

# UC Berkeley

Lucero

## Title

Sabiás, macieiras da Califórnia e cadáveres em campos de futebol:  
Imagens do Brasil em três canções do exílio

## Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9v98t7pg>

## Journal

Lucero, 20(1)

## ISSN

1098-2892

## Author

Bezerra, Lúgia

## Publication Date

2010

## Copyright Information

Copyright 2010 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

# Sabiás, macieiras da Califórnia e cadáveres em campos de futebol: Imagens do Brasil em três canções do exílio

LÍGIA BEZERRA

A literatura tem sido historicamente um espaço privilegiado de construção e problematização de identidades nacionais. No caso da literatura brasileira, a discussão da identidade nacional foi trazida à tona explicitamente por movimentos como o Romantismo e o Modernismo, por exemplo. Na época do Romantismo, a recente independência do país tornava urgente a construção de uma identidade nacional através de uma literatura que retratasse a vida da nação por meio de uma linguagem “brasileira.” Já no Modernismo, a urgência advinha da percepção de que, apesar dos esforços de movimentos como o Romantismo, a literatura brasileira continuava a copiar os movimentos literários europeus. Para os modernistas, era preciso criar uma “poesia de exportação” (Andrade, *Utopia* 41-45), algo que pudesse ser considerado brasileiro. A solução proposta pelo poeta Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago” foi a antropofagia cultural: apropriar-se do outro, degluti-lo, transformá-lo em algo novo e assim, finalmente, alcançar a independência cultural da cultura estrangeira (*Utopia* 47-52).

O projeto largo do Modernismo, de deglutir toda e qualquer referência e transformá-la em algo que se poderia chamar de nacional, resultou tão abrangente que continua a influenciar a produção cultural brasileira contemporânea.<sup>1</sup> A idéia de apropriação do outro, sobretudo através do uso da paródia, é método comumente usado, seja na música popular ou na literatura, para problematizar a identidade cultural e as questões sociais do país. Contudo, o contexto não é mais o do pós-guerra, nem muito menos o da recente emancipação política. No século XXI, outras preocupações permeiam a discussão da identidade nacional, cuja percepção é redimensionada por questões como o neo-liberalismo, a globalização e a cultura da consumo, e o impacto destes fenômenos sobre o entendimento da cidadania.

Identificar uma identidade nacional implica não só determinar um *ethos*, como também uma cenografia<sup>2</sup> nacionais. Neste trabalho, investigamos a representação do Brasil, ou seja, a construção de uma cenografia de Brasil, na literatura brasileira contemporânea

através de uma análise de “Canção do exílio,” de Fernando Bonassi. Contextualizamos essa construção dentro do diálogo com a tradição literária estabelecido por Bonassi com dois poemas: “Canção do exílio,” de Murilo Mendes, e “Canção do exílio,” de Gonçalves Dias. Iniciamos com uma análise do poema de Dias, enfatizando os pontos de distanciamento bem como de aproximação da tradição literária que o precede e ressaltando a sua importância como um dos textos fundadores da literatura nacional. Passamos em seguida à leitura do poema de Mendes, explorando a sua retomada paródica de Gonçalves Dias no contexto das contradições econômicas, sociais e culturais que experimentava o Brasil no início do século XX. Finalmente, analisamos o texto de Bonassi a partir de seu diálogo com os outros dois textos em questão, através do qual o escritor constrói sua perspectiva do cenário nacional na contemporaneidade.

Ao longo de nossa análise, buscamos traçar um percurso de diferentes posicionamentos<sup>3</sup> acerca da representação do Brasil na literatura brasileira ao longo de três séculos. A leitura das relações intertextuais entre as obras em questão nos ajuda a compreender como a percepção da cenografia nacional tem sido redimensionada pelas vertentes da literatura brasileira aqui representadas, e como tais redimensionamentos são impulsionados por problemas específicos de suas épocas.

### **“Minha terra tem palmeiras onde canta o sabiá”**

Inspirado pela Revolução Francesa e seus ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, o Romantismo europeu voltou-se para a valorização do indivíduo como sujeito livre, bem como da liberdade de expressão subjetiva no campo das artes.

