

VERSÕES INTERTEXTUAIS DA CANÇÃO DO EXÍLIO, DE GONÇALVES DIAS: ENTRE A PARÓDIA E A CARNAVALIZAÇÃO

INTERTEXTUAL VERSIONS OF THE SONG OF EXILE, BY GONÇALVES DIAS: BETWEEN PARODY AND CARNIVALIZATION

VERSIONES INTERTEXTUALES DE LA CANCIÓN DEL EXILIO, POR GONÇALVES DIAS: ENTRE LA PARODÍA Y LA CARNIVALIZACIÓN

Ana Lúcia Lima da Costa Schmidt

Doutora em Ciência da Literatura- Literatura Comparada (UFRJ).

Beatriz Canto Araujo

Graduada em Letras (UNIFSJ).

Larissa Barbosa Finamore

Graduada em Letras UNIFSJ).

RESUMO: A partir da década de 70, intertextualidades na forma de paródias e carnavalizações, conceitos que podem facilmente se confundir, tornam-se cada vez mais frequentes na literatura brasileira. Muitas produções brasileiras, como a *Canção do Exílio* (1846), de Gonçalves Dias, tiveram versões reescritas por outros escritores dentro da própria nação. Desta maneira, o presente trabalho busca observar as fronteiras entre a paródia e a carnavalização em versões reescritas da *Canção do Exílio*. A pesquisa tem como objetivo estabelecer limites entre paródia e carnavalização dentro da teoria bakhtiniana, bem como discutir as dificuldades de delimitação desses conceitos nas apropriações do texto em enfoque, sendo estes *Nova Canção do Exílio* (1978), de Luis Fernando Verissimo, e a *Canção do Exílio às Avessas* (1992), de Jô Soares.

Palavras-chave: *Canção do Exílio* – Intertextualidade – Paródia – Carnavalização - Comparação

ABSTRACT: Since the 70s, intertextualities in the form of parodies and carnivalizations, concepts that can be easily confused, become increasingly frequent in Brazilian literature. Many Brazilian productions, such as Gonçalves Dias' *Canção do Exílio* (1846), had versions rewritten by other writers within the nation itself. Thus, the present study seeks to observe the boundaries between parody and carnivalization in rewritten versions of the *Canção do Exílio*. The research aims to establish boundaries between parody and carnivalization within the Bakhtinian theory, as well as discuss the difficulties of delimiting these concepts in the appropriations of the text in focus, such as Luis Fernando Verissimo's *Nova Canção do Exílio* (1978), and Jô Soares' *Canção do Exílio às Avessas* (1992).

Keywords: *Canção do Exílio* – Intertextuality – Parody – Carnivalization - Comparison

RESUMEN: A partir de los años 70, las intertextualidades en forma de parodias y carnavales, conceptos que pueden confundirse fácilmente, se vuelven cada vez más frecuentes en la literatura brasileña. Muchas producciones brasileñas, como *Canção do Exílio* (1846), de Gonçalves Dias, tuvieron versiones reescritas por otros escritores dentro de la propia nación. De esta manera, el presente trabajo busca observar los límites entre parodia y carnavalización en versiones reescritas de *Canção do Exílio*. La investigación tiene como objetivo establecer límites entre la parodia y el carnaval dentro de la teoría de Bakhtin, así como discutir las dificultades de delimitar estos conceptos en las apropiaciones del texto en cuestión, siendo estos *Nova Canção do Exílio* (1978), de Luis Fernando Verissimo y *Canção do Exílio às Avestas* (1992), de Jô Soares.

Palabras clave: *Canção do Exílio* - Intertextualidad - Parodia - Carnavalización – Comparación.

Introdução:

No contexto da literatura comparada, surgiram após a década de 70 novas orientações para os estudos comparatistas que prezavam pelas diferenças entre textos em vez de tão somente a procura por semelhanças. Nesse sentido, ganham destaque textos que invertem e subvertem o sentido do original, da obra que serviu de influência.

Termos como “paródia e carnavalização” entram na ordem do dia nos estudos comparativos. Na prática é muito simples confundir paródia e carnavalização, especialmente em intertextos com obras que já foram reescritas muitas vezes, como a *Canção do Exílio* (1846), de Gonçalves Dias, um texto que levou grande parte dos principais escritores brasileiros a fazerem as suas próprias versões.

