

Pontos de vista

Ainda uma vez, a “Canção do exílio” e cantos paralelos

Maria Augusta Fonseca

Revista Brasileira de Psicanálise
volume 51, n.1, p. 193-205 · 2017

Resumo

O presente ensaio pretende examinar aspectos do poema “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, combinando problemáticas artísticas de seu tempo e modos de ver a vida brasileira. Esse canto nostálgico do desterrado evoca a natureza da terra natal por um complexo aparato de misturas, mobilizando o culto e o popular, e pelo detalhe – a palmeira e o sabiá. Essa fusão tensiona o poema permitindo o aflorar de visões contraditórias da nacionalidade. A leitura traz ainda alguns cantos paralelos com registros de diferentes assimilações do poema-matriz no âmbito da literatura brasileira.

Palavras-chave

nostalgia; nacionalidade; palmeira; sabiá.

MARIA AUGUSTA FONSECA é professora livre-docente do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada DTTLC da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo FFLCH-USP e escritora.

O vasto campo de diálogos que a “Canção do exílio” (1974[1843], pp. 59-60), de Gonçalves Dias, tem suscitado, ao longo de quase 180 anos, é sem dúvida um desafiante exercício para quem deseja explorar o poema em mais uma leitura crítica. Aqui o objetivo é trazer para a roda de discussões alguns aspectos relevantes da fatura artística do poema, ensejados pela mistura do culto e do popular, em consonância com certa visão da nacionalidade, depois explorada por meios e modos em diversas paródias do poema. Com isso em vista, e com base numa lição de Walter Benjamin (1993), para quem a arte sempre guarda um *sinal secreto*, busca-se realizar esse intento pelo garimpo de alguns detalhes.

Ao tempo em que o poema “Canção do exílio” foi escrito, o autor, recém-formado em Direito pela Universidade de Coimbra, tinha apenas 20 anos de idade. Apesar de viver na metrópole, mantendo-se atualizado em relação às novidades literárias, Gonçalves Dias voltava sentimentos saudosos para o seu distante país de origem. Ao menos assim traduziu no prólogo de *Primeiros cantos* (1846), obra em que publicou a “Canção do exílio”:

Com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política, para ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e candente o pensamento que me vem do improviso, e as ideias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano – o aspecto enfim da natureza. (1974, p. 58)

No poema em pauta, como sabemos, Gonçalves Dias irá associar essa natureza

a um *locus amoenus*. Essa visão edênica da terra natal tornou-se referência ímpar em nossa literatura, a começar pela inspiração de um poema homônimo, escrito por Casimiro de Abreu em Lisboa, em 1855, e publicado na obra *As primaveras*: “Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde/ Cantar o sabiá” (1859, p. 17).

A “Canção do exílio” de Gonçalves Dias tem nutrido o meio culto brasileiro e penetrado no mundo escolar por quase dois séculos. Louvado, citado, parodiado, banalizado, continua sendo até hoje o poema mais referido e popularizado entre os grandes da literatura brasileira. O contingente de assimilações é grande e variado. A referência mais ilustre data dos tempos republicanos, com alguns de seus versos transpostos na letra do “Hino Nacional Brasileiro”. Entrando pelo século XX, o poema logrou outras referências, comparecendo em paródias de Juó Bananére, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Mario Quintana, José Paulo Paes, como se lê no ensaio “As canções do exílio”, de Adélia Bezerra de Meneses (2001). Nesses poemas, ora prevalece o tom de comicidade, visando expor a desmedida idealização do poeta, ora a exaltação da natureza exuberante do país, tomada em si como um valor da nacionalidade. Qualquer que seja a aproximação, há, entre os grandes artistas, o reconhecimento do talentoso domínio de Gonçalves Dias sobre o seu fazer. Para Manuel Bandeira, ele foi “o poeta brasileiro que mais

profundamente e extensamente versou a nossa língua; conhecia-a não das gramáticas mas do trato com os escritores de todas as épocas, desde os poetas dos cancioneiros e dos primeiros cronistas” (1974, p. 43).

O poema em destaque também fecundou o cancionero do século xx, comparendo no refrão da “Canção do expedicionário” (1944), em cuja letra o poeta Guilherme de Almeida rende homenagem aos combatentes da FEB (Força Expedicionária Brasileira): “Por mais terras que eu percorra / Não permita Deus que eu morra / Sem que volte para lá” (Pereira, 2009, p. 27). Em outros tempos, a “Canção do exílio” fertilizou a música popular brasileira, por uma releitura presente na composição “Sabiá” (1968/2000), letra de Chico Buarque e música de Tom Jobim. Apresentada no III Festival International da Canção, no aqui e agora dos anos de chumbo da ditadura militar no Brasil, a canção foi vaiada por grande parte do público presente, incluindo aí manifestações de fogo amigo.

