

## Las “Canções de Exílio” brasileñas: un estudio comparativo

---

**Adélia Bezerra de Meneses**

[Traduc. Blanca Escalona Rojas]

---

*SINTESIS: El presente trabajo se propone un análisis comparativo de Canções do Exílio de la Literatura Brasileña, con vistas a una caracterización de la Poesía Moderna, en confrontación con la del Romanticismo. Haciendo un recorrido desde el siglo XVI hasta nuestros días, son examinadas aquí la “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, la “Canção do Exílio” de Casemiro de Abreu, el “Canto do Regresso à Pátria” de Oswald de Andrade, la “Canção do Exílio” de Murilo Mendes, la “Canção do Exílio Facilitada” de José Paulo Paes, y “Sabiá” de Chico Buarque y Antônio Carlos Jobim, un abanico temporal de más de un siglo, que se abre en 1843 y llega hasta 1974.*

La *Canción de Exilio* se erige, en nuestros días, en categoría de *topos* literario, como bien lo señaló Haroldo de Campos, recibiendo a lo largo de sus versiones, un tratamiento temático

y formal completamente diferente. De la lectura global del grupo de los seis poemas que analizaremos, la primera gran impresión que queda es la de la gran diferencia entre los dos primeros y los restantes cuatro. Evidentemente: Romanticismo vs. Modernismo/Actualidad. Diferencias que podrían ser centradas en torno a dos polos: ruptura de lenguaje, a nivel formal, y el radical cambio de postura en la valoración de la realidad “patria”, a nivel temático. Sin embargo, no es sólo de diferencias que esta confrontación se alimentará: todos sabemos cuánto retomó el Modernismo del Romanticismo. Lo importante en esta confrontación, será la tensión presente/pasado, la articulación de dos períodos, de dos “escuelas” literarias (no contiguas), de dos posturas mentales, de dos realidades históricas: un diálogo textual.

*Canção do Exílio*  
de Gonçalves Dias (1843)

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

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

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

Minha terra tem primores  
Que tais não encontro eu cá;  
Em cismar – sozinho, à noite

Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras  
Onde canta o Sabiá.

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

Veamos esta “Canção do Exílio”, paradigma, arquetipo, presencia obligatoria en cualquier antología escolar brasileña y, por eso mismo, indebidamente valorada. Detrás de su aparente facilidad, o mejor dicho simplicidad, late una tensión estructural que no es común encontrar en nuestra literatura romántica. Nos enfrentamos, así, con un caso de lo que Jauss llama “disminución de la distancia estética de una obra prima”<sup>1</sup> o “Kitschización de la vanguardia”.

La “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, se puede decir que es tan Kitsch que hasta en el Himno Nacional Brasileño se introdujo (Segre, 1974):

Do que a terra mais garrida  
teus risonhos, lindos campos têm mais flores  
nossos bosques  
têm mais vida,  
nossa vida, no teu seio, mais amores

En otras palabras: aquello que fue nuevo en su época, se diluyó y se consumió tanto posteriormente, que se convirtió en un estereotipo, un *cliché*. Volveré a este concepto más adelante.

Todo el poema está marcado por la oposición entre un *acá* (en sus variantes *aquí*, *por acá*) menospreciado, y un *allá* altamente valorizado.

## Se instaure un esquema comparativo:

Mi tierra tiene.....(lo que la otra no tiene, a saber,  
palmeras y *sabiá*)<sup>2</sup>

Mi tierra tiene más.....(que la otra)

Los 18 primeros versos (vale decir, 4 de las 5 estrofas) no hacen más que repetir, en general, esta afirmación (en una de sus dos versiones), o la desarrollan. "Palmeras" y "*sabiá*", atributos exclusivos de la tierra del poeta, son por lo tanto los únicos en brindar los "más" que acompañan a los atributos restantes, y son erigidos en símbolos de la patria, y vuelven sobre esto, obsesivamente; en las demás estrofas asistimos a un desdoblamiento de los elementos que constituyen "mi tierra": "nuestro cielo", "nuestras campiñas", "nuestros bosques", "nuestra vida", que tienen, respectivamente, "más estrellas", "más flores", "más vida", "más amores". Todos estos atributos son sintetizados en "primores", en el verso 13.

Ya fue suficientemente observado, a lo largo de varios estudios críticos sobre este poema, su ausencia de adjetivos. Sin embargo, el esquema comparativo instaurado por la sintaxis conduce a una adjetivación implícita:

"Nuestros cielo tiene más estrellas" = es más estrellado que el del exilio

"Nuestras campiñas tienes más flores" = son más floridas que las del exilio

"Nuestros bosques tienen más vida" = son más vivos, etc.

Esta sintaxis calificativa implica una valoración altamente subjetiva de la tierra natal:

O Brasil, na *Canção do Exílio* (...) não è isso nem aquilo; o Brasil è sempre *mais*. Mas essa expressão, de outro modo fatalmente quantitativa, transforma-se pelo

sentimento de saudade em algo irredutivelmente qualificativo, no *mais-melhor* que o poeta, cativo de uma teimosa nostalgia, vê como aspiração suprema e como valor entre todos primeiro (Merquior, 1965: s/p)

Así, se encuentra aquí el viejo ufanismo del Romanticismo y que, en cierto sentido, marca la literatura brasileña desde sus inicios, de lo cual puede ser un buen ejemplo Botelho de Oliveira, el primer poeta brasileño que logra editar sus poemas:

As laranjas da terra  
pouco azedas são, antes se encerra  
Tal doce nestes pomos,  
Que o tem clarificado nos seus gomos;  
Mas as de Portugal entre alamedas  
São primas dos limões, todas azedas  
(de Ilha da Maré)

Esta alabanza de la tierra, presente en los primeros cronistas del siglo XVI (y que, además, fue inaugurado con la Carta de Caminha), es germen del sentimiento nativista, punto de partida, todavía remoto, de la formación de la consciencia nacional. Pero fue el Romanticismo el que activó, por excelencia, el mito de la Patria. Y aquí en nuestro poema, la patria es igual a la tierra, telúricamente considerada, y todos sus componentes se refieren a la naturaleza.

