

**A REINVENÇÃO DA HISTÓRIA E DE MEMÓRIAS ACERCA DA
COLONIZAÇÃO BRASILEIRA EM *PAU BRASIL*: UM ESTUDO CRÍTICO
ACERCA DA RECRIAÇÃO DA PLURALIDADE DE IDENTIDADES
BRASILEIRAS PELOS MODERNISTAS**

Clarissa Loureiro³⁹

Antonio Francimar da Silva Lima⁴⁰

Resumo

Este artigo foca-se no estudo de textos da obra *Pau Brasil*, que estabelecem desconstrução da identidade Nacional construída pela literatura Brasileira anterior à modernista. Numa perspectiva de “lugares de memória”, são revisitadas duas partes da obra, intituladas “História do Brasil” e “colonização brasileira”, nas quais Oswald de Andrade reinterpreta a história do povo brasileiro do ponto de vista das vozes dos silenciados por um discurso histórico oficial. São discutidas as paródias oswaldinas de documentos históricos que se posicionaram sobre momentos relevantes que contribuíram para a recriação da identidade brasileira, e também são analisadas micronarrativas representativas de memórias coletivas acerca de situações de violência ao longo do período colonial. Desta forma, pretende-se minar uma identidade nacional brasileira unívoca e homogênea, recriando uma pluralidade de identidades.

Palavras-chave

Paródia. Identidade Nacional. *Pau Brasil*. Lugares de Memória.

Abstract

This article focuses on the study of the work texts *Pau Brasil*, that establish deconstruction of national identity built by Brazilian literature prior to modernist. In a perspective of "memory places", are revisited two parts of the work, entitled "História do Brasil" and "Colonização brasileira" in which Oswald de Andrade represent the history of the Brazilian people from the perspective of the voices of the silenced by a speech official history. The oswaldins parodies of historical documents that have positioned themselves on relevant moments that contributed to the recreation of Brazilian identity, and are also considered representative micronarratives of collective memories about situations of violence throughout the colonial period are discussed. In this way, we intend to undermine a Brazilian National Identity uniform and homogeneous, recreating a plurality of identities.

Keywords

Parody. National Identity. *Pau Brasil*. Memory places.

³⁹ Clarissa Loureiro é Doutora em Literatura pela Universidade Federal do Pernambuco (UFPE), docente na Universidade do Pernambuco (UPE), Campus Petrolina.

⁴⁰ Antonio Francimar da Silva Lima é licenciado em Letras pela Universidade do Pernambuco (UPE).

Introdução

Uma das qualidades associadas aos modernistas é o princípio futurista da destruição para construção. *PauBrasil* parece apropriar-se desta premissa, quando propõe-se a preencher vazios acerca da história do Brasil, à medida que se estrutura em capítulos/etapas que renovam linguagens e temas antes não contemplados pela literatura brasileira. Este trabalho detém-se na apreciação das fases “História do Brasil” e “Colonização Brasileira”, buscando observar como reinventam um passado brasileiro que, de certa forma, mina a identidade nacional construída pelo discurso histórico. Neste sentido, acredita-se que as identidades nacionais “não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação” (HALL, 2000, p.48). São, portanto, construções de uma segunda ordem cuja voz reproduz a univocidade do discurso ideológico (ORTIZ, 1986).

A obra *PauBrasil* racha esta homogeneidade discursiva em busca da apresentação de uma pluralidade de identidades, que são abordadas como um processo em andamento, constituindo-se através de uma contínua identificação com outros indivíduos, discursos, imagens. Oswald de Andrade apresenta textos, que proporcionam ao leitor um diálogo com vozes silenciadas pela história, que apresentam identidades culturais, que fornecem significados e valores fundadores de também outras identidades brasileiras. Por isso, o foco deste trabalho é a reinvenção de uma pluralidade de identidades que se realizam quando “lugares de memória” emergem em documentos históricos a serviço de um discurso ideológico ou quando as próprias memórias coletivas dos oprimidos se exprimem em narrativas carregadas de forte traço de oralidade. Para tanto, este artigo divide-se nos seguintes tópicos: *A paródia como artifício de construção identitária em PauBrasil; a construção de “lugares de memória” nas paródias de “História do Brasil”: um olhar crítico sobre o discurso histórico sobre o Brasil e A reinvenção de memórias coloniais como artifício de construção identitária brasileira em “Colonização brasileira” de PauBrasil.* O primeiro tópico discute as ideias principais dos modernistas da primeira geração, além de apresentar a relevância da paródia em seus textos. O segundo busca a construção de “lugares de memória” em paródias de documentos históricos, buscando rachar a univocidade de uma identidade Nacional. Já o último, analisa a emissão de memórias coletivas em circunstâncias

particulares da realidade colonial recriadas em micronarrativas semelhantes à fala popular. O intuito, então, é a partir do cruzamento destas análises apresentar-se outras identidades brasileiras melhor expressadas a partir da apreensão da espontaneidade existente nas narrativas baseadas na memorização.

Paródia como instrumento da construção identitária brasileira nacional em Oswald de Andrade

Um quadro geral do Brasil do final do século XIX pode ser visto através do processo de transformação graças à urbanização e à vinda de imigrantes europeus para o centro-sul do país, e com eles sua cultura. Ao mesmo tempo observa-se um deslocamento ou marginalização dos antigos escravos para áreas isoladas. O país se divide em pequena classe média, classe operária e o subproletariado e paralelamente, acontece o “declínio da cultura canavieira no Nordeste que não pode competir, nem em capital, nem em mão-de-obra, com a ascensão do café paulista” (BOSI, 1994, P. 342).