Aqui entra a questão-problema: como identificar os limites entre a paródia e a carnavalização nas reescrituras da *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias? A busca de respostas a essa questão, leva-nos a lançar mão, primeiramente, de uma revisão bibliográfica, tendo como autores principais Bakhtin (1997), Kristeva (2005) e Sant’Anna (1985). Depois, parte-se para uma metodologia de análise qualitativa dos textos em apreço.

Portanto, a justificativa deste estudo incide no fato de que com o passar dos anos a intertextualidade, especialmente na forma de paródia e

carnavalização, se tornou cada vez mais presente na literatura brasileira. Então, levando em consideração a proximidade entre esses dois tipos de intertexto, se faz necessária a realização de estudos nesse âmbito para que a diferença entre esses dois conceitos se torne mais clara, principalmente para leitores iniciantes.

Dessa forma, procura-se como objetivo geral, discutir as dificuldades de delimitação entre paródia e carnavalização nas apropriações da *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias. E como objetivos específicos, o primeiro passo é estabelecer limites entre a paródia e carnavalização dentro da teoria bakhtiniana; pontuar a poesia *Canção do Exílio* (1846) escrita por Gonçalves Dias no contexto de publicação; determinar, com base em aspectos teóricos, se as versões intertextuais selecionadas como *corpus* de análise, a *Nova Canção do Exílio* (1978), de Luis Fernando Verissimo, e a *Canção do Exílio às Avessas* (1992), de Jô Soares, podem ser classificadas como paródias ou carnavalizações.

Nesse sentido, o desenvolvimento deste artigo apresenta três seções, a saber: a primeira, *Paródia e carnavalização - delimitações*; a segunda, *Canção do Exílio (1846), de Gonçalves Dias e sua importância histórica*; e a terceira, *As novas versões da Canção do Exílio: paródias ou carnavalizações?*

1. Paródia e carnavalização - delimitações

Nos primórdios da Literatura Brasileira, principalmente durante a produção do Romantismo, havia uma necessidade de os autores nacionais filiarem suas produções a autores estrangeiros. Essa filiação de obras era vista como um sinal de dependência cultural, porém trazia um “conforto” para uma literatura iniciante como a nossa aproximar seus textos de textos de literaturas já ilustres. No final do século XVIII e início do século XIX, o cenário comparatista começa a mudar, especialmente quando o dialogismo, conceito apresentado por Bakhtin, ganha cada vez mais destaque na forma da intertextualidade, definida por Julia Kristeva, no livro *Semáanse* como “um mosaico de citações” (KRISTEVA, 2005 p. 68), que absorve e transforma outros textos. O que antes era visto como uma relação de dependência entre

os textos passa a ser entendido como um procedimento contínuo de reescrita, podendo também ser compreendido como um processo de absorção em diferença de um *corpus* literário anterior (CARVALHAL, 2006).

Nesse contexto intertextual, conceitos como paródia e carnavalização se tornam cada vez mais presentes. Como essas noções serão a base para a análise das novas versões da *Canção do Exílio*, é preciso, *a priori*, clareá-las a contento; portanto, iremos separá-las em duas subseções.

1.1 Paródia

De acordo com Sant'Anna no livro *Paródia, Paráfrase e cia* (1985), o dicionário de literatura de Brewer afimar que a paródia (do grego *para-ode*) é uma ode que perverte o sentido de outra ode. E que no dicionário de literatura de Shipley, a paródia se apresenta como uma espécie de contracanto (SANT'ANNA, 1985), ou seja, uma canção cantada ao lado de outra canção podendo ou não perverter o sentido original do texto.

Shipley desmembra a paródia em três tipos básicos, sendo o primeiro a paródia verbal em que serão alteradas apenas algumas palavras do texto, sem perder o sentido original, o segundo seria a paródia formal que virá em forma de crítica ou zombaria em relação ao gênero de um escritor; e, por último, a paródia temática que vai apresentar o intelecto do autor de forma irrisória. (SANT'ANNA, 1985)

Portanto, a paródia no âmbito do texto literário, é uma forma de intertextualidade que retoma o texto original subvertendo o seu sentido, discordando do que é dito neste ou simplesmente aproveitando sua forma para abordar outros temas de maneira que se torne uma extensão do texto original, assemelhando-se à paráfrase.

