

A poesia pau-brasil: desconstruindo o Brasil de José de Alencar em Iracema

Ingrid da Silva Marinho⁸

Telma Borges⁹

Resumo: Este artigo analisa a *Poesia Pau Brasil*, de Oswald de Andrade, como sendo uma reescrita da genealogia da identidade brasileira, no sentido de desconstruir a ideia de Brasil no romance *Iracema*, de José de Alencar, o qual trata do índio como um elemento mítico e exclui a presença do negro. Nesse sentido, essa reflexão fará uma breve análise de ambas as obras, partindo da tentativa de compreender a representação identitária nacional, tangenciando o conceito de carnavalização, elemento presente em *Pau Brasil* e de suma importância para reforçar a ideia de desconstrução do Brasil escrito por Alencar.

Palavras-chave: Poesia Pau Brasil; Iracema; Desconstrução; Carnavalização.

Abstract: The article analyzes the Pau Brasil Poetry of Oswald de Andrade as a rewrite of the genealogy of Brazilian identity, in order to deconstruct the idea of Brazil in the novel *Iracema*, by José de Alencar, which deals with the Indian as a mythical element and exclude the presence of black slaves. In this sense, this reflection will make a brief analysis of both works, based on the attempt to understand the national identity representation, tangential to the concept of carnivalization, this element in the work *Pau Brasil* and of great importance to strengthen the deconstruction of the idea of Brazil written by Alencar.

Keywords: Poesia Pau Brasil; Iracema; Deconstruction; Carnivalization.

⁸ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros. Bolsista CAPES. Montes Claros- MG- Brasil.

⁹ Doutora em Literatura pela UFMG e Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros. Montes Claros- MG- Brasil.

Vida selvagem e identidade. Partindo desses dois princípios, José de Alencar tentou representar um país nascente, através da construção da história de um Brasil mítico, produzindo uma literatura, a qual teve como desafio representar o país, embora tenha utilizado a figura indígena, deformada pela imaginação e transformando-a em um cavaleiro medieval. Isso se explica pelo fato do romantismo brasileiro, apesar de produzir uma literatura que se adequou ao presente e aos temas locais, ter seguido o caminho das literaturas europeias. Embora houvesse a tentativa de manter uma visão positiva do país, os românticos se engajaram no projeto de uma literatura equivalente à europeia e não a si mesma, pois o Brasil não era culturalmente autônomo.

O desejo dos românticos de fazer com que a literatura cumprisse com seu papel patriótico, não foi o suficiente para impedir que a tradição indígena fosse desvinculada da tradição portuguesa, embora o romantismo brasileiro tenha sido o primeiro movimento fundamentado por uma ideia patriótica. Sendo assim, José de Alencar, ao seu modo e coerente com o modelo da época, soube celebrar a pátria e o que havia de mais singular dentro dela, através, por exemplo, da figura do índio, embora a presença do negro estivesse ausente na sua literatura. A despeito disso, o nacionalismo exótico de Alencar construiu o modelo de identidade brasileira do século XIX, conforme nos diz Helena:

Tematizar a articulação da vida selvagem, a individualidade pretérita e, a partir dela, representar o Brasil, como eu social, foi o desafio que José de Alencar tomou a seu cargo. Suas obras, que por vezes surpreenderam pela perspicácia disfarçada de histórias palatáveis, dão forma e conteúdo à representação do país nascente, buscando construir a “memória” do cidadão que ocuparia o lugar das mitologias da origem, na construção da história da pátria. Preside esta empresa a intenção de dizer o que era ser brasileiro no século XIX. (HELENA, 2006, p. 91).

Mas então José de Alencar cumpriu com o seu papel patriótico na literatura? Se considerarmos a ideia patriótica como uma das fundadoras do Romantismo brasileiro, sim. Se entendermos que o Romantismo apenas atendeu culturalmente à classe burguesa da época, não. No entanto, não se pode esquecer as versões verossímeis do século, a formação cultural e social dos leitores, os preconceitos, os quais, segundo Lúcia Helena (2006), impediram Alencar de escrever a história da nação. Para a estudiosa, “Alencar tem por escrever a história de uma nação. Dar-lhe forma e origem. Atribuir-lhe valores. Há que considerar seus preceitos e preconceitos. E formular versões verossímeis ao século e aos leitores. São muitos os percalços.” (HELENA, 2006, p. 92).

