

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS

Dissertação: "A ideologia nas Canções de Exílio:
Ufanismo e Crítica"

Elaborada por: Sylvia Helena Cyntrão

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
COMO REQUISITO PARA OBTENÇÃO
DO TÍTULO DE MESTRE EM LITERATURA BRASILEIRA

Por:

Sylvia Helena Cyntrão

Prof^a orientadora

Maria de Jesus Evangelista

A Ideologia nas Canções de
Exílio: Ufanismo e Crítica

Dezembro/1988

Para **FELIPE CYNTRÃO MEDEIROS CORRÊA**,

meu filho de nove anos.

Na esperança de que, no futuro, não se sinta
como um exilado, em sua própria pátria ...

Agradecimentos

A Prof^a Maria de Jesus Evangelista,
orientadora sensível, segura e
incansável.

A Sylvia e Eduardo Cyntrão, meus pais,
que me mostraram este caminho.

A Marilda e Luiz Dusi, meus tios,
que tornaram possível percorrê-lo.

SUMÁRIO

O objetivo desta dissertação é analisar o universo comum que compõe a ideologia nacionalista, da poesia romântica à poesia social modernista de nossos dias. Escolhemos, portanto, para desenvolver nosso trabalho o tema do exílio, pois este tema aparece como uma espécie de unanimidade nacional, tal a sua frequência na literatura brasileira.

Os críticos têm observado que a poesia que vem sendo escrita repropõe o caráter público e político da fala poética. A construção do objeto poético subordina-se, portanto, à verdade (real ou imaginária) do sujeito e do grupo. Nossa intenção é demonstrar que a questão do nacionalismo é uma questão extremamente atual, retomada nos dias de hoje por escritores que revigoram os símbolos de brasilidade propostos, no século XIX, por Gonçalves Dias. E, para tal, vimos ser adequado aplicar o método semiótico de abordagem do texto literário.

O presente trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro (A "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias) não propõe novidades interpretativas, mas apresenta uma seleção revista dos melhores estudos já realizados sobre a obra, para que sirva de referência constante na análise que faremos nos capítulos

los posteriores (esta sim, de cunho reflexivo pessoal) sobre as "Canções de Exílio" que a matriz de Gonçalves Dias se seguiram até nossos dias.

o segundo capítulo (A Canção do Exílio de Carlos Drummond de Andrade) centra-se nas Canções escritas por Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Mário Quintana e, sobretudo, na análise do poema de Drummond, objetivando demonstrar a intertextualidade, nesta espécie de "diálogo" que se estabelece entre poetas e entre diferentes visões de mundo, a partir do resultado do trabalho estético, formal e ideológico obtido nos poemas.

o terceiro capítulo (o exílio na poesia crítico-irônica) estuda as Canções de Exílio de Dalton Trevisan, Eduardo Alves da Costa, José Paulo Paes, Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Hollanda, demonstrando o aspecto inovador dos textos e os aspectos resgatados da canção-matriz de Gonçalves Dias.

A conclusão constata a presença dos elementos que transcenderam a mera significação de elementos concretos de um mundo real, já que em sua articulação com os outros signos do discurso poético, conquistaram um campo mítico, como símbolos que remetem à brasilidade e ao nacionalismo, seja de forma ufanista-exaltativa ou crítica-irônica. Eles falam do que não foi dito na História, em seu particular espaço conotativo.

Í N D I C E

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO	
I. A "CANÇÃO DO EXÍLIO" DE GONÇALVES DIAS	
1.1. DA RECEPÇÃO DA CANÇÃO DO EXÍLIO	22
1.2. A "CANÇÃO DO EXÍLIO" E O CONTEXTO LÍTERO-CULTURAL ..	25
1.3. DO NACIONALISMO UFANISTA ÀS CANÇÕES DE CASIMIRO DE ABREU	27
II. A CANÇÃO DO EXÍLIO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE NO CON_ TEXTO DO MODERNISMO BRASILEIRO	42
2.1. MODERNISMO: AS CANÇÕES DE EXÍLIO	42
2.1.1. OSWALD DE ANDRADE E O "CANTO DE REGRESSO A PÁTRIA"	45
2.1.2. MURILO MENDES E SUA "CANÇÃO DO EXÍLIO" ..	50
2.1.3. "UMA CANÇÃO", DE MARIO QUINTANA	52
2.2. CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E A "NOVA CANÇÃO DO EXÍ_ LIO"	56

III. O EXÍLIO NA POESIA CRÍTICO-IRONICA	
3.1. A "CANÇÃO DO EXÍLIO" DE DALTON TREVISAN	63
3.2. A "OUTRA CANÇÃO DO EXÍLIO" DE EDUARDO ALVES DA COSTA	72
3.3- JOSÉ PAULO PAES E O EXÍLIO ESSENCIAL	79
3.4. "SABIA": O SIGNO DA IDEOLOGIA NACIONALISTA, EM CHICO BUARQUE DE HOLLANDA	83
 CONCLUSÕES	 99
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 115

SOMMAIRE

Le but de cette dissertation est d'analyser l'univers commun qui compose l'idéologie nationaliste , depuis la poésie romantique jusqu'à la poésie sociale moderniste de nos jours. Nous avons choisi pour développer notre travail le thème de l'exil, car ce thème nous paraît être une unanimité nationale, étant donné sa permanence dans la littérature brésilienne.

Les critiques ont observé que la poésie de nos jours reprend le caractère public et politique du discours poétique. La construction de l'objet poétique est subordonnée à la vérité (réelle ou imaginaire) du sujet et du groupe.

Notre objectif est de démontrer que la question du nationalisme est une question extrêmement actuelle, reprise dans le présent par des écrivains qui ont renforcé les symboles de la "brasilidade" proposés, au XIX^e siècle, par Gonçalves Dias. Et, dans ce but, nous considérons convenable d'appliquer la méthode sémiotique pour l'étude du texte littéraire.

Le travail est divisé en trois chapitres. Le premier (La "Chanson de l'Exil" de Gonçalves Dias) ne présente pas de nouveautés d'interprétation, mais plutôt une sélection révisée des meilleures

études sur l'oeuvre, qui a été retenue comme constant dans l'analyse que nous ferons aux chapitres suivants (celle-ci d'origine personnelle) sur les "Chansons de l' Exil" qui ont suivi le poème-source de Gonçalves Dias, jusqu'à nos jours.

Le deuxième chapitre (La "Chanson de l'Exil" de Carlos Drummond de Andrade) analyse les chansons composées par Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Mário Quintana et, surtout, le poème de Drummond, pour démontrer l'intertextualité, cette sorte de "dialogue" qui s'établit entre les poètes et leurs différentes visions de monde, à partir du résultat du travail esthétique, formel et idéologique obtenu dans les poèmes.

Le troisième chapitre (l' Exil dans la poésie critique et ironique) étudie les Chansons de l'Exil de Dalton Trevisan, Eduardo Alves da Costa, José Paulo Paes, Antônio Carlos Jobim et Chico Buarque de Hoilanda, démontrant les aspects innovateurs des textes et ceux qui sont empruntés à la chanson de Gonçalves Dias.

La conclusion constate la présence des éléments transcendants de la simple signification d'éléments concrets d'un monde réel, vu que, dans leur articulation avec les autres signes du discours poétique, il's ont conquis un espace mythique, comme des symboles qui se rapportent à la "brasilidade" et au nationalisme, soit de manière "ufaniste", soit de manière ironique critique. Les poètes parlent de ce qui n'est pas raconté dans l'Histoire, dans leur espace connotatif particulier.

INTRODUÇÃO

Ufanistas com maior ou menor intensidade, críticos suaves ou exaltados - ao falar de nacionalismo, "todos somos uns exilados¹". Concordamos com Eduardo Portella², portanto, ao também afirmarmos que, em países como o Brasil, a vocação cultural pura é historicamente inadmissível; o intelectual deve inter_ferir ativamente no processo de emancipação nacional.

Exílio espacial, exílio temporal: a terra pátria como base criadora de sentimentos e idéias; a alma sensível do artista mergulhado nas ambiguidades e contradições de sua expe_riência como homem, trazendo às suas obras, forte e constante, uma consciência do seu ser cultural.

"Vou voltar/Sei que ainda vou voltar
para o meu lugar"

Chico Buarque de Hollanda

Os críticos literários contemporâneos têm observado que a poesia que vem sendo escrita repropõe o caráter público e político da fala poética, em oposição ao autocentramento da escrita. A construção do objeto poético

subordina-se, portanto, à verdade (real ou imaginária) do sujeito e do grupo. O nacionalismo é, então, uma questão extremamente atual, retomada modernamente por escritores como Carlos Drummond de Andrade, Dalton Trevisan e outros, revigorando os símbolos utilizados no século XIX por Gonçalves Dias, o poeta mágico da terra. Assim, a preocupação com o caráter nacional, dependendo das personalidades e das circunstâncias, está presente em quase todo grande escritor brasileiro: da matriz lírica de Gonçalves Dias, "Canção do Exílio", a bela "Sabiá" do poeta Chico Buarque de Hollanda, escrita em um momento histórico, pós-64, dos mais difíceis para os artistas brasileiros. "Sabiá" reflete, como dezenas de outras "Canções", por estes dois séculos de literatura, a necessidade de resgatar a pátria.

Nossa intenção será fazer um estudo do universo simbólico comum que compõe a ideologia nacionalista, da poesia romântica de primeira fase à poesia social modernista contemporânea.

Para o estudo a que nos propomos realizar, selecionamos os poemas que vêm classificados no quadro a seguir, segundo o enfoque dado ao tema exílio por seus autores.

Enfoques dados pelos autores ao tema exílio

(algumas "Canções":)

Autores	Nacionalismo Ufanista (dimensão espacial)	Nacionalismo Crítico (humor e/ou ironia)	"Exílio na Pátria (Dimensão temporal)
1) A.C. Jobim e Chico Buarque	"Sabia"	"Sabiá"	
2) Casimiro de Abreu	"Canção do Exílio I" "Canção do Exílio Meu Lar II"		
3) CA. Andrade			"Nova Canção do Exílio".
4) Dalton Trevisan		"Canção do Exílio"	"Canção do Exílio"
5) Eduardo A.da Costa		"Outra Canção do Exílio"	
6) Gonçalves Dias	"Canção do Exílio"		
7) José Paulo Paes		"Canção de Exílio Facilitada"	
8) Mário Quintana			"Uma Canção"
9) Murilo Mendes		"Canção do Exílio"	
10) Oswald de Andrade		"Canto de Regresso à pátria"	

1.

Quanto ao método a ser utilizado, vimos ser adequado partir de uma análise literária, para apreender os signos de representação e transcendência que compõem os textos poéticos. Será aplicado o método semiótico de abordagem do texto literário, para realizar o levantamento dos símbolos que, na poesia romântica e na modernista, têm correspondido à necessidade de uma expressão nacionalista.

Os procedimentos sugeridos serão utilizados na tentativa de apreender o fenômeno poético em suas implicações globalizantes de integração do homem e seu meio. Sabemos que toda literatura implica numa semiose, isto é, num processo de significação, cuja produção está ligada ao valor artístico. O alcance profundo desse valor deve ser buscado na articulação do texto literário com a História. Isto não significa que o texto literário contenha a figuração da aparência de estrutura social, mas que contém aquilo que ficou latente na História, já que não foi dito pela linguagem. Em outras palavras, será dizer que a literatura implicaria em um discurso simbólico que analisa o mundo histórico da maneira específica da arte, criando significados

e não de forma imediata, pelo momento real, em si. Acharíamos, dessa forma, o valor artístico do texto que não está em seu sentido literal ou manifesto, mas no sentido profundo, gerado por esta dimensão simbólica a que nos referimos.

Gonçalves Dias ou Oswald de Andrade não fizeram literatura como Proust ou Stendhal, para expressar sua experiência de vida e visão de mundo, mas sim com a intenção de criar a literatura brasileira e, a partir daí, uma consciência nacional.

A literatura genuinamente nacional talvez tenha pouco mais de meio século, no que se refere à descoberta de suas próprias formas de expressão, à utilização de uma linguagem "brasileira", buscada na caracterização de uma terra tão rica quanto sem identidade. A existência da nacionalidade sempre foi no Brasil "uma indagação a exigir resposta". 1922, tido como marco de início do nosso Modernismo, era o ano em que se comemorava o centenário de nossa Independência política. Não foi por acaso, portanto, que os idealizadores da Semana da Arte Moderna escolheram esta data com a intenção de simbolizar, após cem anos, finalmente, o início de nossa Independência Cultural. Pois bem, acompanhar o desenvolvimento das Artes brasileiras sobretudo a literatura, é observar o percurso de um processo desalienante.

O Brasil nasce como nacionalidade e não apenas como denominação geográfica, a partir do Romantismo, que criou a maioria dos valores essenciais da cultura brasileira. Havia, a princípio, a necessidade de exaltar a pátria, o que se realizou através do indianismo de um José de Alencar que, apesar de

aproximar o Índio Peri mais a um cavalheiro medieval europeu do que a um autêntico nativo, legou-nos as primeiras imagens literárias de fato vibrantes da Terra Brasil.

Tendo conseguido sobreviver ao "mal do século", esta mesma "Terra Brasil" reaparece, com força e entusiasmo, nos versos de Castro Alves, o que seria mais um passo para o aprofundamento do empenho desalienante em relação aos valores europeus, sempre tão cultuados entre nós.

O movimento literário realista ainda se apresentava com uma "capa" européia, e o próprio Simbolismo revolucionou o verso, mas não chegou a transformar a linguagem. É com o Modernismo que há esta real transformação. Dissemos que a literatura genuinamente nacional tem pouco mais de meio século. E, de fato, apoiando-se nos caminhos autênticos e de renovação, abertos pela geração de 22, é nos anos 30 que a sociedade brasileira ganha nova consistência e um enfrentamento mais consciente de nossa realidade, por parte do intelectual brasileiro.

O Índio é o caboclo brasileiros, sobretudo após Macunaíma - do não apenas escritor, mas também pesquisador e folclorista Mário de Andrade - não vão mais aparecer como personagens idealizados; aparecem, sim, como seres humanos sofridos, maltratados pela realidade miserável da Terra que os abriga (abriga? . . .).

O Nordeste e seus retirantes oferecem o panorama repetido - porém transfigurado, de acordo com o estilo de cada escritor desta época - para romances e poesias.

É, portanto, na segunda fase do Modernismo, situada nas décadas de 30 e 40, que a literatura nacional delineia seu perfil como tal, e, com isso, os valores, conceitos, preconceitos e atitudes realmente genuínas de nosso universo cultural.

O esteticismo que marca a 3ª geração modernista, em seguida, trabalhara com a feição formal da palavra, mas deixará como "clássicos" na literatura brasileira o romance Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, que captou, com rara percepção, as tradições e contradições de nosso povo, e o fortíssimo poema, de cunho social, Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto.

É Ferreira Gullar, artista-combatente pós-64, quem nos fala sobre o problema da nacionalidade que sempre teria sido no Brasil "uma indagação a exigir resposta, nunca uma questão pacífica; como o país: algo que se deve construir ..."⁵. Sabemos que a arte é um dos meios em que mais claramente os povos encontram a sua identidade, e é exatamente nos momentos de crise nacional, em que os poetas, sobretudo estes, mais expressam a autoconsciência e a consciência de seu "ser" político. Há, segundo Lukács⁶ um sistema simbólico, ou sistema de analogias, que se integra à camada conotativa-expressiva da linguagem. Essas analogias são a relação dialética entre a vida nacional e a expressão literária criada por ela. Assim sendo, "Canções" como "Sabiá", de Chico Buarque de Hollanda e Tom Jobim e "Fado Tropical" ou "Terra", de Caetano Veloso, podem ser consideradas como "Canções do Exílio" contemporâneas, expressão máxima que são de sensibili-

dade, recuperando, através de um sistema simbólico, que remonta à "Canção" matriz do século XIX, o sentimento de nacionalidade passado pelo filtro da subjetividade do poeta.

Escolhemos, portanto, para este estudo o tema do exílio, pois este tema aparece como uma espécie de unanimidade nacional, tal é a frequência de seu tratamento pelos poetas que, fizeram, e fazem, a nossa literatura: no Romantismo as poesias de viagem, o espaço externo ou mesmo interno perturbado ...; no Neo-Romantismo dos parnasianos, as barcas e velas que partem e voltam substituindo o símbolo da ave; no Modernismo, a noção de partir como a libertação da vida presente.

É desta intertextualidade que a poesia também se alimenta, estabelecendo ligações entre diferentes visões de mundo. Para a comprovação desta tese, analisaremos um texto original - a "Canção do Exílio", escrita em 1843 - e os textos elaborados com base em alguma atitude para com o original. Esses textos são paródias; puras imitações, feitas na mesma época; ou propostas de profundas reorganizações formais e temáticas, segundo novas perspectivas ideológicas ou históricas, elaboradas no século XX. Neles concentraremos nosso trabalho. Então ...

"Chega!

Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.

Minha boca procura a "Canção do Exílio"

como era mesmo a "Canção do Exílio"?

Eu tão esquecido de minha terra ...