Todos los críticos hablan del poder casi encantador del ritmo de este poema, donde la intensa musicalidad facilita su memorización. Sin embargo, si se pretende un análisis exhaustivo, hay sutilezas en el tratamiento del ritmo que no pueden ser descuidadas, como la adecuación del metro a la psicología. En este poema de 24 versos, en los 18 iniciales- exactamente en aquellos en que se "describe" comparativamente la tierra natal, confrontándola con la del exilio, el esquema rítmico es constante: heptasílabos con acentuación en la 3ra y 7ma sílabas.

En la última estrofa, que además se diferencia en la aspecto temático del cuerpo del poema, el acento puede recaer también en la 4ta y 7ma sílaba. Sin embargo, a lo largo de todo el poema, cada vez que hay un verso de *acá* (con sus variantes de *aquí* y *por acá*), el ritmo cambia: la acentuación cae en la 2da y 7ma sílabas. Así, el quiebre del ritmo habitual se manifiesta cuando el poeta habla de la tierra del exilio. Para la tierra extraña, un ritmo “extraño”<sup>4</sup>.

En estos 24 versos, todos heptasílabos, con rima en los versos pares, la repetición casi obsesiva de ciertos término (*sabiá, cá, lá*) produce una acumulación de rimas en *a*, en las que Cassiano Ricardo ya observó el “sabor de la vocal indígena”.

Tanto los posesivos (*minha / nosso / nossos / nossas / nossa*), como el adorno reiterado del yo lírico, son índices del Romanticismo, así como también el lírico aislamiento vinculado a la comunión con la naturaleza: “Em cismar, sozinho a noite”. ¿Por qué *sozinho*, en la tierra natal?. La soledad, ingrediente fundamental de la “fantasía” romántica, intensifica el sentimiento de nostalgia. Nostalgia: etimológicamente, “dolor del retorno”, *saudade*. Este motivo es desarrollado sobre todo en el último sexteto, aunque no se cite la palabra *saudade* que, sin embargo, impregna todo el poema, pues es esta la que transfigura, en la visión del poeta, las cosas del *allá*.

Dice Walter Benjamin, que tratándose de una obra de arte,

...o círculo inteiro de sua vida e do seu efeito tem tantos direitos, digamos mesmo mais directos, que a história de seu nascimento; em consequência, seu destino, sua recepção pelos contemporâneos, suas traduções, sua glória (1971).

Podríamos incluso preguntarnos, respecto a la bibliografía crítica de la “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias. Vimos que, como fue señalado al comienzo, este texto tan altamente

memorizable, tan acorde a sensibilidad del país, se transformó en paradigma; sin duda, uno de los textos más conocidos de la Literatura Brasileña. En palabras de Riffaterre, un *cliché literario*:

Considera-se como clichê um grupo de palavras que suscitam julgamentos como: já vistos, banal, batido, falsa elegância, usado, fossilizado, etc. Podemos inferir dessas reações a existência de uma unidade lingüística (análoga à de uma palabra composta), uma vez que o grupo é substituível em bloco as unidades léxicas e sintánticas, e uma vez que seus componentes, tomados separadamente, não são mais sentidos como clichês. Esta unidade lingüística è expressiva, uma vez que provoca reações estéticas, moras ou afectivas. É de ordem estrutural e não samântica, pois uma substituição sinonímica apaga o clichê (1971: s/p).

Evidentemente, la percepción del *cliché*, depende de la cultura del lector. Pero tratándose de este texto, de gran penetración popular y, como ya se dijo, pieza indispensable de cualquier antología de poesía brasileña, este problema difícilmente existirá.

En el estudio comparativo que haremos, a seguir, veremos cómo cada uno de los poemas examinados retomará este texto que se convirtió en un *cliché literario*, a través de qué operaciones y con qué consecuencias.

*Canção do Exílio*  
de Casimiro de Abreu (1855 y 1857)

Contra poniéndose al equilibrio y sobria contención de Gonçalves Dias, hay en Abreu una efusión que es al mismo tiempo sentimental y formal. A partir ya de su primer volumen de versos, Abreu escribe dos Canciones de Exilio, una de 1855,

con 42 versos, y la otra, fechada de 1857, con 52 versos. Todo ello para dar cuenta de lo que Dias concentra en sus enjutos 24 versos. A pesar de un clima aparente, estos dos autores representan niveles de tensión estructural y temático diferentes.

Escrita 12 años después del poema de Dias, la *Canção do Exílio I* de Abreu, a pesar de copiar los primeros elementos fundamentales (amores, cielos, palmeras, *sabiá*, etc), opera como ya señaló Alfredo Bosi, una “disminución de tono” en relación al poema/cliché. Todos los estereotipos románticos aquí coinciden: el cielo es de añil o zafiro, y se mira en los cristales; la tierra rica y bella, exhala savia, luz y galas; el poeta lejos del nido, siente nostalgia; el *sabiá* suspira en vez de cantar. La *saudade* tematizada por Dias, sin que fuese citada nominalmente, evidentemente se expresa aquí con todas sus letras. Y no podría ser de otro modo: la gran tónica de la inspiración poética de Abreu consiste en el lirismo nostálgico, determinado en parte, por imposiciones de orden biográfico (el autor estuvo en Portugal desde 1853 a 1857, período en que escribió gran parte de sus poemas, y parece haber sufrido inmensamente con la privación de una vida familiar). Además, siendo fieles al postulado romántico de la “sinceridad”, tanto él como Dias escribieron sus canciones en el “exilio”, esto es, fuera de Brasil: Dias, en Coimbra, y Abreu en Lisboa. Pero en Abreu lo que domina no es la *saudade* provocada por la *distancia geográfica de la patria*:

dá-me de novo / os gozos do meu lar

Le ruega él a Dios, en la *Canção do Exílio II*:

Dá-me os sítios gentis onde eu brincava  
Lá na quadra infantil

donde el deseo, como se ve, es más que una recuperación del espacio, una recuperación del tiempo de la infancia. Es la poesía

de la pérdida de las cosas que el tiempo se lleva consigo, poesía de la infancia, base de otro poema aún más famoso, del mismo autor:

Oh que saudades que tenho  
Da aurora da minha vida,  
da minha infância querida  
Que os anos não trazem mais!