Ainda segundo a estudiosa, a independência do Brasil não libertou o país das heranças coloniais e, por esse motivo, se impôs a tarefa de se produzir romances para uma burguesia que, quando culta e letrada, apreciava o modelo de romance europeu. Talvez a narrativa de Alencar tenha atendido aos gritos de um país, ainda nascente, no século XIX; ainda assim, não sustentou totalmente a proposta da língua nacional, uma vez que no primeiro encontro entre Iracema e Martim há completo entendimento da língua do indígena por parte de Martim. No plano da escrita, a língua do índio é como a do europeu.

A mão que rápida ferira, estancou mais rápida e compassiva o sangue que gotejava. Depois Iracema quebrou a flecha homicida: deu a haste ao desconhecido, guardando consigo a ponta farpada.

O guerreiro falou:

- Quebras comigo a flecha da paz?

- Quem te ensinou, guerreiro branco, a linguagem de meus irmãos? Onde vieste a estas matas, que nunca viram outro guerreiro como tu?

- Venho de bem longe, filha das florestas. Venho das terras que teus irmãos já possuíram e hoje têm os meus. (ALENCAR,?, p. 05-06).

Eis o questionamento: como pode então uma índia que nunca chegou à civilização entender e se fazer entender diante do homem branco? Na citação acima, é Martim quem fala a língua indígena. Com isso, não podemos esquecer que a estratégia os Jesuítas, de aprender a língua e cultura do outro, foi traçada para depois dominá-lo. Padre Anchieta escreveu a primeira gramática do tupi-guarani com essa finalidade.

Mas essa é uma das lacunas que Alencar não conseguiu preencher, embora tenha enxertado termos da língua indígena na narrativa, fazendo, também, uso da língua nacional; “assumindo a existência de uma língua comum” (HELENA, 2006, p. 25), o autor não conseguiu dar originalidade à língua indígena. De acordo com Nelson Werneck Sodré, “[o] romantismo brasileiro empreende um enorme esforço, que se define especialmente com a obra de José de Alencar, para definir uma autonomia linguística que não estava em condições de caracterizar.” (SODRÉ, 1988, p. 207).

A lenda de José de Alencar conta a história de uma índia da tribo Tabajara, que se apaixona pelo português Martim, aliado da tribo Potiguara, inimiga da tribo da heroína. Por amor, ela trai o segredo da jurema e luta contra seu próprio povo para permanecer ao lado do amado. O romance entre a índia (a natureza virgem, o Brasil antes da colonização) e o português (colonizador, cultura e exploração europeias) é entendido como uma alegoria do início da mestiçagem nacional. Assim, o nascimento de Moacir, fruto do amor do casal, representa então o surgimento da nação brasileira, a raiz da mestiçagem.

Interessante perceber que, por mais que Alencar tenha tido, de fato, a intensão de tratar da mestiçagem nacional, a figura do negro não aparece no romance. Daí, não se pode esquecer que Alencar era escravocrata, pertencente à burguesia, classe que considerava os negros parte inferior da escala social; representavam a última camada, marginais, incapazes de representar a nação, por isso não poderiam ser os heróis. Para Sodré,

a valorização do negro, realmente – convém repetir – nunca chegou a merecer a atenção literária, entre nós e com muito mais forte razão não poderia impressionar a um homem dos meados do século XIX, que faleceu antes que o movimento abolicionista tomasse corpo, como Alencar, o maior dos indianistas, aquele que colocou termos de prosa literária, largamente difundida, a valorização do indígena. (SODRÉ, 1988, p. 278).

Sendo assim, valorizar o índio e idealizá-lo através da criação de uma figura romântica e heroica tornou-se a melhor saída para reforçar a ideia do bom selvagem divulgada por Rousseau. Não foi por acaso que Alencar criou o personagem Poti, o índio bom, amigo de Martim, capaz de salvar o português; mais do que isso, Poti tem sua identidade esmagada e passa ser semelhante ao europeu, por isso digno de ser chamado de irmão. Tem-se aí a imagem clara do etnocentrismo europeu. Assim como Poti, Iracema também se torna vítima do etnocentrismo, a partir do momento que assume a condição de serva: “A virgem pendeu a fronte; velando-se com as longas tranças negras que se espargiam pelo colo, cruzando ao grêmio os lindos braços, recolheu em seu pudor. [...] Iracema tudo sofre por seu guerreiro e senhor.” (ALENCAR, p. 45-51). Numa visão romântica, Iracema torna-se submissa em nome do amor que sente por Martim. Mas isso é apenas uma maneira de velar o enaltecimento que Alencar faz à imagem do outro, o europeu. Parafraseando Alfredo Bosi, Zildete Souza (2015) afirma que se esperava de Alencar uma postura de rebeldia, em Poti e Iracema, diante do europeu; porém o que se tem é a “íntima comunhão com o colonizador” (BOSI *apud* SOUZA, 2015, p. 65). Souza destaca ainda a euforia da independência política pela qual Alencar deixou-se assumir uma postura conservadora, pacífica e harmoniosa diante da colonização.