Na esteira de estudos específicos sobre o poema, o ensaio “O poema do lá” (1965), de José Guilherme Merquior, é uma referência de peso, uma vez que explora fundamentos do poema, rastreia a leitura de críticos como Aires da Mata Machado e aponta caminhos interpretativos. Em tempos mais recentes, o já mencionado estudo de Adélia Bezerra de Meneses também traz uma fértil contribuição analítica, operando o cruzamento de várias paródias da

canção-matriz de Gonçalves Dias. Outros críticos como João Cezar de Castro Rocha e Murilo Marcondes de Moura integram um vasto rol de estudos suscitados pelo poema.

Isso posto, e para fins desta análise, reproduz-se a “Canção do exílio” na íntegra, trazendo a epígrafe extraída de J. W. von Goethe, com versos citados por Gonçalves Dias no original alemão. Apesar da relevância, a epígrafe é quase sempre banida das reproduções do poema. Esse tipo de supressão contribui para apagar vestígios da formação do artista, da relação que estabelece com a literatura de seu tempo e da fruição de diálogos poéticos.

CANÇÃO DO EXÍLIO

*Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,
Kennest du es wohl? – Dahn, dahin!
Möcht'ich ... ziehn.¹*

(Goethe)

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas várzeas têm mais flores,
Nossos bosques têm mais vida,
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem palmeiras,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,
Sem que eu volte para lá;
Sem que eu desfrute os primores
Que não encontro por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

No pórtico do canto

Sobre a epígrafe escolhida por Gonçalves Dias, cabem aqui algumas considerações. Esse tipo de apelo externo, disseminado entre os poetas românticos, foi adotado pelos escritores brasileiros, com reprodução dos fragmentos na língua de origem. A percepção desse ardil motivou o ensaio “Literatura comparada” (1993), texto em que Antonio Candido interpreta diferenças de usos da epígrafe entre os escritores românticos daqui e de lá. Assim, nas palavras do crítico:

Em Gonçalves Dias e Álvares de Azevedo, homens de muita leitura, mas também nos outros, de equipamento modesto, o texto poético é posto sob a tutela da epígrafe. Por vezes, de várias epígrafes. A moda veio de fora, e Victor Hugo foi useiro dela. Mas no Brasil ela se transformou, repito, na referência sistemática aos autores europeus do tempo, escolhidos como apoio. (p. 212)

No referido estudo, Antonio Candido retoma concepções pioneiras, por ele veiculadas na década de 1940, em que assegurava que estudar literatura brasileira era estudar literatura comparada. No seu entender, as epígrafes usadas pelos poetas brasileiros eram reveladoras “de uma difusa tendência que favorecia o que se pode chamar de ânimo comparatista, mesmo antes da instauração e divulgação da literatura comparada” (p. 212). Isso leva a pensar que nossos escritores românticos, orientados por modelos literários do Velho Continente, procediam como aprendizes. Mas, diga-se, ainda que amparados nas lições da metrópole, nossos românticos buscaram cantar o território brasileiro e gravar em suas obras as marcas locais, fazendo valer com isso o desejo de exprimir a nacionalidade recente, assegurada pela independência política de 1822. A literatura romântica, engendrada num misto de expressão culta e de fala cotidiana, voltava seu interesse temático para a paisagem exuberante da terra, o que mais tarde foi criticado com acuidade por Machado de Assis no ensaio “Instinto de nacionalidade”:

Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou de aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto. (1873/1992, p. 807)

Em relação ao tema e aproximações entre cá e lá, enquanto os românticos europeus revolviam o passado, pesquisando o primitivismo medieval, nossos artistas procuravam marcas da nacionalidade pela sondagem dos primitivos habitantes do país, cuja presença ainda era bem viva no Brasil de então. Num caminho inverso, porém, dadas as circunstâncias do ambiente colonizado, a prevalência dos valores europeus sobre o nosso meio culto fez com que os escritores ajustassem o comportamento do indígena em conformidade com a sua visão de mundo, como se constata em Gonçalves Dias e, principalmente, na prosa de José de Alencar.