No Brasil, o movimento literário encontrou terreno fértil no clima de independência do país. Nos meios literários, começou-se a sentir que a nação precisava de uma identidade própria, que marcasse a sua separação da metrópole portuguesa. Até então dominavam a cena literária escritores portugueses ou brasileiros educados na Europa, os quais retratavam, em português europeu, sua visão (um tanto estrangeira) da terra *brasilis*. Os escritores românticos sentiam que era necessário, portanto, pensar o país como nação independente e isso implicava também construir uma literatura nacional. Um dos jovens escritores brasileiros que demonstraram essa preocupação foi Gonçalves Dias. Entusiasmado com as idéias de Gonçalves de Magalhães com as quais teve contato em Portugal, onde estudava, Dias atentou para a necessidade de

formação de uma literatura nacional. Foi nesse contexto que surgiu sua primeira obra, *Primeiros Cantos*, da qual faz parte o poema “Canção do exílio.”

O referido poema ilustra a vertente nacionalista do romantismo e a imagem que esta construiu do Brasil como uma grande e promissora terra, exaltada por suas belezas naturais, onde tudo é superior: “Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores, / Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida mais amores” (12). O Brasil do poema é retratado por Dias como uma terra bucólica, quase paradisíaca, onde sabiás cantam nas palmeiras. A terra natal é referida como o “lá” do poeta em exílio, e implicitamente contrastada com o “cá” de onde fala o poeta, ou seja, a Europa. O eu tem saudades do seu “lá,” identificando o “cá” como um lugar de solidão, de cisma, e de sofrimento, onde ele não encontra os mesmos prazeres que tem em sua terra. O poeta, portanto, está fisicamente afastado do seu país, mas se sente emocionalmente ainda ligado a ele.

Se por um lado Dias assume uma posição nacionalista ao exaltar a pátria, por outro, o faz através da ênfase nas riquezas naturais, um olhar não tão distante do Pero Vaz de Caminha em 1500, em sua *Carta*. É claro que a motivação de sua abordagem é bastante diferente da do escrivão português, mas pode-se identificar em ambos os textos uma visão europeizada de um Brasil exótico e abundante. Conforme aponta Darlene Sadlier, “in a sense, ideas from European literature were again being transplanted to Brazil but with the addition of Brazilian motifs” (138). Em outras palavras, por trás do retrato ufanista da terra e da afirmação do pertencimento do Brasil aos brasileiros – refletida no uso constante no poema das primeiras pessoas do singular e do plural (eu, meu, nosso, etc) – pode-se constatar a transferência das idéias românticas européias de subjetivismo e liberdade de expressão, tanto na forma como no conteúdo do poema.

De qualquer forma, pelo seu reclame por uma identidade brasileira em um contexto tão importante para a nação, “Canção do exílio” adquire tamanha importância para o imaginário brasileiro, que alguns dos seus versos são inclusive incorporados ao Hino Nacional. Apesar de, e exatamente devido a não ter se distanciado tanto dos modelos europeus, o poema de Gonçalves Dias passa a servir de referência para outros tantos textos<sup>4</sup> que o retomam, reconhecendo a sua significação para o imaginário brasileiro. A seguir, passamos a uma análise de uma dessas retomadas, o poema “Canção do exílio,” do modernista Murilo Mendes.

### “Minha terra tem macieiras da Califórnia

Depois de quase um século, a literatura brasileira volta a privilegiar explícita e conscientemente a discussão sobre a identidade nacional. Olhando criticamente para o passado, afirma que o esforço do Romantismo de construir uma imagem de nação não foi muito bem-sucedido na sua tentativa de deixar de lado os moldes europeus.

Movidos por uma necessidade de inovação dos ares literários nacionais, o escritor Oswald de Andrade propõe a criação do que ele chamou de uma “poesia de exportação.” Como método para criar essa poesia genuinamente brasileira, o autor sugere o canibalismo cultural, ou seja, a devoração e a incorporação criativa do estrangeiro ao nacional. Uma das formas privilegiadas pelo modernismo desta fase foi justamente a paródia, como forma crítica de enxergar o país e de tentar descolonizá-lo literariamente.