Hablé antes de las condiciones biográficas de esta *saudade*. Sin embargo, mucho más importante son las condiciones sociales para el florecimiento de esa *nostalgia romántica*, propagada en Europa (de donde la importan nuestros poetas), motivando actitudes nostálgicas, escapistas, que en definitiva implican el deseo de volver a la situación primordial, al útero materno (llámese hogar, nido o cuna natal). Escribe Alfredo Bosi:

Segundo a interpretação de Karl Mannheim o Romantismo expressa os sentimentos dos *descontentes* como as novas estruturas: a nobreza, que já caiu, e a pequena burguesia que ainda não subiu: de onde, as atitudes saudosistas ou reivindicatórias que pontuam todo o movimento (1970: s/p).

Estas actitudes mentales, refugio en el pasado, vuelta a la naturaleza, búsqueda de la muerte, extremadamente contradictorias en nuestros románticos, subsisten incluso cuando sus motivaciones remotas dejan de existir, o cuando de ellas no se tiene consciencia.

Es en la *Canção do Exílio II* que la ideas de la muerte, inexistente en *Dias*, va a surgir. Se presenta en los primeros cuatro versos, que, como estribillo, son repetidos cuatro veces a lo largo del poema; además de esto, domina toda la última parte, compuesta por cuatro estrofas:

- «Quero morrer cercado de perfumes» (verso 37)
- «E sentir, expirando, as harmonias» (verso 39)
- «Minha campa...../ Banhada do luar»( verso 41 al 42)
- «As cachoeiras chorarão sentidas/ porque cedo morri»
- «E eu sonho no sepulcro os meus amores...» ( verso 45 al 47)

No puede dejar de notarse aquí, la influencia de los ultrarománticos portugueses, con su romanticismo taciturno.

El tratamiento de la naturaleza, en Abreu, es bastante diferente de aquel del poema *cliché*. Aquí esta es representada domada, en cierta forma "empequeñecida" en relación a la de Dias. Antonio Cândido habla, a propósito de Casimiro de Abreu, de un *amaneramiento de la materia poética*, la cual corresponde a un amaneramiento paralelo de la forma. Si en Dias domina una naturaleza aun no domada, en Abreu se presenta una naturaleza a la medida del hombre. Mientras el *sabiá* gonçalvino canta en las palmeras (elemento de la naturaleza virgen, de la selva), el de Abreu canta en los naranjales (elemento de un frutal), evidenciando la oposición tierra/naturaleza y tierra/hogar. Dice Antonio Cândido:

A sua visão exterior está condicionada estreitamente pelo universo do burguês brasileiro da época imperial, das chácaras e jardins, que começavam a marcar uma etapa entre o campo e a vida cada vez mais dominadora das cidades. Por isso, ás matas, rios, píncaros e horizontes sem fim do sertanejo Bernardo, contrapõe laranjeiras, mangueiras e regatos; contrapõe o espaço predileto das serenatas e das merendas (1964: s/p).

Abreu muestra en su poema la imagen del *bon menino* (buen muchacho): "Sou bom filho", dice, "quero a pátria, o meu país"; siente la falta de la "luz do lar paterno/ doce e terno", y de los besos de su madre. Se puede incluso decir que este infantiliza el poema de Dias, al componer su *Canção do Exílio*. Y así como se operó una infantilización del tema, también se verifica el

mismo proceso a nivel formal: en la Canción I, donde el esquema que domina es la repetición del verso 5 como parte integrante del último verso del sexteto, a manera de eco ("seus suspiro/ suspiros o sabiá!), la impresión que da es la de un balbuceo infantil. A esto se añade el ritmo cantante y melodioso de sus versos. Estamos realmente muy lejos del sentido de medida y equilibrio de Dias, que lo aproxima a los clásicos.

Tenemos en Abreu un ejemplo de la utilización acrítica del *cliché*, que se aproxima a la paráfrasis. Nada de aquella dialéctica de negar/recuperar, que constituirá la parodia, en los casos que veremos a continuación. Aquí sería más correcto hablar de imitación, influencia, copia.

Haciendo un balance de las *Canções do Exílio* de Gonçalves Dias y de Casimiro de Abreu, tenemos, más allá de los estereotipos de estilo (mucho más presentes en Abreu, dígame de paso), casi todo el temario romántico: sentimiento de la naturaleza, patriotismo difuso, presencia de Dios, aislamiento, infancia, hogar y patria, tristeza, presencia de la muerte, aspiración vaga e imprecisa, ansias por algo mejor a la realidad que se está viviendo, énfasis en la vida sentimental, *saudade*.

A pesar de las innegables diferencias de cualidad, hay un punto en común que aproxima las *Canções do Exílio* al Romanticismo: la actitud ufanista, de exaltación a la patria. En ambas, se manifiesta una valorización crítica altamente positiva de la tierra natal, se siente el intento nacional en la producción literaria.

#### *Canto do Regresso à Pátria* de Oswald de Andrade (1925)

Ruptura del lenguaje y reorientación temática: así podríamos definir los procesos básicos de Oswald de Andrade en su parodia a la *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias. Algunos

elementos formales/estructurales del poema romántico son retomados de vez en cuando: el metro heptasílabo, la utilización de cuabras en las estrofas iniciales y algunos versos integralmente recuperados (como el 11,12 y13).

