

ENTRE O MÍTICO E O PROFANO

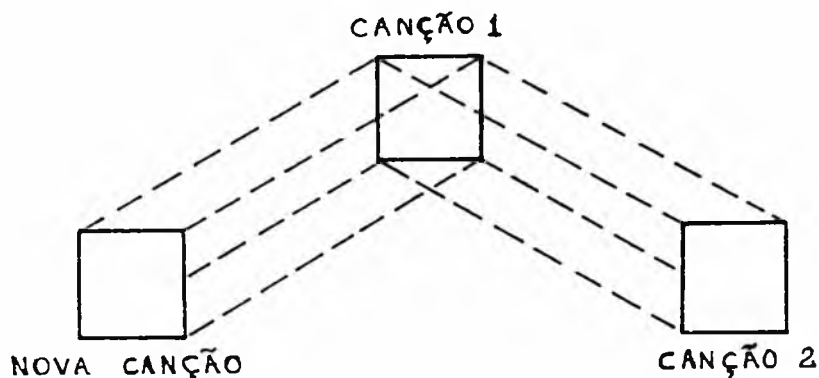
Roberto de Oliveira Brandão

1 O estudo comparativo entre poemas de épocas e autores diferentes torna-se de grande interesse para a literatura porque revela, em perspectiva, o movimento dialético entre as formas, acentuando não apenas o caráter sistemático de cada uma das ocorrências, mas também apontando certos elos configuradores de um sistema mais geral que integra as várias ocorrências isoladas, como se compusessem todas elas um arquiparadigma sempre em formação, dimensionado e redimensionado permanentemente pelas formas sintagmáticas históricas. O fenômeno torna-se mais evidente quando um poema insere na sua própria poética, explicitamente, traços que revelam a sua fonte geradora. Neste caso coexistem num mesmo espaço a forma geradora e a forma gerada, a primeira consubstanciada na segunda. Esta, entretanto, não é um simples resultado ou transformação daquela. Também a forma gerada assume função geradora, pois redimensiona a forma de origem sensibilizando-a para uma constante integração no devir das formas poéticas através do qual se caracteriza a comunidade literária, diacrônica e sincrônica. Nesse sentido, ler um poema é ler no mesmo espaço dois ou mais estratos organizados a partir de um ponto de fuga.

2. Vejamos o caso de três poemas: a *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, considerada aqui como a forma geradora, a *Nova Canção do Exílio* de Carlos Drummond de Andrade e a *Canção do Exílio* de Murilo Mendes, consideradas como transformações daquela. Ao primeiro poema chamaremos *Canção 1*, ao segundo, *Nova Canção* e ao terceiro, *Canção 2*

A *Nova Canção* e a *Canção 2* constituem projeções da *Canção 1* como se fossem leituras diferentes de um texto. Como tal, são estruturas deformantes, que reúnem num mesmo espaço o anterior e o presente, a fonte geradora e o objeto gerado, a dissolução e a instauração da forma poética, enfim, uma forma dúplice que integra o compromisso e a liberdade. Dito de outro modo e manipulando um pouco livremente os conceitos de *interpretante* e de *unidade cultural*

discutidos por Umberto Eco (1), podemos afirmar que a *Nova Canção* e a *Canção 2* são signos que assumem a função de interpretante em relação à *Canção 1*, tomada também como signo. As duas primeiras são, portanto, meta-signos que revelam *unidades culturais* diferentes entre si e diferentes daquela *unidade cultural* formalizada pelo signo-objeto. Graficamente o processo se apresenta da seguinte maneira:



3. Considerando em suas grandes unidades espaciais, observa-se que a *Nova Canção* se mantém fiel à tradição reproduzindo o mesmo número de estrofes (5), o mesmo número de versos em cada estrofe (5 nas três primeiras e 6 nas duas últimas), o mesmo posicionamento dos versos recorrentes, o mesmo vocábulo ou formas sinônimas transformadas dispostas em versos equivalentes da estrutura global do poema:

Canção 1	Nova Canção
1. Minha terra tem palmeiras,	1. Um sabiá
2. Onde canta o Sabiá;	2. na palmeira, longe
3. As aves que aqui gorjeiam	3. Estas aves cantam
4. Não gorjeiam como lá.	4. um outro canto.
5. Nosso céu tem mais estrelas,	5. O céu cintila
6. Nossas várzeas têm mais flores,	6. sobre flores úmidas
7. Nossos bosques têm mais vida,	7. Vozes na mata,
8. Nossa vida mais amores.	8. e o maior amor.
9. Em cismar, sozinho, à noite,	9. Só, na noite,
10. EM mais prazer encontro eu lá;	10. seria feliz:
11. Minha terra tem palmeiras,	11. um sabiá,
12. Onde canta o Sabiá.	12. na palmeira, longe.
13. Minha terra tem primores,	13. Onde é tudo belo
14. Que tais não encontro eu cá;	14. e fantástico,

(1) — *As Formas do Conteúdo*. Tradução de Perola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

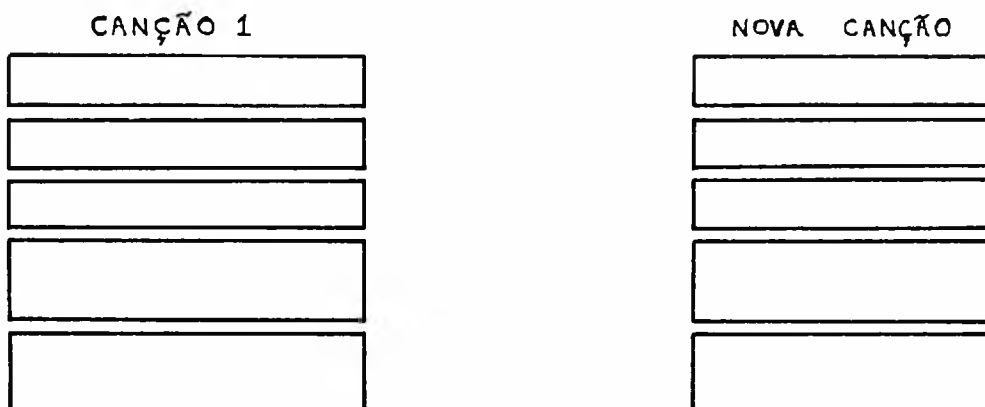
- | | |
|---------------------------------------|------------------------------|
| 15. Em cismar — sozinho, à noite — | 15. só, na noite, |
| 16. Mais prazer encontro eu lá; | 16. seria feliz. |
| 17. Minha terra tem palmeiras, | 17. (Um sabiá, |
| 18. Onde canta o Sabiá. | 18. na palmeira, longe.) |
| 19. Não permita Deus que eu morra, | 19. Ainda um grito de vida e |
| 20. Sem que eu volte para lá; | 20. voltar |
| 21. Sem que desfrute os primores | 21. para onde é tudo belo |
| 22. Que não encontro por cá; | 22. e fantástico: |
| 23. Sem qu'ainda aviste as palmeiras, | 23. a palmeira, o sabiá, |
| 24. Onde Canta o Sabiá. | 24. o longe. |

Isolando as formas recorrentes, teremos:

- | | | |
|--------------------------------|--------------------------|-------|
| 1. Minha terra tem palmeiras, | 1. Um sabiá | |
| 2. Onde canta o Sabiá; | 2. na palmeira, longe. | |
| 3. aves | 3. aves | |
| 4. como lá | 4. um outro | |
| 5. céu | 5. céu | |
| 6. flores | 6. flores | |
| 7. bosques vida | 7. Vozes mata | |
| | 8. | amor |
| 9. sozinho à noite | 9. Só na noite | |
| 10. prazer | 10. feliz | |
| 11. Minha terra tem palmeiras | 11. um sabiá | |
| 12. Onde canta o Sabiá | 12. na palmeira, longe | |
| 13. primores | 13. | belo |
| 14. não encontro eu | 14. fantástico | |
| 15. sozinho à noite | 15. só na noite | |
| 16. prazer | 16. feliz | |
| 17. Minha terra tem palmeiras, | 17. (Um sabiá, | |
| 18. Onde canta o Sabiá. | 18. na palmeira, longe.) | |
| 19. morra | 19. | vida |
| 20. volte | 20. voltar | |
| 21. primores | 21. | belo |
| 22. não encontro | 22. fantástico | |
| 23. palmeiras | 23. palmeira | sabiá |
| 24. Onde canta o Sabiá | 24. o longe | |