Nesse clima de grandes transformações, a elite intelectual paulistana, formada pelos grandes latifundiários da indústria cafeeira, dentre os quais Oswald de Andrade, começa a desenvolver uma inconformação com a cultura brasileira que não de uma imitação da estrangeira. São Paulo emergiu, assim, com um sentimento de superioridade por causa da prosperidade econômica, simbolizada pelo bandeirante conquistador. Nesse bojo modernista ainda enlaçado com um passado preso ao estrangeiro, surgem os grandes poetas que fizeram da semana de Arte Moderna uma proposta radicalmente oposta ao que se conhecia até aquele momento. É na “vertente oswaldiana do Modernismo literário brasileiro que a reformulação da linguagem se dá com maior desconsideração pela linguagem tradicional” (TEXEIRA, 2009, P. 233). A língua nacional, falada pelo povo nas ruas, será a primeira preocupação dos modernistas para a construção de uma nova identidade nacional. O modernismo brasileiro idealizado por seus principais proponentes coloca a língua como seu objeto de análise e de fazer artístico. Todos os poetas se debruçam na pesquisa da língua coloquial em oposição beligerante ao academicismo antecessor. Nas palavras de Dias:

os modernista buscavam uma língua livre, que permitisse uma aproximação maior com o falar brasileiro coloquial das diferentes regiões do país e que propiciasse mostrar as diferenças provenientes da mistura de raças e de cultura do nosso país (DIAS, 2012, P. 59).

O mais entusiasta destes artistas era Oswald de Andrade que se aproveitou do termo futurismo, reinventando-o conforme as necessidades estéticas e políticas dos modernistas (DIAS, 2012, 58). Assim, usou-o como propaganda para a difusão de um novo conceito, que seria posteriormente desvinculado do futurismo europeu. O movimento modernista se fortaleceu com a Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, um evento que não aconteceu sem antecedentes, já que às vésperas da semana escritores brasileiros traziam notícias de uma literatura europeia em crise. Bosi (1994) cita a influência que a Europa exerceu sobre os principais artistas da Semana,

Oswald de Andrade conheceu em Paris o futurismo que Marinetti, em 1909, [o qual] lançara pelas páginas do *Figaro* no famoso Manifesto-fundação; e trouxera de lá a maravilha de ver um poeta de versos livres, Paul Fort, coroado príncipe dos poetas franceses; Manuel Bandeira travava contatos com Paul Eluard, na Suíça, e viera marcado por um neo-simbolismo de cuja dissolução nasceria o seu modo de ser modernista... Tristão de Ataíde e o próprio Graça Aranha conheceram igualmente as vanguardas europeias centradas em Paris. (BOSI, 1994, P. 376).

A expressão imediata da Semana se traduziu na criação das revistas *Klaxon* e mensário de arte moderna que duraram nove meses no mesmo ano da semana. Outras que surgiriam posteriormente como a revista *antropofagia* de Oswald em 1928. Além disso, a semana gerou os famosos “Manifesto antropófago” e “Manifesto da poesia pau-brasil” também de Oswald. Essas expressões eram de orientação revolucionária, rompimento com o passado, e livres das expressões academicistas vigentes. O que se traduzia numa literatura de deboche por meio de piadas, sarcasmos e utilização de mitos brasileiros. O uso de um linguajar coloquial era uma tentativa de exprimir a identidade nacional brasileira numa redescoberta do Brasil.

A paródia ganhou uma relevância nova nas obras modernistas, pois haja vista que esse estilo de linguagem era excluído das elites acadêmicas, os modernistas dão uma nova roupagem e um importante destaque nas obras de arte. Sant’Ana a descreve como um “efeito de linguagem” (SANT’ANNA, 2003, p. 7) muito antigo usado para redefinir algo por meio de uma caricatura ou deformação do objeto real, é “a criação do duplo destronante, do mesmo mundo às avessas” (BAKHTIN, 2010, p. 145). Para o crítico russo, a paródia pertence a esfera do riso carnavalesco, onde a ordem e a hierarquia são duvidados e invertidos de maneira a causar risos no expectador. A paródia num sentido psicanalítico tem a função de rerepresentar o fato, ou seja, revelar “a emergência de algo que ficou recalcado e que agora volta à tona” (SANT’ANNA,

2003, p. 31), nesse sentido a paródia será usada pelos artistas modernos, pois eles trarão à tona a verdade velada.

Vale ressaltar que as expressões literárias brasileiras estavam sob forte influência europeia até o pré-modernismo. Segundo Carvalho essa influência garante ao influenciador uma “ideologia colonizadora” (CARVALHAL, 2006, p. 77), que só beneficiava os sistemas culturais consolidados e relegavam aos influenciados uma categoria de pobres ou herdeiros remotos. No modernismo, iniciado com a semana de arte moderna, fica intencionada a ruptura com esse tipo de apadrinhamento cultural; no entanto, a imitação continua, só que desta vez com intenção de ridicularizar e zombar da cultura formada nos moldes estrangeiros, ao mesmo tempo em que se forma uma cultura identitária brasileira.