Dice Riffaterre que el *cliché* funciona como una especie de cita, una referencia a cierta manifestación de la cultura, porque no es autónomo, pero trae consigo inevitablemente, su contexto. Sin embargo, el dislocamiento le da un sentido completamente diferente. Se trata de la articulación de dos contextos: el del poema de Dias (Romanticismo) y el del poema de Oswald de Andrade (Modernismo; Movimiento *Pau-Brasil*), en el que se instaaura una dialéctica de destrucción/construcción, inherente a toda parodia.

“Minha terra tem palmares”( verso 1): la utilización del *cliché* es casi total, salvo dos sílabas. Pero esta alteración, mínima, produce un cambio radical. En lugar del elemento natural, de la vegetación, un elemento de la Historia: “palmares” se refiere a los negros huidos del cautiverio, y establecidos en los quilombos en el interior de Alagoas, formando una república, bajo el mandato de Zumbi. Así, la tierra cantada por el poeta no es aquella que tiene como atributo un elemento que, por así decir, es independiente del hombre que la habita, sino que más bien es algo “creado” por la voluntad humana. Hay una innegable alusión a un ingrediente de “libertad” en esta substitución; un ingrediente político, que faltaba totalmente en el poema *cliché*. Esa idea de predominio del mundo de la cultura sobre la naturaleza, en comparación con el poema de Dias, marca fuertemente este poema: mientras en Dias predomina la patria-naturaleza, en Oswald, la patria-historia. Aquí la *saudade* del poeta es urbana, citadina:

Não permite Deus que eu morra  
sem que volte para São Paulo

No es la patria en términos generales, con su configuración natural la que es anhelada, sino una ciudad. Es un nativismo diferente del romántico. La idea de patria se estrecha: se convierte en São Paulo, después en una calle del centro de esta ciudad (la calle de los Bancos) y finalmente en una abstracción: el progreso de São Paulo. No es otra la actitud que llevó a la utilización del vocablo "oro" en el verso 7 ("minha terra tem mais ouro"), evidentemente una referencia a la eventual riqueza mineral de la tierra. Sin embargo, tomando en cuenta el contexto urbano y las referencias anteriores al corazón financiero de São Paulo, el oro se refiere aquí a ese mundo industrializado que es regido por el comercio, el dinero. Oswald de Andrade se vale del *cliché*, pero le da una orientación totalmente diferente.

Se nota aquí, la influencia del Futurismo, en el culto al cosmopolitismo, al progreso, a la máquina, en la valoración de todo lo que marque la presencia de la civilización industrial. Es estrecho el lazo entre la vida paulista y la estética modernista; no por casualidad la Semana de Arte Moderno se realizó en São Paulo:

Nenhuma aglomeração humana esteve tão fatalizada a futurismos de atividade, de indústria, de história da arte, como a aglomeração paulista. Que somos nós, forçadamente, iniludivelmente, se não futuristas- povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias? (Oswald de Andrade (1921:s/p).

Pero en el *Canto do Regresso à Pátria* no fueron del todo abolidos los elementos naturales: mar, pajaritos, tierra, amor y rosas coexisten con el progreso de la ciudad, en una alianza de Primitivismo con Futurismo. En otras palabras, se trata de la *Poesia Pau-Brasil*.<sup>4</sup>

Toda a história bandeirante é a história comercial do Brasil ... Obuses de elevadores, cubos de arranha-céu e a sábia preguiça solar. A reza, o Carnaval. A energia íntima. O sabiá... O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração. (Fragmentos del Manifiesto de la Poesia Pau-Brasil)

“Onde gorjeia o mar” (verso 2): la recuperación del *cliché* se hace a nivel sintáctico y métrico, pero hay una ruptura a nivel semántico. Andrade introduce ruidos: ¿qué viene a hacer el mar allí?. Sin embargo el “mar” repercute en los “palmares”.

En los versos 3 y 4, se da una substitución intencional de “aves” por pajaritos, siendo fieles al postulado modernista de dar estatuto de poesía al lenguaje común, a lo cotidiano y a lo prosaico. Y estos pajaritos no “gorjean”, simplemente cantan. Quien “gorjea” es el mar. Transposición brusca, al gusto de los futuristas. Hay una ruptura de la automatización, con una consecuente “llamada de atención” a la realidad alterada.

El uso del *cliché* (modificado) en el caso de Andrade, tiene una consecuencia específica: implica una desautomatización de la experiencia, y la instauración de un nuevo campo de significaciones para pensar la realidad «tierra». No es otra la intención de Andrade, y la de los primeros modernistas, al elegir la parodia como un procedimiento privilegiado<sup>5</sup>. Hicieron de la risa un arma de lucha, en sus rebeldías estéticas. A través de la risa, asumieron una postura desmitificadora, como en el verso 6 (“E quase que mais amores”) en el que la introducción de un modificador, con función humorística, tiene un gran potencial crítico: “relativiza” lo dogmático y solemne del texto *cliché*, propiciando una vuelta a la realidad. El buen humor, la “clara risa de los modernos” se contrapone a la seriedad de los románticos, a la gravedad artificial de los parnasianos.

A propósito del parnasianismo, se observa en este poema un desmantelamiento definitivo de la métrica. Andrade desha-

ce todo el arreglo rítmico hecho por G. Dias. Además, su poesía *Pau-Brasil* fue considerada el “primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro” (Cf. Paulo Prado en el prefacio al primer libro de poemas de Oswald de Andrade).

La intención paródica de Andrade en este caso, y no sólo de parodia a nivel del mensaje sino del código también (la utilización del *cliché* en sus exigencias sintácticas), no le permitió las osadías del “telegrafismo”, de técnica sincopada, de las “palabras en libertad” que aparecen en otros de sus poemas. Hay aquí apenas un tímido intento de cumplir la divisa futurista “nada de puntuación”. Como se ve, en este poema las grandes rupturas se sitúan a nivel de la métrica y de las experimentaciones semánticas. Un ejemplo pudiera ser la inserción del habla coloquial brasileña: el *pra* del verso 14, en lugar de *para*:

A lingua sem arcaismo, sem erudição. Natural e neológica.  
A contribuição milenária de todos os erros. Como falamos.  
Comos somos (Manifiesto de la Poesía Pau-Brasil).