Ai terra que tem palmeiras, onde canta o sabiá"

Carlos Drummond de Andrade

N O T A S - INTRODUÇÃO

. Referências Bibliográficas

1. ANDRADE, Mario de. Aspectos de Literatura Brasileira. América Editora, 1943.
2. PORTELLA, Eduardo. Literatura e Realidade Nacional. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963.
3. HOLLANDA, Chico Buarque de. "Sabiá". In. Literatura Comenta
da. Editora Globo, 1985.
4. GULLAR, Ferreira. Vanguarda e Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965-
5. LUKÁCS, George. Estética. Barcelona, Grujalbo, 1965-1967.

*" ... Que poesia pura
Aí seu poeta irmão,
A poesia pura
não existe, não"*

Mário Quintana

CAPÍTULO I

A "CANÇÃO DO EXÍLIO" DE GONÇALVES DIAS

1.1. DA RECEPÇÃO DA "CANÇÃO DO EXÍLIO"

A "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias, texto-matriz de nosso trabalho, foi produzida em 1843, no primeiro momento do movimento romântico brasileiro, época em que o país, recém-independente de Portugal, vivia um forte nacionalismo, sendo o texto marcado, por isso, por uma certa lusofobia - sentimento de aversão aos valores portugueses.

"O Brasil foi a convergência de toda a sua obra tão complexa e tão una", assim refere-se à obra de Gonçalves Dias Lúcia Miguel-Pereira¹, com grande propriedade. Idealista, patriota, romântico, o poeta de Os Timbiras, "I-Juca Pirama", Últimos Cantos, foi o primeiro a escrever sobre o Brasil, com um amor físico e geográfico.

E de Gonçalves Dias o mérito de ser o primeiro dos autores brasileiros que conseguiu criar uma obra esteticamente válida, fundamentada na nacionalidade. Esta primazia foi reconhecida por José de Alencar em suas cartas contra o poema épico A Confederação dos Tamoios, de Gonçalves de Magalhães. Na quarta missiva afirmava sua admiração pelo autor de "Canção do Exílio", lembrando que este ... "está criando os elementos de uma nova escola de poesia nacional, de que ele se tornará o fundador ..."

Toda criação pressupõe a seleção e a combinação de dados da realidade; o tratamento poético reside na forma

original de selecioná-los e combiná-los, como veremos a seguir, na análise textual de "Canção do Exílio".

O crítico Eduardo Portella³ propõe uma leitura poética do texto, que centraliza-se no signo poético. O entre-texto, ou o literário, surgirá da dialética entre o "pré-texto", ou linguagem, e o "texto", ou a língua. A leitura poética procura interrelacionar VERDADE/HOMEM/HISTÓRIA.

Também chamada de crítica transmanente, esta proposta de análise textual estaria situada na tensão entre interioridade e exterioridade, ou melhor, localiza-se no ponto de convergência ou tensão de todos os níveis, cuja força-mediadora-energia simbólico-alegórica - é o MITO.

Cabe ao crítico leitor, portanto, o esforço de compreensão da verdade, localizando-se no interior do seu jogo e acompanhando a sua dinâmica interna.

Se por trás da obra literária está o Homem, o SER, só poderemos detectá-lo em sua dinâmica de estruturação se o estudo de sua criação abranger o contexto histórico em que se insere, a perspectiva diacrônica da obra produzida e a leitura poética que nos permitirá, através da análise de toda uma simbologia, explicá-la em seu valor artístico.

É de Theodor Adorno⁴ a idéia de que não há um conteúdo objetivo, nem uma categoria formal da poesia, por mais irreconhecivelmente transformado e às escondidas de si mesmo, que não proceda da realidade empírica a que se furta. Com isso e com o reagrupamento dos diferentes aspectos, graças a suas leis for mais, a poesia condiciona seu comportamento para com a realidade.

Mesmo o distanciamento das obras para com a realidade empírica é antes, ao mesmo tempo, intermediado por esta. "A imaginação do artista não é nenhuma creatio ex-nihilo".

Voltamos, portanto, à conciliação entre interior e exterior, já que nenhuma palavra inserida numa obra de arte desvincula-se completamente das significações que possui no discurso comunicativo. A verdade de uma poesia é sempre a dialética entre os dois momentos.

Literatura é criação humana. Ousamos dizer, com Lucien Goldmann, que o homem só é autêntico na medida em que se considere ou sinta como parte de um conjunto em devir, e se situe numa dimensão transindividual, histórica ou transcendente. Igualmente a Adorno, Goldmann enfatiza que a obra literária se situa no ponto de encontro entre as formas mais elevadas das tendências para a coerência, que são próprias da consciência coletiva, e as formas mais elevadas de unidade e de coerência da consciência individual do criador. O óbvio desta reflexão, para nós, deve-se ao fato de que todo comportamento humano é uma tentativa de dar uma resposta significativa a uma situação particular e tende, por isso mesmo, a criar um equilíbrio entre o sujeito da ação e o objeto sobre o qual esta ação se verifica o meio ambiente.

A seleção de temas, vocábulos e estruturas é feita pelo artista, tanto de forma consciente como inconsciente. A integral significância de uma poesia não existe sem sua estrutura, totalidade dos seus momentos. Porém, é ao mesmo tempo que a essa estrutura, como a da aparência estética, transcende.

1.2. A "CANÇÃO DO EXÍLIO" E O CONTEXTO LÍTERO-CULTURAL

Sabemos que, por menor que seja a participação efetiva de qualquer homem em seu tempo, esse mesmo tempo em que vive é que caracteriza suas vivências e pensamentos. Sobretudo os poetas, seres humanos dotados de uma sensibilidade além, são os primeiros a, como um prisma, conter e, em seguida, refletir as cores do seu tempo.

Gonçalves Dias nasceu um ano após a Independência do Brasil - em 1823 - e viveu sua fase adulta duas décadas depois, em meio ao grande entusiasmo produzido por este marco histórico brasileiro. É, portanto, natural que o sentimento nacional, de amor a Terra, esteja presente - e à priori - em sua obra; e é nesse espírito que devemos ler Gonçalves Dias. O grande poeta soube, com mestria, associar, em perfeito equilíbrio, a força ufanista ao poder verbal que caracterizou sua expressão. Foi a "Canção do Exílio" o seu primeiro momento de inspiração, o passaporte da sua imortalidade; segundo Manuel Bandeira, "Ainda que não tivesse escrito mais nada, ficaria, por ela, o seu nome para sempre gravado na memória de sua gente".

Isto porque o nacionalismo de Gonçalves Dias não apenas traduziu o furor ativista do pós-Independência, ou o sentimento saudosista de um jovem exilado em Coimbra. O poeta falou de emoções universais profundas, transcendendo espaço e tempo: seu lirismo interno abriu caminhos na sensibilidade do século

XIX, perpetuando-se até nossos dias. É certo que novas formas de expressão foram trabalhadas, novos movimentos literários, após o Romantismo, ampliaram o "dizer" e o "fazer" poéticos vinculados ao tema do exílio, mas a "Canção do Exílio", escrita em 1843, estabeleceu-se como a grande inspiradora, o poema "clássico", Princípio da nacionalização literária brasileira.

"Estava eu na sala de redação do Diário do Rio quando aí entrou um homem pequeno, magro, ligeiro ... Não foi preciso que me dissessem o nome, adivinhei quem era - Gonçalves Dias!

Fiquei a olhar, pensando, com todas as minhas sensações da adolescência. Ouvia cantar em mim a famosa "Canção do Exílio" ... "

Machado de Assis

1.3. DO NACIONALISMO UFANISTA ÀS CANÇÕES DE CASIMIRO DE ABREU

A análise formal sob vários ângulos, a ser realizada em seguida, sobre a "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias, não se propõe a apresentar novidades interpretativas. Pretende-se, sim, apresentar uma seleção revisada dos melhores estudos já realizados sobre a obra, para que sirva de referência constante na análise - esta sim, de cunho reflexivo pessoal - que faremos sobre as "Canções do Exílio", que a primeira se seguiram, até nossos dias.

CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem palmeiras,
onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorgeliam,
Não gorgeliam 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 primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar - sozinho i noite -
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

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

Epígrafe Goethiana - A epígrafe usada pelo poeta é uma adaptação da "Canção de Mignon" do autor alemão Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), à época no auge de sua fama internacional. Tudo indica que Gonçalves Dias tivesse recolhido esse recorte Goethiano em sua permanência no meio acadêmico de Coimbra. Não é uma citação integral e continuada do texto, mas uma citação acomodada pelo poeta. Da primeira estrofe de "mignon", Gonçalves Dias retirou a parte que melhor traduzia sua nostalgia da pátria.

"Conheces o país onde florescem as laranjeiras? ARdem na escura fronde as frutas de ouro ... Conhecê-lo ? Para lá, para lá quisera eu ir"⁸

Estrutura formal - A versificação do poema em questão é regular, em períodos rítmicos iguais, do primeiro ao último verso.

Os versos utilizados são os heptassílabos ou redondilha maior. O movimento rítmico baseia-se na alternância da sílaba forte e fraca, com acentuação na primeira, terceira, quinta e sétima sílabas. Quanto às rimas são soantes (sabiá/lá, flores/amores), com correspondência completa de sons. E alternam-se as ricas (sabiá/lá) com as pobres (lá/cá). Quanto à estrofação, o poema foi agrupado em quadras - as três primeiras estrofes - e sextilhas - as duas últimas estrofes. Entre os dois blocos de estrofes há uma complementação que se expressa através de um estribilho - "Minha terra tem palmeiras"/"onde canta o Sabiá" -. O poeta intercala o eu individual e coletivo, numa distribuição de equilíbrio lírico-emotivo.

Os dois primeiros versos, que funcionam como refrão, contêm os elementos básicos "eu", "palmeiras", "Sabiá" para que se compreenda a relação poeta/terra natal.

"Palmeiras" e "Sabiá" traduzem dados da realidade da terra Brasil, mas, por outro lado, traduzem a versão que o poeta tem dessa realidade: vemos aí a matéria-prima de que se serve Gonçalves Dias como fonte de inspiração; no entanto, é interessante observar que a combinação palmeira-sabiá não é uma verdade ecológica, mas uma invenção poética.

A aproximação de sabiá e palmeira confere aos dois elementos novos significados. Sabiá aparece grafado com maiúscula, personificado. Isto nos leva a estabelecer uma analogia com o poeta, que seria o "cantor" de uma tristeza, assim como o pássaro (sabiá) tem um canto triste.

Quanto à palmeira, é um símbolo de todo o Brasil. Os índios chamavam de Pindorama - terra das palmeiras - o Maranhão, lugar onde nasceu Gonçalves Dias.

O "eu lírico" está exilado, longe de sua terra natal. Os advérbios cá e lá são os elementos formais que polarizam essa comparação. O poeta não está satisfeito no lá, onde se encontra, e deixa-se levar pelo sonho ou imaginação, "em cismar sozinho, a noite/Mais prazer encontro eu lá", idealizando o lugar em que gostaria de estar - o lá.

Como recurso estilístico para exaltar esse lugar longe e idealizado, Gonçalves Dias se vale da hipérbole, em todos os versos da 2ª estrofe ("mais ..., mais, ... mais ...") , através dos advérbios mais e não. Todo o processo comparativo se desenvolve paralelamente: "Minha terra/nosso céu/nossas várzeas/nossos bosques/nossa vida/minha terra tem palmeiras estrelas/flores/vida/amores/primores; gorgeliam/não gorgeliam como; tem/tem mais; flores/mais flores; vida/mais vida; amores/ /mais amores; prazer/mais prazer; aqui/lá; cá/lá.

Ainda como recursos formais para garantir o conteúdo, além do refrão que confere ao poema ritmo de canção, podemos observar a sonoridade clara provocada pelas diversas , palavras grafadas com a vogal "a": palmeira , sabiá, lá, estrela, vida, várzeas, cá, canta, terra, tais, cismar, prazer, morra, permita, 'inda, aviste.

Sendo um poeta lírico, Gonçalves Dias se utiliza de alguns termos catalizadores que lhe condicionam ou expressam a emoção poética, criando o clima para a explosão sentimental.

São substantivos, verbos e advérbios repetidos como prismas, que refletem imagens, pensamentos e emoções. Em época de "exagero", o poeta não se utilizou de um único adjetivo em sua "Canção do Exílio". Optou pela concentração e explicitação de seus sentimentos, nas idéias passadas pelos substantivos. Conseguiu, por isso, maior força de expressão, sendo absolutamente original. São os vocábulos que indicam a paisagem, os elementos condicionantes e estruturadores da emoção e da expressão linguística. Daí decorre a sensação visual do mundo físico que toma forma com todas as luzes e cores que o poeta nos leva a imaginar: o céu mais cheio de estrelas, que é o mais lindo; várzeas com flores - imaginamos tantas ...; bosques selvagens, verdes, pulando vida ... Palmeiras, aves diversas e ... um Sabiá com seu canto (cantaria em realidade tão bem esta ave, como o grande poeta nos leva a crer ?...).

Lendo a "Canção do Exílio", percebemos o quanto de sentimentos telúricos Gonçalves Dias faz brotar em nós - valores culturais, psicológicos, sociológicos e literários saltam-nos, num tom emotivo-lírico, na configuração, em versos, do nacionalismo ufanista, fervente a partir de 1824; do culto da natureza; da expressão de solidão e saudosismo de um homem; na predominância do sentimento sobre a razão.

Sobre este aspecto, ainda para aclarar o conteúdo e a forma da "Canção", é de valor o trabalho do Professor João Ferreira, publicado na revista Cultura⁷, que nos oferece dados da gênese do poema, ora em questão. Diz serem significativas as Cartas do poeta a seu conterrâneo e amigo Alexandre Teófilo de Carvalho Leal. Em carta datada de 28 de setembro de

1843 - dois meses após a composição da "Canção do Exílio" , Gonçalves Dias não tem rodeios para relatar ao amigo toda a solidão dramática de Coimbra. Aborrecido com a incerteza da data para a abertura das aulas na Universidade, que estava pendente de uma resposta sobre a presença de Sua Majestade o Rei de Portugal, Gonçalves Dias declara sem eufemismos a seu interlocutor: "Teófilo. Aqui estou, meu amigo, nesta maldita e aporrrinhada terra - maldita de quanta poesia há no mundo - e aporrrinhada de quantas aporrrinhações podem aporrrinhar um cristão".

Em carta, já datada de Caxias, no Maranhão, e dirigida ao mesmo Teófilo em 19/05/1845 - prossegue João Ferreira - dizia sobre seu passado em Coimbra: "Triste foi a minha vida em Coimbra - que é triste viver fora da pátria, subir degraus alheios - e por esmola sentar-se à mesa estranha" Isto confirma o estado de espírito que a "Canção" traduz. Esta mesma carta teria ainda um outro significado: traduz a hipersensibilidade do poeta, agora sentindo as "dores da alma", a "solidão espiritual" em Caxias, que considera "mais triste ainda" do que em Coimbra, por ser desconhecido ou mal conhecido na terra de nascimento, onde deveria ser cultuado e estimado.

Outro fator externo que ajuda a explicar o clima psicológico e cultural do poeta são as suas relações com a etnografia e a paisagem brasileira. Temos, então, tanto um homem de Ciências quanto um homem de Letras na pessoa de Gonçalves Dias. Neste sentido, estaria explicada a utilização da epígrafe Goethiana na pré-abertura da "Canção do Exílio": seria menos uma exibição de alta erudição e mais uma conseqüência de sua aproximação com o poeta alemão, este também homem de letras e de Ciências.

Grande partidário do nacionalismo cultural expreso em seus poemas, Gonçalves Dias publicou em 1858 seu dicionário em Língua Tupi e o importante Diário de Viagens, de uma expedição realizada pelo Rio Negro.

Após esta análise demonstrativa, podemos dizer que o valor e a beleza desse poema não se depreendem apenas dos aspectos formais, do trabalho com o significante, ou dos aspectos conteudísticos, das áreas do significado, mas de uma espécie de "magia" que tem envolvido os leitores há mais de um século. O resultado poético, que transcende o mero acordo significante/significado gerador do signo demonstra, através da combinação original destes, a relação que o poeta mantém com o real, revelando o nacionalismo e o lirismo sentimental do poeta. romântico.

A matriz de Gonçalves Dias serviu de inspiração para vários poetas. Reaparecerá por décadas como fonte. Uns inovaram, outros a retomaram com as mesmas referências, o mesmo sentimento, quase as mesmas palavras ... Não houve acréscimo na estrutura, na forma, nem na própria expressão virtual do tema. É o caso das Canções do Exílio escritas pelo poeta da Segunda Geração Romântica brasileira, Casimiro de Abreu. Tendo vivido em Lisboa de 1854 a 1857, neste período escreveu algumas canções, visivelmente influenciadas pelo poema de Gonçalves Dias.

CANÇÃO DO EXÍLIO

Casimiro de Abreu

Eu nasci além dos mares:
Os meus lares,
Meus amores ficam lá!

- Onde canta nos retiros
Seus suspiros,
Meus suspiros o Sabiá!

Oh! Que céu, que terra aquela,
Rica e bela
Como o céu de claro anil,
Que seiva, que luz, que galas,
Não exalas
Não exalas, meu Brasil!