Oswald de Andrade aplicou esse método com muita propriedade quando lançou o seu “Manifesto da poesia pau-brasil”, em que defende uma poesia de exportação, pois tal como o pau-brasil foi objeto de desejo dos colonizadores, assim também a poesia brasileira se tornasse um produto cultural de exportação. Uma das marcas do manifesto é o primitivismo, onde segundo o próprio manifesto,

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos... O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho. (TELES, 1976).

Além disso, o manifesto procura fazer uma crítica do passado histórico, como se vê na sentença “Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia. Substituir a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.” (TELES, 1976, p. 203-208). Um abandono ao academicismo, como se percebe no trecho “Contra o gabinetismo, a prática culta da vida. Engenheiros em vez de juristas, perdidos como chineses na genealogia das ideias”. Tudo num linguajar coloquial e bem humorado, “temos a base dupla e presente – a floresta e a escola. A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce. Um misto de “dorme nenê que o bicho vem pegar” e de equações” (TELES, 1976, 208).

A obra *PauBrasil* é constituída de pequenos poemas que são entrelaçados, e que lidos aleatoriamente compromete a compreensão e intenção autoral. Oswald lança

com *PauBrasil* aquilo que se convencionou chamar “poesia de exportação” (DIAS, 2012, p. 60), na qual seu projeto visava um distanciamento da poética estrangeira, livre de metrificaco. A obra defende a utilizao de uma “temática brasileira, na qual seria valorizado o que é nosso: o carnaval, a favela, a formao étnica rica e a riqueza vegetal, mineral, culinária e folclórica” (DIAS, 2012, p. 60).

A primeira parte do livro é intitulada “por ocasio da descoberta”, que já havia completado seu quadrigentésimo aniversário (TEXEIRA, 2009, p. 272), e com isso o autor apresenta uma reinveno da data que se origina a história do Brasil no atual momento de sua poesia e não em 1500 como Pedro Álvares Cabral. Na segunda parte da obra, o autor constrói uma releitura paródica da história do Brasil através de denunciar pequenos detalhes da vida corriqueira, seja por descrever os grandes momentos históricos da nao, sempre num viés avesso ao que a história conta. Dessa forma os poemas revelam a paisagem exótica da terra, bem como das cidades tomadas pelo ritmo acelerado da indústria, além de denunciar um território receptor de migraes de diferentes lugares. *PauBrasil* explora o falar coloquial como é percebido no poema “*o capoeira*” em que um brasileiro africano pergunta a um soldado possivelmente português: “*quéapanhásordado?*”, o que revela a preferênci por um falar das ruas ao das academias pelos poetas modernistas. Ainda sobre a língua, a obra explora o português escrito nos tempos coloniais, dessa forma palavras corrigidas pelos acordos ortográficos voltam ao seu estado original do tempo dos descobrimentos, como se vê em vários poemas da “história do Brasil”, dentre os quais “*salubridade*”.

As memórias resgatadas por Oswald de Andrade revelam um Brasil diferente dos fatos históricos e, portanto, sua obra se constitui numa releitura historiográfica a partir da própria sociedade, através das ruas, favelas e lendas tipicamente brasileiras e não dos artigos acadêmicos. Pode-se dizer que a semana de arte moderna rendeu ao Brasil uma nova maneira de escrever a sua história, mesmo que para isso seja necessário se apropriar da paródia para rir daquilo que já foi dito, enquanto que a verdade é dita em meio a alegria carnavalesca. O conjunto da obra oswaldianase insere na cultura brasileira como um resgate tardio da realidade que criou a cultura legitimamente brasileira, pois a história contada pelo vencedor tem um outro lado, que o autor se debruça em revelar. Assim a face do Brasil modernista é diferente daquele editado nos anais da história, já que este omite o sofrimento dos africanos que aqui

aportaram, a miscigenação fruto da destruição dos que viviam aqui quando os estrangeiros chegaram, e a implantação obrigatória de um linguajar ofensivo à língua praticada neste lugar. Os modernistas, sobretudo Oswald de Andrade, querem apresentar a memória de um povo que importou uma cultura, mesmo sendo capaz de exportá-la, um povo que tem mais do que pau-brasil, tem “poesia pau-brasil”.

A construção de “lugares de memória” nas paródias de “história do brasil”: um olhar crítico sobre o discurso histórico sobre o brasil

Embora *PauBrasil* seja conhecido por sua intenção e formatação poética, predomina na obra a sua proposta de recriação das identidades brasileiras a partir de micronarrativas que se costuram para a reinvenção de abordagens particulares acerca de lugares e tempos específicos dentro da trajetória de existência do Brasil, desde seu “descobrimento” por Pedro Álvares de Cabral. Por isso, acredita-se na dominante narratividade em todas as etapas do livro. Todavia, é na etapa “História do Brasil” que o dialogismo bakhtiniano se aplica com eficácia. Nela, Oswald de Andrade se apodera de textos históricos, transformando-os em elementos internos de uma macronarrativa paródica acerca do discurso oficial da História do Brasil. Faz isso através do artifício estético da apropriação paródica em que trechos das cartas de Pero Vaz de Caminha, Fernando Dias Paes e Dom Pedro e documentos históricos de Gândavo, Claude d'Abbeville, Frei Vicente do Salvador e Frei Manuel Calado são utilizados pelo autor, com a intenção de estabelecer uma ironia em relação à história oficial construída a partir deles sobre o Brasil. Há, então, a pretensão da desconstrução de discursos cristalizados acerca de circunstâncias relevantes na composição do *ethos* brasileiro.

