de modernização. Segundo o relato memorialístico do poeta, sua presença adquiria um novo significado, a saber: antes de marcar o cosmopolitismo do movimento, representaria a

⁷ CENDRARS, Blaise. Op. cit. 1976. p. 35.

⁸ CENDRARS, Blaise. Op. cit. 1976. p. 96.

manutenção da dependência intelectual peremptoriamente condenada nas primeiras horas de agitação, como se o entusiasmo juvenil tivesse sido desperdiçado em estratégia equivocada.⁹

Entretanto, ao peso da pena do poeta escapa a figura e a obra de Paulo Prado. Enquanto o modernismo, em análise perspectivada, “não passava de um vasto mal-entendido”, motivado, sobretudo, pelo escopo de marcar uma época, como se o presente fosse capaz de anunciar novos horizontes, a ação perdeu-se na vontade de antes “entrar no museu” que vivenciá-la em toda sua intensidade. *Retrato do Brasil*, ao contrário de uma suposta jovialidade militante dos modernistas, representava uma reflexão madura e profunda da realidade e história nacional, ao mesmo tempo original e desbravadora.¹⁰ Não paira dúvida sobre o ensaio do amigo Paulo Prado, mesmo após romper com os principais artífices do modernismo, escreve o poeta:

É curioso, não consigo evocar uma única lembrança do que foi a atitude dos modernistas de São Paulo em relação a seu grande patrono, quando da publicação de *Retrato do Brasil*, tanto é que eu não saberia dizer qual foi a sua reação ou tomada de posição diante deste **primeiro retrato moderno do Brasil que lhes oferecia Paulo Prado**, livro que foi longamente discutido em todo país (um cientista como Gilberto Freyre cita abundantemente esse ensaio de diletante) e que teve uma tão profunda influência no Norte, na Bahia e em Pernambuco, os dois berços das letras e das artes brasileiras (Gilberto Freyre é pernambucano de origem). Eu até me pergunto se os teóricos do Modernismo paulista leram este livro e olharam o retrato? Em todo caso, se dele falaram, não guardei nada.¹¹ [grifo meu]

Mesmo que a memória tenha nublado a primeira recepção do ensaio de Paulo Prado, o “retrato moderno do Brasil”, elaborado pelo ensaísta, parece gozar de certo destaque em relação aos esforços intelectuais dos demais modernistas paulistas. Não se trata aqui de elogio simplesmente motivado pela relação de amizade – que foi descrita com detalhes pelo poeta em *Bourlinguer* (1948) –, o que não descarta o peso da cordialidade do francês, mas sim do

⁹ Cumpre notar aqui certa semelhança entre o relato do poeta e o de Mário de Andrade, redigido como balanço do modernismo em 1942. Se a melancolia que amalgama a memória de Mário de Andrade não pode ser encontrada no relato de Cendrars, posto que sua vivência no Brasil enquanto aventura poética e de viagem tende a minimizar o aspecto mais profundo de prognóstico da modernidade, é possível reconhecer a mesma sensação do gesto incompleto e a ênfase naquilo que ficou por fazer.

¹⁰ Para melhor compreender o questionamento de Blaise Cendrars aos rumos tomados pelos modernistas, vale reproduzir, uma vez mais, suas palavras: “Confesso que de 1924 a 1928 perdi pouco de vista meus jovens amigos batalhadores, e que, de 1928 a 1934 eu me afastei deles, seu movimento tendo se tornado um negócio de propaganda, com um escritório central, revistas, jornais, editoras, exposições, conferências, e como da propaganda à tirania há um só passo, o papa paulista, Mário de Andrade, lançava todos os dias manifestos com excomunhões cada vez mais numerosas, e o profeta Oswald de Andrade, menos formalista, passava as noites em confabulações, confabulações que degeneravam em confucionismo, acabando por não se entender coisa alguma, e o barulho de gafeira era tamanho que não se ouvia mais nada. Apesar de intimações e escândalos, eu não saberia dizer quando, nem como tudo isso acabou, o que às vezes eu duvido, pois isso pode ter caído nas mãos de funcionários diligentes e silenciosos... Em todo caso, isso não conta mais hoje, ou muito pouco, a vida está em outros lugares, assim como a modernidade. Coisa que os paulistas não podem admitir”. CENDRARS, Blaise. Op. cit. 1976. p. 104.