Oh! Que saudades tamanhas das montanhas,
Daqueles campos natais,
Daquele céu de safira que se mira,
Que se mira nos cristais!

Não amo a terra do exílio,
Sou bom filho,
Quero a pátria, o meu país,
Quero a terra das mangueiras
E as palmeiras,
E as palmeiras tão gentis!

Como a ave dos palmares
Pelos ares
Fugindo ao caçador;
Eu vivo longe do ninho,
Sem carinho e sem amor!

Debalde eu olho e procuro ...

Tudo escuro

Só vejo em roda de mim!

Falta a luz do lar paterno

Doce e terno

Doce e terno para mim.

Distante do solo amado

Desterrado

A vida não é feliz .

Nessa eterna primavera

Quem me dera o meu país!

Casimiro utiliza os mesmos elementos: a palmeira/
/laranjeira, o sabiá, a exaltação exagerada da terra natal e
a saudade da pátria distante. Seus amores são também os maio_
res, como os de Gonçalves Dias. As aves nele, fogem ao caçador,
no entanto não podemos considerar este aspecto como inovador, já
que, talvez, a intenção do poeta tenha sido a de colocar a pala
vra apenas como rima (pobre) para amor.

"Fugindo ao caçador;

Eu vivo longe do ninho

Sem carinho,

Sem carinho e sem amor!

Seu Sabiá também aparece com maiúscula; o que nos faz questionar
com que ave se identificaria o autor, se com o Sabiá, tão impo_
tante e simbólico, ou com qualquer outra ave, já que, certamente,
pelos seus versos, ele se considera um "pássaro" fora do "ninho".

Remetendo-nos ao contexto histórico da terra Brasil, as Canções de Casimiro encontraram espaço de repercussão. Recem-independente, o povo brasileiro precisava de ufanismo. "do meu céu de claro anil, do meu Brasil", da "terra de mangueiras" e "palmeiras", dessas confissões de amor emocionado, para consolar seu auto-respeito.

CANÇÃO DO EXÍLIO

MEU LAR

(Fragmento)

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
 Meu Deus! Não seja lã;
 Eu quero ouvir na laranjeira, ã tarde,
 Cantar o sabiá!
 Meu Deus, eu sinto e tu bem vês que eu morro
 Respirando este ar;
 Faz que eu viva, Senhor! Dá-me de novo
 Os gozos do meu lar!
 O país estrangeiro mais belezas
 Do que a pátria, não tem;
 E este mundo não vai um só dos beijos
 Tão doces de uma mãe!
 Dá-me os sítios gentis onde eu brincava
 Lá na quadra infantil;
 Dá que eu veja uma vez o céu da pátria,
 O céu do meu Brasil!

Seu eu tenho de morrer na flor dos anos,
 Meu Deus! Não seja lá:
 Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
 Cantar o Sabiá!

Lisboa, 1857

Em "Canção do Exílio Meu Lar", o poeta recupera a verdade ecológica do "Sabiá/Laranjeira", mas perde o sentido simbólico da união dos dois Brasis: o do interior e o do litoral, proposto pelo "Sabiá/Palmeira" de Gonçalves Dias. A pátria aparece como uma "doce mãe", aliás, marca típica do poeta, se lembrarmos que em seus poemas há referências constantes à infância e à figura materna: "Dá-me os sítios gentis onde eu brincava/ lá na quadra infantil".

Nos poemas dos dois autores, a temática e nacionalista, valorizando a terra natal (ufanismo); em ambos há a presença da morte, mais acentuadamente em Casimiro de Abreu, onde adquire aspectos ultra-românticos (morrer cedo, repetição insistente).

Há lirismo nos versos de Casimiro, sem dúvida, porém, como pura expressão de sensibilidade, desligada de qualquer pretensão literária maior.

Como sua marca pessoal, misturam-se aos grandiosos elementos naturais da terra natal os elementos naturais do cotidiano do burguês brasileiro da época imperial, como laranjeiras, mangueiras e regatos. Quando amplia o âmbito da visão, é matizando de moderada beleza os aspectos exaltativos da paisagem; "Palmeiras tão gentis"; "falta a luz do lar paterno/Doce e

terno/Doce e terno para mim", É, sem dúvida, aí, que reside a originalidade de sua expressão poética: a capacidade de elaborar imagens delicadas. Casimiro foi o poeta dos temas mais comuns da psicologia humana e dos aspectos mais familiares da paisagem, tratando-os com uma amplitude bem menor do que Gonçalves Dias.

NOTAS - CAPÍTULO I

1. MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. A Vida de Gonçalves Dias. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1943.
2. PORTELLA, Eduardo et alii. Teoria Literária. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
3. ADORNO, Theodor. Notas de Literatura, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.
4. GOLDMANN, Lucien. A Sociologia do Romance. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
5. BANDEIRA, Manuel. Poesia e Prosa, Rio de Janeiro, Agrillar, 1958.
6. FERREIRA, João - "A Canção do Exílio de Gonçalves Dias" in Revista Cultura, Brasília, ano 8, nº 29, p.42 a p.48.
7. CAMPOS, Geir. Poesia Alemã Traduzida no Brasil. Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, pp. 96-97, tradução de João Ribeiro.

*"e nada resta, mesmo do que. escreve
e te forçou ao exílio das palavras,
senão contentamento de escrever,
enquanto o tempo, em suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas
se evapora no fundo do teu ser!"*

Carlos Drummond de Andrade.

CAPÍTULO II

A CANÇÃO DO EXÍLIO DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

2.1.MODERNISMO: AS CANÇÕES DE EXÍLIO

Existe um espaço onde diferentes visões de mundo se entrecruzam. Em nosso trabalho, é o espaço literário do tema exílio, do texto-matriz de Gonçalves Dias, escrito em 1843, aos textos-produto do século XX. É o que chamamos de processo intertextual, com suas complexas relações, que vão da pura imitação, como vimos em Casimiro de Abreu, à polêmica e à paródia, como veremos, em seguida, nas canções de exílio dos poetas modernistas Mário Quintana, Murilo Mendes, Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade.

Cada um com seu objetivo poético, os autores acima citados não só retomaram o tema do exílio, com toda a conotação nacionalista, como o repensaram, segundo novas perspectivas históricas, ideológicas e estéticas.

"Minha terra não tem palmeiras"

Mário Quintana

"Minha terra tem palmeiras "

Oswald de Andrade

"Minha terra tem macieiras da Califórnia"

Murilo Mendes

"Ainda um grito de vida e voltar"

Carlos Drummond de Andrade

"Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para Sio Paulo"

Oswald de Andrade

"Para onde é tudo belo
E fantástico"

Carlos Drummond de Andrade

O enraizamento das artes na trama da existência coletiva, longe de enfraquecer-lhe o poder, aumenta-lhe a significação comunicativa e pode mesmo prolongar-lhe o sentido. É esta abrangência na literatura moderna que traz consigo uma preliminar consciência dos nexos, por meio dos quais o trabalho da linguagem a vincula à sociedade e à cultura. Colocada a questão de outra forma, poderíamos reafirmar que esta sociedade viva é que vai servir de pano de fundo como princípio dinâmico e motor do conjunto, porque cada um dos seus aspectos só terá significado neste momento de incessante transformação, que é uma sociedade. Este conceito nos permite, então, situar a obra em um todo vivo, de que o poeta é o cristalizador momentâneo. Esta compreensão da criação artística, vinculada à criação social nos aparece, portanto, como a mais coerente, já que é fato histórico e comprovado que os grandes períodos criadores se situam, quase todos, em momentos de crise ou ruptura sociais e na conseqüente necessidade de auto-afirmação desta mesma sociedade.

Não se trata aqui, naturalmente, de reduzir a obra de um autor à biografia e sim de situar a significação latente do tema tratado, enquanto tentativa de exteriorização e de objetivação, cujo verdadeiro alcance resulta do desejo de

eficácia que encerra. A decifração poética da produção literária será realizada a partir da reintegração no sistema de sinais dinâmicos que o poeta constitui e de que devemos descobrir a íntima significação.

As teorias propostas por Lukács¹ nos mostram ser possível estabelecer relações entre a totalidade da experiência social e a expressão que um indivíduo propõe da sua época, através de uma representação simbólica.

A investigação de Francastel prolonga esta direção e dá-lhe um sentido. O espaço torna-se um problema, porque o homem se apropria, através dele, de uma substância social que não depende de uma intuição mística do real, que os materialistas pretendem impor. A genialidade da criação seria, portanto, a genealogia da vida social, e a vida social encontra, na especulação individual, o princípio e o motor de sua transformação.

Enfim, Lukács e seus discípulos fazem da obra de arte um conhecimento em si mesmo, conhecimento do mundo e conhecimento do "homem" (no sentido do humanismo desusado do século passado). Mas não podia ser de outra maneira, porquanto se trata de uma teoria que vê o artista como o receptor momentâneo de problemas existentes antes dele, já intelectualizados no seu mundo, quer pela ação dos homens, quer pelo crítico de uma época posterior. Tudo se passa, pois, como se a obra traduzisse e reconstituísse, num todo imaginado, temas propostos anteriormente.

É de Lukács a idéia de que quando uma cultura se exprime através de uma obra, é porque essa obra atinge um tal

grau de especificidade que se torna irreduzível a qualquer outra ordem de realidade que não seja o absoluto que procura alcançar.

Tal idéia poderemos comprovar a seguir, na análise de "Canto de Regresso à Pátria", do poeta renovador modernista, Oswald de Andrade.

2.1.1. OSWALD DE ANDRADE E O "CANTO DE REGRESSO À PÁTRIA.

Objetivando um distanciamento absoluto em relação ao tema do exílio, Oswald recorre, com seu "Canto de Regresso à Pátria" - publicado em Pau-Brasil, 1924, a um processo de inveja são do sentido primeiro, proposto por Gonçalves Dias, em sua celebre Canção, estabelecendo uma paródia forte e extremamente crítica contra a alienação social, no Brasil.

"Canto de Regresso à Pátria" pertence à produção de Oswald de Andrade, realizada no início da década de 20, a mesma época da Semana da Arte Moderna.

Finalmente, como queriam os autores revolucionários brasileiros, estávamos comemorando a Independência cultural cem anos após a independência política. Tínhamos tudo para isso: talento, vontade de mudar, necessidade urgente de auto-afirmação de nossa cultura brasileira, apoio de classes privilegiadas e propostas, senão claras, ao menos digne do respeito da comunidade artística mundial: Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Villa-Lobos, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e outros, igualmente geniais, propunham a transformação, a evolução, a conscientização nacional, através da arte. Não eram apenas idealistas, traziam um projeto estético acompanhando o das van_

guardas européias do começo do século e o ideológico, voltado para o conhecimento e a expressão da realidade do país. Convergência esta que revelou a vertente primitivista, pau brasil e antropofágica, com o seu humor literário, a sua inclinação parodística, a sua aliança com o mito, o cotidiano e o popular.

"Eu quero fazer um poema

De flores de papel

Laranja azul encarnado

Branco e verdeamarelo "

Oswald de Andrade

Continuamos, é certo, buscando a independência cultural, otimisticamente comemorada naqueles dias de fevereiro de 1922, e, se ainda o fazemos, é porque a coragem dos pioneiros da Semana de Arte Moderna aparece como luz, indicando as possibilidades sempre múltiplas da expressão artística, em nosso século.

A retomada do tema exílio por Oswald de Andrade caracteriza-se por um nacionalismo crítico. Como instrumento deste trabalho crítico, o poeta utiliza o humor, compondo um poema-paródia ao "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias. Oswald elaborou uma espécie de releitura de nosso texto-matriz, onde, por trás da sátira, permanece o caráter nacionalista, apenas do todo, agora, de uma nova perspectiva. O poeta, contudo, não critica como veremos a seguir, a valorização do elemento nacional na poesia, mas a forma ufanista de fazê-lo.

CANTO DE REGRESSO A PÁTRIA

Oswald de Andrade

Minha terra tem palmares
 Onde gorgeia 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 eu volte para lá.

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

Oswald mantém o mesmo ritmo da canção-matriz - 0
 jogo com os advérbios daqui/lá remete à distância espacial poe_
ta/terra natal , efeito conseguido por Gonçalves Dias e aí repetido
 A referência é que muda: o lá não se refere ao Brasil, país de
 sertão e litoral. A saudade do poeta é delimitada a São Paulo,

a Rua 15, ao progresso de São Paulo. Há, na primeira estrofe, a quebra proposital do simbólico Canto do Sabiá, na palmeira. A terra de Oswald de Andrade "tem palmares", onde quem "gorgeia" é o mar (fato geograficamente correto).

"Minha terra tem palmares
Onde gorgeia o mar"

Em seguida, no terceiro verso da mesma estrofe, o poeta fala do canto dos passarinhos, devinculando-os do espaço-referência da canção-matriz (o sabiá cantando na palmeira).

"Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá"

A segunda estrofe estrutura-se em torno de uma idéia nacionalista, pois o poeta relaciona, verso a verso, as virtudes de sua "terra" ("mais rosas, mais ouro, mais terra"). O segundo verso é de um realismo desconcertante, conseguido pelo "quase" que antecede o advérbio mais (" ... E quase que mais amores").

A terceira estrofe é uma seqüência que confirma a idéia da anterior e apresenta a repetição de dois versos da "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias: a suplica a Deus para que não o deixe morrer sem voltar a sua terra ("Não permita Deus que eu morra/sem que volte para lá). O último verso da terceira estrofe é retomado em repetição enfática, no primeiro verso da quarta e última estrofe, onde, no verso seguinte, em seqüência, o poeta especifica e delimita o seu "lá" (" ... Sem que eu volte para São Paulo"). A sua terra, na realidade, é São Paulo, e mais, o que dá saudades é a Rua 15 (" ... Sem que veja a Rua 15"), símbolo da

pujança econômica do Estado. Oswald de Andrade termina seu poema-paródia com a referência explícita ao "progresso de São Paulo". O que o poeta apresentou, portanto, foi uma maneira diferente de ler o convencional, na apresentação de novidades interpretativas e das contradições subliminares percebidas no desenvolvimento do tema por Gonçalves Dias. Falar de paródia é, pois, falar de intertextualidade das diferenças.

Representante da chamada "fase heroica" do Modernismo, Oswald foi prosador e poeta de altos e baixos. Sua obra foi rica de aventuras experimentais, tendo deixado momentos felizes de vanguardismo literário e outros nem tanto, de gratuidade ideológica. No entanto, havia nele todos os fatores sociais e psicológicos que concorreram para a construção do literato cosmopolita, daquele homo-ludens que se diverte com a íntima contradição ética alienado-revoltado diante de uma sociedade em mudança. Como informa Alfredo Bosi¹, é a partir de Oswald que se deve analisar criticamente o legado do Modernismo paulista, pois foi ele quem assimilou com conaturalidade os traços conflitantes de uma inteligência burguesa em crise, nos anos que precederam e seguiram de perto os abalos de 1929/30.

Oswald de Andrade, não por acaso, no momento em que a nossa expressão literária e a própria brasilidade mais precisavam de afirmação, revigorou o texto que, durante um século foi o hino deste sentimento pátrio. Condicionado por sua própria vivência social e emocional e espelho de um tempo diverso do vivido por Gonçalves Dias, o autor de "Canto de Regresso à Pátria" acrescenta a seu poema o elemento crítico, tornando-o uma releitura bem-humorada e perspicaz do autor romântico-ufanista.

2.1.2. MURILO MENDES E SUA "CANÇÃO DO EXÍLIO"

Como Oswald de Andrade, Murilo Mendes retomou o tema do exílio através da paródia, isto é, da inversão do texto-matriz de Gonçalves Dias, com a intenção de produzir efeitos humorísticos e críticos.

Poeta da geração de 30, Murilo conquista dimensões temáticas novas: da religião à crítica política e social, o poeta busca, no trabalho livre com as palavras, a expressão vigorosa e sensível das realidades de seu país. Conseguiu abrir o caminho da especulação intelectual aplicada à consciência positiva da invenção, o que observamos na sua capacidade de comunicar e de propor significações suscetíveis de cimentar uma experiência não só individual, mas coletiva.

CANÇÃO DO EXÍLIO

Murilo Mendes

Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturamos de Veneza.
Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em torres de ametista,
os sargentos do exército são monistas, cubistas,
os filósofos são polacos vendendo a prestações.

A gente não pode dormir
com os oradores e os pernilongos.
Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.
Eu morro sufocado

em terra estrangeira.

Nossas flores são mais bonitas

Nossas frutas mais gostosas

mas custam cem mil réis a dúzia.

Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
e ouvir um sabiá com certidão de idade!

O exílio de Murilo Mendes é um exílio simbólico, pois o poeta fala de dentro da terra natal. Sua intenção é a de mostrar a opressão que pessoalmente sofre pela invasão cultural estrangeira. Podemos perceber esta denúncia nas duas primeiras estrofes, em que vemos sucederem-se, em uma espécie de multiplicação do real, uma série de elementos insólitos.

No verso 1 o poeta diz "minha terra tem macieiras da Califórnia", rompendo com a imagem-símbolo de exaltação da flora brasileira, que é a palmeira de Gonçalves Dias, e nos apresentando a macieira como o símbolo da invasão cultural norte-americana. Na macieira (palmeira) não cantam mais, naturalmente, sabiás e sim gaturamos (pássaros multicoloridos), e de Veneza!: "Onde cantam gaturamos de Veneza".