A paródia é geralmente definida como uma retomada de um texto caracterizada pela manutenção de certos elementos estruturais e pela incongruência com o conteúdo do texto original. G. D. Kiremidjian define paródia, em termos de estrutura, como

a kind of literary mimicry which retains the form or stylistic character of the primary work, but substitutes alien subject matter or content. The parodist thus establishes a jarring incongruity between form and content. (3)

Através dessa incongruência, a paródia põe em evidência as contradições inerentes seja ao texto original, no que diz respeito ao seu engajamento com o tema em questão, seja ao contexto de produção do texto que o parodia. A paródia consiste, assim, em uma forma privilegiada de crítica que serve bem ao propósito oswaldiano de canibalismo cultural, tendo em vista a sua natureza inerentemente intertextual e burlesca.

O poeta mineiro Murilo Mendes foi um dos modernistas que se utilizou dessa forma literária para refletir sobre a paisagem nacional brasileira. O poema de Gonçalves Dias pode ser identificado na “Canção” de Murilo Mendes em certos elementos estruturais: a repetição de certos sintagmas, como “minha terra tem . . . onde cantam . . .” e o uso de pronomes possessivos para se referir às coisas da terra como “nossas flores,” como nos versos “Minha terra tem macieiras da Califórnia / onde cantam gaturamos de Veneza” e “Nossas flores são mais bonitas / nossas frutas mais gostosas” (5).

O elemento estrutural em comum mais óbvio de todos, porém, é o título. No entanto, no contexto disfórico do poema de Mendes, embora seja exatamente o mesmo, o título “Canção do exílio” é resignificado, pois a palavra *exílio* assume uma conotação diferente da do poema de Dias. Enquanto neste o poeta se sente exilado fisicamente do país e deseja poder retornar à sua terra, com a qual ele se sente emocionalmente conectado, no poema de Mendes o exílio se dá dentro do próprio território nacional. O poeta se sente isolado por não reconhecer na paisagem e nos costumes o que ele identificaria como singularmente brasileiro. O que ele vê são elementos que copiam e/ou tentam se aproximar do estrangeiro: macieiras da Califórnia, gaturanos de Veneza, filósofos polacos. Sua repulsa a um país que ele não reconhece como seu pode sugerir também até mesmo uma *vontade* do exílio físico, ou no mínimo, uma fuga para um país imaginado que ele consideraria autêntico, mas que já não espera encontrar na realidade. O poeta se sente, portanto, exilado emocionalmente dentro de seu próprio país, pois como ele próprio afirma: “Eu morro sufocado em terra estrangeira.” No poema de Murilo Mendes não existe, portanto, um “lá” e um “cá” separados fisicamente, como no poema de Gonçalves Dias. “Lá” e “cá” não se referem apenas a espaços físicos, mas principalmente a estados psicológicos do poeta. Se, por um lado, o país é fisicamente “cá” em relação ao poeta, lugar físico de onde ele enuncia, por outro lado representa também um “lá” psicologicamente, pois sua terra natal representa para ele uma nação estrangeira.

Ao contrário da imagem paradisíaca e idealizada de Dias, o Brasil enxergado por Mendes é um país disfórico:

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 pernalongos. (5)

A paisagem urbana é percebida como invadida por elementos de culturas e paisagens estrangeiras, onde abundam pernalongos e pedantes oradores que irritam o poeta e lhe atrapalham o sono. Os pernalongos e os oradores pedantes aparecem no poema como sintomas do momento de transição de um país ainda consideravelmente rural que começa a se urbanizar e a se modernizar.

Pelo menos um elemento do paraíso de Dias ainda é reconhecido na terra de Mendes: a superioridade das flores e das frutas da sua terra. No entanto, elas se tornam desinteressantes por serem financeiramente inacessíveis: “Nossas flores são mais bonitas / nossas frutas mais gostosas / mas custam cem mil réis a dúzia” (5). O paraíso do sabiá genuinamente brasileiro, onde se poderia, por exemplo, comer carambola sem ter que pagar por ela, já não existe mais. O que o poeta testemunha é uma nação que o sufoca, marcada pelas consequências de um capitalismo excludente, por meio do qual a natureza é transformada em uma mercadoria de alto custo. A desilusão de Mendes com o país é tamanha, que o poeta lamenta, no final do poema: “Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade / e ouvir um sabiá com certidão de idade!” (5). Tais versos, introduzidos por um “Ai quem me dera,” denunciam a descrença do poeta na possibilidade de acesso ao Brasil do poema de Gonçalves Dias.