O estilo parodístico vem se tornando cada vez mais presente desde o Dadaísmo (1916), onde foi usado com forte reiteração pelos artistas que se apropriavam de obras famosas como um meio de criticar a cultura, a arte e a literatura das épocas anteriores. Neste movimento utilizou-se muito das artes plásticas. Já no Modernismo (1920), encontramos as paródias no estilo literário, como os manifestos produzidos na época. Com esse mesmo intuito

são utilizadas até hoje e esse deslocamento do texto permite que ele esteja sempre em progresso e em renovação.

A paródia ficou conhecida como a intertextualidade das diferenças por apontar as contradições e as duplicidades como uma forma de denúncia, no contraponto textual (SANT'ANNA, 1985). Por conseguinte, na paródia, a característica principal é a apropriação que dessagra a obra do outro, tornando a obra de outrem apenas um suporte material, um ponto de partida para criar seu próprio texto ou apenas revogando o sentido do mesmo (SANT'ANNA, 1985).

1.2 Carnavalização

No livro *Problemas na Poética de Dostoiévski* (1997), Bakhtin define a **carnavalização da literatura**, que, como o nome já sugere, é a transposição das antigas tradições de carnaval para a literatura, de modo que as particularidades do carnaval, como a libertação das proibições e das restrições tradicionais, adaptem-se para a linguagem literária.

O carnaval é caracterizado pela inversão, derrubando barreiras das hierarquias sociais, ideológicas, de gênero e de idade, sendo assim, o que Bakhtin chama de “vida às avessas” ou “mundo invertido” (1997, p. 123). Existe uma grande aproximação entre o sagrado e o profano durante as festividades carnavalescas, por isso a profanação se torna a característica mais marcante da carnavalização. E, em uma das suas maiores alegorias, o rei é destronado e o rei do carnaval é coroado, representado, o que é visto como sagrado tornando-se profanado. Na literatura carnavalizada existe uma grande influência deste ritual de coroação-destronamento, na forma da profanação de obras célebres.

Outro aspecto importante da carnavalização é o riso, pois é o elemento que distingue as festividades do carnaval das cerimônias realizadas pela Igreja e pelo Estado Feudal. O Cristianismo considerava o riso a emanção do diabo, mas encontrou no carnaval uma maneira de mantê-lo sob controle por torná-lo aceitável. E o povo encontrava nesses momentos onde o riso era “legalizado”

uma maneira de se libertar de tudo aquilo que os oprimia. (SOERENSEN, 2011)

À vista disso, durante a Idade Média o riso tem o mesmo objetivo que a seriedade, que seria a unidade, e é sempre dirigido ao todo, ao universal. Mas no século XVII, o riso passa a ter um caráter negativo e a se referir aos vícios dos indivíduos e da sociedade. Dessa forma, o riso se tornar cada vez mais particular. Na literatura, começam a serem incluídas personagens planas e caricatas que tem como objetivo o riso individual (SOERENSEN, 2011). Ou seja, o que irá levar as pessoas ao riso não será mais o coletivo, a sociedade, mas sim uma personagem em específico, cujo, o seu, quase sempre, único objetivo é ser caricata e engraçada.

2. *Canção do Exílio* (1846), de Gonçalves Dias e sua importância histórica

Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) foi um poeta do Romantismo, escola literária que surgiu na Alemanha com a publicação do romance *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, em 1774. O movimento, porém, espalhou-se pela Europa impulsionado pelas ideologias liberais do Iluminismo, tal qual a Revolução Francesa, mostrando os novos princípios éticos, estéticos e morais da burguesia ascendente. No Brasil, ocorre a Inconfidência Mineira e vários outros movimentos independentistas, também influenciada pelas convicções da Revolução Francesa.

A parte poética do Romantismo brasileiro foi separado em três gerações, a primeira que é indianista e nacionalista, a segunda que é ultrarromântica e a terceira que é social e condoreira. E o que diferencia o Romantismo brasileiro do europeu é a existência de uma geração com forte teor indianista.