Nos quatro versos seguintes, o poeta apresenta uma total inversão de papéis ao dizer que "os sargentos do exército são monistas, cubitas", enfim, se preocupam com as idéias e a filosofia, enquanto que, por sua vez, os "filósofos são polacos vendendo a prestações". Sua denúncia torna-se mais ferina ainda nos versos posteriores, culminando com a idéia de que até os "sururus em família", esses atos íntimos entre pessoas que

co-habitam, "têm por testemunha a Gioconda", um quadro clássico estrangeiro, desvinculado de nossa realidade, mas a ela incorporado pela numerosa colônia italiana que habita nosso país.

A confissão explícita de sua angústia de cidadão vem em seguida, quando diz que morre " ... Sufocado/em terra estrangeira", ou seja, essa influência estrangeira é tão opressiva que sufoca o poeta em sua própria terra (caracterizando o exílio).

Retomando mais de perto os versos da Canção de Gonçalves Dias, Murilo Mendes concorda que "nossas flores são mais bonitas/nossas frutas mais gostosas" "mas" - e este mas é o gancho final da crítica à situação política, econômica e cultural da terra natal - " ... custam cem mil réis a dúzia".

A validade deste (conforme classificamos anteriormente) poema-paródia, está na relação que se estabelece entre o ato poético e estético e os demais atos humanos, em suas causas e conseqüências políticas, sociais e culturais. Se procuramos entender a prática da arte - em especial, aqui, da literatura - devemos tomá-la por aquilo que ela é, enraizada na trama da experiência coletiva, onde o indivíduo que assume procura, talvez, razões e justificativas, mas onde tem que, no fim das contas, enfrentar sua atividade específica, cujas implicações e relações intrínsecas e extrínsecas configuram o signo poético.

2.1.3. "UMA CANÇÃO", DE MÁRIO QUINTANA

Defrontamo-nos aqui com uma perspectiva diferente de exílio. A distância físico-geográfica que permeia a "Canção"

de Gonçalves Dias transforma-se, dando lugar a um outro tipo de espaço: o do interior do poeta.

UNA CANÇÃO

Minha terra não tem palmeiras ...

E em vez de um mero sabiá,

Cantam aves invisíveis

Nas palmeiras que não há.

Minha terra tem relógios,

Cada qual com sua hora

Nos mais diversos instantes ...

Mas onde o instante de agora ?

Mas onde a palavra "onde" ?

Terra ingrata, ingrato filho,

Sob os céus da minha terra

Eu canto a Canção do Exílio !

Os dois primeiros versos do poema de Mário Quintana negam os dois símbolos de valor fundamental do poema de Gonçalves Dias, a palmeira e o sabiá. ("Minha terra não tem palmeiras ... /E em vez de um mero sabiá ..."). O poeta cai, em seguida, num confuso estado de irrealidade, com uma referencia onírica a "aves invisíveis" que cantam "nas palmeiras que não há". O Primeiro questionamento que nos vem é: a que terra o poeta, então, quis se referir nesta primeira estrofe ? A resposta vem, de imediato, na segunda estrofe, refletindo uma grande angústia exis_

tencial: "minha terra tem relógios". O elemento de valor desta terra está no tempo e não no espaço, como no poema romântico. O poeta constata a diversidade de tempos de possibilidades, mas sua busca concentra-se num tempo que não consegue perceber: o momento presente "Mas onde o instante de agora ?" . Na terceira e última estrofe a palavra terra apresenta-se com dupla possibilidade interpretativa: o espaço interior de vivência do poeta e/ou o próprio chão em que vive, a terra natal: "Terra ingrata, ingrato filho" . Antecede o verso analisado aquele que, claramente, expõe a inadaptação do autor à realidade: "Mas onde a palavra "onde" ?" . Existe a consciência de que a terra não lhe proporciona a esperada satisfação de vida "terra ingrata" , mas que, também, como filho, ele não sabe buscar uma possível felicidade: "ingrato filho" .

O sentimento que fecha o poema é, pois, de angústia e revolta, pela situação de crise em que vive o poeta. Ele não está fora de sua terra natal "Sob os céus de minha terra" , portanto o seu problema não é o exílio geográfico e, sim, a solidão e o afastamento de um homem atormentado por uma vivência interior caótica que não consegue harmonizar-se.

"Sob os céus da minha terra/

/Eu canto a Canção do Exílio!

A importância ideológica deste poema encontra-se quase que imperceptível, tal a sua importância poética, no entanto, cabe-nos refletir sobre o último verso onde o poeta, mesmo dilacerado, não renega a terra e resgata, no presente, o seu único ponto de apoio: a certidão de nascimento desta terra, na

referência à "Canção do Exílio" romântica. O poeta, apesar de tudo, ainda canta (e este verso tem uma conotação positiva ...) a sua própria Canção.

O lirismo acentuado, a busca da compreensão dos estados d'alma, são características da obra de Mário Quintana, que soube aliar estas tendências neo-simbolistas a uma poética ora prosaica e ligada ao cotidiano, ora de profundo questionamento existencial. Não é um poeta social, de preocupações urgentes com a realidade circundante. É interessante, portanto, que tenha resgatado justamente, como molde e base, a "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias e toda a carga social implícita em símbolos que vararam do século XIX ao século XX. Embora tendo o poema romântico como ponto de apoio e servindo-se de seus elementos básicos, Mário Quintana dá-lhe uma nova e inquietante conotação, transformando, ou melhor, acrescentando a idéia de que o exílio físico-geográfico pode ser doloroso, mas o exílio "interior" é o trágico, pois, para ele, não há saída - as possibilidades se fecham, totalmente, na sua incapacidade de compreender e ser compreendido em sua própria terra natal.

2.2. CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E A "NOVA CANÇÃO DO EXÍLIO"

No universo em que estamos inseridos, os questionamentos existenciais situam-se entre a razão concreta do cotidiano vivido e o espaço mental das angústias e sentimentos perturbadores de uma lógica que, por si só, nunca resistiu ao mundo sensível criado pelos poetas.

Carlos Drummond de Andrade, por muitos considerado como o poeta maior, pela riqueza de sua expressão e de sua temática, abriu caminhos na conquista das formas, inovadoras e renovadoras da linguagem poética, logo após a chamada "fase heróica", ou primeira fase do Modernismo.

Drummond lírico, social, prosaico, em busca de uma linguagem que melhor expresse seu "sentimento do mundo"; Drummond poeta público, político põe em evidência, na sua "Nova Canção do Exílio" a condição torturada do homem/cidadão, afastado no espaço e no tempo (está aí o aspecto renovador do texto-matriz de Gonçalves Dias), de sua terra natal. Em seu poema o longe é um ser, uma grandeza que existe por si mesma: "... Voltar/Para onde é tudo belo/E fantástico/A Palmeira/O Sabiá/O Longe".

NOVA CANÇÃO DO EXÍLIO

Um sabiá
Na palmeira, longe.
Estas aves cantam
Um outro canto.

O céu cintila
Sobre flores úmidas.
Vozes na mata,
E o maior amor.

Onde é tudo belo
E fantástico,
Só, na noite,
Seria feliz.

(Um sabiá.

(Um sabiá,

Na palmeira, longe.)

Ainda um grito de vida e
Voltar
Para onde é tudo belo
E fantástico:
A palmeira, o sabiá,
O longe.

A partir do título de seu poema Drummond nos remete
à Canção de Gonçalves Dias. Distantes um século no tempo real,

os dois poetas se aproximam através dos símbolos que compõem os dois textos. Produzida também em 5 estrofes, a "Nova Canção do Exílio" difere, formalmente, da original, pelo ritmo, devido a metrificação diversa.

Os elementos "sabiá", "palmeira" e o "eu" reaparecem também como símbolos do poeta criador, do espaço da terra natal e da conseqüente relação que se estabelece entre o poeta e suas recordações. A palavra (advérbio) longe substitui o lá, ampliando o conceito espacial. Este advérbio remeteria também ao aspecto temporal, às recordações de passado do poeta.

Drummond mantém as referências concretas ao belo de seu "longe", "céu", "flores", "mata", "amor". Há aí uma mudança de tom: enquanto Gonçalves Dias exalta os "primores" da terra natal, Carlos Drummond de Andrade apenas os constata, em descrição sóbria, porém não menos lírica do que a do poeta romântico. "Só, na noite/seria feliz:" - vemos nestes versos a manutenção do estado emocional do poeta, em relação ao eu "lírico" de "Canção do Exílio", ampliado pela sugestão de que há felicidade, sim, na própria lembrança de um passado, ou de uma terra distante, resumidos nos três elementos básicos: "Sabiá", "Palmeira" e "Longe". A quarta estrofe é a reafirmação da anterior, como ocorre na "Cartão" de Gonçalves Dias na referência à capacidade de imaginação e sonho do poeta - "Onde é tudo belo/e fantástico" (vd. a mesma idéia, nos versos do poema romântico: "Em cismar sozinho à noite/mais prazer ...").

Drummond conclui seu poema com a idéia de esperança, transcrita no 1º verso da 5ª estrofe: "Ainda um grito de vida e

voltar" (vd. em Gonçalves Dias: "Não permita Deus que eu morra/
/Sem que eu volte para lá"). Voltar para um tempo e um espaço re-
lembrados de forma idealizada, devido à distância dos quais são
símbolos a mesma "palmeira" e o mesmo "sabiá" da "Canção do Exí-
lio" do poeta que primeiro contribuiu para a criação de uma lite-
ratura genuinamente nacional.

Os trabalhos de Roland Barthes oferecem uma pro-
posta de leitura plural de sentido desvelado, no "texto". Ca-
da texto seria um espaço de significância, onde se cruzam outros
textos (intertextualidade). Essa análise textual não pretende
descrever a estrutura da obra, mas descobrir o processo móvel
de sua estruturação, na abertura de sua significância. Conside-
ramos, portanto, pertinente, em nossa análise, a utilização do
código sêmico, ou significados de conotação, o código simbólico
e o código cultural de referência. Para Barthes é no ato de pro-
dução do signo (associação total entre significante e significa-
do) que se localiza a significação, que não esgota, no entanto,
o ato semântico (= revelação da significação), pois a relação
do signo com outros signos gera um valor, que dinamiza a signifî-
cação, dando-lhe mobilidade no conjunto dos signos.

Como vimos, Drummond, contrariamente a um Oswald
de Andrade, não apresenta um distanciamento do "eu" lírico em
relação à terra natal. A releitura proposta pelo primeiro ba-
seia-se no aproveitamento dos signos, antes a eles acrescentando
novos matizes, do que os rompendo. Ocorre na "Nova Canção do Exí-
lio" uma diferenciação em relação original, acrescentando-se a
esta a idéia de que ao exílio espacial pode juntar-se o exílio
temporal, sem que haja traição ou negação dos valores nacionais

(a palmeira e o sabiá). Caracterizar-se-ia, assim, o que Afonso Romano de Sant'Anna¹ denominou de estilização (a partir das teorias, sobre o conceito, de Tynianov e Bakhtin). Considerando que os jogos estabelecidos nas relações intertextuais são desvios maiores ou menores em relação ao original, a estilização aparteria como um desvio tolerável (e mesmo desejável!); uma forma de desvio em que o autor proporia o máximo de inovação que o texto original poderia admitir sem inverter-lhe ou subverter-lhe o sentido. Enquanto a paródia deforma, a paráfrase conforma, a estilização reforma, ou seja, ela reagrupa os elementos formais, sem modificar o essencial da estrutura.

Em relação a esta mesma forma, na qual se estrutura o discurso poético, podemos dizer que não pode reduzir-se ao plano da expressão, pois inclui, indissociavelmente, um conteúdo articulado com o real histórico.

Segundo os pressupostos teóricos de Barthes, o signo vale por seus contornos, suas vizinhanças. A diferença entre o signo lingüístico e o semiológico estaria, precisamente, no nível da substância: é a sociedade que transforma a função de utilidade (o valor de uso), em significação.

As "palmeiras" e "sabiás" de Gonçalves Dias e Carlos Drummond de Andrade transcenderam a mera significação de elementos concretos de um mundo real, já que, em sua articulação com os outros signos do discurso poético, conquistaram um campo mítico, como símbolos que remetem à brasilidade e ao nacionalismo. Eles falam do que não foi dito na História, em seu particular espaço conotativo.

1. SANTANNA. Paródia, Paráfrase e Cia. São Paulo, Ática, 1985.

*"Mexi povo e meu poema crescem juntos
como cresce no fruto
a árvore nova*

*Ao povo seu poema aqui devolvo
menos como quem canta
do que planta".*

Ferreira Gullar

CAPÍTULO III

O EXÍLIO NA POESIA CRÍTICO-IRÔNICA

3.1. "A CANÇÃO DO EXÍLIO" DE DALTON TREVISAN

A "Canção de Exílio" de Dalton Trevisan foi publicada, pela primeira vez, no dia 05 de agosto de 1984, no suplemento "Cultura" do jornal O Estado de São Paulo. Seu efeito foi curioso: os vários personagens citados pelo autor neste poema-crônica tiveram as reações mais inusitadas. Um chegou a dizer que nunca tinha ouvido falar em Dalton; outro ficou furioso, e outro ainda sentiu-se honrado, causando, assim, o texto diversas interpretações e reações.

Mas Dalton Trevisan é mesmo polêmico, do Vampiro de Curitiba a Desastres do Amor, passando pelo Cemitério de Elefantes, seus textos trabalham a crise de valores por dentro, sem injetar-lhe nenhum tipo de solução. A técnica empregada pelo autor é a de mitificar a pequena burguesia curitibana, criando estereótipos comportamentais. Toda sua obra surge como uma reflexão sobre o senso comum, entendido como ideologia em seus níveis mais baixos, como acuroulação de conhecimentos populares e das maneiras de ocupar-se da vida cotidiana. Devido, justamente, aos traços caricaturais de sua escritura, opera-se o esvaziamento ideológico do mito na sua criação primitiva em Gonçalves Dias, como veremos na análise de sua "Canção do Exílio", com o Sabiá.

Um dos pontos importantes a questionar na obra de Dalton Trevisan é se sua visão grotesca, sua sátira, seu apelo à paródia estão ligados a uma denúncia do negativo, ou se ele quer introduzir o riso, debochado e subversivo, paralelamente à aparência de uma cultura oficial séria e pudica.

Quanto ao estilo do autor, podemos dizer de seu gosto pela comunicação clara, simples e objetiva, notabilizando-se por uma obsessão do essencial. Os painéis de tipos que compõem visam a retratar a situação da classe média baixa que povoa a periferia dos grandes centros urbanos. Ele se utiliza do ambiente "Kitsch" em que agem os personagens, para, através de um estilo extremamente mordaz, irônico e conciso, retratar a sub-vida deprimente e grotesca em que vive grande parte da sociedade brasileira. Neste caso, o Kitsch aparece como um elemento poderoso de reflexão sobre um modo estético da vida cotidiana de uma comunidade, contribuindo para retratar uma psicologia social profunda, como podemos observar nos versos a seguir:

"Tudo faça para não morrer
 Em último caso
 Que seja longe de Curitiba

 Consolo único
 É a coroa roxa de flores de pano
 Na eterna saudade da Valquíria".

("Canção do Exílio")

Dalton Trevisan pertence ao movimento de total renovação que transformou a literatura latino-americana em uma das mais experimentais da atualidade. Seu gênio encontra-se na habi_

lidade de escolher e destacar um momento, uma situação, um sentimento e projetar artisticamente esse microcosmo de vida.

Escritor de características pós-modernas, Trevisan participou da renovação do Realismo ou Constituição do hiperrealismo, que estaria fundamentado num novo movimento descritivo do qual não resulta uma visão de conjunto, mas de fragmentos. Esta tendência possibilitou a formação de um novo realismo, marcado pela depuração e por um novo posicionamento de composição literária, diante do referencial.

"Não permita Deus que eu morra
Sem que daqui me vá
Sem que diga adeus ao pinheiro
Onde já não canta o Sabiá"

Abrindo seu poema-crônica, "Canção do Exílio", vemos o último verso da última estrofe da "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias. Substituindo a "palmeira" pelo "pinheiro" Trevisan começa a particularizar o espaço que lhe servirá de referência durante toda a sua composição. Pinheiro é árvore típica do Sul do Brasil, em particular do Paraná, terra em que vive o poeta.

"Morrer ó supremo desfrute
Em Curitiba é que não dá".

A identificação do espaço vem acompanhada pelo vocábulo de negação não, que, pela segunda vez em seis vezes, aparece no poema. Contrariamente a Gonçalves Dias, o poeta não exalta a terra natal, mas, pelo contrário, até a renega, reiterando este sentimento em vários outros versos posteriores:

"Castigo bastante é viver em Curitiba
Morrer em Curitiba que não dá
Não permita Deus
A não ser bem longe daqui
Mais prazeres encontro eu lá".

Dalton Trevisan relaciona a sua ogeriza de Curitiba a personagens conhecidos da cidade, que tornariam a vida medifcrizada, por sua falta de sensibilidade, sutileza e seriedade.