A titulação dos textos com os nomes de seus autores expressa a intenção aparente de Oswald de Andrade de ressaltar a interpretação de cada um acerca do momento histórico do qual participou, parodiando algumas reflexões e considerações apresentadas neles. Neste sentido, este artigo trabalha com a oposição história e memória. Parte-se do princípio defendido por Pierre Nora (1993) de que memória é a vida, ao passo que a História é a construção sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A história é, portanto, uma reconstrução intelectual, sistematizada e crítica do passado. Os “acontecimentos passados são selecionados, comparados e classificados segundo necessidades e regras que não se impunham aos círculos dos

homens que por muito tempo foram seu repositório vivo” (HALBWACHS, 2006, pp. 100-101). Este artigo pretende revelar nos textos paródicos de Oswald de Andrade a presença de “lugares de memória”, demonstrando como minam um discurso unívoco, ao qual seus intertextos serviram, apresentando uma segunda voz que afronta o discurso ideológico prevalecente na história oficial. A intenção, portanto, é se apropriar de termos próprios aos textos dos autores citados e dá-lhes outras conotações que furam o discurso estabelecido nestas narrativas, daí o seu caráter paródico.

O primeiro texto analisado é de Pedro Vaz de Caminha, cujo sentido original do intertexto “A Carta de Pero Vaz de Caminha” é desmontado pelo poema “As meninas da Gare”, que conclui a sequência de micropoemas que exprimem os primeiros contatos dos lusitanos com a terra recém-descoberta:

AS MENINAS DA GARE
Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha (ANDRADE, 2003, p. 8)

Segundo Alfredo Bosi (1994), a Carta de Pero Vaz de Caminha tem a função de certidão de identidade do Brasil, servindo como intertexto tanto para os românticos quanto para os modernos. Se nos textos do Romantismo prevalece a idealização, em *PauBrasil* predomina a paródia. Concorde-se com Affonso Romano de Sant’Anna (2003, p.52) quando afirma que em “As meninas da Gare” há um apoderamento da linguagem para usá-la em um contexto distinto, mas numa situação idêntica. Índias e prostitutas se misturam como objeto de observação português. Todavia, há uma desconstrução da relação entre nativo e estrangeiro. Se na carta a imagem de nudez associa-se à ideia de inocência, apresentando a candura das índias, no poema moderno há uma transformação de sentido ocorrida com a inserção do título. Ele tem uma função explicativa de um outro contexto histórico existente no mesmo espaço do porto. Se as índias esperam o estrangeiro com o posicionamento próximo do “bom selvagem”, no texto de Oswald de Andrade, as mulheres se assemelham às prostitutas que saciarão o apetite sexual do também estrangeiro. Há, então, uma presentificação do passado, recriando com a função de uma crítica ao próprio processo de colonização.

A etapa denominada “Gandavo” tem como intertextos capítulos da obra “Tratado da Terra do Brasil; História da Província Santa Cruz” de Pero de Magalhães

Gândavo. Nela, Oswald de Andrade repete o artifício da apropriação paródica para reinventar o olhar egocêntrico do lusitano em relação à terra recém descoberta. O que se apresenta é a predominante descrição da flora, da fauna e do povo presentes em textos coloniais como um paraíso comparado a um novo Éden. Isto é comprovado pela titulação criada pelo autor para explicar aspectos da terra que são expostos na obra do historiador. Entre eles destacam-se: “Hospedagem”, “País de ouro”, e “Riquezas Naturais”. Neles, Oswald de Andrade parece ressaltar o olhar eurocêntrico de Gândavo que aborda a terra como um “novo mundo” a ser desfrutado pelos colonizadores. Em “Hospedagem”, a idealização do povo acolhedor produz a imagem posterior do brasileiro receptivo. Em “Riquezas Naturais”, a abundância de frutos, vegetais, inclusive o pau-brasil, reafirma a imagem de Natureza exótica, depois explorada pelos românticos como traço identitário da nação. Todavia, é o título “País do ouro” que, de fato, exprime a ironia contundente presente na obra. A afirmação de uma terra sem pobreza e doenças, por si só, consolida uma visão subjetiva do historiador sobre a realidade como um paraíso perdido, já criado pela literatura dos viajantes. O desfecho da etapa tem o mesmo sarcasmo existente em “Meninas da Gare”:

FESTA DA RAÇA
Hu certo animal se acha também nestas partes
A que chamam Preguiça
Tem hua guedelha grande no toutiço
E se move com passos tam vagarosos
Que ainda que ande quinze dias aturado
Não vencerá a distância de hu tiro de pedra (ANDRADE, 2003, p. 10)

A aparente descrição de mais um animal diferente da fauna brasileira tem seu sentido alterado pela titulação “Festa da raça” que alude a um comportamento considerado tipicamente brasileiro pelos estrangeiros. A descrição da natureza vagarosa da preguiça expressa uma conduta também natural ao brasileiro. É, por isso, uma qualidade tão repetida pelo povo que se torna uma festa de raça, na qual todos se identificam e se satisfazem em conviverem agindo da mesma maneira. O que seria uma descrição aparentemente imparcial torna-se uma ferramenta de deboche às nossas próprias origens. Talvez, por conta disso, seja o último texto da etapa “Gândavo”. Nele, de fato, ocorre a presentificação do passado, o qual corrobora para a construção identitária do brasileiro atual.