### *Canção do Exílio* de Murilo Mendes (1925- 1929)

El inicio del poema de Mendes nos coloca en el universo de la canción de G. Dias, para después romper violentamente con la expectativa: una vez más, el *cliché* es construido/destruido. El texto-referencia (Romanticismo) es convocado para ser arrasado. Mendes hace una lectura ideológica de G. Dias, yendo mucho más allá que Oswald de Andrade. Todo lo que la tierra de Murilo tiene, en realidad no es de esta, sino que viene de afuera. Todos los atributos usados para caracterizar “*minha terra*” son elementos extraños a ella, que remiten a Europa y a los Estados Unidos, dando a entender de esta manera, una situación de colonialismo.

En lugar de la palmera y del *sabiá*, la tierra de Mendes tiene manzanos de California y *gaturamos* de Venecia. Una observación más anecdótica que interpretativa nos habla respecto al significado de *gaturamo*: ave de la familia de los Tráupidas, sinónimo del pajarito *tem-tem* (*tiene- tiene*). *Tem-tem*: nada más expresivo para sintetizar cómicamente, el poema de Gonçalves Dias que, como vimos, presenta una verdadera abundancia de esta forma verbal, al caracterizar la tierra patria: “*tiene palmeras*”, “*tiene más estrellas*”, “*tiene más flores*”, “*tiene más vida*”, “*tiene primores*”. ¿Sería la elección de este pajarito la alusión velada a los diversos *tiene* del poema parodiado?

En realidad, la tierra de Mendes no *tiene* nada que sea propio, no es una patria “nacional”, llevando el poeta a decir “Eu morro sufocado/em terra estrangeira”( verso 11 y 12 ), lo que parece anticipar aquello que el historiador Sérgio Buarque de Hollanda dirá, una década más tarde, en *Raízes do Brasil*:

A tentativa de implantação da cultura européia em extenso território, dotado de condições naturais, se não adversas, largamente estranhas à sua tradição milenar, é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em conseqüências. Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, *somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra*. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem (1973: 3).<sup>6</sup>

Se trata de los *topos* de las “idéias fora de lugar”, que envuelve el pensamiento de Roberto Schwartz, al detectar el

nexo de nuestra vida social: lo que él llama el “descompasso ideológico”, es decir, el desconcierto de una sociedad esclavista, pero con ideas importadas del liberalismo europeo. De aquí la sensación de que, en el Brasil, las ideas están desviadas en relación a su uso europeo; hay un desajuste entre la situación local y el molde importado. Nuestras cosas, así, no son nuestras. “Tupi or not tupi, that is the question” como dijo Oswald de Andrade en su “Manifiesto Antropofágico”.

Este principio de importación cultural adquiere una nota “kitsch” con la Gioconda asistiendo a las fiestas familiares, imagen de una fuerza plástica sorprendente, y de un gran poder irónico y humorístico. La Gioconda significaría la importación de un bien cultural, que aquí asume un papel de dador de estatus y distinción. Es “kitsch” no sólo en el sentido que le atribuyó Umberto Eco (1970), de algo que surge consumido, sino también en el sentido de *uso desviado*: la inserción en otro contexto cultural; el mal gusto provocado por el desvío del uso.

La realidad de las “cosas fuera de lugar”, en el sentido ideológico, se traduce en el poema por “imágenes fuera de lugar”. En otras palabras: las imágenes desviadas, superpuestas, que el poema presenta, están homologadas a las ideas fuera de lugar. La estructura social se encuentra en el nivel formal del poema. En la *Canção do Exílio* de Murilo Mendes, los *gaturamos* de Venecia que cantan en manzanos de California, los negros en torres de amatista, los sargentos del ejército como cubistas, los oradores y los *pernilongos* (ave zancuda), todas estas imágenes superpuestas, fuera de eje, remiten al surrealismo. Pues es surrealista el proceso de formación de imágenes, como las forjadas en los sueños; la búsqueda de lo insólito, aproximando palabras y realidades que transgreden las leyes del espacio, el desafío a la lógica, la fragmentación.

En cuanto al poema de G. Dias los atributos de la tierra (palmeras, *sabiá*, aves, estrellas, flores, cielo, campiñas, bos-

ques) remiten todos a la naturaleza, telúricamente considerada, y presentan una unidad cósmica, el equilibrio de aquello que está orgánicamente relacionado, y que se conjuga para componer un todo armoniosos. En Murilo Mendes los atributos configuradores de la tierra (poetas, sargentos, filósofos, negros, polacos, oradores, *pernilongos*, etc) forman parte de campos semánticos diferentes; son mezclados entre sí por asociación libre: caracterizan el universo fragmentado del mundo de la posguerra. Así como la rima y la cadencia gonçalvina fueron aquí desmanteladas, también el universo semántico.

Esta innegable tendencia surrealista y cubista se revela también en la renuncia a todo aspecto ilusorio en la valoración de la propia tierra, por parte de Murilo: sabemos que este deseo de destruir las ilusiones es una marca de la estética surrealista, así como la revuelta contra un modo de pensar burgués, racionalista y optimista. Con razón, la "lectura" que Murilo hace de G. Dias opera un total desenmascaramiento. Así la *saudade* en Murilo no es la aspiración de regresar a un bien que existe en su patria, y del cual está separado en términos de espacio, sino el ansia por algo que sólo existe en el nivel de la aspiración: "Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade e ouvir um sabiá com certidão de idade!"( verso 15 y 16).

Murilo Mendes destruye el nativismo. Cuando hace una afirmación positiva, en relación a algún producto de su tierra ("Nossas flores são mais bonitas/nossas frutas mais gostosas", versos que tiene la misma estructura sintáctica, casi la misma elección lexical y ritmo del poema cliché), el poeta propone una adversativa, que corrige la única posibilidad de valorización a lo largo de todo el poema: "mas costum cem mil réis a dúzia" ( verso 14)

Una vez más, es hecha una "lectura ideológica" del poema de G. Dias: los productos naturales de la tierra, la "materia-prima", no es accesible al pueblo autóctono, configurando una situación de explotación y de desequilibrio económico.