Nossa análise sugere que, embora se utilize de uma forma que Oswald de Andrade e outros modernistas privilegiaram como meio de implementar o método da antropofagia cultural - a paródia - Murilo Mendes a emprega de forma diferente. Em vez de uma enérgica incorporação do outro com vistas a subverter a hierarquia imposta pelo colonizador, a paródia é utilizada sobretudo como um meio de crítica à submissão ao estrangeiro tão arraigada, não só aos costumes nacionais, mas também na esfera econômica, e de uma certa desilusão com o rojeto modernista antropofágico.

Vejamos a seguir como a imagem do Brasil é redimensionada por Fernando Bonassi quase um século depois da “Canção do exílio” de Murilo Mendes.

**“Minha terra tem campos de futebol, onde cadáveres amanhecem emborcados”**

A paisagem urbana não-utópica do poema de Murilo Mendes caminha na direção de uma radical distopia na “Canção do exílio” de Fernando Bonassi. Com relação à forma, o texto de Bonassi é considerado um “micro-conto,” modalidade narrativa que aparece no Brasil na década de 1990 com Dalton Trevisan, e que representa uma intensificação da desestabilização das fronteiras entre diferentes gêneros. Tal processo pode ser captado na comparação entre os textos analisados aqui. No caso do poema de Gonçalves Dias, embora não se trate de uma estrutura tão rígida quanto à do soneto, por exemplo, existe uma estrutura poética bastante reconhecível: há uma divisão em estrofes, há rimas e há também uma métrica (versos

em redondilha maior). A “Canção do exílio” de Murilo Mendes, por outro lado, embora se caracterize por uma estrutura visual que associaríamos com a forma poética, como por exemplo, a divisão em versos e a presença de algumas rimas (ametista/cubistas; verdade/idade), a predominância do verso livre e a ausência de uma métrica fixa lhe conferem uma estrutura mais próxima da prosa. Já na “Canção do exílio” de Bonassi, a fronteira entre prosa e poesia torna-se ainda menos visível. Embora o texto em questão possa ser classificado como um micro-conto, percebemos ainda algumas características da linguagem poética, como, por exemplo, repetições (tem.../tem...) e rimas internas (pintura/frescura/mistura).

O crítico Marcelo Spalding reconhece no gênero micro-conto a tendência à qual nos referimos de acentuar o rompimento dos limites entre diferentes gêneros na escrita literária dos séculos XX e XXI. Segundo ele, o reducionismo do microconto chega ao seu ápice com a publicação de *Os cem menores conto brasileiros do século*, organizado por Marcelino Freire em 2004, coletânea que Spalding caracteriza como “uma antologia desigual, com alguns textos muito próximos ao lirismo – lembrando o também o [sic] reducionista gênero *haikai* –, outros sem nenhuma significação aparente e ainda outros, talvez a maioria, jogando com maestria no limiar da narrativa” (6).

Se tal desestabilização de limites entre os gêneros é fato, resta-nos perguntar por que ela tem se intensificado a partir do século XX. Acreditamos que ela esteja ligada ao que Arjun Appadurai aponta como uma das principais características da globalização: uma crescente instabilidade identitária que resulta das múltiplas e constantemente mutáveis configurações da vida cultural. Essas configurações instáveis implicam a predominância, em determinadas conjunturas, de certas esferas sociais sobre outras.

A “Canção do exílio” de Bonassi foi escrita em um contexto no qual a esfera econômica é cada vez mais determinante de outras esferas da vida cultural. Conforme afirma Néstor García Canclini, até mesmo a própria noção de cidadania passa a ser atrelada ao poder de consumo na economia neo-liberal. Privatizações de serviços públicos como saúde, educação e segurança em países como o Brasil, onde as diferenças socio-econômicas entre ricos e pobres são bastante salientes, alargam ainda mais a distância entre a pequena parcela da população que pode pagar por esses serviços, e portanto ter acesso a direitos civis básicos, e os que não tem condições de pagar por seus direitos de cidadão. Tendo em vista o contexto no qual foi escrito, não é surpresa que “Canção do exílio” de Bonassi, cuja temática problematiza a instabilidade da economia



cultural ressaltada por Appadurai, reflita tal instabilidade, tanto em termos de conteúdo como em termos de forma.