"Em Curitiba a morte não é séria
Um vereador gaiato já te muda em nome da rua"

(referência ao vereador Rafael Greca de Macedo, que aparece como "Rafa" no poema: "Com o poetinha bem viu o que fizeram/O Rafa e o Xaxufa gorgeando os versinhos ...").

"Nem pensar no necrológio
O Wanderlei já imaginou
Ó Santo Deus não o Wanderlei
Sem contar a sessão pública dos onze positivistas
Oficiada pelo grão-mestre Davi
Nessa hora você desiste da própria morte".

Na passagem em que se refere ao cineasta Silvio

Back:

"Em Curitiba é que não dá
O Silvio iria filmar tua vida
Melhor não ter vivido"

Ora denominando os personagens, ora fazendo referência às tradições curitibanas, Trevisan é sempre um crítico contra os lugares-comuns e a hipocrisia.

"Tudo faça para não morrer
Em último caso
Que seja longe de Curitiba
Não avise mulher nem filho
Nada de orador a beira do túmulo
Já imaginou o presidente da OAB pipilando o verso
Os trezentos milhões da Academia Paranaense
Arrastando-se de maca bengala cadeira de roda".

"Ah ser morto o mais longe da dona Mercedes
Bem lacrada a tampa do teu caixão
A juriti não há de chorar lágrimas fingidas"

"Fuja da missa de sétimo dia
Turno menos a famosa missa do sétimo dia
Cantada em falsete pelo Dom Fedalto"

A sociedade de Curitiba é retratada como superfíci_ al e medíocre em seu estilo de vida. O poeta não faz concessões, privilegiando os componentes sarcásticos, patéticos e grotescos desta sociedade. Dalton Trevisan nos descreve comportamentos que não lhe cabem, daí abrindo espaço para a crítica-irônica: o so_ ciai se transforma, aí, em elemento estrutural:

"Ah nunca morrer em Curitiba
Para sofrer até o Juízo Final"

"Os Vinholes e o Mazza gorgeando os primores
Que tais não encontro eu cá"

Estas referências continuam como fortes justificativas para o seu desgosto pe_ Ia terra natal, particularizada em Curitiba. Outras referências importantes no

poema retratam a exploração da natureza e os desastres da região, retomando como símbolos da terra natal o sabiá e a palmeira (aqui ganhando a cor local como pinheiro) de Gonçalves Dias.

"Na minha terra já não tem pinheiro
 O sabiá não canta mais
 Perdeu as penas enterrou no peito o bico afiado
 De sangue e tingiu a água sulfurosa do rio Belém
 Ao último pinheiro".

A revolta do poeta cresce e ele inclui uma referência a Deus (Jeová), imputando também aos céus a culpa de estar em um tempo e espaço tão pouco sublimis:

"Dura e difícil de entender
 A maldição do velho jeová de guerra"

Em seguida, descreve como se comportará a sociedade no momento da morte, dessacralizando os símbolos cristãos:

"Teu velório será no salão nobre da Reitoria
 Rondando a porta lá estarão os carrinhos
 De amendoim algodão-doce pipoca
 Batatinha frita melancia em fatia"

"Não permita Deus". O verso da "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias é retomado por três vezes em Dalton Trevisan, configurando um apelo oposto ao do poeta romântico. Enquanto este se encontra longe da terra natal, o outro sente-se exilado, mas em sua própria pátria. Exilado por sentir-se ameaçado e não compreendido em uma sociedade estreita de horizontes, vivendo sob parâmetros corruptos, artificiais e, o pior, completamente

alienada em relação ao que a cerca: a mediocridade, a hipocrisia, a falta de seriedade e de sinceridade.

Cabe aqui citar um extrato da interessante crônica "O Riso Solto do Brasileiro", de Eduardo Cyntrão¹, publicada no livro O Natal Sem Você:

"Porque até chegar a esse incrível ano de 1986, o povo brasileiro tolerou, ajudou, compactuou com todas as mudanças de nomes e de regimes. Ele pouco se importou, ou se importa com isso. O que ele não deseja é a mudança de mentalidade, de sistema no mais amplo sentido da palavra (...) a preservação de um código ético, de respeito mútuo".

Dalton Trevisan fala destas pessoas, deste povo vinculado ao sistema, qualquer sistema, desde que não obrigue à reflexão, ao sacrifício desalienante, a contestação de seu estilo fácil e incoseqüente de vida. Em virtude disto, as próprias relações sociais seriam influenciadas por este mecanismo psicológico de dissociação da realidade. As pessoas existem, porque cumprem papéis. Na dialética missão de co-existir, aquele que questiona a vida vê-se encurralado por um status quo que lhe dilacera a sensibilidade, a inteligência e a integridade (até na hora da morte . . .) :

"Se a gente não morre em surdina

Bem longe de Curitiba

A repórter Margarita anuncia no jornal das oito

Que você foi enterrado vivo

Tem rosto irreconhecível

Porém colorido

Aparecerá no próximo capítulo da novela"

A "Canção do Exílio" de Dalton Trevisan lembra, na particularização do espaço, o "Canto de Regresso à Pátria", em que Oswald de Andrade quer "voltar para a rua 15, e o progresso de São Paulo". A movimentação dos poetas, no entanto, é inversa; enquanto Oswald quer voltar para São Paulo, Trevisan pede a Deus para que não o deixe morrer sem antes sair de Curitiba. De qualquer forma, os dois textos podem ser considerados como paródias da Canção de Gonçalves Dias. Paródia, no que a entendemos, como uma relação transgressiva com a literatura. As alusões de Dalton Trevisan a alguns símbolos de nacionalidade introduzem o conjunto ideológico da canção-matriz, ficando esta virtualmente presente, a partir das referências aos símbolos e mitos (Não permita Deus que eu morra/Sem que daqui me vâ/Nunca mais aviste os pinheiros/Onde já não canta o sabiá). No entanto, é clara nestes versos a dessacralização da consagrada significação romântica dos símbolos, configurando a relação transgressiva de que falamos anteriormente.

Ao contrário de Oswald de Andrade e Murilo Mendes, em Dalton Trevisan não mais permanece o caráter nacionalista (ou bairrista), mesmo que dentro de uma perspectiva crítica. A "Canção do Exílio" de Trevisan apresenta um dilaceramento definitivo entre o sujeito e a terra, representada aqui pela cidade de Curitiba. O verso que sintetiza toda a amargura e raiva do poeta ê, propôsitalmente, escrito em uma rude linguagem ofensiva:

"Agora vem o Emiliano

Que é doce morrer em Curitiba

Para tua Curitiba merdosa isto aqui ó babaca"

Apesar de reiterado como símbolo da brasilidade, o Sabiá não consegue ser resgatado, pois, segundo o poeta, ele já não canta mais. Ele quem? Como sabemos, na Canção de Gonçalves Dias sabiá era também metáfora para o próprio poeta. Aqui também essa dubiedade poderia ser apontada: o poeta-cantor não encontra a sua volta mais nenhum estímulo para compor, ou seja, cantar.

Dalton Trevisan, como vimos, compõe seu texto ligado às circunstâncias do espaço que descreve, às peculiaridades que o caracterizam. No entanto, os elementos da composição transcendem a sua tipicidade e Curitiba passa a ser qualquer cidade, ou espaço em que habitam e ajam pessoas como as por ele descritas. No entanto, estes elementos são repetitivos, ou recorrentes, em toda a sua obra. Suas histórias não são universos fechados; Trevisan usa a literatura para mostrar o homem a ele próprio, através de diferentes planos. E são estes planos que se refletem que o colocam como um escritor neo-realista. Os "clichés" de Dalton Trevisan ampliam o real que, belo ou grotesco, seus textos querem retratar.

3.2. A "OUTRA CANÇÃO DO EXÍLIO" DE EDUARDO ALVES DA COSTA

Como poeta contemporâneo, Eduardo Alves da Costa resolve repensar o Brasil em uma "Outra Canção do Exílio". outra, por apresentar uma visão diferente do país tão exaltado pelo poeta romântico.

Questão de momento, de situação histórica e social, de posicionamento ideológico, a intenção é clara: mostrar a sua amargura e revolta do ser que se sente exilado em sua própria pátria. O alvo é o poder político, a atuação repressiva e opressora dos que regem as vidas dos cidadãos comuns.

"Minha terra tem primores
Requintes 'de boçalidade
Que fazem da mocidade
Um delírio amordaçado".

A palavra amordaçado remete a outra palavra do início do poema, açoite, também este símbolo da repressão vivida em várias épocas:

"As aves que aqui revoam
São corvos do nunca mais,
A povoar nossa noite
Com duros olhos de açoite
Que os anos esquecem jamais"

Este sentimento sombrio em relação ao país é exposto de forma desconcertante no início da primeira estrofe, pois o poeta faz um jogo de palavras bem humorado, dessacralizando a palmeira de Gonçalves Dias. Aproveita o significante, lhe atribue outro significado (Palmeiras, time de futebol de São Paulo) e em seguida faz a denúncia:

"Minha terra tem Palmeiras,
 Corinthians e outros times
 De copas exuberantes
 Que ocultam muitos crimes"

Os crimes, por sua vez, ligam-se aos "corvos do nunca mais" (em referência às aves agourentas do conto de Edgar Allan Poe, símbolos do irreversível e da total desesperança).

Estruturada em sete estrofes, o poeta repete a métrica do poema de Gonçalves Dias (os versos são heptassílabos). Cada estrofe é estruturada a partir de um verso retomado da canção-matriz:

- 1ª estrofe, "Minha terra tem palmeiras" (significado recriado)
- 2ª estrofe, "Em cismar sozinho, ao relento" (situação externa do poeta)
- 3ª estrofe, "Minha terra tem primores"
- 5ª estrofe, "A chorar sozinho, aflito" (situação interna do poeta)
- 6ª estrofe, "Minha terra tem palmeiras" (primeiro significado mantido)
- 7ª estrofe, "Não permita Deus que eu morra"

Também Eduardo Alves da Costa, assim como outros poetas modernistas, particularizou o espaço em que se encontra: é Brasil, mas é, sobretudo, São Paulo (percebemos pelas imagens citadas, do cotidiano - os times de futebol e a poluição: "Em cismar sozinho, ao relento/sob um céu poluído, sem estrelas").

O poeta faz referência a seu lugar de exílio "Nenhum prazer tenho eu cá", e este lugar é o tempo presente, como se percebe no verso seguinte "porque me lembro do tempo ..." É neste tempo passado que o poeta diz ter tido o que não tem no presente: a liberdade.

"Porque me lembro do tempo
 Em que livre na campina
 Pulsava meu coração, voava,
 Como livre sabiá; ciscando
 Nas capoeiras, cantando
 Nos matagais, onde hoje a morte
 Tem mais flores, nossa vida
 Mais temores, noturnos,
 De mil suores fatais".

A oralidade está presente no poema, na constatação da corrupção que prejudica os cidadãos.

"Equilibrado no risível sonho
 de grandeza que se esgarça e rompe
 roído pelo matreiro cupim da safadeza".

Apesar de ser uma profunda crítica à realidade brasileira, o texto não nega totalmente as belezas da terra natal.

"Minha terra tem encantos
De recantos naturais
Praias de areias monazíticas
Subsolos minerais
Que se vão e não voltam mais"

Vemos aí uma clara denúncia contra a dilapidação dos recursos naturais brasileiros pelos países estrangeiros.

Assim como Dalton Trevisan, que, ao denunciar, to_

ma para si a posição de não compactuante, Eduardo Alves da Costa, na 5ª estrofe, confessa seu sofrimento e sua consciência diante da realidade que o cerca:

"A chorar sozinho, aflito,
Penso, medito e reflito,
Sem encontrar solução;
A não ser voar para dentro,
Voltar as costas à miséria,
A doença e ao sofrimento,
Que transcendem o quanto possam
O pensamento conceber
E a consciência suportar".

A solução proposta pelo poeta ("voar para dentro") não será certamente por ele adotada, pois é o "alienar-se para não sofrer". Escrever já é um ato político; retratar realidades, analisando-as, é um ato de engajamento e não de alienação. O poeta usa na estrofe, portanto, de um recurso que nos remete à idéia inversa: suportar, por mais que doam o coração e a consciência.

É de Ferreira Gullar² a idéia de que todo ser social é um ser político, no sentido de política como a atuação do homem na sociedade da qual participa. E esta atuação seria inevitável, pois conviver é viver em conjunto, é trocar experiências, é só poder construir a vida, tendo como referencial, também, outras vidas.

Na 6ª estrofe, o primeiro verso ("Minha terra tem palmeiras") retoma o símbolo da "Canção" de Gonçalves Dias, a palmeira, árvore nativa brasileira. Mas o contexto é modificado; não é intenção do poeta referir-se às palmeiras como positivo símbolo de brasilidade. Ao contrário, usando como figura de linguagem a personificação, Eduardo escreve "a baloiçar, indiferentes/aos poetas e dementes", ou seja, as conhecidas palmeiras, símbolos de Brasil, "agem" com descaso para com os próprios filhos, "que sonham de olhos abertos/a rilhar os dentes".

Na sétima e última estrofe, o poeta a inicia da mesma forma que Gonçalves Dias, com o verso "não permita Deus que eu morra", acrescentando ao apelo, "pelo crime de estar atento". Extrema ironia; a situação chegou ao ponto de ser criminoso contra uma realidade opressiva. No entanto, há na estrofe a idéia de esperança no futuro, já que o passado não existe mais e o presente não satisfaz: "E possa chegar à velhice/com os cabelos ao vento/de melhor momento".

O Sabiá, como símbolo dos valores nacionais, da alegria e da liberdade é resgatado para este futuro de luz que deseja o poeta:

"Que eu desfrute os primores
 Do canto do Sabiá
 Onde gorgeia a liberdade
 Que não encontro por cá".

Como vimos, há várias formas do ser humano viverem o exílio. Eduardo Alves da Costa nos mostrou o exílio temporal: o homem oprimido, vivendo uma situação politicamente repressora; o cidadão exilado, preso absurdamente, em seu próprio país.

Ainda na linha crítico-irônica de Dalton Trevisan e Eduardo Alves temos o interessante poema, do poeta contemporâneo Antônio Carlos de Brito³ :

"Minha terra tem palmeiras
 Onde canta o tico-tico
 Enquanto isso o sabiá
 Vive comendo o meu fubá

 Ficou moderno o Brasil
 Ficou moderno o milagre
 A água já não vira vinho
 Vira direto vinagre"

Neste poema podemos perceber a crítica mordaz e ácida a situação política brasileira, ao "milagre econômico" fracassado da década de 70. A primeira estrofe é lúdica; apresenta a referência a uma modinha popular, o "Tico-tico no fubá". O título da referida modinha é decomposto e o tico-tico passa a cantar nas célebres palmeiras de Gonçalves Dias, enquanto o sabiá

aparece como símbolo, não mais dos valores da terra, mas como um símbolo da "esperteza" de alguns brasileiros.

No entanto, a crítica irônica concentra-se na Segunda estrofe, em que o poeta apresenta as conseqüências "mágicas" do "milagre", concentrando na palavra vinagre a melhor definição para a "crise azeda" que somos obrigados a enfrentar.

Caberia, nesta parte do trabalho, após a "invasão" de nacionalidade presenciada nas canções de exílio já analisadas, levantar a questão das razões de uma presença tão forte e constante do nacionalismo na literatura brasileira se se considera que é da natureza mesma da expressão estética superá-lo? Isso se deve à nossa formação histórica, sob o colonialismo e a dependência. Precisamos criar o Estado, para a nação brasileira passar a existir. A maioria dos escritores anteriores ou posteriores ao Modernismo escreveram para criar uma literatura de caráter nacional, como Gonçalves Dias, Alencar, Machado de Assis, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e outros. A valorização da nacionalidade espelhou-se na arte literária, como um dos meios mais fortes de criar-se uma identidade própria. No entanto, este sentir individual, expresso em signos, transforma-se no seu contrário, a expressão estética universal.

Temas como solidão, amor, morte, emergem por sobre as palmeiras e sabiás, que ganham, assim, uma nova dimensão: quem fala é o homem, não só o brasileiro, mas todos os homens, clamando por liberdade e respeito, manifestando sua angústia e revolta, frente as situações que o oprimem e envergonham.

3.3- JOSÉ PAULO PAES E O EXÍLIO ESSENCIAL

Essência e síntese. Redução e concisão. Após analisar os textos descritivos e repletos de críticas, ironias e sarcasmos de um Dalton Trevisan, é no mínimo com espanto que nos deparamos com a "Canção de Exílio Facilitada" do poeta, também contemporâneo, José Paulo Paes. Rapidamente, porém, o espanto inicial transforma-se em curiosidade e a curiosidade em admiração. O poema apresenta a desagregação total da sintaxe discursiva e, por isso, poder-se-ia enquadrá-lo como um dos melhores representantes, no Brasil, da poesia pós-moderna. O poema aparece como uma realidade em si, não visa a explicar nada. A exploração do significante é feita através do som e da expressividade proposta pelos sinais gráficos (interrogação, exclamação, reticências). O poeta reaproveita a rima oxítona do poema-matriz, concentrando sua carga significativa na oposição dos advérbios cá/lá e das interjeições ah! bah!