Evidentemente, se siente aquí la repercusión de la atención modernista a la especificidad brasileña, a la problemática de la nacionalidad, aunque esta tenga su signo invertido, como en el caso de este poema. Es importante señalar que Murilo Mendes también, a semejanza de Oswald y de los modernistas de la fase heroica, se dedicó al género de la historia paródica, escribiendo el volumen *Historia de Brasil* (1932) que parece tener, como en el caso de nuestro poema, una intención de total desmitificación: "A gente não pode dormir/ com os oradores e os pernalongos" (versos 7 y 8).

El país de naturaleza pródiga, de la selva y de los bosques, es también la patria tropical de los *pernilongos*. Pero tan nocivos como ellos, tan perturbadores, es la costumbre elocuente de nuestros poetas. Los oradores y los *pernilongos* son equiparados a nivel de su "producción": el zumbido. Esto significa crítica a la poesía verbosálica y discursiva, que marca tanto nuestra literatura y nuestra vida intelectual. Combate el estilo retórico y la sonoridad vacía de sus antecesores, sobre todo de los parnasianos.

Este poema es, así, un testimonio de conciencia crítica del poeta con relación a la historia de su país: él no "moderniza" (o corrige) sólo el *cliché* de G. Dias, reorientando la *saudade* telúrica del poeta romántico a una *saudade* urbana, alterando el criterio de valores por los cuales los atributos de la patria son valordos; en realidad, este radicaliza la lectura que hiciera Oswald de Andrade. Mientras que en el poeta paulista había una "corrección" de aquello que debía ser valorado en la patria, en Murilo hay un desenmascaramiento una negación de cualquier atributo personal de esa tierra. En otras palabras: en el texto de Oswald, el "objeto" de la parodia es el concepto de tierra, pero el "proceso" valorativo permanece intacto; aquí, el golpe es más profundo: se niega el propio carácter nacional de esa tierra, caracterizando, así, una situación de colonialismo, de alienación (también en el sentido etimológico: *alienus*: ajeno, extraño).

*Canção do Exílio Facilitada*  
de José Paulo Paes (1973)

la?  
ah!  
sabiá...  
papá...  
maná...  
sofá...  
sinhá...

cá?  
bah!

(de *Meia Palavra*, 1973)

En este poema, José Paulo Paes redujo al extremo el textocliché de la *Canção do Exílio*. De Gonçalves Dias, aprendió lo que era fundamental: la estructura básica de la oposición *allá* y *acá*, lo que, junto con *sabiá*, determinó las rimas del poema, todas palabras agudas; además, la valoración del *allá* (a través de la interjección *ah!*) y el menosprecio del *acá* (interjección *bah!*). Lo digno de notar es que, a pesar de la increíble reducción y condensación verbal, el cliché es reconocido en el poema de José Paulo Paes, por el juego establecido sólo con estos elementos mínimos, que garantizan una fidelidad semántica al texto base.

El poema está constituido por dos pares de versos, compuestos de monosílabos tónicos en a. Al adverbio *allá* le sigue una interjección exclamativa, *ah!*, que denota una valoración positiva, la expresión de un sentimiento de admiración y aspiración. En el par de versos finales, al adverbio *acá* le sigue una reacción que implica una valoración negativa (*bah!*= barbaridad!), una interjección que puede expresar repulsión y también desánimo. Pero lo que importa es que el *allá* inicial es "desarrollado" en el cuerpo del poema: los 5 versos del medio son una

especie de explicación de los elementos que este contiene, mientras que al *acá* no le sigue nada, o mejor dicho, le sigue el silencio, expresado por el espacio en blanco. Al *allá* le sigue un espacio relleno; al *acá* le sigue un espacio en blanco. Por lo tanto, la tensión entre una presencia suspirada vs. una ausencia deplorada = *saudade*. En otros términos: encontramos aquí la utilización del espacio con una carga semántica, que es un postulado fundamental de la poesía concreta:

...produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal) a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. Espaço qualificado: estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. Dai a importância da idéia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (de Campos y Pignatari, 1975: s/p).

Si en Murilo Mendes, como vimos, la armazón métrica y rítmica del poema de G. Dias ya había estallado y en Oswald de Andrade el verso aún era respetado como "unidad rítmico-formal", aquí se abolió todo eso. Lo que se observa, en este poema, es la sustitución de la estructura de frases, propia del verso, por el empleo de palabras aisladas, que se relacionan espacialmente: "é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideográficamente, em lugar de analítico, discursivamente", dice Apollinaire, citado por plan piloto de los poetas concretos.

La utilización de figuras de repetición sonora (la rima obsesiva en a) es el gran elemento unificador del poema. Augusto de Campos habla de las relaciones gráfico-fonéticas de la poesía concreta que, aliadas al uso del espacio como elemento de composición "entretrêm uma dialética simultânea de olho e fôlego" (de Campos, 1975:45). La poesía concreta, que es para ser vista, más que para ser oída, propone así el famoso postula-

do de la creación de un área lingüística “verbo-visual”: “participa das vantagens da comunicação não verbal, sem abdicar das virtualidades da palavra” (de Campos, 1975:157).

Sin embargo, el abandono del encadenamiento lógico-discursivo no impide que este reducido poema haga una interpretación y al mismo tiempo una lectura crítica de la Canción de Exilio del Romanticismo, como dijimos antes. Vamos a ver las posibilidades semánticas que las palabras del fragmento central del poema abren.

El título de la *Canção do Exílio Facilitada* se explica, no sólo porque trabaja con un número muy reducido de elementos, sino también porque todos los sustantivos que componen ese poema, con excepción de *sabiá*, aluden a una realidad de facilidad, que la vida en la casa paterna trae consigo. El *acá* es menospreciado en detrimento del *allá*, porque en el *allá*, hay una serie de “comodidades” (facilidades) de vida.