Nesse particular, a ausência de questionamentos profundos em relação aos conflitos locais contrastava com os movimentos que acionaram e incendiaram a Europa em fins do século XVIII e começo do XIX e que deram substância à importante revolução romântica levada a cabo pelo meio artístico. Em países como Inglaterra, Alemanha e França, esses momentos transformadores reverberaram o mundo ocidental revirado pela Revolução Francesa e pela Revolução Industrial, afetando os modos de ver e levando artistas a experimentar, pioneiramente, o extravasamento de suas subjetividades. Não por acaso um dos lemas do movimento alemão foi *Temppestade e ímpeto* (*Sturm und Drang*). De acordo com o que argumenta Benedito Nunes, essa transformação trazia para o primeiro plano “o sentimento como objeto de ação interior do sujeito”, que, a seu ver,

excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito, na interpretação tardia de Baudelaire. Sentimento do sentimento ou desejo do desejo, a sensibilidade romântica, dirigida pelo “amor da irresolução e da ambivalência” que separa e une estados opostos – do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante à angústia –, contém o elemento reflexivo de ilimitação, de inquietude e de insatisfação permanentes de toda experiência conflitiva aguda, que tende a reproduzir-se indefinidamente à custa dos antagonismos insolúveis que a produziram. (1978, p. 52)

As considerações feitas interessam aqui para aquilarar diferenças de grau e de motivação na acolhida do Romantismo no Brasil, que chegará ao país com atraso e com propósitos enfraquecidos, em descompasso com os problemas da terra, como Roberto Schwarz identificou e discutiu no ensaio “As ideias fora do lugar” (1973/2000). Ou seja, as ideias de lá, trazidas por escritores e estudiosos em contato com a Europa, não nasceram aqui por necessidade interna, o que tornou o nosso Romantismo menos intenso nas formulações, pouco problemático, sem grandes rupturas de fato, apesar da diversidade de questões políticas e das explosivas situações sociais que assolavam o país. Em geral, o que prevaleceu foi a visão idealizada e mitificadora da nação recém-saída da condição de colônia. Apesar de todas as contradições, a poesia de Gonçalves Dias se sobressai pelo refinado trato poético e, destacadamente, por assimilar na sua arte o significativo universo de misturas do país.

Isso posto, retorna-se à epígrafe para lembrar que os versos da “Canção de Mig-non”, de Goethe, citados por Gonçalves Dias, manifestam sentimentos infantis, associados à paisagem idílica como lugar encantado da natureza. O empréstimo diz muito sobre as atitudes do poeta diante de um saber maior, misto de erudição e de insegurança. Soma-se a isso o fato de a citação em língua alemã em nada ajudar seu público leitor. Essa impossibilidade de compreensão do significado dos versos, porém, acaba por submeter o leitor local a um estranho universo de sons, para ele desprovidos de sentido. De outra parte, o desassossego provocado pelo sentimento de submissão ao modelo será revertido no poema pela exposição da exuberante natureza do lá (terra natal), por comparações superlativas, mostrando o território de posse do sujeito lírico com inclusão coletiva: “Nossas várzeas têm mais flores / Nossos bosques têm mais vida / Nossa vida mais amores”. A lembrança aviva o sentimento de dor (*algia*), pela falta que o sujeito poético sente de sua terra (*nóstos*), move o estado de alma e alimenta o devaneio: “Em cismar, sozinho, à noite, / Mais prazer encontro eu lá”. Ao final do poema, o desejo leva a uma súplica ao poder divino, como um apelo derradeiro, um pedido de última vontade: “Não permita Deus que eu morra / Sem que eu volte para lá”.

No campo literário, os sentimentos voltados para a natureza, presentes no poema, têm raízes mais profundas, na medida em que mostram o poeta em sintonia com tendências artísticas de seu tempo, como as do movimento romântico inglês, com eixo

na razão e na sensibilidade. No caso, Gonçalves Dias se avizinha de certo modo de ver a natureza, próximo do que foi explorado pelos *Lake poets*, a exemplo de Wordsworth, Keats e Coleridge. Nesse particular, Ronald de Carvalho cedo reconheceu a afinidade, considerando que “o panteísmo de Gonçalves Dias não tem a exaltação do de Victor Hugo, é, antes, como o de Lamartine e Keats, resignado e nostálgico”. Para o crítico, o autor da “Canção do exílio” foi “a primeira voz definitiva da nossa poesia, aquele que nos integrou na própria consciência nacional” (1958, p. 219).

Ainda, seguindo por esse campo de aproximações, a cor local expressa pelo cenário da natureza no poema de Gonçalves Dias se acerca de um *topos* corrente na obra do bardo escocês Robert Burns, que também tematizou a nostalgia do lugar de origem. Assim, nos acordes de seus versos: “My heart’s in the Highlands,/ My heart’s not here” [Meu coração está nas Highlands,/ Meu coração não está aqui] (1789). Autor de muitos poemas e canções que se popularizaram, Burns é bastante conhecido pelo resgate do dialeto escocês nas letras de suas composições musicais e de seus poemas. Descontadas as diferenças, intenções desse teor têm pontos de convergência com a obra de Gonçalves Dias, cuja formação literária não se resumiu ao modelo português.