Acresce que os dois poemas se distinguem quanto à rima e ao metro. A *Nova Canção* não possui rimas e seus versos são espacialmente menores que os da *Canção 1*. Como efeito de sentido, pode-se dizer que a *Nova Canção* dissolve a constante rítmica presente na *Canção 1*, produzindo uma linha rítmica mais solta e informe, tanto

auditiva como visualmente, já que espaço métrico e espaço sintático são diferentes. Representando graficamente os grandes espaços dos dois poemas observa-se que predomina neles a dimensão da verticalidade, aliás, a *Nova Canção* acentua esse traço:



4. O problema dos versos menores identifica-se com o problema da estrutura sintática que organiza o sintagma lingüístico de um e de outro poema. Enquanto na *Canção 1* o contorno semântico é composto por uma estrutura sintática de tipo: sujeito + verbo + objeto direto (Minha terra tem palmeiras), engendrando funções preciosas (a de sujeito, a de predicado, a de objeto), na *Nova Canção* o contexto é parcamente definido por falta de agentes informadores (ausência de verbo, de modificadores, e da própria função de sujeito, de predicado de objeto. Havendo uma baixa definição sintática, aumentam as possibilidades de leitura. Considerando-se os dois primeiros versos: “Um sabiá/ na palmeira, longe”, observa-se que a relação entre “um sabiá” e “na palmeira” é vagamente definida por “em”. Se aplicarmos o modelo de leitura proposto pela *Canção 1* poderemos ler: “um sabiá (canta) na palmeira”, mas a ausência de forma verbal assume, na verdade, a função de signo de sua negação, isto é, “não canta”. E de fato o advérbio “longe”, situado praticamente sem contexto tanto pode sugerir o distanciamento entre a pátria e o exílio (proposto pela *Canção 1*) como o distanciamento entre duas realidades históricas, a do Romantismo e a da primeira metade do século XX (proposto pela *Nova Canção*, lembrando ainda que esse poema de Drummond faz parte do livro *Rosa do Povo*) Finalmente, o advérbio pode sugerir o próprio distanciamento entre os dois textos e, como tal, perde a *Nova Canção* certas indicações referenciais (“minha terra”, “aqui”, “lá”, etc.)

5. Retomando o quadro comparativo das formas recorrentes apresentado em 4, verificamos que a *Nova Canção* é extremamente rarefeita em determinações espaciais e temporais. Observam-se duas ordens de processos redutores: seja a omissão pura e simples seja a transformação.

Entre as omissões, alinha-se em primeiro lugar a dos verbos. De 24 formas verbais contidas na *Canção 1* restaram na *Nova Canção* apenas 7. Se verificarmos algumas ocorrências, veremos que certas formas verbais são muito recorrentes na *Canção 1*:

Verbos:	<i>Canção 1</i>	/	<i>Nova Canção</i>
“tem”	:		8/1
“encontro”	:		4/0
“canta”	:		4/1
“gorjeiam”	:		2/0
“cismar”	:		2/0

Em seguida observa-se a omissão na passagem da *Canção 1* para a *Nova Canção* das formas indicadoras da pessoa gramatical:

Pronomes possessivos de primeira pessoa:	8/0
Verbos em primeira pessoa:	8/0

Em terceiro lugar observa-se o desaparecimento das formas adverbiais de lugar e de intensidade:

advérbios de lugar		
“aqui”	:	1/0
“lá”	:	4/0
“cá”	:	2/0

advérbio (e adjetivo) de intensidade		
“mais”	:	5/0

Finalmente, e não menos digna de nota, é a omissão dos substantivos “terra” e “Deus” que não foram conservados na *Nova Canção*.