Na etapa “Fernando Dias”, há uma renovação da relação estrangeiro e nativos. O texto tem como intertexto a carta de 21 de julho de 1674, enviada por Fernão

Dias ao então secretário do Estado e Guerra, Bernardo Vieira Ravasco. Oswald de Andrade se apropria de um trecho desta epístola a fim de dar voz à personagem que parece comunicar ao leitor a intenção dos bandeirantes, algumas vezes, desvirtuadas pela história.

CARTA
Partirei
com quarente homens brancos afora
eu E meu filho
E quatro tropas de mossos meus
Gente escoteyra com pólvora e
chumbo Vossa Senhoria
Deve considerar que este descobrimento
É o de maior consideração
Em rasam do muyto rendimento
E também esmeraldas (ANDRADE, 2003, p. 14)

No imaginário brasileiro, há uma idealização da imagem de Fernando Dias que tende a transformá-lo no desbravador de terras desconhecidas, enfrentando desafios em busca de esmeraldas. Esta mitificação do bandeirante foi proporcionada pela própria literatura, como se nota nos versos do poema épico “O Caçador de Esmeraldas” de Olavo Bilac: “Tu foste, como o sol, uma fonte de vida/Cada passada tua - era um caminho aberto! Cada pouso mudado - uma nova conquista!/ E, enquanto ias, sonhando o teu sonho egoísta, Teu pé, como o de um deus, fecundava o deserto!...”. Há, portanto, a construção do herói épico colaborador da expansão do território brasileiro e da apropriação de suas riquezas pela coroa lusitana. Todavia, o trecho acima apropriado da carta escrita em 20 de julho de 1674 para Bernardo Vieira Ravasco desconstrói este heroísmo predominante, minando uma imagem cristalizada em busca de “lugares de memória” dentro dela.

Segundo Nora (1993), certos documentos como arquivos e cartas podem fornecer “lugares de memória” que minam o discurso ideológico homogêneo imposto pela história. São, portanto, espaços mistos e híbridos em que vozes complementam-se e confrontam-se. É o que acontece na carta fornecida na etapa Fernando Dias, de *Pau Brasil*. Nela, surge uma outra voz da memória que apresenta no gesto desbravador um propósito de exploração da terra em conformidade com a intenção da monarquia. Fernando Dias se reporta ao rei para lhe informar a conduta e o interesse de sua expedição. Há, então, uma subserviência do bandeirante aos interesses da coroa que revela uma outra relação entre Metrópole e colônia. O Caçador de esmeraldas reforça o

propósito de tomar as riquezas dos nativos, utilizando-se da violência como uma ferramenta de exercício de poder, haja vista a enumeração de quatro tropas com gente munida de pólvora e chumbo. O heroísmo perde, portanto, a idealização construída por Olavo Bilac e, por sobre o mito, fala o homem dentro da carta que serviu a uma colonização, muitas vezes, sanguinária. E é este dado de memória silenciado pela história que a carta em *Pau Brasil* parece revelar. O mesmo mecanismo se repete na etapa Carta ao Patriarca:

CARTA AO PATRIARCA
Tendo pensamenteado toda a noite
Assentei passar revista aos Granadeiros
Assim se os enxergar esta tarde no Rossio
Não assente ver Bernarda

Encumbi ao Miquilina
E ao Major do Regimento dos Pardos
Para virem me dar parte
De tudo que se disser pelos Botequins

Estimarei que approve esta medida
E assento que melhores
E mais fiéis e adherentes à causa do Brasil
Do que os Pardos meus amigos
Ninguém (ANDRADE, 2003, p. 16)

No texto acima, há uma apropriação de um trecho da carta de D. Pedro a D. João IV em que é ressaltada a participação de pardos no processo de independência do Brasil. O que desconstrói a tendência mítica de catalisar todos os louros da emancipação brasileira de Portugal à imagem heroica do príncipe. A referência ao episódio de “Bernarda” evidencia a situação do território nacional de intensos conflitos entre os interesses do regente e os dos representantes políticos de Portugal que buscavam enfraquecer o poder do príncipe na província de São Paulo. Neste confronto ideológico, o D. Pedro I enfatiza a relevância do regimento de Pardos na defesa da emancipação, creditando-lhes a posição de amigos fiéis à sua causa. É neste ponto que a carta se torna também um documento de “lugar de memória”. Dentro do discurso oficial histórico acerca da independência, constrói-se a imagem de um homem soberano a gritar pela emancipação do Brasil de Portugal às margens do Rio Ipiranga, propagando a imagem de uma independência dominada por uma aristocracia. Na “Carta ao Patriarca” esta soberania é desfeita. Apresenta-se o homem que precisou de mulatos e negros, de uma artilharia brasileira para militarmente sufocar rebeliões lusitanas contra sua regência.

