



UM HISTORICIZADO REGRESSO PÁTRIO: UMA ANÁLISE DE “CANÇÃO DE REGRESSO À PÁTRIA”, DE OSWALD DE ANDRADE



A HISTORICIZED RETURN TO HOMELAND: AN ANALYSIS OF “CANÇÃO DE VOLTA À PÁTRIA”, BY OSWALD DE ANDRADE

Pedro VERDEJO
Universidade Federal de Goiás, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | AUTORIA
RECEBIDO EM 21/03/2023 • APROVADO EM 01/10/2023
DOI: <https://doi.org/10.47295/mgrend.v12i3.833>

Resumo

O presente trabalho objetiva discutir, a partir de uma perspectiva crítica e imanente, os procedimentos de composição poética e os desdobramentos de significação/interpretação presentes no poema “Canção de regresso à pátria”, de Oswald de Andrade. Integrante da obra “Pau-Brasil”, o objeto analisado parodia o popular poema romântico de Gonçalves Dias “Canção do Exílio”, de modo que um olhar crítico-comparativo não pode ser ignorado na consolidação de interpretações pertinentes do poema oswaldiano. Mais do que exercício comparativo, porém, busca-se traçar uma análise que compreenda as implicações estéticas, políticas e imagéticas do poema analisado, tanto em suas relações internas de significação quanto em face de seus desdobramentos no panorama da obra de Oswald e do Modernismo brasileiro do início do século XX. Aos fins descritos, parte-se, dentre outras, das considerações teóricas e críticas de Fonseca (2004, 2007), Candido (1996) e Nascimento (2015).

Abstract

The current work aims to discuss, from a critical and immanent perspective, the procedures of poetic composition and the developments of meaning/interpretation present in the poem “Canção de regresso à pátria” by Oswald de Andrade. Being part of the work “Pau-Brasil”, the analyzed object parodies the popular romantic poem by Gonçalves Dias “Canção do Exílio”, so that a critical-comparative look cannot be ignored in consolidating pertinent interpretations of the oswaldian poem. More than a comparative exercise, however, we seek to outline an analysis that understands the aesthetic, political and imagery implications of the analyzed poem, both in its internal relationships of meaning and in view of its developments in the panorama of Oswald's work and in Brazilian Modernism from the beginning of the 20th century. For the purposes described, the current work is based, among others, on the theoretical and critical considerations of Fonseca (2004, 2007), Candido (1996) and Nascimento (2015).

Entradas para indexação

Palavras-chave: Oswald de Andrade. Modernismo. Canção de regresso à pátria. Gonçalves Dias. Estudo analítico do poema.

Keywords: Oswald de Andrade. Modernism. Canção de regresso à pátria. Gonçalves Dias. Analytical study of poems.

Texto integral

Introdução

O presente trabalho objetiva traçar uma análise crítica e dialética de um poema que, a despeito de sua interessantíssima exploração temática-estética – como demonstraremos, tem sido relativamente pouco analisado no panorama do projeto poético de Oswald de Andrade – que, vale dizer, con(funde)-se com o próprio projeto dos modernistas de 22, constituindo contexto investigativo altamente fértil à compreensão de consequências estéticas, políticas e ideológicas que se desdobram até hoje. Estamos falando de “Canção de regresso à pátria”, poema que abre a última seção da obra *Pau-Brasil* (1925) e que, de imediato, traça uma evidente paródia do muito conhecido poema romântico de Gonçalves Dias, cuja disseminação no imaginário popular é inegável.

Não sem razão, parte considerável das menções críticas ao referido poema oswaldiano circunscreveu o exercício parodístico, acentuando disparidades com o poema parodiado e algumas de suas particularidades de composição – a exemplo de trabalhos que referenciaremos no decorrer deste trabalho. Em vista de expandir esses caminhos e apresentar potenciais novas perspectivas sobre a obra e, evidentemente, sobre seus desdobramentos na poética oswaldiana/modernista, objetiva-se evidenciar como, além da distorção propositada em relação ao poema romântico original, “Canção de regresso à pátria” coloca em movimento procedimentos estéticos que, isoladamente ou em comparação crítica com o objeto parodiado, implicam em incisivas e pertinentes significações sobre essa “pátria” em processo de (des)construção poética.

De palmeiras a palmares

“Canto de regresso à pátria” – Oswald de Andrade

Minha terra tem palmares
onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

(ANDRADE, 2003).

O curto poema, publicado em 1925, compõe parte da primeira obra poética de Oswald de Andrade: *Pau-Brasil* (1925). A posição ocupada por *Canto de Regresso à Pátria* nesse livro não poderia, ainda que nesta proposição de análise específica do poema, ser ignorada, especialmente diante da própria coesão temática-estética do livro e da importância que o poema ocupa em determinado espaço da obra. Identifica-se, portanto, certo potencial investigativo-interpretativo dessa escolha posicional/editorial do nosso objeto no livro em que foi publicado, a incluir desdobramentos de efeito na composição do próprio poema em destaque, como veremos.

Nesse sentido, anteriormente a uma observação propriamente dita do objeto escolhido, mostra-se importante delinear *Pau-Brasil* quanto a seus aspectos gerais, em busca de entender as linhas de força dessa obra poética, como também seu teor de engajado estatuto político. Afinal, não por acaso, a obra recebe o mesmo nome do manifesto modernista publicado em 1924, também por Oswald de Andrade, tornando impossível dissociar a obra poética homônima do contexto e da vertente combativa do manifesto.

No manifesto, Oswald de Andrade, situado nas bases do ideário modernista de 1922, revela oposição às mitificações românticas e aos ideários coloniais, a apresentar uma perspectiva política e estética quanto ao papel da criação poética no presente e no futuro do país. Diante disso, mostra-se válido mencionar a intensa participação de Oswald na “Semana de 22” (FONSECA, 2007), entendida como a “nossa primeira grande revolução cultural claramente configurada” (PIGNATARI,

1998, p. 76) e de caráter altamente anticolonial – ainda que inserida no paradoxo de uma negação pautada pelo vanguardismo europeu.