¹¹ CENDRARS, Blaise. Op. cit. 1976. p. 104.

reconhecimento do que considerava um esforço mais sistemático e disciplinado de se compreender uma realidade nacional mais profunda. Opondo a agitação superficial do modernismo à densidade do ensaio do amigo, o poeta pretende indicar que *Retrato do Brasil* extrapola seu próprio tempo, que não se restringe ao valor polêmico e irreverente, mas sim, permanece como referência de um olhar maduro e essencial do Brasil, capaz de auscultar uma voz profunda.

Blaise Cendrars, ao recordar-se do amigo, menciona a troca intelectual constante entre eles: “Eu estava sempre enfiado em sua biblioteca. Ele me fez ler todos os seus livros e me iniciou em todos os seus trabalhos.”¹² Apesar de não se dedicar à poesia e à prosa ficcional, principais suportes de expressão de Cendrars, Paulo Prado havia se transformado em importante estudioso da história nacional, desde a publicação dos ensaios que seriam reunidos em *Paulística* em 1924. A dedicação ao estudo da formação nacional, inculcada pelo mestre Capistrano, Paulo Prado legou-a ao poeta estrangeiro. Recorda o autor de *Kodak*, que “foi Paulo Prado quem me iniciou na História do Brasil e me inculcou o amor do povo e de seu país, e foi tal a sua influência que hoje considero o Brasil como minha segunda pátria espiritual.”¹³ O poeta descobre os trópicos como sua segunda pátria espiritual e inicia uma relação sentimental e imagética com o Brasil que irá perdurar até sua morte. A descoberta da história nacional e de seu povo será insuflada ou estendida aos próprios modernistas do país através de um arguto olhar estrangeiro que privilegia, sobretudo, o peculiar e o exótico.¹⁴ No entanto, antes de tratar de possíveis intercessões histórico-ficcionais, o argumento sobre a proximidade intelectual entre o poeta e o ensaísta requer algumas outras palavras.

O esforço de valorizar a figura de Paulo Prado no bojo da modernização nacional, empreendido pelo poeta e notado nas frequentes menções ao amigo em artigos e entrevistas, talvez possa ser acentuado através do elogio indireto exposto no artigo *A metafísica do café*, publicado em 1927. Neste artigo, Cendrars aponta para a importância do café brasileiro como propulsor da modernização não só econômica, mas também espiritual do país, como se o produto fosse um dos grandes responsáveis por engendrar a transformação da paisagem contemporânea. Diz-nos o poeta:

Esta cereja de café contém dois grãos. Este aqui, replantado, fará crescer um novo arranha-céu na boa cidade de São Paulo, aquele lá, exportado, trará da Europa um pouco mais de conforto e luxo. Sim, de luxo, mesmo ao mais pobre colono. É fatal. Começa-se

¹²CENDRARS, Blaise. Op. cit. 1976. p. 110.

¹³CENDRARS, Blaise. Op. cit. 1976 p. 110.

¹⁴ AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Ed. 34/FAPESP, 1997.

por uma pequena conta no banco, depois as ideias e as roupas mudam. Um Ford espera diante da porta, e a gente compra o primeiro livro. Pratica-se esporte, futebol ou outra coisa, têm-se lazeres e, de repente, descobre-se uma nova maneira de ser e de sentir. Reage-se. Entra-se na vida consciente e o horizonte se alarga. É assim que se constituem as novas democracias do mundo.¹⁵

Paulo Prado, segundo a imagem criada por Blaise Cendrars, encarna não só através de sua reflexão, mas também de sua atividade como grande cafeicultor, uma força importante para o desenvolvimento nacional, possibilitando o progresso concreto que tem por corolário uma nova percepção de mundo. Mais uma vez a constância e o pragmatismo de Paulo Prado, antes de configurar um demérito, emergem como características marcantes e indispensáveis para compreensão de sua personalidade e, conseqüentemente, da densidade de seu retrato. A ligação de Paulo Prado com a terra evoca de imediato a imagem de uma aristocracia de espírito que se mostrou de grande valia para as elites agrárias. O elogio da aristocracia e de certa missão histórica, que pode ser extraído da tese de Ernest Renan sobre a importância dos apóstolos na propagação do cristianismo, desenvolvida em *Vida de Jesus* (1863), envolve o esforço de Paulo Prado em uma dimensão mais profunda e responsável, para além do voluntarismo modernista. Cendrars aponta de forma indireta para esse espírito aristocrático, ao se referir à “voz do sangue”, a certas reminiscências de um passado ainda vivo e perceptível para indivíduos ligados de maneira mais estreita à tradição agrária.¹⁶ Para Paulo Prado, segundo o poeta, bastava