O título também pode ser interpretado como uma possível ironia a esta imagem de herói da independência, já que o termo “patriarca” reforça a imagem de D. João IV como figura também atuante no processo da independência, enquanto mentor intelectual do filho, o qual reverencia-lhe respeito e, de uma certa forma, espera dele uma certa aprovação de suas ações. Quebra-se, assim, o discurso comum de que o grito da independência fosse uma afronta à autoridade do pai, acontecido após a leitura da carta de D. João pedindo que seu filho retornasse a Portugal, haja vista a frase já emitida pelo pai em outra carta: “Se o Brasil for se separar de Portugal, antes seja para ti, que me há de respeitar, do que para algum desses aventureiros”. Ao se associar esta frase ao título do poema, percebe-se um furo no discurso histórico e a construção de um “lugar de memória” híbrido em que convivem um arranjo dinástico e um impulso separatista.

Desta forma, este tópico pretendeu demonstrar como os documentos históricos foram reinventados por Oswald de Andrade a partir do artifício estético da apropriação paródica com a intenção de que fossem encontrados neles “lugares de memória” que furassem o discurso unívoco e oficial acerca da construção identitária da nação brasileira. As paródias desta etapa exprimem, portanto, como as vozes dos nomes históricos corroboraram, ou para a idealização de um “paraíso perdido” a ser explorado, ou para a reinvenção de uma terra em formação a partir de conflitos internos que tiveram posicionamentos diferenciados dos estrangeiros. O que ratifica a intenção de Oswald de Andrade da recriação de uma pluralidade de identidades brasileiras em suas diversas faces.

A reinvenção de memórias coloniais como artifício de construção identitária brasileira em “Colonização brasileira” de *Paubrasil*

A etapa “Colonização brasileira” reinventa a história do Brasil segundo uma perspectiva diferenciada da parte “História do Brasil”. Há uma justaposição de micronarrativas que se identificam por recriarem memórias acerca do processo de colonização brasileira. A aparente impessoalidade do narrador demonstra um certo afastamento acerca dos acontecimentos apresentados, ou seja, são circunstâncias das quais ele não participou mas que sobrevivem em memórias referentes a uma outra história do Brasil diferenciada da registrada nos livros ou documentos históricos. São,

portanto, memórias que sobreviveram por terem sido contadas por um narrador oral o qual vivenciou ou experienciou situações, transmitindo-as a outros a fim de transformar suas próprias experiências. O que se nota, então, é uma narração exemplar (BENJAMIM, 2000). O lembrar não é reviver, mas refazer, enquanto reflexão, compreensão do agora a partir de outrora. Por isso, embora o narrador se omita dos acontecimentos, seus textos representam a recriação de memórias coletivas, enquanto “movimentos contínuos e lembranças transmitidas entre gerações” (NORA, 1993). Assim, a memória coletiva é interpretada neste trabalho como uma corrente de pensamento contínuo que apenas retém do passado “o que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém” (HALBWACHS, 2006, p.102).

Neste tópico, são analisados textos os quais se identificam por reinventarem memórias coletivas sobre as experiências de violências sofridas pelos escravos africanos ao longo processo de colonização brasileira, minando um discurso oficial acerca da história do Brasil. Pretende-se, assim, reinventar a pluralidade de vozes as quais compõem a História deste país, enquanto uma nação formada por identidades que se influenciam e se contradizem, desde seu passado colonial. Os textos abaixo articulam-se em torno da relação identitária do negro com o pilão e seus destinos trágicos enquanto propriedades de fazendas coloniais.

NEGRO FUGIDO

O Jerônimo estava numa outra fazenda
Socando pilão na cozinha
Entraram
Grudaram nele
O pilão tombou
Ele tropeçou
E caiu

CASO

A mulatinha morreu
E apareceu
Berrando no moinho
Socando pilão (ANDRADE, 2003, p. 19-20)

O pilão é um utensílio culinário da cozinha africana que foi importado para a realidade colonial com a finalidade de socar alimentos, como o milho, transformando-o em massa de xerém, canjica ou bolo. Segundo Câmara Cascudo (2004), este objeto fazia parte da cozinha das casas grandes, estando sempre perto de suas portas e cuja operação era destinada a mulheres que pilavam enquanto cantavam. Nas duas micronarrativas são reinventadas cenas em que ele alcança a condição de objeto

biográfico dos negros em circunstâncias de opressões. Em “Negro fugido”, a titulação sugere a agressão como motivo das fugas dos escravos das zonas rurais coloniais, já em “Caso”, a violência está subentendida em mais uma história de assombração existente na fazenda coloniais. Todavia, em ambos os textos, os africanos parecem ter uma relação íntima com o pilão, fornecendo-lhes uma posição no mundo e contribuindo para a sua construção identitária no sistema que foram forçados a serem peças produtivas.

Embora Jerônimo abandone o espaço onde era forçado a trabalhar com o pilão, na outra fazenda, onde está “livre”, repete o mesmo hábito numa simbiose tão forte com o objeto que ambos caem, quando o escravo é agredido. Assim, o “negro fugido” consegue deixar o sistema opressor, mas jamais o objeto que se torna biográfico por estar incorporado à sua existência, representando sua experiência e modo de viver (BOSI, 1994).