Nesta seção, nos é importante a primeira geração, visto que é a que Gonçalves Dias está inserido. Na primeira geração encontra-se o ápice do nacionalismo, especialmente com a valorização da figura do índio como elemento autóctone, tanto quanto o ufanismo, que é exagero na exaltação de aspectos referentes à Pátria.

Gonçalves Dias é considerado o maior autor da primeira geração romântica, e pode-se considerar a possibilidade de o poeta ter tido contato com a escola literária quando foi estudar Direito, em Coimbra. Neste mesmo período escreveu a sua obra de maior destaque, *Canção do Exílio*, um verdadeiro canto de exaltação à Pátria. O poema posteriormente foi publicado no livro *Primeiros Cantos*, em 1846.

Para Antonio Candido,

a *Canção do Exílio* representa bem o seu ideal literário; beleza na simplicidade, fuga ao adjetivo, procura da expressão de tal maneira justa que outra seria difícil. (CANDIDO, 1969, p. 81)

Em relação à forma do poema, é composto por cinco estrofes, sendo as três primeiras, quadras, ou seja, formadas por quatro versos, e os dois últimos sextilhas, formadas por seis versos. Os versos foram escritos em redondilha maior, tendo sete sílabas poéticas.

Na primeira estrofe da poesia é perceptível o nacionalismo de Gonçalves Dias, com as menções às palmeiras, fazendo referência ao Maranhão, que era chamado pelos índios de “terra das palmeiras”. Além disso, destaca-se o Sabiá, escrito com letra maiúscula, personificado, pois representa o canto triste do poeta, já que o sabiá é conhecido por seu canto melancólico. (CYNTRÃO, 1988, p.29)

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves, que aqui gorjeiam,
Não gorjeiam como lá.
(DIAS, 1983, p. 11)

Na segunda estrofe, é notório um trecho utilizado de forma intertextual por Joaquim Osório Duque Estrada, no Hino Nacional Brasileiro, parafraseando a *Canção do Exílio*, por causa do seu grande teor nacionalista.

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

(DIAS, 1983, p. 12)

E na última estrofe, há a presença dos advérbios “lá” e “cá” enfatizando a distância entre a terra natal do autor e Coimbra, onde está “exilado”, deixando claro que não está satisfeito com o “cá”. Nesta estrofe também constatamos outro elemento importante da poética de Gonçalves Dias, a religiosidade, que está clara no verso “Não permita Deus que eu morra”.

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.
(DIAS, 1983, p. 12)

Após essa análise confirmamos, o que diz Antonio Candido (1969, p. 81), sobre a simplicidade das palavras escolhidas por Gonçalves Dias para compor o poema, assim como a não-utilização de adjetivos. O poeta optou por transmitir a força dos seus sentimentos através dos substantivos. (CYNTRÃO, 1988, p.31)

Outro fator importante que é observado na *Canção do Exílio* é a sua epígrafe, que foi retirada da *Balada do Mignon*, de Goethe, um dos maiores expoentes do romantismo alemão, estabelecendo as relações intertextuais a partir da adoção epígrafe que visa fortalecer a relação entre o romantismo alemão e o brasileiro.

Kennst du das Land, wo die Citronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,
Kennst du es wohl — Dahin, dahin!
Möcht'ich... Ziehn.
(DIAS, 1983, p. 11)

Na tradução da epígrafe realizada por Manoel Bandeira: “Conheces o país onde florescem as laranjeiras? Ardem na escura fronde os frutos de ouro... Conhecê-lo? Para lá, para lá, quisera eu ir!” pode-se identificar a relação de nacionalismo dos dois textos.

Considerando que epígrafe é “sempre um recorte de outro texto que é presentificado e, conseqüentemente, modificado em seu contato com o novo texto, sobre o qual lança novos sentidos” (PAULINO; WALTY; CURY, 1995, p. 26), é possível declarar que nela se consiste a primeira intertextualidade da *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, visto que é notável o desejo de retornar à Pátria em ambos os poemas, Gonçalves Dias, a terra das palmeiras, e a de Mignon, personagem do romance *Os Anos de Aprendizado de Wilhem Meister*, de Goethe, ao país das laranjeiras, antecipando a postura nacionalista e de reverência a natureza que a *Canção do Exílio* terá.