debruçar-se sobre o mar ou, na fazenda, deitado na rede da varanda, deixar-se embalar pelos misteriosos apelos, diurnos e noturnos, da floresta virgem. É só você deixar-se ir, mergulhar no fundo de si mesmo, escutar a voz do sangue, tudo está vivo em você, de sua própria família você possui tudo isso: os conquistadores, a caça ao homem, as minas de ouro, os escravos, as belas índias e as férteis negras, cujos partos anuais constituíam um capital seguro, sem falar nas crianças de todas as cores nascidas depois do ventre livre e a emancipação dos negros da colonização, mais a grande bagunça de hoje dos imigrantes, dos proletários de todos os países, dos desempregados intelectuais (Bernanos, Stefan Zweig), dos apátridas, das pessoas deslocadas sumariamente como se chama por eufemismo esses infelizes párias; tudo isso formiga na espessura do sangue e ao ritmo de suas pulsações.¹⁷

¹⁵ CENDRARS, Blaise. Op. cit. 1976. p. 75.

¹⁶ Sobre a influência exercida pelos escritos de Renan na geração de 1870, principalmente na preocupação de Eduardo Prado com a formação da nação, ver: BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Tietê, Tejo e Sena: A obra de Paulo Prado*. Campinas – São Paulo: Papirus, 2000. Para a verificação da dimensão aristocrática do modernismo que enfatiza, sobretudo, o papel de uma aristocracia do espírito como protagonista da modernização nacional, ver também: ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. São Paulo, Martins, 1978. p. 231-255.

¹⁷ CENDRARS, Blaise. Op. cit. 1976. p. 113.

O poeta considerava *Retrato do Brasil* uma obra-prima, justamente por ser expressão indelével da “voz do sangue”. A expressão torna-se mais profunda pelo caráter desinteressado de sua manifestação; não há artifício na aproximação com o passado, é como se o ensaísta tivesse captado um conjunto de impressões marcadas familiarmente, permitindo um retrato vivo e profundo do passado, como se houvesse uma dimensão empática na escrita do ensaísta que fosse capaz de tornar a imagem do passado mais pujante.¹⁸ A própria nação se coloca como algo recente e contribui para manter viva a reminiscência do passado.¹⁹ Não por acaso, Blaise Cendrars aproximará *Retrato* de Paulo Prado ao ensaio de Gilberto Freyre *Casa-Grande & Senzala* (1933), apontando precisamente para a especial capacidade de expressão do passado em ambos. Se no ensaio de Gilberto Freyre, tal traço manifesta-se de maneira mais clara, enquanto forma que imprime o tom íntimo e nostálgico, em *Retrato do Brasil* seria percebido de maneira mais subterrânea, numa interioridade menos óbvia, na manifestação da “voz do sangue”, contudo, sem o traço nostálgico. Vejamos as palavras do poeta sobre tal aproximação:

Em 1928, beirando os sessenta, Paulo Prado publicou *Retrato do Brasil*, um ensaio único no gênero de História e Psicologia, um livro composto de alguns capítulos somente: a Luxúria, a Cupidez, a Tristeza; um libelo sem retórica e sem romantismo (o que marcou época no Brasil) uma síntese que abria caminho para esse novo humanismo moderno no qual sociólogos e antropólogos brasileiros de hoje se engajaram com todo um arsenal científico feito de referências e citações, entre os quais, com uma década de distância, isto é, por volta de 1934, Gilberto Freyre, com seu grande livro *Casa-Grande e Senzala*; pequena obra que não é uma tese, nem um tratado, nem um compêndio, mas um ato de comunhão e uma maneira totalmente nova de escrever a História, fazendo participar o povinho, gente de cor, caboclos, mestiços, na formação da família brasileira, generosa visão do espírito, um filme, um documentário moderno que serve de