Em vista da variedade de procedimentos que permeia a “Canção do exílio”, condensada num potente aparato de misturas,

interessa ainda alinhar e problematizar algumas de suas elaborações poéticas, começando pelo recurso mais evidente, por meio do qual se confrontam o cá e o lá: céu com mais estrelas, bosques com mais vida, vida com mais amores. Mas o recurso comparativo não se encontra apenas na superfície dos versos: ele se enrama em tradições fundantes e naquelas modalidades de raiz europeia, já assimiladas na cultura popular local. Essa flutuação, que perpassa o poema, confrontando o culto e o popular, pode ser observada na constituição das estrofes: três quadras (forma de origem europeia amoldada à poesia popular brasileira) e duas sextilhas (forma típica do cancionero medieval português). Também o número fixo de sílabas, que configura as redondilhas maiores, está presente nas cinco estrofes do poema. Apesar de importada, a redondilha é reconhecida como um “metro de preferência popular”, conforme explica Manuel Bandeira em “A versificação em língua portuguesa” (1997, p. 540). As comparações também alcançam o campo sonoro, pelo uso das rimas, concebidas no poema por alternância cruzada entre toantes (de feição popular), com acento que recai sobre as oxítonas nos termos *cá*, *lá* e *sabiá*, em contraste com as rimas consoantes (de feição culta), em número maior no poema. Isso sem falar no apoio rítmico, sustentado pelo anapesto (duas breves e uma longa), que no caso se ajusta aos movimentos de efeito ondulante e musical, sedutor e melancólico que

percorrem as linhas da “Canção do exílio”, reforçando a marca saudosa.

Este último tópico, voltado para a meditação sobre o lá, põe na roda o motivo da saudade, da nostalgia, associado ao desejo de retorno. De acordo com Antonio Cândido, esse sentimento individual está presente na poesia brasileira desde o início do século XIX. A propósito, ele declara que o poema “Ode à saudade”, de Borges de Barros, foi o que inaugurou no país a “poesia do estado d’alma, dos vagos movimentos interiores que convidam ao devaneio e, sendo própria do adolescente, vai dar vontade de chorar e morrer a duas gerações de poetas mortos na flor da idade” (1975, p. 291). No âmbito dessa reflexão, o crítico acrescenta ainda um componente que se mostra frutífero para esta leitura, ao registrar que os versos de Borges de Barros “são impregnados daquela melancolia serena e profunda, que veremos em Gonçalves Dias daí a trinta anos” (p. 291).

Na contrapartida do nostálgico está o *locus amoenus*, para onde se quer retornar, representado no poema por várzeas, flores, bosques, palmeiras, canto de pássaro. Esse lugar paradisíaco reúne natureza, simplicidade e sensibilidade emotiva. Essa tradução do estado de alma articulada ao tema da natureza, em sintonia com certa linhagem da poesia romântica, também foi motivo de reflexão para o crítico M. H. Abrams. Seu estudo mostra que “o padrão básico do valor poético para Wordsworth é a ‘natureza’, e esta, da maneira como ele a via, recebe uma conotação tripla e primitivista: a Natureza é o denominador comum da natureza humana” (2010, p. 149). Dessa

perspectiva, a escolha do *locus amoenus*, atrelada ao sentimento de nacionalidade em Gonçalves Dias, consigna a busca objetiva de uma identidade, ao mesmo tempo exprimindo uma visão idealizada e pueril: a terra tem “mais flores”, os bosques “mais vida”, a vida “mais amores”, o céu “mais estrelas”. O exagero transfigurador, criador de mitos, está cravado na hipérbole, figura de linguagem que se caracteriza pelo extrapolar de limites, para conseguir um efeito eficaz de excesso. Por certo, essas “maneiras de ver, que elaboram o sentimento nacional por meio de uma exaltação de sua realidade física” (Candido, 1987, p. 170), seguem na contramarcha da dura desigualdade que se projetava na realidade do país. Ainda assim, outras facetas problematizam o canto, suspendendo juízos de visões horizontais.