O autor, do alto de seu criticismo, revela suas intenções já no primeiro verso do manifesto, no qual declara: “a poesia existe nos fatos”. Nessa perspectiva, a construção poética residiria no fato cultural, social e político, desde que inserido no campo de uma articulação autônoma não-idealizante (RICUPERO, 2018). O livro “Pau-Brasil” se configura, portanto, como uma manifestação “concreta” das proposições estéticas e políticas do movimento, materializando uma busca por revisitar a história e os mitos do Brasil a partir de uma nova perspectiva temática, irônica e crítica, tanto em suas formas quanto em seus significados poéticos e implicações estéticas.

Para Fonseca (2004), “Pau-Brasil” constituiria uma obra “variante do gênero épico” (p. 121), tanto pelo caráter narrativo de seus cantos e capítulos, quanto por sua intenção de contar a história de uma nação pela poesia – agora reconfigurada em seus princípios de composição e mobilização da linguagem. Para a autora, a categoria mais adequada, no entanto, seria a de um “Cancioneiro”, diante da reunião de vozes plurais do Brasil (do passado e do presente) na composição ilustrativa de seus processos históricos, considerando os mitos nacionais sob o olhar do povo, da realidade social e da crítica ácida e atenta aos discursos alienantes da história. Essa busca por uma desmistificada realidade nacional está, no decorrer do livro, expressa tanto nos usos linguísticos quanto imagético-poéticos, consolidando sentidos que superam a observância das exuberâncias da terra e concedem enfoque aos dilemas dialéticos flagrantes na constituição social da terra observada.

Ainda segundo Fonseca (2004, p. 130), “Pau-Brasil não ilumina heróis [...] o poeta traça a diversidade conflitante em fragmentos, do trabalho inclemente dos homens simples (metalúrgica, sabará) aos jogos de poder”. O poeta, desse modo, se apropria do caráter clássico da épica para imbuí-lo de ressignificações irônicas e experimentalistas, apoiadas num olhar social que compõe esse conjunto de cantos sobre o Brasil, cujos protagonistas se dão pelas múltiplas vozes do povo, da cultura nacional e dos aspectos problemáticos do país, em substituição ao que considerava uma pretérita representação ideal das belezas, dos “heróis” coloniais e suas façanhas.

No contexto desse “épico”-cancioneiro da Modernidade, temos “Canto de Regresso à Pátria” como primeiro poema do capítulo “Lóide Brasileiro”, último da obra. Antes do surgimento de nosso objeto de análise, “Pau-Brasil” explora, em seus cantos anteriores, a história e a cultura do país, ironiza as mentalidades coloniais dominantes e os heróis consagrados da “história oficial”, além de retratar influências e fatos estrangeiros que caminham por Portugal, França e até mesmo pela Espanha. Esse caldeirão de referências culturais, nacionais e estrangeiras deságua em “Lóide Brasileiro”, que não em vão recebe o nome de outrora importante empresa estatal de navegação, atualmente extinta, mas de grande relevância na década de 1930 (GOULARTI FILHO, 2010).

Há, aqui, desde o título, um convite para se navegar entre as paisagens de um Brasil ressignificado, que compreende sua história, seu povo, sua natureza e seus complexos – mas, ao poeta, promissores – e dialéticos processos de modernização. Apresenta-se, em um primeiro plano de todos os poemas do

capítulo, belezas culturais e naturais típicas do imaginário nacional, mas que escondem do leitor mais leigo a revelação de um trágico tecido social, incitante à revolução cultural/estética em suas mais perspicazes ironias. Nesse derradeiro cruzeiro poético, o primeiro destino se encontra ainda distante, no discorrer de um desejo de retorno: em nosso “Canto de Regresso à Pátria”, cujo ponto de observação lírica indica um movimento de nova chegada, ao fundo e abaixo nas contradições e possibilidades da nação resultante das influências históricas poetadas nos capítulos anteriores.

De imediato, como característica receptiva evidente do poema em questão, nota-se a já mencionada explícita relação de paródia para com outro grande poema brasileiro: “Canção do Exílio”, do poeta romântico Gonçalves Dias, a respeito do qual se faz necessário dedicar, neste trabalho, certa consideração. Deve-se ressaltar que, inseridos na finalidade de uma análise interpretativa ancorada nos preceitos de Antonio Candido (1996), buscaremos uma abordagem que utilize a obra de Gonçalves Dias apenas quando essa se mostrar pertinente à análise do poema oswaldiano. Afinal, ainda que a intertextualidade flagrante de Oswald constitua elemento de importante consideração teórica – especialmente no campo das manifestações crítico-políticas composicionais do vanguardismo metaficcional da obra –, a mera comparação com Gonçalves Dias normalmente esvazia os sentidos poéticos constitutivos do poema mais recente, destituindo-o da singularidade de suas expressões estéticas e temáticas as quais aqui se perquirem, para além da associação parodística.

De certo modo, avaliamos que a insistência em uma análise secunda do poema de Oswald de Andrade contraria a própria proposição das paródias modernistas, senão a própria função da poesia moderna em um mundo burguês marcado pela conformação (BOSI, 1993). Dito isso, a obra mais antiga será utilizada apenas em prol da construção de relações reflexivas que se encontrem em favor de uma noção interpretativa da obra de Oswald de Andrade, sem ignorar o campo de oposição e ironia frente à obra romântica, mas em consideração do valor estrutural e estético presente na composição modernista. Assim, distanciados os perigos da comparação esvaziada, o fato é que a poesia de Oswald de Andrade, após transitar tematicamente pela história nacional e ante a final, complexa, problemática e derradeira tematização das paisagens do Brasil, poetada no último capítulo, retoma referência a um dos poemas mais conhecidos da literatura nacional, em um canto “paródia” estruturado, assim como a obra romântica, em 7 sílabas poéticas por verso, mas repleto de substanciais subversões rítmicas.