El poema de José Paulo Paes, así, desenmascara la aspiración por una vida burguesa, que el concepto de “patria” puede implicar. Revela aquello que en el texto romántico estaba camuflado, bajo la elocuencia de la sintaxis y de los adjetivos. Pero es mucho más en el texto de Casimiro de Abreu que en de G. Dias que se basa la “*Canção do Exílio Facilitada*” de José Paulo Paes.

### *Sabiá*

de Chico Buarque a A. C. Jobim

“*Sabiá*”, de Chico Buarque y Jobim, recupera, de la Canción-cliché de Gonçalves Dias, a nivel lexical, además del *sabiá*, algunos ingredientes de la tierra natal: palmera, flor, amor. Sin embargo, la tierra *actual* a la que alude el poema de Buarque se caracteriza por la carencia de esos elementos configuradores:

«...uma palmeira/que já não há»

«...a flor/ que já não dá»

«...algum amor/ talvez...»

Cada atributo caracterizador de la tierra es presentado y al mismo tiempo suprimido, llevando a suponer a alguna situación anómala. Pues el juego sintáctico “que ya no hay” lleva a suponer que “hubo” en alguna época; “ya no da” supone que algún día “dio”. Hay una tensión entre pasado ( fue allá que oí cantar) y el futuro (voy a volver, he de oír, voy a acostarme, (voy) a agarrar; no va a ser en vano, la nueva vida va a llegar, la soledad se va a acabar), que es el tiempo verbal que domina en este poema. Mientras la *saudade* de G. Dias tenía una dimensión sobretodo geográfica, aquí la distancia que separa al yo poético de la tierra natal no es sólo espacial sino temporal. Esta tensión entre pasado y futuro (*saudade* y deseo de volver) lleva a escamotear totalmente el presente, que no existe, estando marcado por la negación: no da, no hay. Nótese que este futuro, formado por el auxiliar *ir* más el infinitivo, es utilizado, conforme reza la gramática de Celso Cunha, “para expresar el firme propósito de ejecutar la acción, o la certeza de que ella será realizada en un futuro próximo”.

Así, contraponiéndose a la imprecación romántica, que coloca en manos ajenas (de Dios) la posibilidad de una eventual vuelta a la tierra, aquí se manifiesta una voluntad firme, que *decidió* volver (“e é para ficar”), no porque la tierra natal represente tales o cuales atributos (como en la canción romántica), pues esta ya los perdió, sino porque *allá* es el lugar del poeta, y es *allá* donde canta el *sabiá* ( vale decir: es *allá* que es Brasil).

Aquí se manifiesta aquello que Merquior, en su ensayo sobre G. Dias, clasifica como una característica propia del brasileño:

Profundamente brasileira é a saudade da terra natal, na forma de um desprezo cego pela realidade objetiva do país. Boa ou ruim, promissora ou aflitiva, essa realidade jamais conseguirá demover o saudoso de seu amor obstinado à terra (1965:50).

Igualmente la posibilidad del poeta, en el presente, de encontrar el tercer elemento configurador de la tierra natal (amor) es puesto en duda: “e algum amor/ talvez fosse espantar/ as noites...”

Esta modificación, provocada por el adverbio de duda, relativiza el texto romántico, en un procedimiento semejante al de Oswald de Andrade, con su verso “e quase que mais amores”.

A lo largo del poema se manifiesta una coincidencia entre el regreso, o mejor, el deseo de regresar, y la llegada de una “nueva vida”, que es retomada de “día”. Y aquí encontramos, en pleno funcionamiento, uno de los *topos* de la canción brasileña de protesta: el día que llegará y transfigurará la realidad, trayendo la liberación. Pero no sólo en la canción brasileña el “día” es una metáfora de “liberación”, sino que su contrapunto “noche” y “oscuridad” significan opresión: Nos tempos de trevas/ também há de se cantar?/ neles também há de se cantar: os tempos de trevas”, escribe Brecht en plena vigencia del nazismo.

En términos brasileños, abundan ejemplos de ese día que, por sí sólo, parece tener una función soteriológica. Es lo que apuntó Walnice Nogueira Galvão (S/A): “Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da Moderna Música Popular Brasileira, destaca-se « O DIA QUE VIRÁ’’, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico”. Dice la autora que ese día viene independientemente de la acción emprendida para que éste llegue. La posibilidad del cambio social, así, es mitificado, pues se delega a una entidad mítica, el “día”, la iniciativa de a transformar la realidad.

Sin embargo, hay una "ambigüedad" entre la esperanza y la certeza de volver del exilio, que se manifiesta en la estrofa 3:

Não vai ser em vão  
que fiz tantos planos de me enganar  
como fiz enganos de me encontrar  
como fiz a estrada de me perder.

La certeza es puesta en duda. ¿El final confiado de la canción ("Sei que a nova vida / Já vai chegar/ E que a solidão/ Vai-se acabar"), no contradice un poco esta secuencia insegura, en que se reitera la idea de engaño y de pérdida?

Así, el gran cambio de esa canción en relación con el texto cliché es la diferencia en la valoración de la realidad de la patria, y la aspiración por un cambio en la situación presente que propiciaría la posibilidad del regreso, del fin del exilio.

El balance de los análisis de las Canciones del Exilio aquí examinadas lleva a establecer una diferencia radical entre las Canciones del Romanticismo y las del Modernismo. En efecto, los poemas de G. Dias y de Casimiro de Abreu, como vimos, revelan una consciencia altamente positiva del país, expresando una vertiente ufanista de la literatura brasileña. Esta postura de valoración de la tierra se origina de una experiencia de país de nuevo, "país del futuro", pleno de esperanza de realizaciones, aun maravillado frente a su grandiosidad natural. Además, en el Romanticismo, la actitud nativista tiene un peso histórico: la Independencia de Brasil era aún joven, y este país colonizado necesitaba marcar su posición, sobre todo frente al antiguo colonizador. El "exilio" de donde los poeta románticos escribieron, es sólo el de la antigua madre-patria lingüística. El *acá* menospreciado, en ambos poemas, siempre es el mismo, Portugal. Contraponiéndose a esto, de las Canciones del Exilio del Modernismo, se desprende una consciencia negativa, de carencia.