“Ce retama orecô pindoetá”

O verso acima citado foi extraído de uma tradução feita por Teodoro Sampaio da primeira estrofe da “Canção do exílio”, por ele incluída no livro *O tupi na geografia nacional* (1901, p. 40). A paisagem natural em destaque é a palmeira (*pindó*, pelo registro da língua geral), aqui destacada como uma planta de porte esguio, alta, invergável. Segundo informações colhidas em *Genera palmarum*, essa planta é típica das regiões úmidas tropicais e subtropicais (Dransfield & Uhl, 1987),² comportando milhares de variedades. É encontrada nas Américas, no Oriente Médio, na região do Mediterrâneo, em ilhas do Pacífico, não

sendo portanto uma originalidade do território brasileiro. De acordo com a tradição que a cerca, trata-se de uma planta hierática, porque, além de ser uma referência bíblica, é também proclamada por alguns povos como um símbolo do paraíso terreal. Entre os nossos indígenas, Pindorama era o nome atribuído ao lugar que habitavam, a “terra das palmeiras”. A respeito da composição do termo, o mencionado estudo de Teodoro Sampaio traz um significativo registro, segundo o qual *rama* quer dizer “a terra que há de vir” (1901, p. 146), em contraposição a *retama*, que seria essa mesma terra no aqui e agora. No tocante ao poema analisado, ressalta-se que, apesar de conhecer muito bem o termo indígena *pindorama*, a opção poética de Gonçalves Dias recaiu sobre o designativo em língua portuguesa (*palmeira*), que assim acomoda no poema o universal e o local. Essa primeira escolha acaba gerando um campo de tensão ao ser confrontada com um novo código linguístico, o que se dá pela aproximação dos termos *palmeira* e *sabiá* em dois versos seguidos e complementares, representados por uma oração principal e uma subordinada relativa: “Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o Sabiá”. Como se observa, nada parece escapar ao poeta.

A distinção territorial estabelecida por Gonçalves Dias na comparação entre o cá e o lá deixa entrever ainda outra visão, complementar e plural, que permite integrar afirmativamente o mito americano da opulência – no caso, considerando uma

natureza ainda não atravessada pela civilização predadora. Com esse entendimento, Sérgio Buarque de Holanda argumenta:

as reservas que se possam opor à fórmula descritiva inaugurada entre nós com a “silva” da ilha da Maré não devem dissimular este fato de notável significação: é através dela que a natureza brasileira, pela primeira vez, ganha de certo modo cidadania poética. (1991, p. 79)

Na sequência, o historiador explica: “Um *locus amoenus* é sempre e necessariamente um lugar de exceção, abrigado contra os aspectos mais penosos ou prosaicos da existência de todos os dias” (p. 80). Dessa perspectiva, o *topos* idílico, paradisíaco, da “Canção do exílio” pode ser confirmado como símbolo de nossa cidadania poética, ou seja, um depositário de sonhos que nos remete à “terra que há de vir”, Pindorama. Ainda assim, toda vez que desprovida de crítica, a visão exaltadora da natureza compromete e encobre a necessária visão dialética da cidadania.

A reflexão complexa que o problema requer ganhou impulso crítico com os modernistas. Muitas vezes, por intermédio de paródias, os artistas projetaram em suas obras um cenário de crises; notadamente, por meio da arte literária, deram também visibilidade à crise de estilo. Com isso em vista, incorporaram nossos românticos ao universo de suas inquietações. Assim, por exemplo, ao imprimir em

seus poemas a algaravia da fala imigrante, recolhendo a mistura de vozes que se espalhava pelas ruas do maior polo industrial do país, Juó Bananére (Alexandre Marcondes Machado) relê o poema de Gonçalves Dias por uma dicção italianizada: “Migna terra tê parméras / Che ganta inzima o sabiá” (1915/2001, p. 8). Outro, como Oswald de Andrade, também apresenta uma versão paródica, em seu “canto do regresso à pátria”: “Minha terra tem palmares / Onde gorjeia o mar / Os passarinhos daqui / Não cantam como os de lá” (1925/2000, p. 193). Avançando no campo das ambiguidades poéticas, ao substituir *palmeiras* por *palmares*, Oswald de Andrade introduziu no verso inicial sua leitura sócio-histórica.

Nesse “canto do regresso à pátria”, graúdo desse modo, com inicial minúscula, Oswald de Andrade inverteu sentidos do original: subtraiu o fragmento epigráfico e excluiu as sextilhas, dando preferência aos elementos populares do modelo romântico – a quadra e os versos em redondilha maior. E, diga-se, os versos medidos constituem uma exceção nos poemas de *Pau Brasil*. Na sua leitura, Oswald também faz troça dos exageros de Gonçalves Dias, replicando: “Minha terra tem mais rosas / E quase que mais amores/ Minha terra tem mais ouro / Minha terra tem mais terra”. Desse modo, apesar do acorde lírico dos dois versos iniciais, enfeixado na fecunda imagem “onde gorjeia o mar”, o artista optou na maior parte pela “pena da galhofa”. Embora carregasse na tinta crítica, não faltou ao poeta o passo em falso, revelando valores de classe, com a referência enaltecedora do progresso da Pauliceia,

que já então mostrava as suas mazelas. Ainda que os tempos fossem outros, por certo houve suspensão do juízo crítico na última estrofe do poema: “Não permita Deus que eu morra / Sem que volte pra São Paulo / Sem que veja a Rua 15 / E o progresso de São Paulo”.