Apesar da parcial “manutenção” estrutural, “Canto de Regresso à Pátria” mostra-se capaz de transmitir um profundo incômodo provocativo desde seus primeiros versos, por meio de recursos formais, temáticos e imagéticos – conforme demonstraremos. Inevitavelmente, o “incômodo” potencial provocado na recepção do poema oswaldiano se relaciona com a obra “parodiada”, já profundamente cristalizada na cultura popular¹. Essa consciência do “peso social” da referência em

¹ Reconhece-se de antemão que o termo “cultura popular” ocupa lugar de disputa na Sociologia e na Historiografia brasileira, transitando entre a noção de folclore; os fenômenos de massa da indústria cultural e a noção de patrimônio (ROCHA, 2009). Muito embora a discussão fuja ao escopo deste trabalho, é notável que o poema de Gonçalves Dias integra campo relevante no imaginário coletivo, superando as fronteiras materiais do texto poético e sua circulação integral e atingindo instâncias

paródia se reflete no posicionamento editorial do poema em “Pau-Brasil”. Ao deslocar para o início de “Lóide Brasileiro” a desfiguração temática e rítmica de um poema tão conhecido como “Canção do Exílio”, em que uma visão colonial da natureza exuberante esconde o tácito do social², ilustra-se, pela poética da ironia transitória entre o jocoso e o sério, a contraposição desse convite ao regresso, em que a mais afetiva idealização burguesa – encrustada no imaginário e na memória popular e tão bem representada por “Canção de Exílio” – será colocada em jogo, questionada, perturbada, afetada, miscigenada e distorcida diante da revolução cultural-estética propositada em “Pau-Brasil” – nas entrelinhas ou nos explícitos de seus cantos.

Para Merquior (2013), o ritmo trocaico e a construção de rimas de “Canção do Exílio” conformam elementos fundamentais da obra romântica, possivelmente responsáveis por sua popularidade, ampla memorização e reconhecimento imediato por consideráveis camadas da população. No primeiro verso da releitura realizada por “Canto de Regresso à Pátria”, faz-se interessante observar que os elementos rítmicos são mantidos:

1. Minha terra tem Palmares

Nesse momento, portanto, o incômodo percebido centra-se, ainda, apenas na estranheza da substituição da palavra “Palmeiras”, utilizada em uma descrição generalizada de um Brasil projetado na idealização romântica, por “Palmares”, palavra de sonoridade similar, mas que encontra no arcabouço de seus significados uma série de desdobramentos e implicações das formas históricas de sociedade que perpassaram a construção da ideia de “nação brasileira”. Evidentemente, ilustra-se, no primeiro verso poético do capítulo e do poema, a intenção de se navegar para/por um país reconhecido em seus fatos históricos, sociais, culturais e marginalizados, evitando o paradigma das “Palmeiras”, projetadas como belezas mais presentes no imaginário ufanista do país do que em seu decurso material e histórico.

Assim, a escolha de “Palmares” aparenta refletir o tratamento modernista de contraposição, descrito por Oliveira (2001), diante do mito nacional e das linhas de força da composição romântica. Para a autora, a experiência dialética de “ser brasileiro” pressupõe o desconforto identitário, hesitante no impasse da autonomia das expressões culturais aos dilemas diante dos coletivos recalques históricos. O paradigma romântico, diante da ausência de uma memória coletiva a respeito do país e pautado por princípios de idealização quase que teológicos da realidade, teria colaborado para a fundação de uma percepção metafísica do Brasil – portanto, de uma instância de “não-realidade”, sobreposta pelo mito, conformadora de discursos favoráveis à manutenção do *status quo*.

de patrimônio imaterial, dado o amplo conhecimento parcial dos versos – especialmente os de abertura – por grupos da sociedade que sequer conhecem a figura do poeta ou tiveram acesso à educação formal.

² Observa-se que, embora o poema de Gonçalves Dias, integrando campo idealista, jamais conceba qualquer menção explícita aos fenômenos históricos e sociais circundantes à nação idealizada, reside na obra certo caráter sutilmente crítico em relação ao país – questão apontada por Merquior (2013), por exemplo – dada a projeção de uma terra maravilhosa apenas ao mundo circunscrito da poesia romântica, por definição distante e quicá incompatível com a realidade material.

A respeito desse paradigma, Oliveira (2001) destaca, ainda, como o indianismo do bom selvagem “colonizado” e a exuberância natural se destacam em decorrência dos problemas sociais de uma nação altamente estratificada. Assim, o redimensionamento apresentado por “Palmares” subverte não somente um “horizonte de expectativas” relacionado aos conhecidíssimos versos “Minha terra tem...”, mas todo um arcabouço de concepções do Brasil – ainda reproduzidas pelo discurso dominante e pelas forças de conformação histórica da sociedade. A manutenção métrica e rítmica do primeiro verso evoca uma inicial familiarização que surge a dois principais propósitos: 1) retomar o poema romântico e introduzir a relação de paródia em relação ao referente, evidentemente; 2) e, logo em seguida, dilacerar a familiaridade inicialmente estabelecida, marcando a profunda ruptura de um poema que, a bordo de um barco que “regressa” para uma nação distinta daquela projetada no “cá” (espaço europeu), observará o país em outras chaves de interpretação.

Dá-se o efeito devastador dessa paródia: dissimulam-se as formas poéticas de um mito nacional, imitando os elementos de familiaridade e reprodução associados às imagens ideais de um Brasil Tropical, apenas para desconstruí-lo num súbito, na estrutural e perspicaz substituição de apenas três letras. A beleza exuberante é rompida no símbolo da resistência negra, “Palmares”, termo que, muito além de denúncia “confessa” de uma história escravocrata, evoca o estrondo de suas resistências e da luta racial, desnudando discursos alienantes e expondo evidente fratura ainda pouco rememorada na cultura artística predominantemente elitizada da década de 1920 (NASCIMENTO, 2015).