Como vimos, entre o poema de Gonçalves Dias e o de Murilo Mendes, percebe-se uma mudança na concepção do nacional que caminha para uma direção distópica: do paraíso tropical repleto de sabiás e palmeiras para o cenário urbano capitalista sufocante e invadido por elementos estrangeiros. Em Bonassi, a imagem do Brasil é ainda mais distópica, pois a pátria é vista como o país do caos, da violência e da pobreza:

Minha terra tem campos de futebol, onde cadáveres amanhecem  
 emborcados pra atrapalhar os jogos. Tem uma pedrinha cor-de-bile  
 que faz "tuim" na cabeça da gente. Tem também muros de bloco  
 (sem pintura, é claro, que tinta é a maior frescura quando falta  
 mistura) onde pousam cacos de vidro pra espantar malandro.  
 Minha terra tem HK, AR15, M21, 45 e 38 (na minha terra, 32 é  
 uma piada). (8)

Em vez de palmeiras, há cadáveres nos campos de futebol; em vez de uma paisagem paradisíaca, há muros altos com cacos de vidro para impedir a entrada de “malandros”; em vez do canto do sabiá, se escuta o apito das sirenes dos camburões da polícia e das ambulâncias, nem sequer mais das fábricas, pois estas estão agora fechadas e abandonadas.

A cena nacional é urbana e contraditória como em Murilo Mendes, mas está também invadida por elementos que denunciam gritantes diferenças sociais, como por exemplo, os muros e os cacos de vidro referidos na “Canção.” Estes representam um sintoma da nova configuração das cidades grandes na América Latina, conforme mostram estudos como o de Sonia Vidal-Koppman. A autora faz uma análise das novas fronteiras interurbanas de Buenos Aires e conclui que o alargamento das diferenças entre as classes sociais mais altas e as mais baixas e o conseqüente aumento da violência nas grandes cidades latino-americanas têm gerado novas configurações na paisagem urbana. Tais configurações enfatizam o distanciamento entre essas classes e criam espaços onde as classes média e alta podem se sentir eximidas dos problemas sociais do país, dando a falsa impressão, dentro dessas ilhas, de que essas contradições sociais podem ser assim facilmente apagadas ou simplesmente não existem. Essas mudanças na paisagem urbana contribuem para fragmentar a espaço nacional e acentuar a invisibilidade da população que é afetada negativamente em termos sociais e econômicos pelas conseqüências de políticas neoliberais.

Enquanto a cidadania se converte em mercadoria, segundo o ponto de vista de Canclini ao qual nos referimos anteriormente, o Estado neoliberal vai aos poucos transferindo para empresas privadas a responsabilidade antes sua de prover direitos básicos como educação, saúde e segurança.

A situação das grandes e médias cidades brasileiras não é muito diferente da que descreve Vidal-Koplan em sua análise da situação urbana de Buenos Aires, conforme mostra Maria Encarnação Beltrão Sposito em seu estudo sobre novas formas de hábitat no estado de São Paulo. A autora focaliza o isolamento das classes média e alta em condomínios de luxo, resultante principalmente do medo da violência. Ela identifica, na cidade de São Paulo, uma consequência similar àquela apontada por Vidal-Koplan, ou seja, a segregação social entre os que habitam ilhas – cercados de muros altos e sistemas de TV internos, bem como protegidos por seguranças particulares – e os que ficam fora delas.

O texto de Bonassi aborda essa desestabilização da cenografia nacional brasileira, mas o faz a partir de um ponto de vista diferente. Explorando particularmente a fragilidade da situação dos habitantes marginalizados das grandes cidades do país, Bonassi mostra que esse segmento da população experimenta um duplo isolamento: além de viverem isolados *fora* dos muros dos condomínios de luxo, eles também são isolados dentro dos seus próprios “muros altos sem pintura,” com cacos de vidro “pra espantar malandro” (8). Esse isolamento é de natureza bastante diferente do das classes mais altas. Se estas podem se proteger em condomínios e carros blindados, conforme apontam os estudos sobre o espaço urbano latino-americano que mencionamos, as classes menos favorecidas tem de recorrer a estratégias bem mais simples e precárias, como os cacos de vidro em cima de muros altos mencionados por Bonassi. Dada a precariedade de tal meio de proteção, a violência urbana consegue penetrar esses espaços. Daí se escutam as “sirenes” dos “camburões” que trazem “aleijados e aflição,” evocados pela “Canção do exílio” de Bonassi.