Outro elemento que influenciou a decisão de Gonçalves Dias por uma epígrafe retirada de um texto de Goethe é o fato de que, como foi dito anteriormente, o poeta alemão é um dos grandes expoentes do Romantismo mundial, então essa escolha representa também a admiração de Dias por Goethe.

Após a análise percebemos que a *Canção do Exílio* foi amplamente reescrita justamente por todas as suas características. O seu grande nacionalismo, que foi reiterado por alguns poetas, mas negado e ironizado por outros, e que junto com a musicalidade e a simplicidade de suas palavras, que a deixam facilmente reconhecível, formam um poema extremamente atrativo para paráfrases, paródias e carnavalizações.

3. As novas versões da *Canção do Exílio*: paródias ou carnavalizações?

Como já foi explanado, a *Canção do Exílio*, de Gonçalves Dias, foi um dos poemas mais reescritos da literatura brasileira, com versões escritas por Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Mário Quintana, tal como Luis Fernando Veríssimo e Jô Soares, que escreveram as duas versões selecionadas para análise.

A *Nova Canção do Exílio* (1978), de Luis Fernando Verissimo, e a *Canção do Exílio às Avestas* (1992), do Jô Soares, foram escolhidas como objeto de análise por ambas apresentarem uma visão contrária ao nacionalismo de Gonçalves Dias, o que inicialmente poderia nos levar a

classificá-las como paródias, mas a maneira como apresentam os problemas que veem no Brasil tem focos completamente diferentes.

3.1 *Nova Canção do Exílio* (1978), Luis Fernando Verissimo

Luis Fernando Verissimo, filho de Érico Verissimo, é um escritor, humorista, cartunista e romancista brasileiro, que atualmente tem uma coluna no site do Estadão. Entre os seus escritos está a *Nova Canção do Exílio* que foi originalmente publicada no Jornal do Brasil, em 1978, e republicada na coletânea *Poesia numa hora dessas?!*, em 2002.

Em relação à sua forma, a *Nova Canção do Exílio* tem dezessete estrofes em forma de quadras, ou seja, com quatro versos, e uma com apenas dois versos. A primeira estrofe apresenta as Palmeiras, porém, diferente de Gonçalves Dias, Verissimo coloca o substantivo com letra maiúscula para representar o time de futebol

Minha terra tem Palmeiras
Corinthians, Inter e Fla
mas pelo que se viu na Argentina
não jogam mais futebol por lá.
(VERISSIMO, 2002, p. 52)

No verso que fala sobre a Argentina, Verissimo faz referência à Copa do Mundo de 1978 que foi sediada e vencida pela Argentina, que passava por um regime de exceção, governado por Jorge Rafael Videla, o que não impediu a FIFA de realizar a Copa, pois os jogos serviriam como uma distração para que o povo não se rebelasse contra o governo ditatorial lá e aqui no Brasil. Outro ponto a ser levantado nessa estrofe é o fato de que apesar do Brasil ter permanecido invicto durante toda a competição, a sua colocação foi apenas o terceiro lugar.

Na terceira estrofe, apresentada abaixo, o autor faz grande uso da ironia ao comparar o céu estrelado, presente na poesia de Dias, com as “quatro estrelas no ombro” que representam a condecoração máxima de um general no Exército, trazendo novamente críticas à política ditatorial da época.

Nosso céu tem mais estrelas,
mas no chão continua o assombro;
a melhor conjunção do horóscopo
é a de quatro estrelas no ombro.
(VERISSIMO, 2002, p. 52-53)

Nas estrofes seguintes, Verissimo toca na crescente poluição e no uso cada vez mais frequente de agrotóxicos, também mostra a realidade da contaminação dos rios, seja por falta de informação, os desinformados, ou de interesse em resguardar o meio ambiente, os suicidas. E, ao mesmo tempo em que está acontecendo a destruição dos bosques, os centros urbanos apresentam um grande índice de criminalidade e de imprudência, ao citar o “motorista de porre”.

Nossas várzeas têm mais flores
nossas flores mais pesticidas.
Só se banham em nossos rios
desinformados e suicidas.