Mesmo se considerarmos que Alencar tenha tentado reconstruir o processo de construção da nacionalidade brasileira,

ele se sustentou no alicerce do modelo romântico europeu, o qual valorizava o “homem natural” e a própria natureza, assim construindo personagens idealizados, entre eles o índio – escolhido para ser o símbolo da origem do povo brasileiro.

Ao contrário daquilo que o indianismo romântico propôs, o neo-indianismo dos modernos de 1922, segundo Cândido, “iria acentuar aspectos autênticos da vida do índio, encarando-o, não como o gentil-homem embrionário, mas como o primitivo [...]” (CANDIDO, 1975, p. 20), um modelo de índio contrário à cultura europeia. Diferente dos românticos que, para consolidar o caráter nacional da literatura, heroizou o índio, o projeto modernista dessacralizou a identidade nacional, caracterizando a antropofagia, cujo sentido metafórico constitui-se em dois processos: devorar e digerir, ou seja, assimilar ou rejeitar o que seria útil para uma nova literatura.

Sendo o oposto daquilo que José de Alencar fez, o projeto antropofágico de Oswald de Andrade, revelado no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, exalta a raça, o popular, o carnaval, o “acontecimento religioso da raça.” (ANDRADE, 1972, p. 203). Qual seria então a hipótese Brasil de Oswald de Andrade? Se Mário de Andrade compôs um herói às avessas na figura de Macunaíma, Oswald de Andrade construiu um Brasil ao revés daquilo que Alencar escreveu, utilizando o povo brasileiro como personagem principal na *Poesia Pau Brasil*, tirando do índio o papel mítico e desconstruindo, em versos, a ideia de Brasil que Alencar produziu no século XIX. Oswald reescreve poeticamente uma provável genealogia da identidade brasileira. É possível então afirmar que a hipótese Brasil de Oswald é consoante à afirmação de Lúcia Helena, ao tratar do modernismo como sendo um momento de contemplação da identidade individual e nacional:

Se o modernismo contempla a identidade individual e nacional como resíduos em permanente hibridismo, ao revisitar a mata virgem das nossas memórias, faz (modernismo) alusão a um outro momento decisivo na

postulação hipótese Brasil e de sua constituição como entidade e identidade. (HELENA, 2006, p. 90).

Entende-se o modernismo brasileiro como uma fase, na qual a literatura contribuiu para diversas áreas da vida intelectual; um movimento literário com um vasto trabalho de pesquisa folclórica, a liberdade na escrita e o “abre-alas” para as futuras gerações literárias, as quais também viriam buscar as manifestações populares de forma verdadeira e não mitificada, como visto anteriormente na literatura nacional, citando como exemplo o romance *Iracema*, de José de Alencar. Buscou-se, então, reforçar a identidade brasileira, melhor dizendo, redescobrir o Brasil e sua identidade, esta reconhecida como *mistura*. Tem-se, portanto, uma cultura dominante brasileira e uma cultura popular. Segundo os modernistas, somente a arte que integrasse essas duas culturas poderia, de fato, representar o verdadeiro Brasil e ratificar a miscigenação étnica do povo brasileiro, integrando e unificando popular e erudito, tendo como resultado a cultura brasileira e a reformulação da arte estética.

A poesia Pau Brasil, citada nove vezes no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, caracterizada como “ágil e cândida [...] de exportação” (ANDRADE, 1972, p. 204), vem representar o modernismo e ironizar o tradicionalismo. Trocando em miúdos, a poesia Pau Brasil, além de criticar a erudição, incorpora elementos populares, até então não tratados na poesia, incluindo aí o negro.