No poema de Oswald, a escravidão no Brasil se apresenta não sob a perspectiva dos senhores ou monarcas, mas sim em um símbolo da autonomia dos povos negros escravizados, no espaço que fora bastião simbólico de suas resistências e do sonho de liberdade: o Quilombo dos Palmares (CARNEIRO, 1958). Já a manutenção do verbo “Ter”, no presente, colabora, supõe-se, para a dissimulação supracitada (fundamental à paródia), mas também à ressignificação metafórica de “Palmares”, que supera a referência historiográfica de resistência cultural-étnica “de um passado distante” e assume posição no presente, denunciando a continuidade de problemáticas que, tanto no período de composição do poema Moderno quanto na atualidade, continuam a reverberar no decurso dialético e consequencial dos processos sociais e históricos do país.

Desse modo, “Minha terra tem palmares” evoca, em contrariedade ao poema parodiado, uma terra perpassada por relações históricas de exclusão e injustiça, mas mais do que isso: uma terra que ainda as carrega (tem Palmares) em suas consequências sociais reverberadas no mundo “moderno”, tanto nos discursos quanto nas práticas conscientes e inconscientes. Trata-se de uma terra que tem preto, aqui evocado e reconhecido em contraposição a um olhar simplório da paisagem natural, mas que ainda luta contra o racismo. Muito embora o poema oswaldiano parta do pressuposto de uma ruptura estética com o passado em vista da renovação, o descortinar do idealismo revela algo de inescapável em relação a um outro lado do passado – e de discursos marginalizados inerentes a ele – que resta a ser reconhecido em vias da consolidação de um outro futuro. Afinal, dá-se diante de um absurdo que, invisibilizado pelo discurso corrente – vinculado ao paradigma das Palmeiras – urge explicitação: a presença de um assombroso

passado no presente e no futuro eminente, em que os “Palmares” e, mais do que isso, as contradições raciais que os motivaram, ainda se mostram existentes – tornando as instâncias de revolução mais do que necessárias. Palmares, portanto, assume um campo material e ideológico a ser ressignificada no seio da cultura em vista de certa constituição outra do país, aspecto esse que se vincula ao ideal oswaldiano de consolidar a diversidade como valor nacional positivo, muito além das mitificações de miscigenação que, em última instância, desdobram-se na falsa premissa de superação das contingências de um suposto “distante” passado escravocrata que, a despeito de sua projeção idealista, assombra as relações cotidianas em “presentificação” atroz (SOUZA, 2007).

Esse desejo de superação dos paradigmas, presente na poesia de Oswald, portanto, não pode ser confundido com uma ode à alienação idealista – evidente nos românticos aos pregadores da democracia racial no século XX. Ao ressaltar Palmares em um tempo presente (tem), a poesia oswaldiana, ainda que inserida em uma reflexão seminal do Modernismo, demonstra possuir uma combatividade crítica aguçada e atenta aos riscos de, na busca por fundar novos paradigmas de nação, reproduzir valores de sua constituição histórica antecessora – perpassada pela égide ideológica do colonizador. A perspicácia da articulação verbal no presente e suas consequenciais significações afastam esse poema da categoria de obra panfletária, desprovida de articulação autônoma da linguagem – lugar valorativo em que muitas das primeiras paródias do Modernismo brasileiro repousam. Essa combatividade poética crítica e consciente de seu projeto estético – em conjugado ao discursivo – é reforçada pela imagem projetada no verso seguinte:

2. onde gorjeia o mar

O gorjeio do oceano, ao estabelecer direta conexão com os sentidos anteriormente delineados pela referência a “Palmares”, é completamente desprovido da associação romântica de um mar suave, belo ou idílico. Conjugando as significações do verso anterior, de um Palmares/Passado que atravessa e rasga a cegueira do presente, o gorjeio do oceano oswaldiano está muito distante da imagem de um mar idealizado: na realidade, já apresentada a disforme “palmeira” do Brasil material, urge um mar poderoso e duro, lugar de naufrágio, via do tráfego negreiro e de um fluxo histórico que, adormecido na mitificação romântica, agora invade os “salões de poema”, cantando reflexos de um país redimensionado em perspectivas de sua realidade histórica. Desparece-se com a natureza intocável, com a figura do Sabiá, natureza nomeada, para revelar as forças de um oceano anônimo, cujo canto aparenta colidir com a história dos povos, esses, sim, agora relativamente especificados em “Palmares”, referenciados no tempo e na dimensão de seus complexos processos históricos – cuja compreensão demanda um contínuo processo crítico do mundo e, ao fundo, da própria linguagem, anunciando a poesia como forma de resistência (BOSI, 1993).

Inverte-se o procedimento de nomeação da natureza, subvertendo sua idealização. Se Gonçalves Dias preocupava-se em nomear a natureza em decorrência dos povos, procedimento diretamente oposto é assumido pelo poema em análise. O mar, em seu gorjeio no segundo verso, quebra o ritmo trocaico ainda

mantido no primeiro, a enfatizar um som que pode ser belo, mas que se dá pela colisão dessa natureza sem nome frente a estratos de uma sociedade agora especificada – agora parcialmente desnudada de seus discursos de conformação. A quebra rítmica demonstra-se essencial na compreensão desse efeito, ao exacerbar o incômodo já estabelecido e colaborar para a resignificação das forças e do caráter não idealizado da natureza.

O segundo verso intensifica o incômodo subversivo em relação ao referencial mitológico e ao poema romântico, apresentando, além da quebra do ritmo, a ausência das rimas, tão memoráveis na obra parodiada, que é notadamente reproduzida à exaustão e, muitas vezes, sem grandes considerações sobre os sentidos implicados – configurando sua força de “reprodução”. Contudo, no canto do mar inomeado, o poema leva a paródia às últimas consequências, tomando-a a partir de uma diretamente oposta perspectiva poética. As ondas do oceano, embora gorjeiem, quebram o ritmo conhecido, colidindo-se com os ritmos, com as rimas e com os pressupostos míticos de um Brasil que nunca existiu – eterna querela do conservadorismo, em clara retomada ascendente na contemporaneidade.