Além disso, Bonassi fala de um isolamento que não é somente físico, mas também e principalmente social e econômico experimentado pelas classes baixas. Estas tem de lidar não só com precárias condições de moradia, mas também com problemas como a violência, o desemprego e a fome. O capitalismo que em Murilo Mendes transforma a natureza de Dias em mercadoria, torna-a, em Bonassi, simplesmente inacessível pois, como o autor afirma, “falta mistura,” ou seja, falta mesmo comida, assim como faltam emprego e segurança. A invasão estrangeira que acontece através da cópia de

modelos culturais em Mendes se manifesta em Bonassi nas armas importadas e no fechamento das fábricas, quando multinacionais entram no país, eliminando concorrentes, ou quando o deixam em busca de mão-de-obra ainda mais barata em outros países. Enquanto a importação de modelos culturais europeus no Brasil de Mendes leva à alienação dos “filósofos” e “oradores,” as consequências da globalização econômica tornam ainda mais drásticas as já existentes diferenças sociais do país de Bonassi.

Bonassi, assim como Mendes, embora se utilize de um mecanismo textual privilegiado pelo Modernismo como forma de implementar o método antropofágico de Oswald de Andrade, aborda o contato com o outro de forma ainda menos positiva. Enquanto para Mendes esse contato, que é cultural e também econômico, evidencia o atraso do país, para Bonassi, tal contato, que é predominantemente econômico, tem como consequência disparidades que, mais que pronunciadas contradições culturais e econômicas, atingem um estado de quase completo caos. Para Bonassi, comer o outro em termos antropofágicos – neste caso, o poema de Gonçalves Dias – serve de ponto de partida para, não tanto proceder à inversão de hierarquias através da tentativa de colonização cultural do colonizador, mas sim para trazer à tona a realidade chocante do cotidiano que resulta das consequências negativas das relações culturais e econômicas com o outro no novo milênio.

Se o Brasil de Murilo Mendes não inspirava no poeta a mesma saudade que inspirava em Dias, mas sim uma triste desilusão com o país, o Brasil de Bonassi inspira um sentimento de claustrofobia e desespero como consequência do constante medo. Do exílio físico e da conexão emocional com a terra natal em Dias passamos ao exílio psicológico e à desilusão em Mendes e por fim ao exílio social e econômico e ao ceticismo em Bonassi. A voz de sua “Canção do exílio,” caracterizada por um tom quase sarcástico (“na minha terra, 32 é uma piada”), é uma voz que denuncia uma violência já bastante banalizada, a ponto de uma arma como um 32 ser o tipo mais simples e mais comum encontrado nesse espaço, onde armamentos muito mais pesados circulam.

No entanto, a banalidade das descrições, quando lida dentro do texto em si, toma uma proporção completamente diferente de quando a relação intertextual com a “Canção” de Gonçalves Dias é levada em conta. O enorme contraste entre a imagem paradisíaca de Dias e a realidade claustrofóbica de Bonassi choca o leitor, que pode se perguntar: como aquele paraíso se transformou neste caos? Como este caos se banaliza a ponto de parecer normal? Mais que a