O discurso antropofágico de Oswald de Andrade age dentro de um corpo carnavalizante, que desconstrói o que está velado no outro, que o poder da história e do colonizador reprimiu. Nesse sentido, a carnavalização torna-se um processo de desentronamento do discurso oficial na poesia Pau Brasil, presente na proposta estética do poeta. Em linhas gerais, a concepção de carnavalização trata da ambivalência e da ambiguidade, em que o duplo causa um efeito subversivo da inversão para a reconstrução do presente.

Oswald de Andrade se apropriou desse recurso na poesia Pau Brasil para recontar a história do país; utilizou o método da

re-descoberta, da ironia, da paródia para retomar a antropofagia como prática cultural, devorando a história “mal contada”. Uma história recalçada, sob uma produção compensatória de invenção do índio como belo, civil, cavalheiresco e heróico. (CUNHA, 1995, p. 52). A antropofagia poética oswaldiana construiu um olhar enviesado sobre aquilo que estava ocultado na história do Brasil, através de uma cosmovisão, a qual não se limitou em repetir aquilo que já havia sido dito. O poeta dedicou-se em descobrir o Brasil e, entre as grandes descobertas, está a antropofagia “como possibilidade de reinserção do índio na história e na cultura brasileira.” (CUNHA, 1995, p. 53). O autor da *Poesia Pau Brasil* foi até o índio, aquele camuflado pela história e, quem sabe até então, esquecido.

Poesia Pau Brasil, publicado em 1925, é a realização daquilo que foi apresentado no Manifesto da Poesia Pau Brasil; composto por nove seções; não por acaso, Oswald escolheu como título de uma nova poesia o nome do produto que fora demasiadamente explorado pelos colonizadores. Desde o título, a obra do poeta antropófago apresenta um traço carnavalesco. O Pau Brasil que antes explorado, agora é matéria de poesia.

Segundo Gardiner (2000), para Bakhtin o carnaval exerce um papel crítico nas sociedades modernas e, entre as manifestações populares, *a festa dos tolos* se contrapõe à cultura medieval oficial e eclesiástica. Nesse ritual festivo, havia um falso bispo, dança, missa encenada por clérigos vestidos de mulher, recitais obscenos. Assim, a igreja era ridicularizada e questionada. Não é por acaso que *Pau Brasil* inicia com o poema intitulado “Escapulário”, onde é subvertida a ordem litúrgica para exaltar “a poesia de cada dia”.

Seguindo uma vertente de análise, a partir do modelo épico, Silva (1995) reconhece a natureza épica da poesia Pau Brasil, apresentando características próprias do modelo épico moderno presente na obra, a qual está dividida em dez partes, sendo cada uma com títulos próprios, não numerados, com o total de 140 poemas. Mesmo explicitamente, os elementos de uma

épica, como invocação, proposição, dedicatória e divisão de cantos, o texto infere essa estrutura. (SOUZA, 1995, p. 194) Segundo a análise do estudioso, o poema “Escapulário” pode ser entendido como uma *invocação*; o poema “Falação”, como uma *proposição*. Partindo do princípio de uma estrutura épica carnavalizante, Oswald apresenta uma ruptura implícita, por meio da ausência de métrica, rima, estrofe, seguindo uma nova concepção de manifestação do discurso épico, definida pelos modernistas.

Ainda de acordo com os estudos de Silva, “a base inicial de formação de matéria épica é um fato histórico” (1995, p.189). Baseado nessa afirmativa, Silva afirma que “o processamento literário de fusão da estrutura mítica de representação com a história da colonização do Brasil legitima a matéria épica do Pau-brasil.” (SILVA, 1995, p. 194). Sendo assim, o bloco 2, intitulado “História do Brasil”, traz a representação da viagem do colonizador; o bloco 3, “Poemas de colonização”, dá início à representação histórica, mantendo a narrativa em 3ª pessoa; e no bloco 4, “São Martinho”, o narrador aparece em 1ª pessoa, constituindo um novo “Eu”. (SOUZA, 1995, p. 194) Partindo desses princípios, é fácil perceber a ideia de carnavalização em *Poesia Pau Brasil*, não só com o intuito de desconstruir o discurso oficial, mas também para redistribuir os papéis na história oficial e, aparentemente, indissolúvel.

Dando início a outro viés de análise geral da obra, o poema “Falação” traz trechos do manifesto: “A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança”¹⁰. Os poemas que seguem agrupados em “História do Brasil” satirizam o processo de colonização brasileira, sob um novo contexto e uma nova forma de composição. No poema “Os selvagens”, Oswald faz referência à Carta de Caminha: “E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas”¹¹; mostra um Brasil acolhedor: “terra [...] que todos agasalha e convida”¹²; exalta a

¹⁰ ANDRADE, 1972, p. 203.