Isso posto, retoma-se a “Canção do exílio” por mais um detalhe nada desprezível.

Vestígios do lá

Ao tempo em que Gonçalves Dias escreve o poema, nossa expressão cotidiana registrava, desde muito, a presença de outros falares, que alteravam de modo perceptível a língua portuguesa de uso local, num amplo espectro que passa pelo campo fonológico, sintático, lexical etc. Essa mistura de fundo resultou em acentuadas transformações na prosódia brasileira, fato que os nossos escritores românticos identificaram e incorporaram na sua fatura artística de modo inovador. Vale lembrar, porém, que naquela época tais iniciativas eram consideradas inadmissíveis pelos puristas, verdadeiros regentes controladores do uso da língua portuguesa. Para se ter uma ideia, a superação profunda desse recalque só irá acontecer por intermédio da militância modernista no século xx.

A propósito dessa iniciativa pioneira praticada pelo conjunto dos nossos românticos, vale mencionar uma manifestação afirmativa de José de Alencar sobre a presença de misturas populares na produção culta, que ele próprio praticou em suas obras. Em desacordo com a crítica que

se fazia, Alencar desabafou em carta criticando a censura de portugueses e puristas brasileiros a respeito de apropriações na escrita de usos da fala. E, note-se, isso ocorre em 1874. Assim, nas suas palavras:

Increpando-nos a ignorância do português que só falam no Brasil dois ou três felizes *atenienses* desterrados no crasso fumeiro desta Beócia, acusando-nos de degeneração da língua de Barros e Camões, ainda não se deram contudo os censores ao trabalho de tirar a limpo as deformidades e máculas de nossa maneira de falar e escrever. (1978, p. 130)

Adiante, na mesma carta, Alencar rebate seu crítico, com ênfase num significativo detalhe, o uso de vogais abertas. Em vista disso, argumenta: “Com a terminação á temos [...] outras palavras brasileiras tais como jacá, fubá, [...] que o nosso povo formou de raízes típicas em geral e alguma vez de raiz africana; mas todas pelo tipo indígena.” Na sequência imediata, contra-ataca: “E podem os portugueses estranhar essa formação, quando na sua língua primitiva já não eram raras as palavras com terminação aguda de vogais pesadas e ressoantes? Não por certo!” (p. 133).

Essa particularidade sonora discutida por Alencar estava presente, anos antes, em poemas de Gonçalves Dias, e já colocava em tensão o universo poético da “Canção do exílio”. O som aberto da vogal *a* prevalece nos advérbios de lugar, *cá* e *lá*, bem como avulta no termo designativo de uma

ave nativa, *sabiá*, que assoma no poema figurada por inicial maiúscula. Nota-se também que no tecido poético o substantivo *sabiá* (tupi: *saui'a*) é colocado em certa relação antitética com o advérbio de lugar, *lá* (termo português), com o qual forma o conjunto de rimas toantes e ricas, em contraste com a rima pobre resultante do uso dos advérbios *cá* e *lá* (ambos de procedência da língua portuguesa) e com as rimas consoantes (em número maior) formadas por *palmeiras, gorjeiam, flores, amores* etc.

Nesse conjunto, detectam-se ainda áreas de tensão provocadas por usos populares e formas cultas, introduzindo diferentes níveis de impureza nos procedimentos poéticos. Não bastasse, a questão fica ainda mais agravada com a intrusão no poema de um termo estranho ao código culto. Esse interdito, termo adverso, desterrado, incluído no conjunto do poema por uma necessidade interna, enriqueceu a orquestração e a musicalidade do canto, transformando-se num elemento essencial, irradiador do poético. Trata-se de um termo transliterado do tupi, assim apropriado do vocabulário de um povo ágrafo. Sendo o único termo estranho ao código adotado pelo artista, pode-se dizer que sobre ele recai uma questão nada trivial.