realidade do presente, o leitor é levado a questionar o passado da nação e a sua imagem ufanista em textos como o de Dias. Ele pode questionar, por exemplo, até que ponto é possível que este caos tenha sido no século XIX aquele paraíso da “Canção do exílio” original. Ou ainda, como esta última teria sido se ela tivesse sido escrita, como é o caso do texto de Bonassi, do ponto de vista dos segmentos marginalizados da população da época, tais como os escravos, por exemplo. Neste sentido, o texto de Bonassi, ao falar da realidade de seu tempo a partir da perspectiva dos que não têm emprego nem “mistura,” nos convida a pensar criticamente não só o presente como também o passado histórico da nação, a exploração colonial e a dependência econômica e cultural que se transformam, mas não deixam de marcar sua presença. A “Canção” de Bonassi também nos incita a refletir como a percepção da cenografia nacional pode ser bastante relativa, a depender não só da época, mas também da posição de quem a propõe. Da mesma forma que perguntamos sobre como seria a própria “Canção do exílio” original se tivesse sido escrita a partir de um ponto de vista diferente, podemos nos perguntar como seria diferente a “Canção” de Bonassi se tivesse sido escrita a partir do ponto de vista das classes mais privilegiadas do país, por exemplo.

### **Minha terra tem . . . ?**

Comparando as três “Canções” que aqui analisamos, podemos perceber, na literatura brasileira, uma certa tendência a ver o cenário nacional como cada vez mais distópico. Ao observar os contextos sócio-culturais dos quais esses textos emergem, podemos identificar as origens desse desconforto em relação ao cenário nacional. Ele advem de profundas e intensas reconfigurações da esfera cultural brasileira – entendida aqui como a esfera do cotidiano, das práticas e experiências do ser humano nas interações sociais – que tem experimentado as consequências de um processo de modernização desequilibrado, cujo resultado são níveis de desenvolvimento díspares não só entre campo e cidade, mas dentro das próprias fronteiras dos centros urbanos e núcleos rurais.

Murilo Mendes e Fernando Bonassi retratam esse desequilíbrio da esfera cultural, do cotidiano da vida urbana brasileira, da experiência do dia-a-dia das pessoas que habitam esses espaços e, não por coincidência, o fazem de forma paródica, retomando a “Canção do exílio,” de Gonçalves Dias. Mendes e Bonassi falam a partir de uma perspectiva de quem não só contempla, mas também experimenta o cotidiano, o sente, com “sufoco” e “aflição.” Suas

críticas são ácidas e impactantes graças, principalmente, ao evocado contraste com o texto de Dias, e com o que ele representa para o imaginário cultural brasileiro: um discurso ufanista retomado em outras épocas e instâncias por estruturas de poder que procuram insistir na imagem de um Brasil isento de contradições sociais. As paródias de Mendes e Bonassi procuram distanciar-se desses discursos e mostrar suas incongruências com uma realidade que não é mais a de Gonçalves Dias, fazendo-nos indagar, inclusive, que outros discursos sobre a cenografia nacional o próprio texto de Dias pode ter apagado em sua época.

É preciso ponderar, no entanto, que essa tendência na literatura nacional a retratar o país de forma distópica não é a única, nem deve ser entendida como representante de uma totalidade. Conforme aponta Sadlier, ao fazer um apanhado das tendências de se conceber a identidade nacional brasileira no século XXI, há perspectivas diversas que convivem no imaginário brasileiro, sobretudo se observarmos outras esferas da vida cultural além da produção literária. Se por um lado o Brasil é visto como um país de pobreza, desigualdade social e violência (como no caso do texto de Bonassi que aqui analisamos), por outro lado, é também visto como o país líder de combate à AIDS, por exemplo. Convivem assim, imagens distópicas ao lado de imagens utópicas do país, bem como uma série de outros posicionamentos que oscilam entre esses dois extremos. No entanto, é inegável que entre as vertentes menos otimistas, há um crescente desconforto que precisa ser ouvido, pois ele aponta para problemas que precisam ser debatidos e resolvidos.

Textos como o de Murilo Mendes e o de Fernando Bonassi, principalmente pela sua acidez, são importantes contribuições para o estabelecimento de um debate sobre os problemas sócio-culturais de suas épocas. A franqueza das vozes que falam nesses textos nos convidam a perceber as transformações da paisagem nacional e os possíveis caminhos que o país está seguindo e/ou pode/precisa seguir. Enquanto essas forças mais ou menos eufóricas e disfóricas enriquecem o debate sobre a cena nacional, o leitor é convidado não só acompanhar a discussão, como também a contribuir com ela, elaborando sua própria “Canções do exílio” ou quem sabe “de retorno.”