Nossos bosques têm mais vida
porque nas cidades se morre.
Quando não é assaltante ou vizinho
é um motorista de porre.
(VERISSIMO, 2002, p. 53)

Na sétima estrofe, Verissimo traz de volta as palmeiras, porém para representar o desmatamento e as queimadas, utilizadas para abrir espaço para criação de gado. E no último verso, o autor cita o ditador João Batista de Oliveira Figueiredo, que assumiu o poder em 1978, ano em que o poema foi publicado pela primeira vez. O governo de Figueiredo ficou conhecido por seus discursos truculentos.

Minha terra tem palmeiras
mas anda escasso o arvoredo.
Tudo se corta, queima e derruba
menos, claro, o Figueiredo.
(VERISSIMO, 2002, p. 53-54)

Na décima estrofe há a primeira aparição do sabiá, que, ao contrário do Canção do Exílio, de Gonçalves Dias, está com letras minúsculas e representa, nesse contexto, todas as vozes que foram caladas pelo regime ditatorial, as “questões eco-genéticas” e, juntamente com a existência de artistas amplamente divulgados pela grande mídia, na poesia representados pelas Frenéticas, essas vozes censuradas ficam ainda mais abafadas.

O sabiá, eu sei, já não canta
por questões eco-genéticas.
Mas ninguém sentiu muita falta,
agora existem as Frenéticas.
(VERISSIMO, 2002, p. 54)

E na décima primeira estrofe, Verissimo continua a falar sobre a censura, mostrando que nem todos os sabiás aceitaram ser calados, ainda que pegos pelos censores, que seriam as pessoas responsáveis por ler e avaliar tudo o material artístico que era produzido no Brasil.

Descobriram um sabiá renitente
que insistia em cantar, por mania.
Seu número não passou na Censura:
ele insistia em cantar “Anistia!”.

Minha terra tem novidades
que compreendo mal e mal.
Mande perguntar: “E o biorritmo?”
Responderam: “É lento e gradual.”
(VERISSIMO, 2002, p. 55)

O biorritmo, de acordo com o dicionário Michaelis online, significa “toda manifestação de caráter cíclico encontrada não somente no homem, mas também nos animais e nas plantas, nos microrganismos e até nos vírus”, também pode representar o estudo do relógio biológico humano. E a resposta de que esse está “lento e gradual”, será novamente uma referência ao período ditatorial, mais especificamente a Abertura Política de Geisel e Figueiredo, o nome dado ao processo de redemocratização do Brasil, que segundo Geisel seria “lento, seguro e gradual”.

Mas não permita Deus que eu morra

sem que eu volte para lá.
(VERISSIMO, 2002, p. 56)

A última estrofe mostra que, apesar de tudo o que foi falado no poema, a esperança do eu lírico exilado de que as promessas de abertura se cumpram e ele possa retornar à Pátria.

Em conformidade com a análises feita da *Nova Canção do Exílio* (1978), de Luis Fernando Veríssimo, podemos classificá-la como uma paródia. Visto que a poesia reescrita se trata de uma crítica geral com relação ao Brasil, unindo vários problemas recorrentes na época em que foi escrita, apontando os desleixos por parte não só do governo, mas também de todos nós.

A poesia apesar de em alguns momentos citar pessoas ou uma situação específica, como Figueiredo e a Abertura Política, não tem como objetivo o riso individual. Logo, *A Nova Canção do Exílio* dentro dos parâmetros de Sant'Anna se classifica como paródia, porque embora traga uma certa ironia em sua composição, há a manutenção de alguns termos como o próprio Sabiá.

3.2 *Canção do Exílio às Avessas* (1992), Jô Soares

Jô Soares, nome artístico de José Eugênio Soares, é um humorista, apresentador de televisão, ator e escritor brasileiro que de 1989 até 1996 foi responsável pela seção de humor da revista *Veja*, substituindo Luis Fernando Verissimo. Nessa seção da revista, Jô Soares constantemente fazia críticas ao cenário político da época, criando sátiras a partir dos acontecimentos.

Fernando Collor de Mello, que foi presidente do Brasil de 1990 até 1992, era uma das suas constantes vítimas, devido às grandes polêmicas de seu curto governo. Alguns textos em que Jô Soares tece críticas ao governo Collor são *Festa de Arromba*, *Informe Publicitário* e a *Canção do Exílio às Avessas*, que será analisada nesta subseção.