Em “Caso”, a metáfora da relação da mulatinha com o pilão é ainda mais significativa. Trata-se de um dos casos de almas penadas enraizados no imaginário brasileiro. Desde o período medieval europeu, a alma penada é abordada como um espírito cuja morte traumática o leva a vagar no espaço de sua extenuação. A micronarrativa apresenta a ligação de uma mestiça jovem com seu possível espaço homicida (o moinho), criando uma cena de terror, onde canto feminino enquanto pila é substituído por um berro. A personagem berra para expressar a dor eterna consequente de seu martírio e, ao mesmo tempo, assombrar aqueles que lhe proporcionaram este destino trágico. Apesar da aparente revolta contra o sistema, a mulher não consegue se libertar do objeto, aprisionada ao ato de pilar como parte também de sua existência.

Desta forma, as micronarrativas apresentam a dupla condição do escravo na realidade colonial. Ao mesmo tempo que se revolta, fugindo ou assombrando o sistema que lhe oprime, carrega na sua existência os rastros desta agressão, repetindo os hábitos a ele impostos como parte de uma construção identitária que tende a estereotipá-lo à condição de serviçal eterno, ligado a trabalhos braçais para um outro numa posição social ou econômica superior. E este “outro” é definido na etapa Colonização Brasileira nos dois textos expostos abaixo:

MEDO DA SENHORA
A escrava pegou a filhinha nascida
Nas costas
E se atirou no Paraíba
Para que a criança não fosse judiada

SENHOR FEUDAL
Se Pedro Segundo
Vier aqui
Com história
Eu boto ele na cadeia (ANDRADE, 2003, p. 21-22)

Em ambos os textos, os termos “senhor” e “senhora” nos títulos estabelece uma ironia à pretenciosa intenção de soberania da “aristocracia rural” no período colonial em setores de relações sociais diferenciadas. Em “Medo da Senhora”, apresenta-se o olhar da negra em relação ao exercício de poder das senhoras de terra sobre seu corpo e de seus filhos. Já em “Senhor Feudal”, o eu lírico fala e emite sua opinião acerca do sistema que faz parte, expressando a sua intenção de soberania até mesmo em relação D. Pedro II, representante maior do Estado.

Em “Medo da senhora” é recriada uma situação comum nas fazendas coloniais discutida por Gilberto Freyre, que era o trânsito dos senhores de terra da Casa Grande para a senzala em busca de uma relação erótica mais efetiva com as escravas, gerando um sentimento de raiva em suas esposas que buscavam se vingar das negras, castigando-as. Freyre (2005) remete a situações de terror criadas pelas “senhoras”, como as de quebrar os dentes das africanas ou mesmo arrancar seus olhos, servindo-os na sopa do jantar para seus maridos. O termo “medo” no título expressa esta tradição de terror dentro deste universo feminino e a micronarrativa o confirma, relatando uma situação de suicídio e de infanticídio para a proteção da possível filha mestiça gerada da relação com seu “senhor”. A cena, então, expressa uma dupla significação na relação entre opressor e oprimido no sistema escravocrata brasileiro. O ato da negra jogar-se no rio pode ser a silenciamento de sua voz pela senhora, anulando-se por não suportar mais os maltratos. Por outro lado, pode ser também uma reação a este mesmo ato de violência, furando um ciclo de sofrimentos femininos ocorrido pela opressão entre raças.

O suicídio, então, torna-se uma ação contra um sistema que transforma os escravos em peças de produtividade e de prazer de “seus” senhores. Matar-se é não se aceitar propriedade. Em “Pau Brasil”, “Capoeira” e “Levante” também são expressões de memórias coletivas carregadas de vozes de oposição dos escravos a um sistema tirânico. O diálogo existente em “Capoeira” coloca em evidência a voz do negro que desafia o Estado representado na figura do soldado (capitão do mato), usando os golpes da arte marcial africana para defender seu corpo, e, sobretudo, sua liberdade. Ressalta-

se, no texto, a sua introdução com a voz do negro: “Quéapanhásordado?”. Nela, além do abrasileiramento da língua portuguesa defendido pelos modernistas, existe o ataque do escravo que assume a condição de sujeito, apresentando uma voz silenciada pelo passivo comportamento a ele destinado pelo discurso da História. Do mesmo modo, “Levante” expressa a busca pela voz escrava contra o despotismo. Embora o texto apresente cabeças de negros espetadas em um poste para acuar possíveis outros levantes contra a soberania dos senhores de terra, o miar das caveiras no vento noturno é a representação da insistência da revolta contra a opressão como uma voz que subterraneamente persiste, apesar de toda a violência colonial como voz que pretende se sobrepor a todas as outras. E é “Senhor Feudal” que expressa esta voz que se pretende hegemônica.

“Senhor Feudal” conclui a sequência de micronarrativas que compõem a etapa “Colonização brasileira”. A sua presença no desfecho desta etapa expressa a ironia constante em *PauBrasil*. Se nos textos que lhe antecipam predomina o relato de memórias de circunstâncias de violência, neste, o próprio eu poético é o agente da opressão cuja função social assemelha-se a de um senhor feudal. As terras são comparadas a feudos onde seu “senhor” pode aplicar a justiça e definir leis, havendo uma descentralização do poder. Recria-se, portanto, o mandonismo colonial em que certas figuras oligárquicas personalizam-se na imagem centralizadora de poder, identificada com o mandão, o potentado, o chefe, ou mesmo o coronel. Todas estas personagens políticas exercem sobre o “seu povo” um domínio pessoal e arbitrário. O grande sarcasmo do texto é que a voz do eu lírico expressa o autoritarismo próprio a estas figuras coloniais, quando ameaça prender D. Pedro Segundo, numa revolta que expressa um significado implícito ao texto: a oposição do Imperador ao tráfico ilegal de escravos provenientes do continente africano ao longo de seu reinado. Oswald de Andrade, então, zomba desta centralização de poder nas mãos de tipos rurais cujas algumas ações tonam-se risíveis, quando pretendem que sua soberania seja exercida no espaço onde “imperam” até mesmo sobre a figura do Estado ao qual estão politicamente submetidas. O que transforma a imagem do Senhor Feudal num D. Quixote às avessas, sonhando com moinhos de vento dentro do próprio território que almeja ter controle supremo.