¹¹ ANDRADE, 1972, p. 26.

¹² *Idem*.

natureza; ironiza a catequização do índio: “do gentil amigo que os padres da Companhia doutrinam”¹³; ironiza também, através dos poemas em francês, aquilo considerado culto, mas que, na verdade, já está ultrapassado. A poesia de Oswald constrói “teado”, uma metáfora da construção da língua nacional falada, a qual ele deseja elevar à condição de língua literária.

No segundo bloco de poemas, intitulado “Poemas de Colonização”, percebe-se a referência ao processo de colonização para criticar a exploração do negro. Oswald vale-se dos elementos populares, incorporando mitos e lendas do Brasil relacionados à cultura negra. Utiliza uma linguagem simples e assim aproxima a poesia da fala, daí tomando como exemplo o poema “Scena”, no qual o termo “coa” representa “com a”. Nesse sentido, é possível perceber a evidente valorização de variações linguísticas do português falado: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica.” (ANDRADE, 1972, p. 204), que vai de encontro à erudição da língua. O folclore, fatos históricos, étnicos e econômicos, a culinária e a língua compõem o grupo de matéria prima para a poesia Pau Brasil: “A poesia existe nos fatos. Os cesebres de açafão e de ocre nos verdes da favela.” (ANDRADE, 1972, p. 203).

O bloco de poemas “São Martinho” inicia com a sutileza do luar, no poema “Noturno”: “Lá fora o luar continua”¹⁴ e, em seguida, mostra o Brasil dividido entre o campo e a cidade: “e o trem divide o Brasil”¹⁵; o progresso do centro urbano de São Paulo, com um olhar atento à expansão do café. Os poemas desse bloco atentam, principalmente, para as mudanças ocorridas em decorrência do surgimento dos centros urbanos, das estradas de ferro, chamando atenção para o contexto histórico do século XIX, assim enfatizando o nascer de uma nova história: “uma estrada de

¹³ ANDRADE, 1925, p. 31.

¹⁴ ANDRADE, 1925, p.45;

¹⁵ Idem;

ferro nascendo do solo”¹⁶ e o trabalho dos operários, aqueles que “Forjam as primeiras lascas de aço”¹⁷.

Ainda nesse bloco, dois tons se misturam. O luar e o trem. O som dos pássaros e das usinas. A musicalidade dos versos em redondilha aparece como traço marcante no poema “O violeiro”, através das palavras **singulá** e **vortas**, as quais remetem ou mesmo lembram, aproximam-se das modas de viola e, ao mesmo tempo, nos revelam a língua falada pelo brasileiro comum. Em outros poemas, como “O grammatico” e “O capoeira”, a língua cotidiana é elevada à condição de língua literária; os telhados constroem casas, mas em Oswald de Andrade eles constroem a língua dos negros que “comiam feijão e angú / Abobora chicorea e cambuquira” (ANDRADE, 1925, p. 40).

O bloco intitulado “Carnaval” é composto por dois poemas; curiosamente o primeiro deles com o título “Nossa Senhora dos Cordões”. Um título que mescla sagrado – através da referência à virgem Nossa Senhora – e profano, com inferência ao carnaval, através da palavra *Cordoes*, que faz lembrar os blocos de rua, os cordões carnavalescos. Isso também evidencia o popular, uma vez que o carnaval aproxima as camadas sociais num mesmo intuito de diversão. No corpo do poema, tem-se a clara imagem do sagrado – *Mãe, Auxiliadora* – juntamente com a exaltação da festa de um mundo alegre e invertido, o carnaval – “o brilhante cortejo / Do Riso e da Loucura” (ANDRADE, 1925, p. 63). Se partirmos desse princípio, é fácil pensar no processo de carnavalização dentro da hipótese Brasil do poeta.

Na visão de Stam (1992), o princípio carnavalesco revoga as hierarquias, iguala as classes sociais e cria outra vida, livre das regras, restrições ou repressões. Durante o carnaval, tudo o que é marginalizado e excluído, como o insano e o escandaloso, torna-se libertador e igualitário, evidenciando que as distinções hierárquicas, normas e proibições são, temporariamente,

¹⁶ ANDRADE, 1925, p. 50;

¹⁷ Idem.

suspensas. O carnaval tem o poder de testar e contestar todos os aspectos da sociedade, por meio do riso festivo; assim, aqueles que são questionáveis podem ser preparados para a mudança e, aqueles que são considerados legítimos podem ser reforçados. Oswald não se fez valer da classe burguesa nem a quis agradar, mas exaltou os rejeitados, os marginalizados, aqueles que, de fato, construíram a história da nação brasileira e que, por muito tempo, foram excluídos, esquecidos.