De todas as Canções de Exílio vistas por nós, esta é a única que só pode ser compreendida tendo-se em absoluto o referencial da canção-matriz.

CANÇÃO DE EXÍLIO FACILITADA

Lá?

Ah!

Sabiá...

Papá ...

Maná ...

Sofá...

Sinhá ...

Cá?

Bah!

Em verdade, o título não corresponde à dificuldade que o leitor tem na leitura, até chegar a decodificar os signos poéticos. É uma canção apenas para os iniciados, não é um poema de fácil percepção, pois a linguagem aí não aparece com uma função explicativa (apesar de ser metalinguística) nem é recorrente (aliás, nem é esta mesma a intenção de José Paulo Paes), como veremos a seguir:

"Lá?

Ah!"

O poeta demonstra contentamento (percebido através da interjeição exclamativa) ao falar de um lugar no espaço e no tempo, lembrado. Em seguida, relaciona os elementos que promovem esta lembrança:

"Sabiá ...

Papá ...

Maná...

Sofá ...

Sinhá..."

E na 3ª e última estrofe a demonstração de enfado e descontentamento com o espaço (ou tempo) em que se encontra:

"Cá?

Bah!"

Como vemos, a "Canção do Exílio Facilitada" reduz ao miolo, através de uma revolucionária apresentação formal, o conteúdo da Canção de Gonçalves Dias. O poeta mantém, em seu sentido essencial, os símbolos de nacionalidade, atendendo, porém, às exigências estéticas e culturais de seu próprio tempo: O tempo em que a Canção de José Paulo Paes foi escrita é o tempo em que a censura as artes não permitia a livre expressão do artista, sob pena de prisão ou exílio: o pós-64. O que tentamos mostrar em nosso trabalho, aqui apresenta-se como um dos seus melhores exemplos: o poeta sente-se estimulado a valorizar a pátria, a terra em que nasceu e que momentaneamente está sob o domínio de um poder político não desejado pelos homens de livre-pensar. É, assim, nestes momentos de crise nacional, que podemos observar o artista, seja ele músico, pintor, poeta, produzindo em favor do resgate do que lhe tomaram: a sua liberdade de cidadão, de falar ou escrever, denunciando ou valorizando as situações que o envolvem em solo pátrio. José Paulo Paes compôs uma paródia à "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias, com apenas nove palavras e alguns sinais gráficos de pontuação, na proposição de um inteligente jogo semântico, comandado por uma linguagem autocentrada (a verdadeira metalinguagem). A decodificação deste jogo pelo leitor só ocorre a partir da rede perceptual deste, condicionada pelos contextos culturais, morais, estéticos e políticos que são afetados, de início, pela estrutura formal do poema.

Em nosso tempo, mais do que nunca, torna-se válido, portanto, lembrar Maiakóviski quando este diz que, "Não há poesia revolucionária sem forma revolucionária".

Sobre os caminhos expressivos do poeta José Paulo Paes, cabe-nos aqui ressaltar que estreou em torno de 45, com poemas voltados para as tensões sociais, enveredando depois pelos experimentos da poesia concretista: a "Canção do Exílio Facilitada" talvez seja a melhor síntese das duas correntes de que participou; podemos considerá-la como uma fusão da poesia dita participante e da poesia dita tecnicista. Como podemos observar, no que toca ao resultado do plano de expressão, a Canção de José Paulo Paes torna inútil as polêmicas sobre poética. Seu poema é pura Arte, em seus múltiplos reflexos.

3.4 "SABIA": O SIGNO DA IDEOLOGIA NACIONALISTA EM CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Complementando o capítulo, convém destacar a retomada dos mitos da ideologia nacionalista por um artista de dupla expressão em nosso país: o poeta e músico Chico Buarque de Hollanda.

Chico Buarque, na opinião do escritor Millôr Fernandes, é "a única unanimidade nacional". Em 1966, aos 23 anos, com depoimentos no Museu da Imagem e do Som e vencedor, com a música "A Banda" - metáfora de alegria fraternal -, do II Festival de M.P.B., da TV Record, o compositor ganhava a simpatia e o respeito do público e *da* crítica especializada.

De 66 em diante, Chico foi, com suas letras fortes e de denúncia, um símbolo da resistência à ditadura. Em 68, o poeta optou pelo auto-exílio que, para muitos, representaria uma forma de protesto; mas o poeta sabia definitivamente que seu lugar *era* aqui. Em sua volta, teve várias composições proibidas pela Censura. Uma delas, "Apesar de Você", retratava toda uma situação de medo e de impotência diante da forte repressão sofrida pelos brasileiros, nos anos de governo militar, após 1964.

Seus versos, em seguida transcritos, são o melhor testemunho da triste situação vivida pela Arte, após o golpe militar de 64:

"Hoje você é quem manda
Falou tá falado/Não tem
discussão/A minha gente
hoje anda/Falando de lado/
E olhando pro chão, viu/
Você que inventou esse
estado/E inventou de
inventar/Toda escuridão/
Você que inventou o pecado/
Esqueceu-se de inventar/O
perdão/Apesar de você/
Amanhã há de ser/Outro dia
/Eu pergunto a você/Onde
vai se esconder/Da enorme
euforia/Como vai proibir/
Quando o galo insistir/Em
cantar .../Quando chegar o
momento/Esse meu
sofrimento/Vou cobrar
com juro, juro/Todo esse
amor reprimido/Esse grito
contido/Esse samba no
escuro/Você que inventou a
tristeza/Ora, tenha a fineza/
De desinventar/Você vai
pagar e é dobrado/Cada
lágrima rolada/Neste meu
penar".

Mas Chico Buarque, poeta, ganhou definitivamente seu lugar ao lado dos grandes poetas modernistas, quando, em parceria com Antônio Carlos Jobim, compôs (ganhando um Festival de M.P.B.) "Sabiá".

"Vou voltar, sei que ainda
 Vou voltar para o meu lugar
 Foi lá e é ainda lá
 Que eu hei de ouvir cantar
 uma Sabiá"

Na década de 60, cem anos após Gonçalves Dias ter composto sua canção com os elementos-símbolos da terra Brasil, sobretudo o sabia e a palmeira, o jovem poeta resgata estes mesmos símbolos numa época de crise social e política, em que, como filhos da terra, não poderíamos deixar de lutar por nossos direitos de cidadãos, como a liberdade de expressão e a justiça, que haviam sido suprimidos pela força política vigente.

Sabiá

Vou voltar, sei que ainda
 Vou voltar para o meu lugar
 Foi lá e é ainda lá
 Que eu hei de ouvir cantar
 Uma sabiá, cantar uma sabiá
 Vou voltar, sei que ainda
 Vou voltar
 Vou deitar à sombra de uma palmeira
 Que já não há
 Colher a flor que já não dá

E algum amor, talvez possa encontrar
As noites que eu não queria
E anunciar o dia
Vou voltar, sei que ainda
Vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos de me enganar
Como fiz enganos de me encontrar
Como fiz estradas de me perder
Fiz de tudo e nada te esquecer

Em "Sabiá", Chico reitera a idéia de retorno, apesar de demonstrar a consciência da destruição de valores característicos de sua terra.

"Vou voltar, sei que ainda
Vou voltar
Vou deitar ã sombra de uma palmeira
Que já não há
Colher a flor que já não dá
E algum amor, talvez possa encontrar".

Os vocábulos noite e dia aparecem, em seguida, como referentes para opressão, tempo sombrio e recomeço, esperança de novos tempos. A fé nesta reconstrução, apesar de tudo, aparece na seqüência:

"As noites que eu não queria
E anunciar o dia
Vou voltar, sei que ainda
Vou voltar
Não vai ser em vão"

O poeta termina sua composição rememorando os percalços por que teve de passar durante algum tempo, na intenção até de esquecer o lugar de sua origem, tantos eram os problemas que se apresentavam, mas não conseguiu. Ele termina com um outro tipo de reiteração da idéia do amor à pátria, colocando-se sentimentalmente no verso final.

"Que fiz tantos planos de me enganar
 Como fiz enganos de me encontrar
 Como fiz estradas de me perder
Fiz de tudo e nada de te esquecer"

Apesar da temática política e de protesto da maioria de seus poemas, quase sempre musicados, Chico Buarque é também extremamente lírico, conseguindo belos resultados na união destas duas características. Dos versos de "A Banda" ("a minha gente sofrida esqueceu-se da dor/Prá ver a banda passar/Cantando coisas de amor), a "Pedaço de Mim" (Oh, pedaço de mim/Oh, metade exilada de mim/Leva os teus sinais/Que a saudade dói como um barco/Que aos poucos descreve um arco/E evita atracar no cais), da peça Opera do Malandro, a obra-prima "Construção" (Amou daquela vez como se fosse a última (...)/Ergueu no patamar quatro paredes mágicas (...)/Tijolo com tijolo num desenho lógico(...)/Morreu na contramão atrapalhando o sábado"), vemos alternar-se e entrelaçarem-se o lírico e o social, em equilíbrio raras vezes encontrado na literatura brasileira.

Contemporâneo a Chico Buarque e igualmente mestre no trabalho com as palavras, o poeta compositor Caetano Emmanuel Telles Veloso também vivenciou o exílio forçado e, mesmo não ten

do como referência os mesmos símbolos que inspiraram Chico Buarque, compôs sobre seu afastamento da terra natal muitos versos, dos quais distinguimos os seguintes:

e eu te direi que num dia
 as estradas voltarão
 voltarão trazendo todos
 para a festa do lugar

 abre os olhos mostra o riso
 quero careço preciso
 dever você se alegrar

 eu não estou indo-me embora
 'tou só preparando a hora
 de voltar
 de voltar"

Existe nos textos de Caetano uma certa dificuldade em discernir entre aquilo que é externo ao sujeito e aquilo que compõe sua intimidade. É a questão da identidade e da vitalidade do sujeito, que pressupõe um confronto com o que pode vir a acontecer em outro espaço. No entanto, o "eu" poético define-se positivamente e assegura uma volta, no momento adequado, para resgatar-se e ao que deixou neste lugar.

Sabemos da importância dos artistas, como prismas diante do mundo, absorvendo e decompondo-se, através de sua arte, nas "cores" mais variadas. Agem como refletores por vezes, e como sintetizadores por outras. Foram e são assim os gênios poéticos do pós-64, Caetano Veloso e Chico Buarque. De tal forma,

que este último levou o poeta maior, Carlos Drummond de Andrade, a referir-se emocionadamente a importância da idéia que compôs a música "A Banda".

"O jeito no momento é ver a banda passar, cantando coisas de amor. Pois de amor andamos todos precisando, em dose tal que nos alegre, nos reumanize, nos corrija, nos dê paciência e esperança, força, capacidade de entender, perdoar, ir para a frente. Amor que seja navio, casa, coisa cintilante, que nos vacine contra o feio, o errado, o triste, o mau, o absurdo e o mais que estamos vivendo ou presenciando".

É este o universo mental onde até hoje estamos inseridos. Na mediação, através dos signos, entre o ato estético e os demais atos humanos, (sociais, políticos, econômicos . . .) , vimos ressurgirem os símbolos de brasilidade em cada época de crise nacional, em cada período de perigo de desvalorização da terra natal. A "Canção do Exílio" de Gonçalves Dias, publicada nos primeiros momentos do Brasil independente, funcionou como nossa certidão de nascimento. Precisávamos, aquela época, do ufanismo do poeta romântico e da supervalorização de nossos maiores elementos nacionais.

A Canção do Exílio mítificou-se através dos tempos e podemos percebê-lo através das inúmeras composições que revigoraram os mitos por ela propostos. A Canção romântica foi o poema mais retomado na literatura brasileira através de estilizações , paráfrases ou paródias. Há que se refletir muito sobre este fato. Não somos os primeiros a fazê-lo, nem seremos os últimos. Resolvemos empreender este trabalho, pois, paralelamente aos artistas, como estudiosos da Literatura, também, nestes últimos

anos, temos sofrido com a situação cultural, social e política de nosso país. Consideramos, portanto, fundamental neste momento de recrudescimento da crise de identidade nacional, apresentar nossa modesta contribuição e nosso alerta, na área profissional em que atuamos.

CANÇÃO DO EXÍLIO

Dalton Trevisan

Não permita Deus que eu morra
Sem que daqui me vá
Sem que diga adeus ao pinheiro
Onde já não canta o sabia
Morrer ó supremo desfrute
Em Curitiba é que não dá
Com o poetinha bem viu o que fizeram
O Rafa e o Xaxufa gorgeando os versinhos
Na missa das seis na igreja da Ordem
O trêfego Jaime batia palminha
Em Curitiba a morte nio é série
Um vereador gaiato já te muda em nome da rua
Ao menos fosse de mulheres da vida
Nem pensar no necrológio
O Wanderlei já imaginou
Ó Santo Deus nio o Wanderlei
Sem contar a sessão pública dos onze positivistas
Oficiada pelo grão-mestre Davi
Nessa hora você desiste da própria morte

Em Curitiba é que não dá
O Sílvio iria filmar tua vida
Melhor nio ter vivido
O Hélio dirá que foi teu amigo de infância
Antes nunca ter tido infância
Muito menos amigo
Tudo faça para nio morrer
Em último caso
Que seja longe de Curitiba
Não avise mulher nem filho
Nada de orador à beira do túmulo
Já imaginou o presidente da OAB pipilando o verso
Os trezentos milhões da Academia Paranaense
Arrastando-se de maca bengala cadeira de roda
Lã vem a desgracida dona Mercedes
Com o chumaço de algodão
Para tapar tua narina olho ouvido
Porque o ouvido nao sei
Ah ser morto o mais longe da dona Mercedes
Bem lacrada a tampa do teu caixão
A Juriti não há de chorar lágrimas fingidas
A Rosa Maria não dirá
Cismou sozinho ã noite
Nem o tremendo Iberê no artigo de fundo
Morreu como um passarinho
Fuja da missa de sétima dia
Tudo menos a famosa missa do sétimo dia
Cantada em falsete pelo Dom Fedalto

Castigo bastante é viver em Curitiba
Morrer em Curitiba que não dá
Não permita Deus
A não ser bem longe daqui
Mais prazeres encontro eu lá
Você que em vida se defendeu
Nem morte já entregue
Às baratas leprosas com caspa na sobrancelha
Aos ratos piolhentos de gravatinha borboleta
Sem esquecer das corruídas nanicas
Trincando broinha de fubá mimoso
Ah nunca morrer em Curitiba
Para sofrer até o Juízo Final
A araponga louca da meia-noite
Vinholes e o Mazza gorjeando os primores
Que tais não encontro eu cá
Não permita Deus
Sem que daqui me vá
Minha terra já não tem pinheiro
O sabiá não canta mais
Perdeu as penas enterrou no peito o bico afiado
De sangue tingiu a água sulfurosa do rio Belém
Ao último pinheiro
Foi demais o dentinho de ouro do ex-padre Emir
Com raízes e tudo arrancou-se das pedras
Montou numa nuvem ligeira
E voou sim voou sobre as asas do bem-te-vi
Em Curitiba o teu fim

Crucificado numa trovinha assim do Salomão assim
Consolo único
É a coroa roxa de flores de pano
Na eterna saudade da Valquíria
Embebendo em gasolina o vestido negro de cetim
E ateando fogo
Dura e difícil de entender
A maldição do velho Jeová de guerra
Teu velório será no salão nobre da Reitoria
Rondando a porta lá estarão os carrinhos
De amendoim algodão-doce pipoca
Batatinha frita melancia em fatia
Se a gente não morre em surdina
Bem longe de Curitiba
A repórter Margarita anuncia no jornal das oito
Que você foi enterrado vivo
Teu rosto irreconhecível
Porém colorido
Aparecerá no próximo capítulo da novela
Pode crer amizade
Agora vem o Emiliano
Que é doce morrer em Curitiba
Para tua Curitiba merdosa isto aqui ó babaca
Veja o que fizeram com a Maria Bueno
Depois de santa é líder feminista
No bosque das flores murchas da Boca Rouge
Por sete dinheiros
Pagos pelo negro pachola e o polaquinho fanho

O Esmaga cuspirá no retratinho do teu túmulo
Ó supremo desfrute
Em Curitiba que não dá
Não permita Deus que eu morra
Sem que daqui me vá
Nunca mais aviste os pinheiros
Onde já não canta o sabiá

OUTRA CANÇÃO DO EXÍLIO

Eduardo Alves da Costa

Minha terra tem Palmeiras,
Corinthians e outros times
De copas exuberantes
Que ocultam muitos crimes.
As aves que aqui revoam
São corvos do nunca mais,
A povoar nossa noite
Com duros olhos de açoite
Que os anos esquecem jamais.

Em cismar sozinho, ao relento,
Sob um ceu poluído, sem estrelas,
Nenhum prazer tenho eu cá;
Porque me lembro do tempo
Em que livre na campina
Pulsava meu coração, voava,
Como livre sabiá; ciscando
Nas capoeiras, cantando

Nos matagais, onde hoje a morte
Tem mais flores, nossa vida
Mais terrores, noturnos,
De mil suores fatais.