¹⁸Não se trata, contudo, de enfatizar uma dimensão simplesmente sociológica, mas de apontar para uma forma densa, uma forma que se constitui por meio de uma peculiar relação com o passado e com a nação. Desse modo, a implicação conservadora da aristocracia do espírito mostra-se como um desenvolvimento possível dentre outras. Por exemplo, a manifestação da *voz do sangue* será estendida para os romances de caráter regionalista que, segundo Blaise Cendrars burlaram a doença infantil dos romances pitorescos. Vejamos suas palavras: “Eu me lembro que a última e mais violenta manifestação do movimento modernista de São Paulo (provavelmente seu canto de cisne) foi sua declaração de guerra e a ofensiva que o Estado-Maior paulista desencadeou em todos os jornais que lhes obedeciam contra a ‘invasão dos nortistas’ para arruinar a carreira dos jovens escritores modernos, diante do anúncio da publicação do *Ciclo da Cana-de-Açúcar* de José Lins do Rego; *Terra Violenta*, *O País do Carnaval*, *Cacau*, *Jubiabá (Bahia de Todos os Santos)*, *Suor* de Jorge Amado; de *Angústia*, *Vidas Secas* de Graciliano Ramos; um pequeno burguês com as dificuldades da vida moderna; um trabalhador de terra, vítima da crise mundial e das novas condições econômicas que põe toda a sua esperança no triunfo da classe proletária; um filho de família que narra a decadência de uma sociedade de plantadores e de grandes proprietários de terra arruinados pela revolução nas condições de trabalho trazidas pelo maquinismo, pela exploração abusiva da monocultura dirigida, não mais por necessidades locais, mas pela concorrência de todos os mercados do mundo; três jovens romancistas do Norte que seguiram o caminho inaugurado por meu amigo Paulo Prado e que, como ele, deixaram falar a voz do sangue, o que lhes permitiu escrever romances verdadeiros e curar o romance brasileiro de suas doenças infantis, nas quais se comprazia, doentio: o pitoresco, o exotismo, o encantamento tropical, o lugar paradisíaco”. CENDRARS, Blaise. Op.cit. 1976. p. 107.

¹⁹ Para uma história da família Prado, ver: LEVI, Darrell Erville. *A família Prado*. Cultura 70 – Livraria e Editora S/A, 1977.

ilustração a toda vida da qual não esquece nem um detalhe citando, graças a Deus, até receitas de cozinha.²⁰

Retomando o tema da redescoberta do Brasil, fulcral para a geração modernista, com o intuito de enfatizar as intercessões entre história e ficção que podem ser apreendidas do diálogo entre Paulo Prado e Blaise Cendrars, mostra-se necessário recorrer à viagem simbólica de reencontro com a nação empreendida pelos modernistas, a saber: a visita às antigas cidades mineiras, as cidades erigidas como consequência da exploração aurífera. Nesta viagem, ocorrida no ano de 1924, o poeta suíço-francês é acompanhado por nomes de proa do modernismo, como Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, René Thiollier, Dona Olívia Penteadó e Mário de Andrade. A visita ao interior do país teria significado, para Cendrars e também para os modernistas, o descortinar de uma essência resguardada no centro geográfico do país.²¹ Feições singulares de um Brasil que sobreviveu às influências estrangeiras e que poderiam servir de matéria poética, plástica e musical. Uma descoberta feita por meio de um olhar que se pretendia objetivo e etnográfico, mas que de alguma forma manifestou uma perspectiva extasiada do outro, posto que a experiência sensível revelasse o elemento não calejado e habituado às manifestações ordinárias do cotidiano. Desse modo, o deslocamento espacial, em direção ao interior do Brasil, parecia indicar também um deslocamento temporal, como se o que estivesse em jogo fosse uma possibilidade de trânsito entre diferentes climas históricos. A consciência criadora de Blaise Cendrars, bastante sensível à experiência da viagem, aproxima-se das novas perspectivas do movimento modernista, sobretudo na tensão entre tradição e modernidade ou na pretensão de tornar-se moderno resguardando um caráter nacional quase que essencial. Desse modo, a valorização do cotidiano, da manifestação humilde e desinteressada, servirá como estratégia de percepção de uma brasilidade recôndita. O popular e o cotidiano formam um único quadro da realidade, única via de acesso à brasilidade almejada por alguns dos jovens modernistas. No entanto, vale lembrar que a realidade para o poeta não figura como imagem estática e definidora das manifestações estéticas, mas sim como matéria que deve ser subvertida no momento da criação. De tal modo, o poeta remodela incessantemente os dados sensíveis através de um jogo de memória e criação. A imaginação do poeta presta-se a definir uma síntese original que tem por matéria-prima a experiência mundana captada pelos sentidos – o relato supracitado de uma