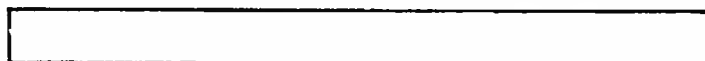
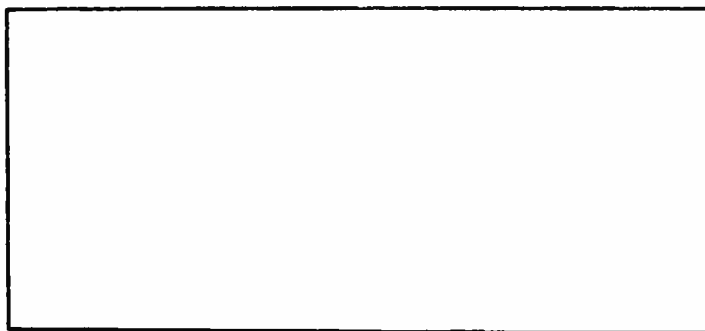
6. O processo de redução através das transformações caracteriza-se por preservar o teor informativo original, embora algumas vezes chegue a diluí-lo quase inteiramente, e em outros momentos chegue a matizá-lo de um fator novo. Retomemos o quadro das formas recorrentes contido em 3. No primeiro caso situam-se, por exemplo, as transformações de “onde”: “em” (na) do 2ºv, a redução dos termos comparativos “as aves que aqui”: “estas aves” e “como lá”: “um outro” (3º e 4º vv.), a substituição metonímica de “vida”: “vozes” (no 7º v.), a redução do signo como um corpo físico em “sozinho”: “só” (no 9º e 15º vv.), a transferência semântica em “prazer” (conotando uma sensibilidade física): “feliz” (conotando inafabilidade espiritual (no 10º e 16º vv)), a revelação do processo ilusionista em “não encontro eu”: “fantástico” (o fantástico é o “puramente imaginário”, e portanto não existente no mundo exterior) (no 14º v.), a

revelação do fato através do seu signo inverso em “não permita Deus que eu morra”: “vida” (no 19º v), a passagem de uma forma verbal finita para outra infinita em “volte”: “voltar” (no 20º v.), a redução do signo que ao mesmo tempo lê o signo anterior e instaura uma realidade nova em “Onde canta o Sabiá”: “o longe” (aqui o distanciamento entre a pátria e o exílio ganha autonomia de coisa, deixando sua função de relacionar dois espaços) (no 24º v)

Canção 2.

1. Minha terra tem macieiras da Califórnia
2. onde cantam gaturamos de Veneza.
3. Os poetas da minha terra
4. são pretos que vivem em torres de ametista,
5. os sargentos do exército são monistas, cubistas.
6. os filósofos são polacos vendendo a prestações.
7. A gente não pode dormir
8. com os oradores e os pernilongos.
9. Os sururus em família têm por testemunha a Gioconda.
10. Eu morro sufocado
11. em terra estrangeira.
12. Nossas flores são mais bonitas
13. nossas frutas mais gostosas
14. mas custam cem mil-réis a dúzia.
15. Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
16. e ouvir um sabiá com certidão de idade!

Aparentemente, a *Canção* de Murilo Mendes tem muito pouco a ver com a *Canção* de Gonçalves Dias. Observa-se que aquela é composta por duas unidades, a primeira formada de 14 versos e a segunda formada de 2 versos. Estes, além de serem irregulares, são extremamente longos. Realizando-se uma leitura tríplice, nota-se que enquanto a *Nova Canção* dissolve o ritmo da *Canção 1* por reduzi-lo a partes extremamente pequenas, a *Canção 2* dissolve-o por distendê-lo imensamente. Se as primeiras acentuam o espaço vertical, esta se estende horizontalmente:



8. O triplo distanciamento apontado em 4 para a *Nova Canção* também se aplica à *Canção 2*. Se aquela funda-se numa retórica da economia, esta baseia-se numa retórica da abundância. Enquanto aquela reduz substancialmente as relações sintáticas, esta multiplica-as. O primeiro verso, por exemplo, da *Canção 2* engloba o verso posicionalmente equivalente da *Canção 1* :

Canção 1 : Minha terra tem palmeiras

Canção 2 : Minha terra tem macieiras da Califórnia

Embora num primeiro momento de leitura o verso de Murilo pareça reproduzir o esquema do verso de Gonçalves Dias, num segundo momento o modificador do objeto “da Califórnia” introduz uma contradição que obriga a um redimensionamento da primeira leitura. No verso da *Canção 1* o objeto “palmeiras” é afirmado como realidade possuída (“tem”) pelo sujeito “minha terra”, já que a frase é afirmativa e vale como tal. Na *Canção 2*, entretanto, o objeto “macieiras da Califórnia” está em contradição com “minha terra”, revertendo a leitura na sua negativa, e revelando o sentido irônico do verso. Teremos, portanto, de lê-lo mais ou menos da seguinte maneira: “minha terra não tem macieiras” ou “as macieiras da minha terra na verdade são da Califórnia”. A afirmação gera a sua própria negação.