Así, en el estudio comparativo de las Canciones del Exilio se puede acompañar el paso de una visión optimista a una consciencia pesimista del subdesarrollo. Esta alteración de perspectiva en la valoración de la realidad patria, detectada, además, en el conjunto de la literatura brasileña por el escritor Mário Vieira de Melo, es retomada por Antonio Cândido en su ensayo sobre "Literatura y Subdesarrollo":

Ate mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de «país novo», que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro. Sem ter havido modificações essenciais na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de «país subdesenvolvido». Conforme a primeira perspectiva, salienta-se a pujança natural e, pois, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta e não o que sobra (1973: s/p).

En toda las Canciones de Exilio estudiadas, del Modernismo para acá, se nota la negación de la visión romántica ufanista, en grados de intensidad diferente. En Oswald de Andrade, hay una "corrección" de la visión de patria; Murilo Mendes, radicalizando la posición anterior, destruye el nativismo; José Paulo Paes desmitifica el sentido burgués de la patria, "empequeñeciéndola" consecuentemente; en Chico Buarque, la tierra natal es caracterizada por la carencia.

Esa tónica de una nueva valoración de la tierra natal, además, dominará a la mayoría de las demás canciones modernas calcadas sobre el texto de G. Dias. En todas, hay algo disminuido en relación con la tierra natal, de pesimista, de carente. Es el caso de Vinicius de Moraes, con el poema "Patria Mia":

...Vontade de beijar os olhos de minha pátria  
De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos...

Vontade de mudar as cores do vestido (auriverde!) tão feias  
De minha pátria, de minha pátria sem sapatos  
E sem meias, pátria minha  
Tão pobrinha!

Pátria minha... A minha pátria não é florão, nem ostenta  
Lábaro, não; a minha pátria é desolação  
De caminhos, a minha pátria é terra sedenta  
E praia branca...

Que vontade me vem de adormecer-me  
Entre teus doces montes, pátria minha  
Atento à fome em tuas entranhas  
E ao batuque em teu coração”.

Es el caso también de Mário Quintana, en cuyo poema,  
“Uma Canção”, la tierra natal es caracterizada por la ausencia:

Minha terra não tem palmeiras  
E em vez de um mero sabiá,  
Cantam aves invisíveis  
Nas palmeirasa que não há.

Terra ingrata, ingrata filho,  
Sob os céus de minha terra  
Eu canto a Canção del Exílio”

Esta diferencia de enfoque aflora de manera menos sutil en la canción “O Subdesenvolvido” (música de Carlos Lira y letra de Francisco de Assis), que surgió en el antiguo Centro Popular de Cultura. En ella se parodia a Casimiró de Abreu y los románticos, una parodia desmitificadora de toda la literatura ufanista. En este sentido, podemos afirmar que la patria no va a seguir siendo exaltada, sino que va a ser vista en su realidad de subdesarrollo. Visión realista que, en definitiva, es una forma de amor.

## NOTAS

- 1 Un estudio comparativo de las Canciones de Exilio, bajo el título de "Migração de um topos" constituye la parte central de un curso dado por Haroldo de Campos en la PUC de São Paulo, en 1973.
- 2 Designación común a varias especies de aves típicas de Brasil, caracterizadas por su colorido y cantos.
- 3 Observación sobre el ritmo, en el estudio citado de Merquior, que, sin embargo se refiere a la alteración de la acentuación en el verso 3, exclusivamente.
- 4 De Europa donde viajará en 1924, Andrade lanza el Movimiento Nativista *Pau-Brasil*, con un manifiesto en un libro de poesías del mismo nombre (donde está incluido el *Canto de Regresso à Pátria*, publicado en 1925. En 1927, lanza el movimiento Antropófago y funda la Revista de Antropofagia, donde lleva a término las posiciones asumidas en el Manifiesto *Pau-Brasil*.
- 5 Cf. La parodia que Oswald de Andrade hace del antológico poema «Meus oitos anos» de Casimiro de Abreu.
- 6 Cursiva nuestra.

## BIBLIOGRAFÍA.

ANDRADE, Oswald de.

1921 «Reforma Literaria». En: *Jornal do Comercio*, São Paulo.

BENJAMIN, Walter.

1971 «Histoire Litteraire». En: *Poesie et Revolution*, París: Denoel

- BOSI, Alfredo.  
1970 *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix
- BUARQUE DE HOLLANDA, Sérgio.  
1973 *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Livr. José de Olympio.
- CAMPOS, Haroldo de, Decio Pignatari y Haroldo de Campos.  
1975 *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades
- CANDIDO, Antônio.  
1973 *Formação da Literatura Brasileira (Vol. I y II)*. São Paulo: Livr. Martins.  
1973 «Literatura y Subdesenvolvimento». En: *Revista Argumento I*, Año 1. São Paulo: Edit. Paz e Terra.
- ECO, Umberto.  
1970 *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva
- MELCHIOR, José Guilherme.  
1965 «O poema do lá». En: *Razão do Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MENDOÇA TELES, Gilberto.  
1965 *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro (3ra. ed. revisada y aumentada)* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/MEC.
- NOGUEIRA CALVÃO, Walnice.  
S/A *Saco de Gatos*. São Paulo: Livr. Duas Cidades.
- RIFFATERRE, Michael.  
1971 *Essais de Stylique Structurale*. París: Flammarion
- SCHWARZ, Roberto.  
1972 «As idéias fora de lugar». En: *Ao Vencedor as Batatas* (2ª ed.). São Paulo: Livr. Duas Cidades.

SEGRE, Cesare.

1974 "A Canção do Exílio de Gonçalves Dias e as Estruc-  
turas no Tempo". En: *Signos e a Crítica*. São Paulo:  
Perspectiva.