²⁰ CENDRARS, Blaise. Op. cit. 1976. p. 112.

²¹ Sobre a relevância e o simbolismo desta viagem ao interior do país, ver: AMARAL, Aracy A. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas*. São Paulo: Ed. 34/FAPESP, 1997; ROIG, Adrien. *Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984; CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc...(Um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976; EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars: ensaio, cronologia, filme, depoimentos, antologia*. São Paulo, Quíron; Brasília, INL, 1978.

escrita quase que automática na viagem de chegada ao Brasil, não deve ser de todo aceito, posto que naquele contexto servisse muito mais como um elogio da paisagem e da experiência da viagem do que como uma revelação do processo criativo do poeta. Talvez por isso, as cidades históricas tenham causado tanto aturdimento e admiração no poeta, o estranhamento foi tamanho que as histórias e os personagens das minas poderiam figurar como criação ficcional em qualquer obra cendrarsiana.²² Poesias, contos e romances vivos, ao alcance de olhos e ouvidos, somente à espera da síntese imagética do poeta, o país tornava-se uma espécie de repositório poético e as alusões de personagens e temas históricos nacionais passariam a integrar a paisagem criativa de Cendrars.

Da visita ao interior do país surge em Blaise Cendrars uma motivação literária, nunca saciada, de escrever sobre um dos artistas mais criativos e significativos da história colonial: Antônio Francisco Lisboa ou, na alcunha que convida ao fascínio, Aleijadinho. A história do artista mineiro, cercada de lenda e exotismo, encantou o poeta de tal maneira, que ao longo de sua vida irá anunciar sem trégua a escrita de um romance sobre o escultor ou sobre Congonhas do Campo, cidade que abriga grande parte das obras de Aleijadinho. Em agosto de 1927, durante uma entrevista concedida a Sérgio Buarque de Holanda, declara o poeta:

não tenho infelizmente tempo de ir a Minas esta vez. Quando voltar ao Brasil, em 1928, irei até lá, certamente, a fim de terminar o romance que abrangerá um período de dois séculos de 1726 a 1926. A originalidade do meu assunto consiste em minha tentativa de escrever a vida do Santuário como se se [sic] tratasse dum homem... Esse santuário existe efetivamente em Congonhas do Campo. É magnífico este nome Congonhas do Campo.²³

A proposta de escrever uma espécie de biografia do Santuário revela interessante ponto de vista. O Santuário, ao contrário das oscilações e indecisões dos homens, poderia oferecer um olhar mais objetivo na descrição do clima histórico que perpassaria o lugar ao longo de dois séculos, desde o período colonial, passando pelo Império e chegando quase que ao presente republicano. O projeto não realizado instiga a imaginação sobre a ênfase nas permanências ou rupturas, em um tempo moroso ou acelerado, sobre que tipo de regime de historicidade marcaria

²² A alegoria do real parece encontrar eco principalmente na obra de Oswald de Andrade. Sua carnavalização da história nacional, assim como a poetização do cotidiano, pode ser considerada em parte como influência de Blaise Cendrars. Ver: ROIG, Adrien. *Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 11-37.

²³ ROIG, Adrien. *Blaise Cendrars, o Aleijadinho e o Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 71.

seu romance histórico. Na perspectiva do argumento aqui desenhado, poderia supor que certos traços do passado seriam preservados em detrimento da ação destruidora do tempo.