A natureza, o passado e o futuro: o novo pela via da lembrança

Se o canto do oceano, um “gorjeio” que nada remete ao harmônico canto dos pássaros, está colocado em rota de colisão com a idealização do elemento natural e do aspecto rítmico estabelecido no mito romântico, desvelando algo de um mundo social até então oculto, a figura do “pássaro” e a ação do “canto” ressurgem deslocadas (em relação ao texto parodiado) no terceiro e no quarto versos. Contudo, se as aves gorjeiam no poema romântico, tem-se agora o “cantar” de passarinhos, em imagens construídas a partir de palavras muito mais corriqueiras: pássaro e cantar – essa última também utilizada no poema romântico – mas acompanhadas do recurso de diminutivo na caracterização da natureza: “Passarinhos”, tratando-a em tom afetivo, próximo da realidade de usos sociais do idioma:

3. Os passarinhos daqui
4. Não cantam como os de lá

Não há, portanto, uma idealização da natureza distante ou uma projeção de seus mitos, mas sobretudo um procedimento de aproximação em relação a uma beleza natural existente, reconhecível e de válida valorização nacional, mas que nada apaga em face das latentes feridas da história – apenas maquiadas pela normalização discursiva –, como o próprio poema fará questão de retomar nos versos seguintes, em ainda maior intensidade. A breve admiração dos passarinhos, portanto, se dá numa chave não mistificadora, apresentando, em relação à tensão estabelecida nos versos anteriores, uma via de possível e provocativa “conciliação” do homem moderno, mecanizado e subjugado pelo processo produtivo, com uma natureza afetiva e ao alcance do “contato” material, em substituição à projeção de distanciamento idealizado.

Observa-se que, nos versos 3 e 4, mantém-se o rompimento rítmico, ao passo que a escolha vocabular caminha em direção à fala comum, a ilustrar a presença de um plano social, relacionado à coletividade da linguagem e sua comunicação, que rompe com a idealização do ambiente natural, inserindo-o no seio da lembrança (passarinhos daqui) e expressando um certo valor afetivo em relação à natureza da terra. Em última instância, o procedimento de tensão (versos 1 e 2) e breve conciliação (versos 3-4) coloca em jogo a própria experiência de “ser brasileiro” e pensar o país: uma agridoce e dialética percepção da identidade, da história e da ambiência da paisagem.

Retomando a análise do terceiro verso, é possível especular, em consonância com o tratamento dado ao “mar” no verso anterior, se haveria aqui uma ambiguidade, a contrapor a natureza nacional como inferior em relação ao ambiente natural encontrado no posicionamento geográfico distante do eu-lírico. Essa interpretação, no entanto, mostra-se frágil diante das pressuposições poéticas de “Pau-Brasil” e do próprio poema em observação. O rompimento com a idealização da natureza não precede um drástico movimento reverso, em que se olharia o social em depreciação da natureza nacional. Distintamente, o projeto poético oswaldiano aparenta pleitear pela busca por constituir coletivamente uma cultura autêntica do que seria esse “Brasil” (CAMARGOS, 2002), em que as vozes dos povos e das diversas camadas da sociedade integrem as percepções da natureza/paisagem, ainda que no contexto de modernização do país.

Nesse campo, seria válido apontar uma possível relação entre uma terra modernizada, em que o eu-lírico se encontraria, e o Brasil, cujo processo de “modernização” não provocou grandes mudanças na estrutura racial e ideológica da sociedade, predominando a manutenção mais evidente do estado das coisas. A ineficácia de constituição verdadeiramente plural e a ausência de uma reforma das bases institucionais no Brasil colocariam em jogo essa possível inversão semântica da relação com os pássaros – entre o cá e o lá. A principal problemática dessa possibilidade interpretativa aparenta residir na quase inexistente oposição entre “Lá” e “Cá” no poema de Oswald de Andrade, dificultando estabelecer com clareza os referenciais geográficos do eu-lírico – gerando, talvez, a proposital ambiguidade mencionada. O único momento em que essa tensão se estabelece explicitamente está nos versos em discussão, nos quais há inquestionável aproximação de usos vocabulares e projeções afetivas frente a uma natureza nacional não-idealizada.

Restaria, portanto, a respeito da extensão expressiva desses elementos, concluir se estariam apenas centrados na conciliação com o elemento poético da natureza ou se também dimensionados na comparação de distintos processos modernos – do europeu, colonizador, agora tomado pela mitificação do capitalismo moderno; e de um Brasil pautado por elites aristocráticas, ainda regido pelo ideal da colonização, transmutado em discursos apenas aparentemente díspares. Essa possível significação mais ampla, a envolver uma direta relação com a utopia Modernista – ou seja, em tensão com o Modernismo brasileiro em seu desenrolar material-histórico – permanece no campo das hipóteses possíveis, em que a ausência explícita de “lá” e “cá”, exceto por esse trecho, pode colaborar tanto para a aproximação quanto para o distanciamento de incorporação dessa perspectiva, cuja conclusão definitiva talvez sequer seja possível.

Dando seguimento à análise, percebe-se que, em sua segunda estrofe, o poema se dedica a uma descrição da nação longínqua a partir de substantivos com profunda correlação histórica, a retomar o ritmo trocaico – ainda sem rimas – com diversos versos estruturados a partir da composição “Minha terra tem...” (5.º, 7.º e 8.º versos):

5. Minha terra tem mais rosas
6. E quase que mais amores
7. Minha terra tem mais ouro
8. Minha terra tem mais terra

Há, portanto, nesse trecho da obra, uma redução do deslocamento rítmico presente nos versos anteriores. A quebra rítmica, porém, ainda se mostra presente no 6.º verso, em que se estabelece uma relação quantitativa entre as rosas e os amores da terra. Observa-se que o verso que se refere às rosas mantém a configuração rítmica, ao passo que o verso seguinte, cujo sentido está vinculado, desconfigura estruturalmente essa relação de referência ao poema romântico.