Minha terra tem primores,
Requintes de boçalidade,
Que fazem da mocidade
Um delírio amordaçado:
Acrobacia impossível
De saltimbanco esquizoide,
Equilibrado no risível sonho
De grandeza que se esgarça e rompe,
Roído pelo matreiro cupim da safadeza.

Minha terra tem encantos
De recantos naturais,
Praias de areias monazíticas,
Subsolos minerais
Que se vio e nio voltam mais.

A chorar sozinho, aflito,
Penso, medito e reflito,
Sem encontrar solução;
A nio ser voar para dentro,
Voltar as asas i miséria,
À doença e ao sofrimento,
Que transcendem o quanto possam
O pensamento conceber
E a consciência suportar.

Minha terra tem palmeiras
A baloiçar, indiferentes
Aos poetas e dementes
Que sonham de olhos abertos,
A rilhar os dentes.

Não permita Deus que eu morra
Pelo crime de estar atento;
E possa chegar à velhice
Com os cabelos ao vento
De melhor momento.
Que eu desfrute os primores
Do cantodo sabiá,
Onde gorjeia a liberdade
Que nao encontro por cá.

N O T A S - CAPÍTULO III

1. CYNTRÃO, Eduardo. O Natal Sem Você, Rio de Janeiro, Waldir Lima Editora, 1986.
2. GULLAR, Ferreira. Vanguarda e Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
3. BRITO, Antônio Carlos de et alii. 26 poetas hoje. Org. Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro. Sabor do Brasil, 1976.

CONCLUSÕES

Tendo chegado a parte final de nossas exposições, cabe-nos aqui retomar algumas de premissas propostas na introdução e no corpo deste trabalho, no que dizem respeito à tese que nos propusemos a estudar e a defender.

Nossa intenção foi fazer um estudo do universo simbólico comum que de Gonçalves Dias, a partir de sua "Canção do Exílio", a Dalton Trevisan e Chico Buarque de Hollanda tem composto a nossa ideologia nacionalista, durante quase dois séculos.

A questão principal, portanto, e por que em diversos momentos de nossa história, sobretudo os de crise de identidade para o país, famosos poetas retomaram os signos propostos por Gonçalves Dias, no seu lírico poema ufanista, motivado pelo exílio em terra estrangeira? Falamos do exílio em terra estrangeira, sem receio de que pareça redundante, pois, conforme demonstramos, através do corpus estudado nos capítulos anteriores, o exílio dos poetas pode variar em função do referencial. Aparece, por vezes, como o vivenciado pelos poetas românticos, Gonçalves Dias e Casimiro de Abreu, onde o poeta situa-se, de fato, fora do país; aparece também como exílio temporal, no caso de Mário Quintana e Carlos Drummond de Andrade, visto que o "eu" lírico não determina o espaço em que se encontra; ou ainda

temos, diversamente, o exílio na própria pátria, como é o caso das "Canções" de Dalton Trevisan e Murilo Mendes, que usam o discurso poético para relatar e denunciar seus desgostos e insatisfações vividos em solo pátrio.

A resposta à pergunta que fizemos explicita-se na conjunção dos fatos estéticos, culturais, sociais e políticos que, em cada poema, expressaram-se através dos mesmos signos que, primeiro, foram criados para valorização da terra Brasil: o sabiá e a palmeira. A questão da manifestação do nacionalismo na literatura brasileira, portanto, uma questão extremamente atual, retomada, sempre, nos momentos de crise de identidade nacional - da independência política de 1822, à chamada independência Cultural de 1922, passando pelo Estado Novo de Vargas, nos anos 30, e pelo longo período de governo militar das décadas de 60 e 70.

Não se trata aqui, naturalmente, de colocar-se a literatura a serviço do social, mas acreditamos, com Roland Barthes, que o alcance profundo do valor artístico do texto literário deve ser buscado na articulação do texto com a História. Isto não significa que o texto literário contenha a figuração da aparência de estrutura social, mas que contém aquilo que ficou latente na História, já que não foi dito pela linguagem. Em outras palavras, poderíamos aqui dizer que a literatura implicaria em um discurso simbólico que analisa o mundo exterior da maneira específica da Arte, criando significados próprios e não, de forma imediata, pelo momento real, em si, o valor artístico do texto não está, portanto, em seu sentido literal, mas no sentido profundo, gerado pela dimensão simbólica a que nos referimos anteriormente.

A análise textual que realizamos sobre as "Canções de Exílio" visou a nelas encontrar sentidos e a mostrar como despontam, sem nos preocuparmos muito com o "esquecimento" de alguns, pois, segundo a teoria de Barthes, a leitura não visa a fundar uma verdade, a encerrar o texto em um sistema, mas a revelar possibilidades de sua abertura. Assim, nossa proposta de análise dos poemas esteve equilibrada na tensão entre interioridade e exterioridade, ou melhor, no ponto de convergência ou tensão de todos os níveis, cuja força mediadora, energia simbólico-alegórica é o MITO. Coube-nos aí o esforço de, localizando-nos no interior deste jogo de símbolos, acompanhar e tentar decifrar a sua dinâmica interna, para finalmente expormos não uma, mas algumas possíveis verdades.

Introduzimos em nossa análise os conceitos de paródia, paráfrase e estilização, propostos por Afonso Romano de Sant'Anna. Diz o autor que talvez se possa pensar a história da literatura brasileira como uma sucessão de três fases: uma onde predomina a imitação (até o século XVIII), a fase romântica onde se introduz uma certa individualidade nacional e uma fase moderna onde o processo criador atingiu maior autonomia. Ou seja, o Brasil até o século XVIII viveu o domínio da paráfrase, pois ainda era imaturo para produzir obras mais individualizadas. A partir do século XIX houve a descoberta de estilização e enfim, o movimento parodístico que coincidiria com o advento do modernismo, em nossa cultura.

A princípio, esta organização da história literária e cultural no Brasil poderia servir, tendo-se como referencial de Comparação a Europa, de onde sempre primeiramente partiram

as movimentações artísticas. No entanto, esta organização estaria trabalhando apenas sob o eixo das semelhanças, pressupondo que as fontes e origens estariam ou no passado ou na "Capital Cultural", criando uma hegemonia de uma obra/ou cultura, sobre a outra. Com isso, apagam-se as diferenças, ou a importância daquelas que introduziram as alterações sobre um primeiro modelo de composição.

Consideramos que não há nenhum débito dos autores modernistas, por nós analisados, para com Gonçalves Dias. Seria o mesmo que dizer que Garcia Marques deve a Faulkner ou Machado de Assis a Sterne. Em verdade, o que há é um jogo dos textos determinando a intertextualidade. A partir daí, seria considerado ultrapassado o enfoque que apenas falava de "fontes", "influências" e "plágios".

Para efeito do nosso estudo, resolvemos considerar, então, a questão do desvio, vendo na paráfrase o desvio mínimo, na estilização o desvio tolerável e na paródia o desvio total, em relação a um texto matriz. Estes conceitos seriam relativos ao leitor, pois, se este não conhece a "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias, não entenderá nada da "Canção" de Oswald de Andrade, por exemplo. Em outros termos, seria dizer que, paráfrase, estilização e paródia são recursos apenas percebidos por um receptor bem informado, para que possa decodificar os textos superpostos.

Selecionamos como matriz o poema "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias, por ter este o mérito de ser o primeiro autor brasileiro a criar uma obra esteticamente válida, fundamentada na nacionalidade. Conforme demonstramos no Capítulo I,

os elementos nativos do Brasil, vistos pelo poeta romântico de forma ufanista, abriram caminho para que, posteriormente, outros poetas, utilizando outra estética, ou emprestando a estes mesmos elementos uma conotação diversa, pudessem falar sobre a sua terra natal.

Esta "magia" que tem envolvido os leitores há mais de um século depreende-se não apenas dos aspectos formais ou, por outro lado, do trabalho com as áreas do significado. Resulta, sim, da transcendência desse acordo significante/significado, gerador do SIGNO, demonstrando a genialidade de Gonçalves Dias na combinação original destes, e refletindo poeticamente toda a relação que o escritor mantém com o real.

Em seguida, ressaltamos, da mesma época literária, a "Canção" escrita por Casimiro de Abreu, paráfrase do texto-matriz, já que o que ocorre é uma técnica de citação e transcrição, com um deslocamento mínimo em relação ao texto original. Temos em Casimiro o exagero retórico romântico em seu mais alto grau, mas; foi o primeiro poeta a deixar-se "tocar" pelos símbolos de brasilidade da "Canção do Exílio" e a reforçá-los, ainda que sob moldes nada originais.

Com o advento do Modernismo, várias tendências estilísticas e conteudísticas fizeram com que o revigoramento dos símbolos nacionalistas brasileiros fosse aparecendo de formas por vezes inusitadas. Foi o caso do "Canto de Regresso à Pátria", do polêmico Oswald de Andrade. O poeta inverte o sentido do texto original, contrapondo a estética modernista à estética romântica. Realiza, portanto, um texto parodístico, na tomada de uma

consciência crítica em relação à terra natal, que não havia no texto matriz. O que Oswald busca, contrariamente a Casimiro, não são as semelhanças do seu exílio com o de Gonçalves Dias, mas sim as diferenças. Segundo Afonso Romano de Sant'Anna a paródia, assim, agiria como um espelho invertido ou uma lente que exagera os detalhes de tal modo que pode inverter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na caricatura.

Compondo este panorama das "Canções de Exílio" paródicas, analisamos os textos de Dalton Trevisan e de Eduardo Alves da Costa. Já nos temos referido exhaustivamente até, ao conceito de paródia, por nós aplicado aos textos estudados neste trabalho. Pois bem, acrescentamos a este conceito, em seu detalhamento, o de IRONIA, fenômeno que abarca o humor, o sarcasmo, a sátira e mesmo o ceticismo do autor, na composição de seu discurso poético. Fontainier, em seu Les Figures du Discours, 1968, expressou-se deste modo sobre a figura de linguagem em questão:

"L'ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser".

Diríamos mais, que a ironia serve à prática da persuasão, estimulando em nós convicções e opiniões promovidas a partir da atitude, do tom e do estilo propostos no texto poético. Dalton Trevisan é, em nossa literatura, um dos mestres da ironia. Mais contista, pelo volume de sua produção literária, aparece, no entanto, em nosso trabalho, como poeta de uma Canção de Exílio contemporâneo. Dalton apresenta um retrato da sociedade em que vive, particularizando o espaço de exílio, que não é a Coimbra

longínqua de Gonçalves Dias, mas a sua própria cidade de Curitiba. O poeta, através de comentários extremamente irônicos, compõe um painel de tipos que o estariam massacrando como pessoa e artista: é a apresentação de uma comunidade pequeno-burguesa, ligada a uma vida artificial, de valores falsos e hipócritas. O autor denuncia esta sociedade mediocrizada, como um microcosmo da sociedade brasileira, apegada ao sentimentalismo piegas, vivido em um cotidiano cada vez mais empobrecido.

Neste mesmo sentido, Eduardo Alves da Costa, com a "Outra Canção do Exílio", também repensou o seu país. O espaço em que se insere não é, como o de Dalton, particularizado de forma óbvia. Percebemos algumas indicações sobre a cidade de São Paulo, através das referências aos times de futebol e ao problema da poluição, mas o poeta não se situa apenas nesta cidade, abrindo suas reflexões à situação politicamente opressora vivida pelo país como um todo. Seu texto é amargo, mais do que tudo, e apresenta, em diversos níveis, uma profunda crítica a situação social brasileira. Em relação ao poema matriz, o texto de Eduardo Alves da Costa aparece com um distanciamento absoluto do sentido inicial daquele. Os símbolos nacionais de Gonçalves Dias são desconstruídos um a um, mas, no final dos versos, um destes símbolos é re-valorizado, como sendo a única e última esperança de um cidadão sofrido e oprimido pela falta de liberdade:

"Que eu desfrute os primores
Do canto do Sabiá,
Onde gorgéia a liberdade
Que não encontro por cá".

Não estamos, nestas conclusões finais, obedecendo a qualquer tipo de ordem cronológica. Como procedimento mais adequado, achamos conveniente relacionar nossas reflexões a partir das intenções coincidentes dos textos poéticos analisados. A este bloco de intenções críticas e irônicas vêm-se juntar aos anteriormente citados, os poetas Murilo Mendes e José Paulo Paes.

A ironia, como estrutura comunicativa manifestamente lingüística, é a manifestação de um dizer de modo peculiar a visão de um mundo. Esta visão é codificada pelo poeta, por meio do trabalho estético com os SIGNOS, que, interrelacionados, entender-se-ão ao leitor, ou receptor do texto. Este receptor, por sua vez, estará condicionado pelo contexto sócio-cultural em que se desenvolveu e perceberá melhor o jogo textual tão maior seja a sua sensibilidade relacionada ao contexto proposto, de forma subjacente, pelo texto poético em questão. O "jogo" de Murilo Mendes é, justamente, relacionar ao inverso os símbolos da "Canção" de Gonçalves Dias: um inverso cultural, que mostra a invasão estrangeira no Brasil e o processo de "desidentificação" dos elementos nacionais. As palmeiras são macieiras da Califórnia e os sabiás, gaturamos de Veneza. A crítica ao presente aparece no preço exorbitante das frutas (as mais gostosas, "mas custam cem mil réis a dúzia ..."). Murilo Mendes nos brinda com uma parodia importante do poema romântico, pois mostra a preocupação do cidadão com a opressiva influência estrangeira, tão opressiva que sufoca o poeta em sua própria terra, caracterizando o mesmo tipo de exílio sofrido por Dalton Trevisan e Eduardo Alves da Costa. Há, nos últimos versos do poema de Murilo Mendes, como nos do autor da "Outra Canção do Exílio", uma pequena confissão

de esperança, na vontade manifesta de sentir-se, de novo, genuinamente brasileiro. O poeta refere-se, então, ao maior MITO, criado e retomado na poesia brasileira: "Ai quem me dera .../ouvir um sabiá com certidão de idade".

Por sua vez, José Paulo Paes realmente revoluciona a expressão do exílio em sua "Canção de Exílio Facilitada", reduzindo a forma a versos de uma sílaba apenas, que sintetizam o que teria sobrado desse Brasil, e deste sentimento de brasilidade, na segunda metade do século XX. A concisão do poeta permite com que ganhe em expressividade conteudística. O poeta trata, em sua Canção, do exílio essencial, apresentando os sentimentos-chaves de sua relação com a terra natal. O que importa é a satisfação, que está lá, distante, enquanto que no lugar em que se encontra o que há é insatisfação, tédio e descontentamento. José Paulo Paes mantém, em seu sentido básico, os símbolos de nossa nacionalidade, atendendo, porem, às exigências estéticas de seu tempo, se observarmos a estrutura formal que escolheu para expressar-se.

Já com uma visão diferente do exílio, Mário Quintana e Carlos Drummond de Andrade expressam a problematização do "eu" lírico não localizado no espaço. Em suas "Canções" é a dimensão temporal a responsável pelos sentimentos de angústia e tristeza, presentes nos textos.

A Canção de Mário Quintana aparece, segundo os conceitos a que nos referimos no início destas conclusões, como uma estilização do texto matriz. Há um desvio tolerável em relação a este último, sem que, contudo, haja traição a seu significado primeiro. O poeta nega os dois valores fundamentais do poe_

ma de Gonçalves Dias ("Minha terra não tem palmeiras e em vez de um mero sabiá ...") e introduz um questionamento existencial que culmina com uma perspectiva diferente de exílio: já não se trata do exílio espacial (físico), mas de uma inadaptação do tempo presente ("Mas onde o instante de agora?").

Na "Nova Canção do Exílio", Drummond utiliza o processo de estilização, de forma semelhante a Mário Quintana. O poeta retoma o tema da canção matriz, sem, contudo, pervertê-lo. O que ocorre é uma inserção pessoal no discurso, propiciando uma espécie de reforma do texto original. Em sua Canção, Drummond não propõe uma inversão de valores, ao contrário, os confirma, apenas deslocando parcialmente o eixo do exílio espacial para o temporal. Este deslocamento concentra-se no elemento que passa a fazer parte do conjunto de símbolos da nacionalidade brasileira: o longe ("Um sabiá/Na Palmeira, Longe"). Conforme observamos no Capítulo III, o longe é uma grandeza que existe por si mesma, na importância que assume na vida presente do poeta. Ele quer voltar para "onde é tudo belo e fantástico". Percebemos aí uma fusão entre o espacial e o temporal, na confirmação da vontade do poeta de retornar ao espaço (ou um tempo passado) em que "só, na noite, seria feliz".

Como vimos, tanto a expressão de Mario Quintana quanto a de Carlos Drummond de Andrade, apóia-se, sobretudo, no valor humano. Compreender a sua poética significa mergulhar em um discurso marcadamente lírico de prospeção dos estados da alma. - Aliando estas características aos elementos reiterados da canção matriz de Gonçalves Dias, o que podemos perceber das Canções de Exílio destes dois grandes poetas modernistas são dois textos poderosos, no sentido de afirmação nacional.