NOTAS

<sup>1</sup> Exemplos da influência da estética modernista são o movimento Tropicalista nas artes plásticas e na música nas décadas de 1960 e 1970, que por sua vez também influenciou o Cinema Novo (sobretudo a terceira fase). Mais recentemente, a música da Geração de 1990, que inclui cantores e compositores como Lenine, Zeca Baleiro e Adriana Calcanhoto, também mostra influências da estética modernista, via diálogo com o Tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, conforme demonstra Bezerra em sua dissertação de mestrado.

<sup>2</sup> Os termos são utilizados pelo analista de discurso francês Dominique Maingueneau para se referir a um *jeito*, ou um *modo* de existência, e a um tempo e um espaço, respectivamente, construídos no discurso.

<sup>3</sup> Utilizamos mais uma vez um termo emprestado de Maingueneau, que o utiliza para designar a posição de um determinado discurso na corrente interdiscursiva, ou seja, à posição que tal discurso assume ao dialogar com outros discursos sobre o mesmo tema.

<sup>4</sup> Outras versões do poema de Gonçalves Dias: “Nova Canção do exílio” de Carlos Drummond de Andrade, “Canto do regresso à pátria” de Oswald de Andrade, “Canção do exílio facilitada” de José Paulo Paes, dentre outras. Além de ter sido incorporado ao Hino Nacional Brasileiro, a “Canção do exílio” é ainda retomada em outros hinos, tais como a “Canção do Expedicionário da Força Expedicionária Brasileira,” tanto na sua versão oficial como na sua versão paródica, que foi censurada devido a sua crítica sobre a situação social da maioria dos pracinhas mandados à guerra. Agradecemos ao Professor Milton Azevedo por nos ter repassado esta última informação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Guilherme de. “Canção do Expedicionário da Força Expedicionária Brasileira.” *Força Expedicionária Brasileira*. ANVFEB, 12 July 2009. Web. 20 Feb. 2010.
- Andrade, Carlos Drummond de. “Nova Canção do exílio.” *Projeto PROIN do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. UFRGS, 2000. Web. 20 Feb. 2010.
- Andrade, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- . “Canto do regresso à pátria.” *Poesias Reunidas*. São Paulo: Difusã Européia do Livro, 1966. 130.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.
- Bezerra, Lígia Cristine de Moraes. “Tropicalismos na Música Popular Brasileira.” Diss. Universidade Federal do Ceará, 2005.
- Bonassi, Fernando. *Passaporte*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2001.

- Caminha, Pero Vaz de. *A carta de Pero Vaz de Caminha*. Rio de Janeiro: Agir, 1977. 44-64.
- Canclini, Néstor García. *Consumers as Citizens: Globalization and Multicultural Conflict*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001.
- Dias, Gonçalves. "Canção do exílio." *Primeiros cantos de Gonçalves Dias*. Leticia Malard. Belo Horizonte: Autêntica, 1998. 12.
- Freire, Marcelino. *Os cem menores contos brasileiros do século*. São Paulo: Cotia, 2004.
- Kiremidjian, G. D. "The Aesthetics of Parody." *The Journal of Aesthetics and Art* 28 (1969): 231-42.
- Mangueneau, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001.
- Mendes, Murilo. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.
- Paes, José Paulo. "Canção do exílio facilitada." *Análise e interpretação de poesia*. Ed. José de Nicola e Ulisses Infante. São Paulo: Scipione, 1995. 51.
- Sadlier, Darlene. *Brazil Imagined: 1500 to the Present*. Austin: U of Texas P, 2008.
- Spalding, Marcelo. "Fernando Bonassi e a reinvenção do micro-conto na literatura." *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas* 02 (2006): 1-10.
- Sposito, Maria Encarnação Beltrão. "Novos territórios urbanos e novas formas de hábitat no estado de São Paulo, Brasil." *Latinoamérica - países abiertos, ciudades cerradas*. Ed. Luis Felipe Cabrales Barajas. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2002. 397-421.
- Vidal-Koppman, Sonia. "Nuevas fronteras interurbanas: de los barrios cerrados a los pueblos privados: Buenos Aires, Argentina." *Latinoamérica - países abiertos, ciudades cerradas*. Ed. Luis Felipe Cabrales Barajas. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 2002. 261-86.