Algumas breves palavras sobre a biografia de Aleijadinho talvez possam servir para esclarecer tal fascínio, visto que o poeta encontrara um personagem digno das manifestações mais fervorosas de sua imaginação, um protagonista que parece dispensar sua inspiração criadora – ficções dispostas na própria realidade histórica, na vivência do passado que invade o presente. Adrien Roig expõe dados biográficos do artista que teriam chamado a atenção de Cendrars:

Antônio Francisco perdeu todos os dedos dos pés, do que resultou não poder andar senão de joelhos; os das mãos atrofiaram-se e curvaram-se; e mesmo chegaram a cair, restando-lhe somente, e ainda assim quase sem movimento, os polegares e os índices. As fortíssimas dores que de contínuo sofria nos dedos e a acrimônia do seu humor colérico o levaram, por vezes, ao excesso de cortá-los ele próprio, servindo-se do formão com que trabalhava!²⁴

O interesse de Blaise Cendrars pela figura de Aleijadinho encontra paralelo em *Retrato do Brasil* de Paulo Prado. O ensaísta, em meio ao febril e desordenado ambiente colonial, resgata a imagem do escultor como antítese do dominante espírito subserviente e carente de vontade, característico da colonização brasileira. Portanto, antes de apontar as intercessões entre a visão de Paulo Prado e Blaise Cendrars sobre o escultor, cabe remontar, através do olhar do poeta e do ensaísta, o espaço físico e psicológico no qual está inserido. O ambiente desregrado no qual está inserido o escultor valoriza e singulariza sua trajetória e seu esforço de criação, tornando-o um modelo de negação, ainda mais forte, do tipo de mentalidade que deveria ser abandonada para que a modernização nacional pudesse ser concretizada.

Paulo Prado, ao compor o quadro de penúria e miséria provocado pela busca incessante e doentia pelo ouro nacional, em seu capítulo sobre a *Cobiça*, aproxima-se da criação romanesca de Cendrars sobre a inquietante e dramática história do primeiro milionário americano – o General Johann Suter – arruinado pela descoberta de ouro em suas terras. *O Ouro*, romance datado de 1925, expõe com bastante clareza o argumento, posteriormente desenvolvido também por Paulo Prado em seu *Retrato do Brasil*, a respeito do caráter nocivo e assistemático da corrida do ouro na Califórnia. Após emigrar para o EUA e fazer fortuna por meio de um trabalho constante e prudente na terra, o milionário Suter é arruinado pela descoberta do ouro em sua propriedade. As consequências lhe são imediatas e seu lamento uma espécie de epitáfio da desvalorização do trabalho diante das miragens do ganho fácil:

²⁴ROIG, Adrien. Op. cit. 1984. p. 68.

Meus moinhos tinham parado. Roubaram-me até as mós. Meus curtumes estavam às traças. Grandes quantidades de couro em preparação mofavam nas tinas. As peles em estado bruto se decompunham. Meus índios e meus canacas se foram com seus filhos. Todos eles trocavam o ouro que recolhiam por aguardente. Meus pastores abandonaram os rebanhos, meus plantadores as plantações, os operários, seus trabalhos. O trigo apodrecia nos pés; não havia ninguém para fazer a colheita em meus pomares; nos meus estábulos, minhas vacas leiteiras mais bonitas mugiam sem parar. Até minha fiel brigada se mandou. Que podia eu fazer?²⁵

Um simples golpe de enxada é responsável pela ruína do milionário norte-americano. A descoberta do ouro representa não somente o abandono das terras agricultáveis como também a propagação dos vícios; a disciplina e a organização que orientam a experiência inicial de Johann Suter cedem espaço para o caos. O despovoamento e a fome, consequências da entrega dos indivíduos ao desvario da riqueza fácil, aparecem em *Retrato do Brasil* como um dos pilares de seu argumento sobre a cobiça colonial. Seu ensaio histórico acaba por demonstrar de maneira inequívoca o prejuízo causado pela entrega infrene dos colonos aos supostos milagres da terra, à generosidade que se acreditava de caráter paradisíaca. O desleixo diante da necessidade de uma perene e insistente ação do homem frente à natureza mostra-se como feição dominante da colonização portuguesa, uma espécie de “loucura coletiva” denunciada pelo autor. O delírio do ouro foi repetido ao longo da formação nacional, um estribilho proveniente do individualismo anárquico, egoísta e desordenado. Relata Paulo Prado:

Foi essa, simbolicamente, a história do ouro no Brasil. Durante dois séculos o sacrifício de vidas ou o esforço dos homens foi inútil e infrutífero. Apenas em um ou outro ponto, algum faiscador mais feliz enriquecia à custa do ouro de lavagem, como no Jaraguá, em São Paulo, Afonso Sardinha, o moço, que, dizem, deixou em testamento 80 mil cruzados de ouro em pó escondido em botelhas de barro enterradas. O resto era miragem, ânsia de riqueza, ambição insatisfeita.²⁶

A crítica verificada tanto no ensaio de Paulo Prado como no romance de Blaise Cendrars, mostra-se de grande valor para compreender a imagem do desejo em suspenso, quase nunca satisfeito, de riqueza fácil. No entanto, o delírio do ouro, se não trouxe benefícios para a psicologia nacional, foi responsável por acentuar a genialidade de um personagem fruto da interiorização da colônia. O preâmbulo sobre os males da mineração faz-se necessário para

²⁵ CENDRARS, Blaise. *O Ouro. A maravilhosa história do general Johann August Suter*. Porto Alegre: L&PM, 1988, p. 59.

²⁶ PRADO, Paulo. Op. cit. 1997. p. 116-117.

sublinhar a exceção caracterizada pela obra de Aleijadinho, um sopro de autonomia do espírito e da vontade em meio à entrega passiva diante da natureza e aos desvarios do ouro. Para ressaltar tal contraste, peço licença para uma longa e significativa citação do ensaio de Paulo Prado que é erigida justamente através de imagens opostas que valorizam a biografia do artista e dão um sabor literário ao ensaio: a quase-ruína como obra de arte e o monstro asqueroso de traço romântico como gênio de imaginação livre.

Deste lado do mar, após tanto deslumbramento e tanto bulício afanoso de ambição e loucura – e como para atestar a perenidade do espírito criador libertado dos interesses e acidentes humanos –, de todo esse passado apenas resta uma **quase-ruína** que é uma obra de arte, a obra do Aleijadinho, escultor e arquiteto. Nasceu em Ouro Preto em 1730; era pardo-escuro, filho de um português e de uma africana; sabia ler e escrever, mas parece não ter frequentado outra aula além da de primeiras letras. Padecia de uma terrível moléstia incurável, em que perdeu todos os dedos dos pés, só andando de joelhos; das mãos restavam-lhe apenas os polegares e os índices. Atormentado por dores cruciantes, narravam que ele próprio, servindo-se do formão, cortava com uma pancada de macete o membro que o fazia sofrer. Esse monstro físico, asqueroso, de face atormentada e disforme, de pálpebras caídas e boca estuporada, escondia-se debaixo de uma tolda para trabalhar nas igrejas. **Não lhes perturbava o gênio inculto nenhum ensinamento de academias ou de mestres; a sua obra surgiu e viveu na espontaneidade da imaginação criadora, sem nenhuma deformação. (...) Foi o único grande artista que durante séculos possuiu o Brasil. É o que resta do maravilhoso potosi das Gerais que por tanto tempo assombraram o mundo.** [grifo meu]²⁷

O que está em jogo aqui é o contraste entre a superfície paradisíaca e dadivosa do Brasil, mas que apresenta uma deformação constitutiva e interior, e o gênio espontâneo e criativo, que por baixo de uma imagem da decrepitude revela a grandiosidade da vontade. Em outras palavras, o artista é apresentado como o avesso do país. A natureza dobra-se ao artifício do artista, a vontade interior minimiza o efeito do que lhe é externo. Além disso, ao contrário da tradição bacharelesca, Aleijadinho surge como um gênio livre, destituído de referências e modelos que possam aprisionar sua imaginação espontânea e criadora. A ironia expressa pelo adjetivo *inculto* somente acentua a crítica determinante de Paulo Prado contra a ausência da vontade criadora do indivíduo; sublinha o isolamento de um verdadeiro artista em meio ao ambiente patológico de submissão e pasmeira intelectual coletiva. Uma atmosfera onde a “energia intensiva e extensiva concentrava-se num sonho de enriquecimento que durou séculos, mas sempre enganador e fugidio. Com essa ilusão vinha morrer, sofrendo da mesma fome, da mesma sede, da mesma loucura. Ouro. Ouro. Ouro. Cobiça.”²⁸

²⁷PRADO, Paulo. Op. cit. 1997. p.126-127.