A *Canção do Exílio às Avessas* foi publicada no dia 16 de setembro de 1992 e quanto à sua estrutura formal tem sete estrofes octásticas, ou seja, com oito versos. Já no verso inicial, temos a primeira aparição de um tema que será recorrente em todo o poema, a Casa da Dinda, uma mansão da família Collor

localizada no Lago Norte, bairro nobre de Brasília, que foi escolhida pelo ex-presidente para ser a sua moradia oficial durante o seu mandato.

Na primeira estrofe, temos algumas grandes diferenças em relação à Canção de Exílio, de Gonçalves Dias, como a substituição do sabiá e das palmeiras pelo curió e os coqueiros, respectivamente. E o fato de que o eu lírico deseja permanecer onde está e não quer voltar para Maceió, cidade que irá representar o início da carreira política de Collor, pois ele foi prefeito da capital do Alagoas de 1979 até 1982, e posteriormente governador de Alagoas de 1987 até 1989. Voltando para Maceió, o eu lírico não poderia desfrutar de todas as comodidades da Casa da Dinda.

Minha Dinda tem cascatas
onde canta o curió.
Não permita Deus que eu tenha
de voltar pra Maceió.
Minha Dinda tem coqueiros
da Ilha de Marajó.
As aves, aqui, gorjeiam
não fazem cocoricó.
(SOARES, 1992, p. 15)

A segunda e a terceira estrofe fazem referência aos jardins da Casa da Dinda foram reformados por José Roberto Nehring, dono da *Brasil's Garden*, empresa citada na terceira estrofe do poema. Na reforma foram plantadas duzentas árvores de grande porte e quarenta árvores frutíferas, também foram instaladas cachoeiras motorizadas nos lagos artificiais. (JUCHEM, 2013, p. 91)

O meu céu tem mais estrelas
minha várzea tem mais cores.
Este bosque reduzido
deve ter custado horrores.
E depois de tanta planta,
orquídea, fruta e cipó,
não permita Deus que eu tenha
de voltar pra Maceió.

Minha Dinda tem piscina,
heliporto e tem jardim
feito pela Brasil's Garden:
não foram pagos por mim.
Em cismar sozinho à noite

sem gravata e paletó
olho aquelas cachoeiras
onde canta o curió.
(SOARES, 1992, p. 15)

Conforme diz no verso “não foram pagos por mim”, a reforma custou US\$2,5 milhões na época e foi paga com dinheiro retirado de contas fantasmas que eram administradas por Paulo César Farias, tesoureiro de Collor, que será mencionado na última estrofe do poema.

Na penúltima estrofe, Jô Soares traz outro aspecto polêmico da Casa da Dinda, a presença de carpas japonesas nos lagos artificiais que recebiam água filtrada e oxigenada do Lago Paranoá, lago artificial que foi construído em Brasília durante o governo de Juscelino Kubitschek. Essa estrofe também traz a única aparição das palmeiras no poema. E pela terceira vez, o eu lírico pede a Deus que ele não tenha que voltar para Maceió.

Até os lagos das carpas
são de água mineral.
da janela do meu quarto
redescubro o Pantanal.
também adoro as palmeiras
onde canta o curió.
Não permita Deus que eu tenha
de voltar pra Maceió.
(SOARES, 1992, p. 15)

Na última estrofe, ao falar de uma “nuvem de ouro em pó”, Jô Soares menciona de maneira implícita a Operação Uruguai, na qual Collor teria conseguido um empréstimo em ouro para cobrir as despesas da campanha para presidente e custear os seus gastos pessoais. Também traz uma referência a Paulo César Farias, o PC, que se tornou peça chave das denúncias que levaram ao *impeachment* de Collor, pois o ex-presidente foi acusado de receber dinheiro do PC para favorecer empresas. (JUCHEM, 2013, p. 112)

Finalmente, aqui na Dinda,
sou tratado a pão-de-ló.