O recurso inusitado permitiu a Gonçalves Dias ilustrar seu primeiro enfoque indianista na abertura de *Poesias americanas*. Dessa perspectiva, o vocábulo tupi, um exilado da escrita culta, também poderá ser lido como um condicionante

histórico-cultural no poema, encorpando o caldo de suas misturas. Significa dizer que, pelo viés da natureza, Gonçalves Dias promove uma leitura vertical do poético, em sintonia com certa realidade da nação emergente. E para ele, que pouco mais tarde se tornaria um estudioso das línguas da terra (autor do *Dicionário da língua tupi, chamada língua geral dos indígenas do Brasil*), certamente esse detalhe não foi resultado de mero acaso. Em síntese, na função de articulador do canto, o termo *sabiá* se mantém na repetição do verso final, que encerra o poema e ao mesmo tempo dá continuidade ao canto, unindo-se novamente à primeira estrofe. Assim, a oração subordinada “Onde canta o Sabiá”, estratégicamente repetida no corpo do poema, à feição de um estribilho, entra em nova sintonia com a oração principal “Minha terra tem palmeiras”. Essa circularidade do verso potencializa a repetição do canto do pássaro, em mais uma exploração da voz subordinada que força o rompimento de barreiras e se liberta pelo canto. Ao fazer isso, Gonçalves Dias tira do confinamento a oralidade segregada para subverter o código escrito importado. Desse ângulo, o vestígio detectado no “barbarismo” (língua estrangeira) abre mais uma brecha para a compreensão do poema.

A se tomar como último exemplo a composição musical “Sabiá”, música de Tom Jobim e letra de Chico Buarque, apresentada no já mencionado Festival International da Canção, no Rio de Janeiro, em 1968, temos outros movimentos em torno dos cantos paralelos da “Canção do exílio”. Dessa vez, versos do poema de Gonçalves Dias são

fragmentados e suas palavras espalhadas na composição, combinando misturas, sinais alusivos e sentidos invertidos na releitura poética. Nessa retomada, o termo *sabiá*, usado na forma feminina, ganha projeção no título. Por esse viés, associa-se ainda à obra *Iracema*, de José de Alencar, que busca resumir na união de uma indígena com um português o “berço” da nação e marco simbólico de sua constituição mesclada. Na obra, o chamado de amor, característico do canto da *sabiá*, está associado ao desejo e à personagem Iracema: “—Quando a *sabiá* canta é o tempo do amor” (1865/1979, p. 61). Desse modo, o canto lírico e rebelde de Chico Buarque e Tom Jobim, que funde o “canto de amor” do pássaro ao desejo de

novamente deitar à sombra de uma palmeira, meu lugar, onde “hei de ouvir cantar / uma *sabiá*” (2000, p. 326), ecoa a nostalgia do exílio e a terra que há de vir, resultando em peça de resistência artística ao encarceramento do sonho. Mas como o problema em torno da nossa condição libertária é mais complexo, e parece continuar como um impasse, um problema ainda sem solução, vale atentar aqui para uma arguta reflexão de Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil*: “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (1982, p. 3).

Notas

- 1 Para Adélia Bezerra de Meneses.
- 2 Versos cantados por Mignon em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (Goethe, 1795-1796/2006, p. 151): “Conheces o país onde florescem os limoeiros, / Em meio à folhagem escura ardem os pomos de ouro, / Uma brisa suave sopra no céu azul, / E o mirto e o

louro em silêncio crescem? / Não o conheces? / Pois lá, para lá, / Quisera contigo, meu bem-amado, ir!”

- 3 “Palms are found throughout the more humid tropics and subtropics but are absent from deserts and subdeserts except where ground water is near the surface. Only a very few occur in temperate regions” (p. 57).

Una vez más la “Canción del exilio” y cantos paralelos

El presente ensayo pretende examinar aspectos del poema “Canção do exílio” [Canción del exilio], de Gonçalves Dias, combinando problemas artísticos de su tiempo y modos de ver la vida brasileña. Ese canto nostálgico del desterrado evoca la naturaleza de su tierra natal por un complejo conjunto de mezclas, que moviliza el culto y lo popular, y por detalles, la palmera y el pájaro llamado *sabiá*. Esa fusión permite que en el poema afloren visiones contradictorias de la nacionalidad. Su lectura también incorpora algunos cantos paralelos con diversas asimilaciones del poema matriz en el ámbito de la literatura brasileña.

PALABRAS CLAVE: nostalgia; nacionalidad; palmera; *sabiá*.

Once again, the “Exile’s song” and some of its parodies

This essay’s purpose is to examine some aspects of “Canção do exílio” [Exile’s song], written by Gonçalves Dias, a renowned Brazilian poet. In his poem, he combines some artistic issues of his time and ways of seeing Brazilian life. This nostalgic song of exiled people evokes the nature of their homeland by using a complex arrangement that mixes cultured and popular language. Meanwhile, “Exile’s song” emphasizes the palm tree and the red-bellied thrush (or rufous, bird) through the detail. The fusion of these aspects adds enough tension to the poem so that it allows some contradictory approaches on nationality to arise. The study also deals with some of its parodies, which show different assimilations of the original poem within the field of Brazilian literature.