²⁸PRADO, Paulo. Op. cit. 1997. p. 129.

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

O exercício de aproximação entre Blaise Cendrars e Paulo Prado, para além dos laços de amizade e convivência, sugere uma mútua troca de temas e argumentos. Os fragmentos históricos, que remontam a momentos de formação do caráter nacional, e as pequenas histórias, carregadas de uma dramaticidade contemporânea, que tanto atraíram o poeta francês, apresentam-se enquanto matéria poética e definidoras de certa sensibilidade moderna. A corrida do ouro na Califórnia descrita como desequilíbrio provocado pelo espírito aventureiro, como certa febre psicossocial, mostra-se como reprodução da cobiça dos colonos que despovoam suas terras em busca do ouro e da riqueza fácil. A aventura como incapacidade para o cálculo racional e responsável por uma economia moral elástica, avessa aos padrões da modernidade liberal-burguesa, sugere a expansão orientada por certa desordem coletiva. Como corolário da patologia coletiva que molda parte da experiência histórica brasileira, sobretudo no século XVIII, vem à tona a força ficcional da biografia de Aleijadinho.

O clima febril que compõe a paisagem histórica descrita por Paulo Prado, não por acaso valendo-se dos relatos jesuíticos, acentua a singularidade do personagem, daquele que se coloca para além de seu tempo e torna-se capaz de esculpir obra de valor. Seu valor edificante em meio a uma narrativa caótica, marcada pelo desbragamento, situa-o como o oposto da superficialidade pecaminosa que corrompe o colono aventureiro e por extensão o processo de formação nacional. Desse modo, longe da preocupação com a precisão da biografia de Antônio Francisco Lisboa, importa-nos o papel que desempenha no retrato impressionista proposto por Paulo Prado.

Por fim, mas não menos importante, a conversa estabelecida entre Blaise Cendrars e Paulo Prado apresenta-se como indício relevante da tensão que marca a reflexão histórica engendrada em *Retrato do Brasil*. O passado colonial, abordado com certo pessimismo, marcado pelo desregramento, avança sobre o presente e ameaça a possibilidade de futuro. Dada a força dos vícios que resistem no corpo social, a possibilidade de um novo horizonte de expectativa somente se apresenta como vontade de ruptura. Contudo, a modernidade inviabilizada pela permanência do passado, por suas ruínas, poderia ser anunciada pela voz do sangue, por uma voz que se legitima, sobretudo, por uma relação empática e interiorizada com esse mesmo passado. O poeta de vanguarda reconhece certo sentimento íntimo, para valer-me da expressão machadiana, no retrato pintado por Paulo Prado. A tensão entre tradição e modernidade, nesse sentido, não configura somente uma vontade de superação do passado, mas manifesta-se no próprio timbre que evoca a superação.

Referências

Livros:

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

BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. *Tietê, Tejo e Sena: A obra de Paulo Prado*. Campina, SP: Papyrus, 2000.

CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc... (Um livro 100% brasileiro)*. São Paulo: Perspectiva, 1976

_____. *O Ouro*. A maravilhosa história do general Johann August Suter. Porto Alegre: L&PM, 1988.

DUARTE, Pedro. *A palavra modernista: vanguarda e manifesto*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

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

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Tentativas de Mitologia*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

JARDIM, Eduardo. *A Brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

LEVI, Darrell Erville. *A família Prado*. Cultura 70, 1977.

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

_____. *Paulística etc*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RENAN, Ernest. *Vida de Jesus*. São Paulo: Martin Claret, 1995.

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

Capítulos de livros

ANDRADE, Mário de. O Movimento Modernista. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. São Paulo, Martins, 1978. p. 231-255.

Referência de artigos em periódicos

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.

JARDIM, Eduardo. *Modernismo Revisitado*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.1, n. 2, 1988. p.220-238.

Referência de dissertação de mestrado

DOURADO, Maria Cecília. *A genealogia da tristeza: Paulo Prado e o ensaio sobre a formação da nacionalidade brasileira*. Rio de Janeiro: Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica. Dissertação: mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1996.