Só faltava envolver tudo
numa nuvem de ouro em pó.
E depois de ser cuidado
pelo PC, com xodó,
não permita Deus que eu tenha
de acabar no xilindró.
(SOARES, 1992, p. 15)

Nos dois últimos versos do poema: “Não permita Deus que eu tenha/ de acabar no xilindró.”, o eu lírico não se preocupa mais em não querer voltar para Maceió, pois as suas transgressões foram descobertas e ele poderia ser preso. Nos lembrando a alegoria da carnavalização de coroação-destronamento, pois no início do poema o eu-lírico está “coroad”, pois os seus esquemas estão funcionando, mas no final ele é “destronado” com a possibilidade de “acabar no xilindró”.

Então, podemos identificar na *Canção do Exílio às Avestas* (1992), de Jô Soares, uma enorme crítica, um certo escárnio ao governo do ex-presidente Fernando Collor de Mello. Os versos do poema expõem as falhas e irregularidades no cenário político durante o pequeno mandato do ex-presidente Collor. É citada diretamente a casa em que o ex-presidente residia e os escândalos em que este esteve envolvido, tudo isso acabou resultando em seu *impeachment*.

Além de que a poesia tem um objetivo explícito de satirizar e ridicularizar todas as polêmicas envolvendo o ex-presidente Collor, apesar de em nenhum momento o mesmo ser citado nominalmente. Porém todos os leitores que possuam conhecimento sobre o escândalo da Casa da Dinda e do esquema PC Farias poderão compreender as referências feitas pelo escritor. Desse modo, a versão reescrita por Jô Soares, revela os aspectos da carnavalização de acordo com os “padrões” da teoria bakhtiniana.

Considerações Finais

Após a conceituação de paródia e carnavalização, assim como as análises da *Canção do Exílio* (1846), de Gonçalves Dias, a *Nova Canção do Exílio* (1978), de Luis Fernando Verissimo, e da *Canção do Exílio às Avestas*

(1992), de Jô Soares, foi possível observar a grande importância histórica que a poesia de Gonçalves Dias tem na literatura brasileira, que se confirma por ter um trecho que foi transposto para o hino nacional brasileiro.

Além disso, em relação aos conceitos de paródia e carnavalização foi possível observar que apesar das fronteiras entre os dois conceitos serem sutis, existem diferenças claras e significativas. Isso se torna claro com a análise dos poemas que se diferenciam, como dito na seção anterior, por seu foco, tendo a *Nova Canção do Exílio* como essência a necessidade do autor de manifestar toda a sua insatisfação com a situação do Brasil daquela época como um todo. Enquanto, a *Canção do Exílio às Avessas* tem como objetivo refletir todos os escândalos que rodeavam o ex-presidente Collor.

Portanto, podemos responder a questão problema levantada na introdução desse estudo, ao afirmar que as fronteiras entre paródia e carnavalização se verificam ao refletir sobre o objetivo do autor, se é uma crítica generalizada ou se busca o riso individual, assim como as demais alegorias presentes na carnavalização da literatura.

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BIORRITMO. In: **Michaelis Online**. Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/biorritmo>>. Acesso em 25 set. 19.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 2º volume. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1969.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4 ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. **A ideologia nas Canções do Exílio**: ufanismo e crítica. Dissertação (mestrado em literatura brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 1988. Disponível em <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/3969>>. Acesso em 25 set. 19.

DIAS, Gonçalves. **Poesias**. 11ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1983, p. 11-12.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades: Teoria e Prática**. Coleção Letras. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

JUCHEM, Vinicius Viana. **A cobertura jornalística da revista Veja sobre a crise política de 1992**. Dissertação (mestrado em história) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Porto Alegre, 2013. Disponível em <<http://www.repositorio.jesuita.org.br/handle/UNISINOS/4405>>. Acesso em 25 set. 19.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 1985.

SOARES, Jô. Canção do Exílio às Avessas. **Veja**. São Paulo, ed 1252, ano 25, n. 38, p. 15, 16 de set. 1992d.

SOERENSEN, Claudiana. A Carnavalização e o Riso Segundo Mikhail Bakhtin. **Travessias**, Cascavel, v.5, n.1, p. 318-331, 2011.

VERISSIMO, Luis Fernando. **Poesia numa hora dessas?!**. São Paulo: Objetiva, 2002, p. 52-56.