Vale destacar que o uso de “Rosas” no 5.º verso configura uma escolha curiosa por si só. Nos outros versos da estrofe, a temática histórica da paisagem ganha fôlego pela menção ao ouro e à terra, palavras profundamente associadas aos processos históricos de exploração latifundiária da terra e do trabalho no país – vinculando-se aos Palmares do primeiro verso. A respeito disso, assim como no 1.º verso do poema, as consequências dos processos históricos-sociais são marcadas pela manutenção do verbo “Ter” no presente, ainda que no tratamento de fatos “bem conhecidos”, mas que, no discurso corrente, são projetados como “acontecidos muito distantes” e que em nada influem na vida cotidiana do “Brasil moderno” – evidente farsa discursiva em relação a qual a poesia de Oswald, através de perspectiva outra em relação à linguagem dominante, debruça-se a desnudar.

Nos versos em tela, “Ouro” e “Terra” colaboram para a formação de uma memória cultural ancorada histórica e socialmente, presente nas consequências e impactos da tradição extrativista e dos processos de colonização – do país, da linguagem e dos discursos reproduzidos. Novamente, o retrato idealizado de um Brasil genérico recebe traços de sua constituição problemática, agora, retomada em uma reconstituição rítmica precedida pela utilização de um elemento estrangeiro, sem relação com qualquer aspecto nacional: as “rosas”. A estrutura “Minha terra tem...” abriga, nesse poema, em oposição à idêntica estrutura do poema de Gonçalves Dias, elementos predominantemente simbólicos da constituição histórica do país: da resistência dos palmares, ao ouro e à terra, traçando um movimento poético no qual, em oposição à alienação do discurso conformador (força de apagamento), advoga pela incorporação de uma postura crítica-discursiva em relação à exploração colonial na constituição desse novo Brasil, urgente não somente à formação da “memória” sobre o passado, mas também pela estruturação de uma consciência sobre o presente – em vista de um projeto outro de futuro.

As “Rosas”, por outro lado, precedentes aos dois últimos elementos, não aparentam estabelecer um imediato resgate histórico à consolidação de um olhar

dialético sobre o tempo: constituem flores de origem estrangeira, sem nenhum vínculo evidentemente nacional. Apesar disso, a segunda estrofe dimensiona-se a partir desse elemento estrangeiro, que reconfigura o ritmo trocaico, desconstruído no 6º verso, em que se insere uma relação comparativa em relação às rosas estrangeiras. Essa análise sobre as “rosas”, plantas belas, mas espinhosas e estrangeiras, requer uma observação quanto ao tratamento de *Pau-Brasil* diante do externo-nacional. Para Camargos (2002, p. 169), o manifesto “Pau-Brasil” – e, aqui, podemos estender à obra, frente a configuração consequencial desta em relação ao manifesto – antecipa características do Manifesto Antropófago, publicado em 1928, ao “assimilar as qualidades do inimigo estrangeiro, para fundi-las as nacionais”. Portanto, o *modus operandi* desse desejo de refundação da cultura nacional em relação parcial/referencial com a influência estrangeira, embora somente formalizado em 1928, mostra-se retroativamente útil na compreensão dos sentidos poéticos e políticos da obra *Pau-Brasil* e, conseqüentemente, do poema objeto deste trabalho.

Assente nessa perspectiva, é possível argumentar pelo caráter paradoxal dessas Rosas Estrangeiras: o estrangeiro constitui, primeiramente, o elemento inaugural de uma estrofe de intensas relações entre a constituição social-nacional e a interação econômica-política colonial, evidenciadas na presença do “Ouro” e da “Terra”, cujos significados históricos demonstram-se evidentemente vinculáveis ao processo colonizador. A escolha da rosa, por sua vez, como imagem de representação desse estrangeiro “belo” em suas aparências de superfície, mas espinhoso à construção cultural, parece dialogar com a própria proposta metalinguística da paródia de Oswald de Andrade, situada na ambivalência de dois polos cujas influências e cicatrizes não podem ser negadas.

A rosa mostra-se presente em amplos imaginários culturais enquanto elemento símbolo dos amores, do romântico, da idealização da beleza em forma de flor. No poema, esse símbolo é desconstruído rítmica e semanticamente no surgimento de um cacofônico verso posterior “E quase que mais amores”, situado no ínterim da retomada do ritmo trocaico. A quebra do ritmo na referência aos “amores”, interpretamos, estabelece um diálogo entre a descaracterização da rosa enquanto imagem romântica e o retorno da desconstrução formal presente no 6º verso do poema. Postas como não representantes dos amores nacionais, o que seriam, então, essas rosas estrangeiras inseridas no Brasil? Exercita-se uma implícita deglutição do estrangeiro, na figura da flor bela, mas que, agora acentuada em seu perigo e reavaliada em face da história, será reaproveitada na forja de um sentimento genuinamente original/nacional, em uma releitura antropofágica na qual a mítica rosa dos amores se desconstrói entre o ouro, a terra e a história do Brasil, fundindo-se entre o rítmico e a quebra do ritmo dos anteriores e próximos versos, num procedimento que se reflete na integridade poética da obra e seu lugar como paródia vanguardista situada no campo de influências da Europa, mas em vista de algo se alcançar algo legitimamente autêntico.

A integralização do elemento estrangeiro, em releitura antropofágica de caráter nacional, evidencia-se na continuidade do poema, especificamente, no primeiro verso da terceira estrofe:

9. Ouro terra amor e rosas
10. Eu quero tudo de lá
11. Não permita Deus que eu morra
12. Sem que volte para lá

Nesse trecho do poema, há uma retomada das imagens nacionais, com um notável deslocamento da rosa para o fim do 9º verso, a integrar o ambiente nacional, mas em releitura dos elementos da colonização. Se, antes, em seus sentidos de expressão do estrangeiro, as rosas apareciam no início da segunda estrofe, a inaugurar a estrutura que dá origem aos sentidos coloniais do ouro e da terra, aqui elas surgem em nova significação. Retomam-se os substantivos em um verso fluído, no qual a menção de quatro distintos substantivos se dá sem o uso de vírgulas, e cujo elemento estrangeiro parece integrar o todo nacional. Aqui, o estrangeiro se funde, sem qualquer interrupção por vírgulas, em “deglutição” ressignificada; precedido pelo ouro, pela terra e pelo amor.