A seção “Secretário dos Amantes” poetiza o saudosismo, sendo o poema mais lírico da obra e, além disso, apresenta uma composição com estilo fragmentado. No bloco “Postes da Light”, Oswald faz alusão ao futebol: “a Europa curvou-se ante o Brasil” (ANDRADE, 1925, p. 76); retrata elementos da cultura brasileira: o café, a pinga, a palha; resgata elementos do interior mineiro, a paisagem e a história; o folclore através do bumba-meu-boi; um Brasil colonial e moderno, popular e erudito, assumindo uma posição irônica.

Oswald de Andrade faz um poético “convite” através do bloco de poemas intitulado “Roteiro das Minas”, chamando atenção para o interior do Brasil, suas riquezas cultural e histórica; uma viagem de trem a São João del Rey revela “O corrego que ainda tem ouro”¹⁸; uma visita a casa de Tiradentes – “a história morta / Sem sentido”¹⁹. A viagem por Minas articula-se com a proposta de revalorização e redescoberta da história nacional. Seguindo a viagem poética por Lagoa Santa, Sabará, Ouro Preto chega-se ao “Loyde Brasileiro”. Segundo Santini, “[...] os poemas desta seção mostram toda a aversão em relação ao nacionalismo artificial de idealizações passadas.” (SANTINI, 2008, p.113).

Esse último bloco, reunindo oito poemas, inicia com o “Canto do regresso a Patria”, uma sátira à “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias. Percebe-se nitidamente à crítica ao ufanismo romântico: “Minha terra tem palmares / Onde gorgoeja o mar”²⁰.

¹⁸ ANDRADE, 1925, p. 87;

¹⁹ ANDRADE, 1925, p. 92;

²⁰ ANDRADE, 1925, p. 103.

Oswald utiliza-se do mesmo ritmo do poema de Gonçalves Dias, através dos advérbios aqui / lá: “Os passarinhos aqui / Não cantam como os de lá”²¹, mantendo, assim, o tom satírico. O poema de Oswald é o claro encontro entre o passado – a terra de palmeiras – e o presente – o progresso de São Paulo. A partir daí, é fácil perceber a máscara com que o poeta camufla e valoriza a dualidade cômico-irônico, com a capacidade de desestabilizar identidades fixas, suspendendo a regra comum. Além disso, faz referência ao Zumbi dos Palmares; referência à resistência à escravidão e sua resistência, de que é ícone a história da Serra da Barriga, em Alagoas, onde surgiu o primeiro Quilombo.

Sustentando esse tom crítico/satírico, Oswald faz um percurso histórico/geográfico e brilhantemente poético, composto por poemas que vão negar o nacionalismo idealizado no passado. Através da poesia, Oswald encontrou um novo caminho para (re)descobrir o Brasil, desenhando seus contornos através de uma nova leitura do passado colonial e as heranças deixadas por ele, lembrando “a defesa da Pátria contra os holandeses”, o “Forte de São Marcello”, a “Cathedral da Bahia”, num percurso que termina de modo ironicamente saudosista, não de sua pátria, mas de Paris: “Mas se esqueceram de ver / Que eu trazia no coração / Uma saudade feliz / De Paris.” (ANDRADE, 1925, p.112).

Retomemos à dedicatória do livro: “A Blaise Cendrars por ocasião da descoberta do Brasil”, é possível pensar em dois significados, os quais, segundo Santini,

[...] poderiam se referir tanto à viagem realizada pelos modernistas ao interior de Minas Gerais, ocasião em que se permitiu aos brasileiros e ao viajante Blaise Cendrars um novo conhecimento sobre o país, quanto à permanência de Oswald na França, junto ao mesmo Cendrars, que teria despertado no autor [Oswald] o

²¹ ANDRADE, 1925, p. 103

interesse em “ver com olhos livres” uma realidade já vestida [...] (SANTINI, 2008, p. 107).