Como seqüência a estas reflexões, é preciso ressaltar que as referências a épocas de nossa História, neste trabalho, visaram a uma melhor compreensão dos fatos que, indubitavelmente, influenciaram o universo mental dos poetas por nós citados. Mesmo algumas obras voltadas para temáticas mais individuais podem situar-se no plano da realidade política, ou seja, no plano de atualidade. Neste sentido, concordamos com a teoria de Ferreira Gullar (que, por sua vez, interpretou Lukács) de que toda arte é política, "uma vez que se empresta a esta palavra um significado suficientemente amplo. Política, na medida em que a realidade se dá sempre enquanto história humana e na medida em que a história humana se dá como destino comum, socialmente, isto é, politicamente definido".

Foi justamente em um período particularmente difícil para os brasileiros amantes da liberdade e da participação social, que Chico Buarque de Hollanda, sem nenhum favor, passou a figurar como um de nossos melhores poetas, pela relevância estética e política de seus poemas, quase sempre musicados.

Após a tomada do governo pelos militares, no ano de 1964, os artistas e intelectuais não coniventes com um regime que combatia a livre expressão e que transgredia os direitos humanos básicos, tentavam expressar-se utilizando recursos diversos (como pseudônimos) na esperança de "burlar" a arbitrariedade da censura vigente. Muitos foram presos e torturados na própria pátria e outros, ainda, exilados.

Chico Buarque esteve fora do Brasil, pois era um dos artistas mais visados pela ação da censura. Naqueles anos negros (sem medo de usar propositadamente um clichê tão expressi-

vo . . .) , as canções de protesto se sucediam, mas, em poucos dias, o público já não tinha mais acesso às suas letras. Foi o caso de "Apesar de Você", citada no Capítulo III deste estudo.

A exemplo dos grandes poetas da literatura brasileira, Chico compôs a sua Canção de Exílio, colocando como título do poema o maior MITO de nossa poesia nacional: "Sabia". Considerada, por alguns críticos desatentos (e desinformados...) como anódina, a canção do poeta-compositor é um exemplo da força dos símbolos de nacionalismo, resgatados num tempo tao distante. Em outro contexto social, tão distinto da época romântica, a estilização em "Sabiá", pôde passar-nos a consciência da destruição de valores importantes e característicos da terra natal do poeta que, apesar de tudo, insistiu na idéia do retorno ("Vou voltar/Sei que ainda vou voltar/Não vai ser em vão"). A idéia fundamental, aí, é de que um novo tempo possa ser vivido e que os valores fundamentais de nossa nacionalidade possam ainda ser revigorados.

Se há que se comprovar que Chico Buarque fez literatura (e não paraliteratura, como querem alguns, tomando-se como paraliterário o texto sem caráter criativo, linear e referencial ao extremo, e destituído de tensão verbal), tomemos como exemplo definitivo alguns trechos do poema "Agora Falando Sério", em que este faz do ato criador a matéria mesma da elaboração poética, e se realiza enquanto questionamento da sua própria significação. "Agora Falando Sério" usa como técnica a intratextualidade: o poeta investe contra o processo lírico para calar as imagens líricas e atingir o silêncio maior da poesia. A referência expressa a dois de seus poemas anteriores, "A Banda" e "Sa

biã", anuncia a intenção de fecundar toda a sua obra com o silêncio da poesia, dando-lhe nova significação, mediante a reelaboração poética, como podemos ver a seguir:

"Agora falando sério
eu queria não cantar
a cantiga bonita
que se acredita
que o mal espanta

Dou um chute no lirismo
um pega no cachorro
e um tiro no sabiá.

Dou um fora no violino
faço a mala e corro
prá não ver a banda passar

Eu quero fazer silêncio
um silêncio tão doente
do vizinho reclamar
e chamar polícia e médico
e o síndico do meu tédio
pedindo prá eu cantar ..."

Chico Buarque de Hollanda foi o último autor citado em nosso trabalho, propositalmente, pois o seu "exílio poético" aparece como a outra ponta do novelo literário em que se inseriram os demais poetas, cujas Canções de Exílio tentamos analisar. Sua estilização do poema matriz é o equilíbrio entre as paráfrases de Casimiro e as paródias de Oswald e Trevisan.

É como se em "Sabiá" a pátria tivesse reconquistado os seus valores fundamentais e o brasileiro, a dignidade de um cidadão consciente. Cronologicamente, a Canção de Chico é anterior a outros poemas em paródia que tratavam do exílio, mas sua significação transcendeu o momento em que foi escrita, para elevar-se a complemento temporal, na consciência crítica que faltava (para nós, contemporâneos do Modernismo) a Canção de Gonçalves Dias.

Referimo-nos, ainda, no terceiro e último Capítulo ao também poeta e contemporâneo de Chico Buarque, Caetano Veloso. Como homem e artista sofreu os ataques da censura, à época da ditadura militar dos anos 60 e 70, e foi obrigado a exilar-se em Londres, tendo composto, também, sobre o afastamento da terra natal. Caetano foi a estrela nacionalista brasileira aquele que, "por entre fotos e nomes/sem livros e sem fusil/sem fome sem telefone/nn coração do Brasil", inaugurou um movimento cujas raízes estariam centradas nos problemas e nas possibilidades brasileiras e que foi denominado Tropicália. Era o Brasil urbano, interiorano e suburbano retratado ludicamente nas canções de Caetano: ("Viva Maria/Viva a Bahia (...) Viva Iracema/Viva Ipanema (...) Viva a Banda/Carmem Miranda").

Ainda, antes das últimas idéias que aqui apresentaremos e que consistirão no desfecho deste trabalho, gostaríamos de ressaltar que os textos da bibliografia, em seguida relacionados, não foram apenas suportes para as nossas hipóteses. Por muitas vezes serviram para que nossas intuições ganhassem corpo e logo deles se desvinculassem. Portanto, se algumas afirmações parecem em si desvirtuadas, é porque desvirtuadas podem ter sido

as apreensões que, eventualmente, delas fizemos, objetivando um resultado reflexivo que em nenhuma obra crítica encontramos pronto.

Nosso universo mental de cidadãos brasileiros, emissores ou receptores da comunicação poética, é constituído do que nos fez sofrer até constituirmos nossa nação. Proclamamos em verso e prosa uma independência política que não conseguimos vencer até o final desta década de 80, quase à beira do século XXI. Apesar de quinhentos anos de civilização, nossa economia é deficitária, para não dizer calamitosa; nossa cultura é espoliada e a nossa produção artística completamente desprestigiada pelos órgãos (in) competentes da área. Somos um povo sem educação, sem saúde, quase sem valores. Não fosse por alguns homens e mulheres que, por meio de sua arte, têm agido como refletores e/ou sintetizadores desta força sensível que emana da terra Brasileira, de seu povo, de suas tradições, de seus costumes, e não teríamos nem este arremedo de país. Mas Gonçalves Dias fez com que vibrasse em nós aquele orgulho emocionado de quem valoriza o que é tão importante à vida: o amor à pátria. E foi o amor, sempre, que animou os poetas a cantarem as belezas, as tristezas e mesmo as incongruências de sua terra natal. Os símbolos de brasilidade da canção matriz foram, através de décadas, sempre revigorados por meio de estilizações, paródias ou paráfrases. E é esta a nossa reflexão maior: a necessidade que têm tido constantemente nossos grandes poetas de lembrarem-se e de lembrar-nos de que o país é nosso, de seu povo, e não da minoria que entra e sai de governos que, quase sempre, desaprovamos. O sentimento de exílio de quem se sente oprimido em seu próprio país tem sido ouvido e repetido de formas poéticas diversas, como um eco infundável, no tempo.

Se literatura é criação humana, o seu interrelacionamento com o ser que a produz só pode ser compreendido como o filósofo Martin Heidegger em Sobre o Humanismo, 1967, o apresentou:

"Transformar em linguagem cada vez esse advento permanente do SER que, em sua permanência, espera pelo homem, é a única causa (Sache) do pensamento. É por isso que os pensadores essenciais dizem sempre o mesmo (das Selbe), isso, no entanto, não significa que digam sempre coisas iguais (das Gleiche)".

Pensar e falar é articular o destino do SER. Por isso só o homem pensa. Só o homem fala. Só o homem é histórico. Inclua-se, aí, o papel essencial da arte como verdade de manifestação do SER através do homem, pois é no destino "epocal" do ser que se essencializa a história da humanidade.

"Terra
por mais distante
o errante navegante
quem jamais te esqueceria?"

Caetano Veloso

BIBLIOGRAFIA

1. Obras consultadas sobre teoria literária e sobre a literatura brasileira:
 - . ADORNO, T.W. Théorie Esthétique. Paris. Kincsieck, 1974.
 - . ADORNO, Theodor W. Notas de Literatura. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.
 - . ANDRADE, Mario de. Aspectos de Literatura Brasileira. América Editora, 1943.
 - . BANDEIRA, Manuel. Antologia dos Poetas Brasileiros da Fase Romântica. Rio de Janeiro, INL, 1949.
 - . BARTHES, Roland. Crítica de Verdade. Sao Paulo, Perspectiva, 1970.
 - . BARTHES, Roland. Mythologies. Paris. Editions du Seuil, 1980.
 - . BENJAMIM, Walter. Poésie et Revolution. Paris, Denoel, 1971.
 - . BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo. Editora Cultrix, 1980.
 - . CÂNDIDO, Antônio. Formação da Literatura Brasileira. Vol. II, Belo Horizonte. Ed. Itatiaia, 1981.

- COUTINHO, Afrinio. Introdução à Literatura no Brasil. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira, 1980.
- GOLDMAN, Lucien. Sociologie du Roman. Paris Larousse, 1980.
- BREIMAS et alii. Essais de sémiotique poétique. Paris, Larousse, 1972.
- GULLAR, Ferreira. "Situação da Poesia Brasileira", in Cultura posta em questão. Civilização Brasileira, 1965.
- _____, _____. Vanguarda e Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- HAUSER, Arnold. História social de la Literatura y el arte. Madrid, Guadanama, 1969.
- JÚLIO, Sílvio. Fundamentos da poesia brasileira. Rio de Janeiro, Coelho Branco, 1930.
- LINS, E. História e crítica da poesia brasileira. Rio de Janeiro, Ariel, 1937.
- MONTEIRO, C. Traços do Romantismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro, 1929.
- MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da Cultura Brasileira. São Paulo, Ática, 1977.
- PORTELLA, Eduardo. Literatura e Realidade Nacional. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1963.
- _____. Teoria Literária. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
- PRADO, Paulo. Retratos do Brasil. São Paulo, 1928.
- REZENDE, Edgard. O Brasil, que os Poetas Cantam. Rio de Janeiro. 1946.
- RICOEUR, Paul. Interpretação e Ideologia. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1977.

- . SANT'ANNA, Afonso Romano. Paródia, Paráfrase e Cia. São Paulo, Atica, 1985.
- . SODRÉ, Nelson Werneck. História da Literatura Brasileira. São Paulo, Difel, 1982.
- . SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Teoria da Literatura, Coimbra, Almedina, 1969, 70 p. Cap. X PRÉ-ROMANTISMO E ROMANTISMO, p. 411/439.

2. Obras Consultadas sobre Gonçalves Dias:

- . ACKERMANN, F. A obra poética de Gonçalves Dias. São Paulo, Difel, 1940.
- . ANDRADE, Carlos Drummond. "O sorriso de Gonçalves Dias" (in Confissões de Minas, obra completa, Rio de Janeiro, 1964).
- . COUTINHO, Afrínio. A Literatura no Brasil. Rio de Janeiro, Sul Americana. Vol. I, 1980.
- . DIAS, Antônio Gonçalves. Poesias Completas e Prosa Escolhida. 1ª ed. Rio de Janeiro, Aguilar, 1959.
- . REIXEIRO, Fábio. Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980. p. 41-64.,
- . GARCIA, Othon M. Luz e Fogo no Lirismo de Gonçalves Dias. Rio de Janeiro, 1959.
- . HOLLANDA, Aurélio Buarque de. "À Margem da "Canção do Exílio" (in Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 30 abril de 1944)
- . MATA MACHADO FILHO, Aires da. "A Canção do Exílio, modelo de simplicidade" (seis estudos sobre o poema) in Crítica de Estilos, Rio de Janeiro, Livraria Agir, 1956.

- . NUNES, Cassiano. Breves Estudos de Literatura Brasileira. São Paulo, Saraiva, 1969. p. 11-26.
- . PEREIRA, L.M. A Vida de Gonçalves Dias. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.
- . RICARDO, Cassiano. "Gonçalves Dias e o Indianismo" (in A Literatura no Brasil. Dir. Afrinio Coutinho. Vol. 1, + 2, Rio de Janeiro. Editora Sul Americana, 1955)
- . SILVA, M.N. Gonçalves Dias e Castro Alves. Rio de Janeiro, 1943.
- . TEIXEIRA COELHO, Moderno Pós Moderno - São Paulo, LPM Editores, 1986.
3. Obras Consultadas sobre Carlos Drummond de Andrade:
- . ANDRADE, Carlos Drummond. Jornal de Letras. Rio de Janeiro, março, 1955. Obra Completa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1967.
- . COUTINHO, Afrinio. A Literatura no Brasil. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1968. Vol. V.
- . FONSECA, José Eduardo. O Telurismo na Literatura Brasileira e na Obra de Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, UFMG, 1970.
- . FREIXEIRO, Fábio. Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980. p. 101-108.
- . IÉUJOSA, Joaquim. Os Andrades e outros aspectos do Modernismo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
- . SANT'ANNA, A.R. de. Carlos Drummond de Andrade - O poeta Gaúche no Tempo e no Espaço. (Tese de Doutorado), Belo Horizonte, 1969.

- . NUNES, Cassiano. Breves Estudos de Literatura Brasileira. São Paulo, Saraiva, 1969. p. 11-26.
 - . PEREIRA, L.M. A Vida de Gonçalves Dias. Rio de Janeiro, José Olympio, 1943.
 - . RICARDO, Cassiano. "Gonçalves Dias e o indianismo" (in A Literatura no Brasil. DIR. Afrânio Coutinho. Vol. I, + 2, Rio de Janeiro. Editora Sul Americana, 1955)
 - . SILVA, M.N. Gonçalves Dias e Castro Alves. Rio de Janeiro, 1943.
 - . TEIXEIRA COELHO, Moderno Pós Moderno - São Paulo, LPM Editores, 1986.
3. Obras Consultadas sobre Carlos Drummond de Andrade:
- . ANDRADE, Carlos Drummond. Jornal de Letras. Rio de Janeiro, março, 1955. Obra Completa. Rio de Janeiro, Aguilar, 1967.
 - . COUTINHO, Afrânio. A Literatura no Brasil. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1968. Vol. V.
 - . FONSECA, José Eduardo. O Telurismo na Literatura Brasileira e na Obra de Carlos Drummond de Andrade. Belo Horizonte, UFMG, 1970.
 - . FREIXEIRO, Fábio. Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980. p. 101-108.
 - . INOJOSA, Joaquim. Os Andrades e outros aspectos do Modernismo. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
 - . SANT'ANNA, A.R. de. Carlos Drummond de Andrade - O poeta Gaúcho no Tempo e no Espaço. (Tese de Doutorado), Belo Horizonte, 1969.

- . Obras Consultadas sobre Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade, Eduardo Alves da Costa, Chico Buarque de Hollanda, Murilo Mendes, José Paulo Paes e Mário Quintana:
 - . ABREU, Casimiro de. In: Obras Coropletas de Casimiro de Abreu. Rio de Janeiro, Livraria Editora Zélio Valverde, 1943.
 - . ANDRADE, Oswald de. Poesias Reunidas. 5ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.
 - . COSTA, Eduardo Alves da. No caminho, com Maiakóvski. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
 - . JOBIM, Tom. História da Música Popular Brasileira. São Paulo, Abril Cultural, 1982.
 - . MENDES, Murilo. O menino experimental. 2ª ed. São Paulo, Summus Editora, 1979.
 - . NUNES, Cassiano. Casimiro de Abreu ou a Sinceridade de um Mis- tificador, São Paulo, Revista Brasiliense 15.
 - . PAES, José Paulo. UM por todos - poesia reunida. São Paulo, Brasiliense, 1986.
 - . QUINTANA, Mário. Os melhores poemas. 2ª ed. São Paulo, Global, 1985. Poesias. 7ª Ed. Rio de Janeiro, Globo, 1987.
5. **Obras** Consultadas sobre Dalton Trevisan :
- . BORBA FILHO, Hermilo. "Província, Cárcere, Lar". In: Trevisan, Dalton. Mistérios de Curitiba. Rio de Janeiro. Editora Record, 1968.

- . BOSI, Alfredo. "Dalton Trevisan". In: O Conto Brasileiro Con-
temporineo. São Paulo. Cultrix, 1982, pp. 185-195-
- . CAVALCANTI, Valdemar. "A vida em flagrante". In: Trevisan,
Dalton. Desastres do Amor. Rio de Janeiro. Record, 1368.
- . HOUAISS, Antônio. "Poesia e Náusea". In: TREVISAN, Dalton. o
pássaro de cinco asas. Rio de Janeiro, Record, 1974.
- . PAES, José Paulo. "Da fatia da vida ao Koan". In: TREVISAN,
Dalton. Virgem louca, loucos beijos. Rio de Janeiro, 1979.