O amor, por sua vez, apresenta-se distinto daquele expresso no paradigma de um patriotismo romântico e alienante. Conjugado em meio ao processo poético de explicitação de um panorama histórico controverso, entre o ouro e as questões da terra, o amor surge em lógica completamente inversa àquela da colonização e até mesmo daquela presente no paradigma burguês do ocidente – em alta na sociedade elitizada do início do século XX, denunciando, mais uma vez, a experiência dialética da brasilidade e atestando pela memória crítica como elemento necessariamente constituinte de novas relações de amor “pela nação”/pelo próximo, configurando certo apelo ético.

Há, inegavelmente, na memória do ouro, da terra e do próprio amor nacional – expresso constantemente na poesia de cunho colonialista, a incluir a obra de Gonçalves Dias – a presença do estrangeiro, cujo procedimento antropofágico sugerido suscita um exercício de canibalização, não pela via do apagamento, mas sobretudo da contínua lembrança de suas marcas e, sobretudo, das cicatrizes do passado em relação ao estrangeiro. O próprio poema, metalinguisticamente, aplica o exercício: apropria-se da obra de Gonçalves Dias, transmutando-a, ironizando-a, integrando seus estrangeirismos na dimensão de uma nova e dialeticamente historicizada visão do país – reconhecendo os influxos do passado no presente em vista da construção de um novo futuro, para além do ideário da colonização, que apesar de contraditório, não deve ser esquecido, mas sobretudo mantido sob a ótica crítica da memória coletiva em relação à história e suas decorrências no presente.

De forma análoga, a rosa se subverte, primeiro em seus mitos e sentidos, e, no verso em tela, na expressão de um novo posicionamento: o estrangeiro integra a composição histórica nacional, mas não é mais reproduzido ideologicamente, corrompendo as relações culturais e políticas, e tampouco subverte/rege a lógica de operação do sentido. É a poesia brasileira que, em legítima busca pela refundação, pauta e desfigura o estrangeiro – revelando as contradições de discursos ainda correntes no cotidiano, apesar de profunda anacronia.

Expressão de ordem similar circunda toda a estrofe, dividida entre dois primeiros versos inéditos e outros dois retirados diretamente de “Canção de Exílio”, cujas palavras, embora sejam as mesmas, expressam sentidos contextuais

completamente distintos: adquirem, agora, noções discursivas de uma nação especificada em seu tempo, em sua natureza e, acima de tudo, em seus processos formativos – cuja normalização e noção mítica de “passado superado” é escandalizada diante do caráter flagrantemente presente das relações consequenciais do paradigma colonial, por vezes transmutado à lógica burguesa.

As imagens de um Brasil em planos históricos, sociais e de natureza não essencialista, que passeiam pelas marcas do extrativismo, pelos reflexos da escravidão e pelos conflitos entre o estrangeiro e o nacional, são abruptamente substituídas pelo surgimento do progresso de São Paulo, do cenário urbano, ainda ausente na composição poética até então:

13. Não permita Deus que eu morra
14. Sem que volte pra São Paulo
15. Sem que veja a Rua 15
16. E o progresso de São Paulo

No rápido avanço da quarta estrofe, fluida em sua leitura e dotada de uma rima simples – ocasionada pela repetição de termos –, as imagens modernas parecem se misturar com o panorama da terra histórica há pouco poetada, na composição de um arranjo que expressa a possibilidade de, a partir de uma nova consciência de fundação, conciliar a terra historicizada para com outra noção de progresso (para além da totalizante) – característica marcante na representação do Brasil oswaldiano (PELLEGRINI; BERTELLI, 2009). O súbito “progresso” da quarta estrofe se mistura com as imagens do passado histórico (vivo no presente) até então construídas, da resistência dos palmares à exploração da terra. Ainda que não se mencione diretamente, o verso “Progresso de São Paulo” suscita a figura de bondes, movimentos urbanos e da eletricidade, cujos sentidos apresentam certo contraste com o restante da obra – embora assim não aparentem no decurso fluido do ritmo, que expressa a noção de uma nação em rápida ascensão a partir do reconhecimento crítico de sua história material. A realização dessa utopia Modernista, entre a retomada do passado e a construção de novas bases para o futuro, dá-se justamente na projeção de um projeto político em que a terra, as vozes e as culturas, pluralizadas, integrem-se aos ambientes urbanos na constituição do novo – jamais pela via do esquecimento, mas sobretudo pelo caminho da lembrança, evitando os paradigmas modernizantes da Europa (rosa/colonizador), em processo de deglutição.

Portanto, se a obra de Gonçalves Dias está centrada no exílio idealizado, de uma terra regada à insatisfação utópica, resultando em uma altamente genérica descrição do cenário cultural (MERQUIOR, 2013), o poema de Oswald tematiza, em seu processo metaficcional da arte e da história do país (LEITE, 1993), o regresso: uma ação ativa, que supera o mero sonho passivo e precede reflexões sobre a realidade múltipla de uma nação existente no plano possível – para a qual se retorna. A terra projetada no plano da idealização e poetada em chave genérica no poema de Gonçalves Dias se torna específica: transforma-se em São Paulo, na rua 15 – assim mesmo expressa, pelo número e não pela palavra – em uma completa “desconteudização do nacionalismo romântico” (LEITE, 1993, p. 149).

Considerações finais



Em polo apostado ao do poema romântico parodiado, o poema em estudo ousa projetar uma visão de Brasil pela via da memória histórica e coletiva, na contramão de uma idealização romântica que conforma discursos de apagamento e conformação em relação às paisagens e suas representações históricas. Em seus versos, a obra não caminha pelo sofrimento individual da certeza do inalcançável, como nos lamentos do eu-lírico gonçalviano. No poema de Oswald de Andrade, caminha-se para um exercício de regresso a uma possibilidade concreta de “conciliação” pela crítica, situada entre a construção de um futuro e o resgate da história, em vista da oportunidade de um avanço modernizante, ético e estético do Brasil – que, no século XX, não se realizou e, até hoje, ainda se anuncia.