KEYWORDS: nostalgia; nationality; palm tree; rufous (red-bellied thrush).

Referências

- Abrams, M. H. (2010). *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica* (A. V. Allegro, Trad.). São Paulo: Unesp.
- Abreu, C. de. (1859). *As primaveras*. Rio de Janeiro: Paula Brito.
- Alencar, J. de. (1978). Carta, 1874. In E. P. Pinto (Ed.), *O português do Brasil: textos críticos e teóricos* (Vol. 1, pp. 130-133). São Paulo: Edusp.
- Alencar, J. de. (1979). *Iracema* (edição crítica de M. Cavalanti Proença). São Paulo: Edusp. (Trabalho original publicado em 1865)
- Andrade, O. de. (2000). *Pau Brasil*. São Paulo: Globo. (Trabalho original publicado em 1925)
- Assis, M. de. (1992). Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In M. de Assis, *Obra completa* (Vol. 3, pp. 801-809). Rio de Janeiro: Nova Aguirar. (Trabalho original publicado em 1873)
- Bananére, J. (2001). *La divina increna*. São Paulo: Editora 34. (Trabalho original publicado em 1915)
- Bandeira, M. (1974). A poética de Gonçalves Dias. In A. G. Dias, *Ainda uma vez, adeus! Poemas escolhidos* (pp. 29-44). Rio de Janeiro: Biblioteca Manancial; MEC.
- Bandeira, M. (1997). A versificação em língua portuguesa. In M. Bandeira, *Seleta de prosa* (pp. 533-557). Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1993). *Obras escolhidas: rua de mão única* (R. R. Torres Filho & J. C. M. Barbosa, Trad.). São Paulo: Brasiliense.
- Buarque, C. & Jobim, T. (1968). Sabiá. In *Cancioneiro Jobim: obras escolhidas* (pp. 325-329). Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Jobim Music.
- Burns, R. (1789). My heart's in the Highlands. Recuperado em 17 fev. 2017, de <http://www.robertburns.org/works/290.shtml>.
- Candido, A. (1975). *Formação da literatura brasileira* (Vol. 1). São Paulo; Belo Horizonte: Edusp; Itatiaia.
- Candido, A. (1987). Literatura de dois gumes. In A. Candido, *A educação pela noite e outros ensaios* (pp. 163-180). São Paulo: Ática.
- Candido, A. (1993). Literatura comparada. In A. Candido, *Recortes* (pp. 211-215). São Paulo: Companhia das Letras.
- Carvalho, R. de. (1958). *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Briguët e Cia.
- Dias, A. G. (1974). *Ainda uma vez, adeus! Poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Manancial; MEC.
- Dransfield, J. & Uhl, N. W. (1987). *Genera palmarum: a classification of palms*. Lawrence: Allen Press.
- Goethe, J. W. von. (2006). *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (N. Simone Neto, Trad.). São Paulo: Editora 34. (Trabalho original publicado em 1795-1796)
- Holanda, S. B. de. (1982). *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Holanda, S. B. de. (1991). O mito americano. In S. B. de Holanda, *Capítulos de literatura colonial* (pp. 79-115). São Paulo: Brasiliense.
- Meneses, A. B. de. (2001). As canções do exílio. In A. Hossne et al. (Orgs.), *O poema: leitores e leituras* (pp. 105-138). São Paulo: Ateliê.
- Merquior, J. G. (1965). O poema do lá. In J. G. Merquior, *Razão do poema* (pp. 41-50). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Nunes, B. (1978). A visão romântica. In J. Guinsburg (Org.), *O romantismo* (pp. 51-74). São Paulo: Perspectiva.
- Pereira, M. P. (2009). *Você sabe de onde venho? O Brasil dos cantos de guerra (1942-1945)*. Tese de doutorado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Sampaio, T. (1901). *O tupi na geografia nacional*. São Paulo: Casa Eclectica.
- Schwarz, R. (2000). As ideias fora do lugar. In R. Schwarz, *Ao vencedor as batatas* (pp. 10-31). São Paulo: Duas Cidades. (Trabalho original publicado em 1973)

[Recebido em 01.02.2017, aceito em 15.02.2017]

Maria Augusta Fonseca
Rua Avanhandava, 103, ap. 12G
01306-001 São Paulo, SP
Tel.: (11) 3101-8022
mabfonseca@uol.com.br