9. A *Nova Canção*, podemos dizer, mantém-se fiel à linha emotiva manifestada no poema de Gonçalves Dias, centrado no equilíbrio entre motivações humanas e motivações da natureza, embora diluindo-as em ecos longínquos e amortecidos. A *Canção 2*, ao contrário, multiplica as informações, não mais alinhadas num contínuo sempre igual a si mesmo, mas em forma de leque, variado e saturado de determinações históricas, descendo do genérico para o particular, do indeterminado para o determinado. Vejamos como se organizam as equivalências:

Canção 1

1. palmeiras	:	1. macieiras da Califórnia
2. Sabiá	:	2. gaturamos de Veneza
3. As aves (cantam)	:	3. os poetas (são)
5. Nosso céu (tem)	:	5. os sargentos (são)
6. Nossas várzeas (têm)	:	6. os filósofos (são)
7. Nossos bosques (têm)	:	12. Nossas flores (são)
8. Nossa vida (“têm”)	:	13. Nossas frutas (“são”)
15. Em cismar, sozinho, à noite	:	7. A gente não pode dormir
16. Mais prazer encontro eu	:	10. Eu morro sufocado
16. lá	:	10. em terra estrangeira
19. Não permita Deus	:	15. Ai quem me dera

24. : 15. Carambola de verdade
: 16. sabiá com certidão de idade

O quadro acima mostra que as equivalências entre os dois poemas são maiores do que se poderia imaginar à primeira vista. O processo de transformação consiste em redimensionar os componentes da Canção 1 enraizando-os numa problemática social, histórica e cultural, isto é, o poema gerado retoma os mesmos signos esvaziando-os das unidades culturais a que eles estavam ligados e os associa a outras unidades culturais. Dito de outro modo, o poema gerado neutraliza parte do significado do poema fonte e potencializa outros significados. Vejamos um quadro das novas unidades culturais atualizadas pelo poema de Murilo Mendes:

unidades culturais	signos
9.1. Denúncia do estrangeirismo	: “ .macieiras da Califórnia/ ...gaturamos de Veneza”
9.2. Denúncia da inautenticidade	: “os poetas. ./os sargentos.../ os filósofos.../nossas flores.../ nossas frutas...”
9.3. Denúncia da inacessibilidade	: “nossas flores.../nossas frutas.../ mas custam...”
9.4. Denúncia da retórica vazia	: “a gente não pode dormir...”
9.5. Denúncia da opressão estrangeira:	“Eu morro sufocado. ”
9.6. Manifestação de esperança	: “Ai quem medera. ”

E, finalizando o poema, manifestam-se a desilusão e a desconfiança de quem não pode mais transigir (“carambola de verdade/sabiá com certidão de idade”) como defesa diante da mistificação e do engano (“macieiras da Califórnia/gaturamos de Veneza”) Desse modo, o poema abre-se e fecha-se com estruturas lingüísticas equivalentes, mas semanticamente opostas, como se apenas o igual pudesse revelar o diferente e desmistificá-lo (ou desmitificá-lo):

1. macieiras da Califórnia
2. gaturamos de Veneza

15. carambola de verdade
16. sabiá com certidão de idade

Agora podemos reformular o gráfico apresentado em 2 e dizer que, enquanto Drummond acentua a dimensão mitificante da nação cujo signo é o poema de Gonçalves Dias (signo que incorpora tam-

bém o próprio significado histórico do poema gonçalvino), Murilo Mendes opera uma leitura desmitificante e profanadora, apontando os impasses congênitos que minam o precário conceito de nacionalidade brasileira. Um eleva o conceito de Nação a uma região rarefeita onde a problematização histórica se faz identidade emocional, outro baixa-o à terra, reduzindo a identidade emocional às contradições configuradas na história.