Regressa-se para uma terra que existe (ou melhor, que pode existir) em seus processos históricos, reconhecendo as marcas da história, da escravidão e da colonização material, cultural e discursiva – acentuando a sobrevida do paradigma romântico. Como primeiro poema de “Lóide Nacional”, “Canto de Regresso à Pátria”, antes de embarcar nos cantos poéticos mais imediatamente nacionais de “Pau-Brasil”, resgata os problemas e questões de um país que existe e existiu em decorrências historiográficas ainda incidentes no presente – um presente que, tanto no século XX quanto na atualidade, manifesta contradições de um passado por vezes projetado como longínquo por determinados discursos de conformação da sociedade, aos quais o poema se opõe.

Assim, nega-se a idealização do exílio, ousando-se “regressar” adentro e com profundidade em uma espécie de “metaficção” incômoda e disruptiva, que coloca os mitos históricos e estéticos de um Brasil fantasioso em um plano de desconstrução pautado pela memória como instância crítica do tempo, subvertendo a linguagem e o paradigma do colonizador (a rosa) à fundação de um mundo projetado na instância de um vir a ser otimista – marca da poesia oswaldiana que, na contemporaneidade, converte-se, ao menos no campo de potencial recepção, em percepção exatamente oposta diante de notáveis regressos éticos e discursivos, ao passo que paradoxalmente reforça a importância dessa poesia. A utopia oswaldiana, portanto, distintamente da romântica, materializa-se em projeto político: vê-se realizável, indigna do exílio que, do “cá”, fantasia o “lá”: vê-se em regresso à terra, em uma retomada que supera a ideia de um retornar literal, ousando-se a um regresso pelos influxos da história, tornados manifestos pela linguagem.

No poema em análise, o “regresso” anunciado possui destino: navega a uma terra com Palmares, marcada pela promessa, mas injustificada pelos seus processos “invisibilizados” no discurso corrente. Ao “revelar” o evidente, explicitando o fluxo de um passado sobre o presente, anuncia-se a possibilidade de um projetado novo futuro, em processo de constituição na materialidade comunicativa da poesia como resistência e da linguagem como possibilidade para além da reprodução do contingente. Assim, antes de viajar pelo Brasil, como se fará nos próximos poemas de “Pau-Brasil”, ao Brasil “de verdade” o eu-lírico regressa, percebendo o passado no presente e anunciando um certo sentimento complexo, difuso e contraditório em relação ao país e seu contraditório processo formativo: entre o ouro, a terra e as rosas, a latente promessa de um novo mundo – sob outros paradigmas de futuro

– que resta a se realizar na concretude, mas que se anuncia como possível na força expressiva e comunicacional da linguagem tornada poesia.

Referências

- ANDRADE, O. de. *Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em: 07 abr. 2019.
- ANDRADE, O. de. *Pau-Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.
- BERTELLI, B.; PELLEGRINI, T. Entre política e literatura: o Brasil de Oswald de Andrade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 2009. Disponível em: <Http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127098002>. Acesso em: 02 jun. 2022.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1993, p. 139-192.
- CAMARGOS, M. *Semana de 22: entre vaias e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, FFLCH/USP, 1996.
- FONSECA, M. A. *Oswald de Andrade: Biografia*. São Paulo: Globo, 2007.
- FONSECA, M. A. Taí: é e não é - Cancioneiro Pau Brasil. USP, *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 7, p. 120-145. 2004. Disponível em: www.revistas.usp.br/ls/article/view/25416/27161. Acesso em: 03 jun. 2022.
- GOULARTI FILHO, A. trajetória da marinha mercante brasileira: administração, regime jurídico e planejamento. *Pesquisa e Debate*, São Paulo, v. 2, n. 21, p.247-278, 2010.
- LEITE, S. U. Metapoética e metaficcionalidade na poesia brasileira moderna. *Remate de Males*, Campinas, p. 147-158, 1993. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636204>. Acesso em: 08 abr. 2019.
- MERQUIOR, J. G. *O poema do lá; “A máquina do mundo” de Drummond. A razão do poema*. 3.ed. São Paulo: É Realizações, 2013.
- NASCIMENTO, E. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. *Gragoatá*, Niterói, v. 2, n. 39, p.376-391, 2015.
- OLIVEIRA, V. L. de. *Poesia, Mito e História no Modernismo Brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2001.
- PIGNATARI, D. *Cultura pós-nacionalista*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- RICUPERO, B. O “original” e a “cópia” na antropofagia. *Revista Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 8, p. 875-912, 2018.
- ROCHA, G. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. *Mediações - Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 14, n. 1, p. 218-236, 2009. DOI: 10.5433/2176-6665.2009v14n1p218.

Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3358>.
Acesso em: 25 set. 2023.

SOUZA, R. L de. Ruptura e incorporação: a utopia antropofágica de Oswald de Andrade. *Scripta*, Belo Horizonte, p. 113-126, 2007.

Para citar este artigo

VERDEJO, Pedro. Um historicizado regresso pátrio: uma análise de “Canção de regresso à pátria”, de Oswald de Andrade. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 12, n. 3, p. 24-40, set.-dez. 2023.

Autoria

Pedro Verdejo é mestrando em Estudos Literários pelo Programa de pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, com bolsa ativa da CAPES. Graduado em Licenciatura Letras-Português pela mesma instituição. Atua como discente colaborador no projeto de pesquisa "Literatura, ensaio e materialismo dialético". Atua como co-orientador voluntário no projeto "Literatura e Cinema: O espaço Intersemiótico", do qual participou durante 3 anos como bolsista PIBIC CNPQ durante a graduação. Dedicar-se atualmente ao estudo da obra de João Cabral de Melo Neto, com enfoque em compreender os desdobramentos da memória como elemento poético e metapoético. E-mail: pedrobverdejo@gmail.com; ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-2163-953X>.