Do alto de um atelier da Place Clichy, em Paris, Oswald de Andrade descobriu o Brasil. Coincidência ou não, a França foi o berço de nascimento do romantismo brasileiro, uma vez que lá estudavam jovens escritores, entre eles Gonçalves de Magalhães, Manuel de Araújo Porto Alegre, Francisco de Sales, Pereira da Silva, Azeredo Coutinho:

Lá se encontravam para estudar ou cultivar-se, e lá travaram contacto com as novas orientações literárias, cabendo certamente a Magalhães a intuição decisiva de que elas correspondiam à intenção de definir uma literatura nova no Brasil, [...]. (CANDIDO, 1975, p.11-12).

Ainda segundo CANDIDO, o passo decisivo para esse movimento do grupo de jovens escritores brasileiros foi a revista *Niterói*, publicada em Paris, no ano de 1836, “que trazia como epígrafe: ‘Tudo pelo Brasil, e para o Brasil’.” (CANDIDO, 1975, p.13). A revista constituiu uma nova ordem de sentimento, orgulho patriótico, a busca por um modelo brasileiro.

A primeira edição de *Poesia Pau Brasil* também foi publicada em Paris, talvez não por coincidência, mas para concretizar o projeto explícito no Manifesto da Poesia Pau Brasil: “uma poesia de exportação”. Uma saudade feliz de Paris. Oswald de Andrade traz, no poema que fecha o livro, a ironia perfeita para relembrar o local de nascimento do nacionalismo romântico, através dos versos “Uma saudade feliz / De Paris”.

Os poemas de Pau Brasil, além de incorporar elementos culturais, mesclam o moderno e histórico, criando o retrato do Brasil em sua “poesia de exportação”. O poeta escreveu em versos a identidade nacional que se reconhece como mistura. Oswald, então, desconstrói para reconstruir um novo ou “o verdadeiro Brasil”, um Brasil diferente daquele conhecido pela história oficial, enquanto em José de Alencar, a construção romântica da identidade brasileira anulou o índio, no sentido sociocultural, revestindo-o a partir de traços eurocêntricos. Por outro lado,

Alencar manteve seu projeto de literatura nacional que tinha como objetivo construir um símbolo ideal – o índio – para fortalecer e representar a nação brasileira. No entanto, não mencionou o negro como elemento constitutivo da nação brasileira.

A respeito disso, Souza explica que a omissão do negro na produção literária do escritor romântico foi justificada pela dificuldade em lidar esteticamente com um problema complexo que era a escravidão e, também, pelo desejo de uma literatura autônoma e comprometida com a construção positiva da nação. Além disso, não se pode esquecer que o tema da escravidão acabou aparecendo na última fase do período romântico, largamente explorado por Castro Alves. Diante disso, não se pode deixar de reconhecer que os questionamentos da tentativa de construção identitária de Alencar seriam algo talvez impensável para sua época, mas que não pode se reservar no quarto de silêncio da contemporaneidade.

Referências

- ALENCAR, José de. *Iracema*. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000014.pdf>. Acesso em: 10/09/2015.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. p. 203-208.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 5. ed. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia; EDUSP, 1975.
- CUNHA, Eneida Leal. A Antropofagia, Antes e Depois de Oswald. In: TELES, Gilberto Mendonça et al. *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995. p. 49-57.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Oswald de Andrade e a Descoberta do Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça et al. *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995. p. 85-92.

GARDINER, Michael. O carnaval de Bakhtin: a utopia como crítica. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (Orgs.) *Mikhail Bakhtin linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2000. p. 211- 255.

HELENA, Lúcia. A hipótese Brasil. In: *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EdiPUS, 2006. p. 89-103.

LIMA, Luiz Carlos. Oswald de Andrade – a utopia antropofágica: uma utopia sem história. In: TELES, Gilberto Mendonça *et al.* *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995. p. 93-97.

SANTINI, Juliana. A poiesis pictórica de Pau-Brasil – tradição, ruptura e identidade em Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral. *Ícone – Revista de Letras*, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 105-122, jul. 2008. Disponível em: <http://www.smb.ueg.br/iconeletras>. Acesso em: 25/04/2015.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. Vertente Épica do Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça *et al.* *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995. p. 187-199.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.

STAM, Robert. *Bakhtin – da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

SOUZA, Zildete Lopes de. *Do discurso político ao discurso literário: o (não) lugar do negro na nação imaginada por José de Alencar*. Montes Claros, 2015. Dissertação (mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Letras – UNIMONTES.