Este tópico, portanto, buscou demonstrar como os textos de “Colonização brasileira” cruzam-se para a reinvenção de estórias silenciadas ao longo da história brasileira. Os textos estão impregnados do aspecto cubista da captura de uma cena circunstancial a fim de apresentar memórias de violências sofridas por escravos ao longo da colonização brasileira. A diversidade de ações/reações às agressões confirma uma rachadura de uma identidade nacional unívoca, sugerindo relações entre senhores e negros marcadas por vozes silenciadas por um discurso histórico oficial. Apesar do predominante autoritarismo de “senhoras” e de “senhores”, fugas, suicídios, assombrações, gestos de capoeira eram sutis reações à violência que corroboraram para a constituição de identidades brasileiras submersas à predominante identidade passiva negra na história.

Considerações finais

A história oficial do Brasil foi reaberta para análise pelos modernistas de 1922, ao ser reinventada e reapresentada. Os textos canônicos sobre a colonização brasileira são investigados por Oswald de Andrade, o qual apresenta a obra *PauBrasil* como proposta de poesia de exportação, em que a verdade sobre a gênese brasileira opõe-se à já cristalizada. Por meio do artifício da paródia, a obra revela a intenção dos primeiros que aqui pisaram, como no poema “meninas de Gare”, em que fica evidente o olhar erótico que os lusitanos fixaram sobre as índias brasileiras, ou “A festa da raça” em que é criado o estereótipo brasileiro de preguiçoso. Os heróis são desconstruídos, já que o mito de desbravadores enfrentando desafios não passa de uma versão do conquistador que arrasa e mata os nativos, como se vê no poema “carta ao patriarca”. A colonização brasileira foi um dos momentos mais desumanos desta história, e por isso não pode ficar esquecida. Nos poemas analisados “Nego fugido” e “Caso”, o eu lírico ganha voz para contar o seu sofrimento ao lado do pilão. A estória de uma mulatinha é contada a partir do imaginário popular da existência de almas que ficam vagando pelo mundo dos vivos, e nesse caso, presa ainda ao pilão, mesmo depois de morta. Em “Medo da Senhora” e “Senhor Feudal”, o medo psicológico leva a escrava, objeto sexual do Senhor e objeto de escárnio da Senhora, ao suicídio e a fuga quando possível.

É nessa reconstrução que se insere a poética de Oswald de Andrade, sempre num tom irônico e paródico, a história brasileira é rerepresentada para formar uma identidade Nacional. A obra *PauBrasil* pretende, portanto, exaurir da história tudo aquilo que foi importado, ao mesmo tempo em que propõe uma poesia de exportação, para que o estrangeiro conheça realmente o que se passou aqui nos períodos de colonização e que todos reconheçam a identidade brasileira formada pelo índio que estava antes do português, e do escravo que sofreu nas mãos do seu algoz, assim como o cruzamento de raças deu origem a um povo singular e plural.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald. **PauBrasil**. São Paulo: Globo Editora, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Questões de estética e de literatura: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 2002

BENJAMIM, Walter. **O narrador**. In: *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: ed. Brasiliense, 2000.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BOSI, E. **Memória de velhos**. São Paulo, T.A. QUEIROZ, 1979.

CASCUDO, Luís da Câmara. **História da alimentação no Brasil**. 3. ed. São Paulo: Global, 2004.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4ª Ed. Rev. e Ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

DIAS, Rosália de Almeida. **PAU-BRASIL: A VIAGEM MODERNISTA DE DESCOBERTA DO PAÍS**. PR: UNIOESTE, CAMPUS CASCAVEL, Revista de Literatura, História e Memória. 2012. Disponível em <file:///E:/Meus%20documentos/Downloads/6507-26361-2-PB%20(1).pdf> acesso em 17 de Novembro de 2015.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**, 50ª edição. Global Editora. 2005.

HALBWACHS, M. **Memória coletiva**. São Paulo: Revista dos tribunais, 1990.

HALL, STUART. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DPYA, 2000.

NORA, Pierre. **Entre memória e História: a problemática dos lugares**. Projeto História, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: editora brasiliense, 1985.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **PARÓDIA, PARÁFRASE & CIA**. 7ª Ed. São Paulo: Ática, 2003.

TEXEIRA, Ana Lúcia de Freitas. **Modernidades em confronto, As Literaturas Modernistas Brasileira e Portuguesa**. São Paulo: USP, 2009. Disponível em <file:///E:/Meus%20documentos/Downloads/ANA_LUCIA_FREITAS_TEIXEIRA.pdf > acesso em 17 de Novembro de 2015.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: 1976.