

VERSO: DA SAUDADE AO EXÍLIO

A literatura em língua portuguesa nasceu embebida no imaginário do afastamento e da ausência. Forjada a partir da Reconquista Ibérica, localizada num pequeno território na ponta ocidental do continente europeu, premida por estados estrangeiros a norte e a leste, debruçando-se sobre o Atlântico, ao oeste, e o Mediterrâneo, ao sul, Portugal sempre se viu às voltas com fronteiras porosas e movediças. Seus homens rumavam para a guerra ou para o mar, tendo como hábito atirarem-se ao incerto, tendo fomentado, desde o século XIII, toda uma tradição poética sobre a partida do amado e a solidão da amante. Dentre as cantigas de amigo medievais, obras como “Ai flores, ai flores do verde pino”, atribuída ao rei D. Dinis, “Ondas do mar de Vigo”, atribuída a Martin Codax, ou “Metete el-rei barcas no rio forte”, atribuída a João Zorro¹, foram testemunhas do surgimento da palavra/sentimento mais marcante da cultura portuguesa: a saudade.

Na cantiga do rei-trovador, a jovem busca a natureza, para chorar a falta do amado às árvores e flores: “Ai flores, ai flores do verde pino, / se sabedes novas do meu amigo! / Ai Deus, e u é?”². Por sua vez, os elementos naturais personificados, a partir da metade do poema, contrapõem-se a esse lamento, provendo consolo: “E eu bem vos digo que é viv'e sano / e será vosc[o] ant'o prazo passado”³. Essa resposta, colocada na estrofe final, revela que a preocupação da moça não se limitava à ruptura intencional da relação amorosa pelo homem, mas sua inquietação compreendia também a possibilidade de o amado ter sido morto ou ferido. Assim, o ambiente das guerras territoriais de Portugal insinua-se no poema, o que, paradoxalmente, alimenta e corrói as esperanças da amante. Se o abandono

¹ Quanto à autoria das cantigas de amigo, estudos mais recentes defendem que elas “são uma reelaboração literária masculina de uma autêntica tradição oral feminina” (Ferreira, 2018), o que as coloca como criações de caráter coletivo, ao invés de inteiramente concebidas pelos homens identificados como seus autores nos manuscritos medievais. Ao indicarmos o nome dos trovadores, seguimos a tradição de atribuição, mas se faz preciso assinalar que a composição destas obras contou com a ativa colaboração de mulheres, cujos nomes foram apagados, mas cujas vozes ainda podem ser ouvidas como parte essencial da cultura poética lusófona.

² Todas as cantigas citadas neste artigo tiveram como fonte a base de dados *online* organizada pelo Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, disponível no *site Cantigas medievais galego-portuguesas* (Lopes; Ferreira *et al.*, 2011).

³ Uma possível atualização seria: “E eu bem vos digo que está vivo e sadio / e será vosso no prazo acertado”.

for causado por outra mulher, a situação poderia ser mais irremediável do que um ferimento em batalha, por exemplo; porém se ele tiver sido morto, a perda seria irreversível. A aparição da guerra no horizonte da expectativa amorosa aviva a aflição da amante, o que é acentuado pelo refrão da cantiga, que repete de modo aflitivo a pergunta: “Ai Deus, e u é?” (isto é, “Ai Deus, onde ele está?”).

Apesar de o termo saudade não ter sido incorporado ao texto, muitas nuances de seu complexo semântico encontram-se nele: solidão, abandono, aflição pela perda de algo muito querido, anseio pelo retorno. Tudo numa atmosfera de doce melancolia, que brota da conjunção entre a memória alegre do passado, a amargura do presente e os anseios quanto ao futuro. De modo que a experiência da saudade se dá num amálgama temporal, onde a alegria antiga suaviza a dor presente, enquanto a carência presente lança sua sombra sobre os momentos felizes do passado; por sua vez, essa duplicidade de sentimentos contamina a expectativa de futuro, que oscila entre o desejo de recuperação da felicidade e a possível irreversibilidade da perda. Saudade em português, portanto, não é só tristeza pela falta, mas também a esperança que consola os que aguardam. “A saudade, descida do coração do tempo, para resgatar o tempo – o nosso, pessoal ou coletivo –, é como uma lâmpada que recusa a apagar-se no meio da Noite.” (Lourenço, 1999, p. 15). Tanta amplitude e ambiguidade de sentidos é bastante singular e não admira a fama de ser árdua a tarefa de traduzir plenamente seu sentido para outros idiomas.

Segundo Lamas (2006), a complexidade do *pathos* da saudade deve-se em grande medida à reiterada vivência lusitana de partir, ou de ver partir alguém querido, rumo a um destino impreciso. Em “Ondas do mar de Vigo” (que pertence a um conjunto de cantigas que tem Vigo como cenário⁴), esse horizonte indefinido manifesta-se nas ondas do mar agitado (“levado”), imagem que exprime a vulnerabilidade, a inconstância e a incerteza da vida humana:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
e ai Deus, se verrá cedo?

⁴ Registrado no *Pergaminho Vindel*, o ciclo de cantigas de Martin Codax é o único exemplar do cancionero europeu do século XIII que chegou aos nossos dias com a notação musicada original (Lopes; Ferreira *et al*, 2011).

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
e ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
e ai Deus, se verrá cedo?

Se vistes meu amado,
o por que hei gram coidado?
e ai Deus, se verrá cedo?

No lugar das guerras, são as navegações marítimas que formam o contexto da partida nesta barcarola. O simbolismo do mar na cantiga é tão fundamental que as ondas assumem função dupla de serem interlocutoras da mulher, mas também a fonte de seus temores. Ela lhes dirige sua súplica e ao final das estrofes, desafoga, quase em prece: “e ai Deus, se verrá cedo?”. Como em “Ai flores, ai flores do verde pino”, cabe ao refrão enfatizar a angústia e a esperança que compõem a “saudade como ausência degustada” (Pereira Júnior, 2014, p. 92). Especialmente, a cantiga se divide em dois polos: o mar à frente, ao qual o eu-lírico volta o seu olhar e sua expectativa, e a cidade galega de Vigo por detrás, como pontos de referência da partida e da espera. Essa divisão oferece a melhor fruição do contraste entre as perigosas ondas, para onde rumou o amado, e a segurança do lar que ele deixou e onde a mulher aguarda saudosa.

De forma que a saída arriscada para o alto mar adiciona outra modulação ao semantismo da saudade: o abandono da terra que, na cantiga, acumula as funções de ser terra firme e terra pátria, configurando um desterramento, um duplo desgarramento, em que o viajante vai do elemento estável (terra) para o instável (água), trocando o acolhimento do lar pela aventura marítima. A mulher amada, a terra, o lar e a pátria se interpenetram, num núcleo denso de imagens do repouso e da intimidade, de que nos fala Bachelard (2019a) e Durand (2002); ao passo em que as águas violentas, o mar e o horizonte aberto são imagens do risco, da adversidade e do desafio, ou seja, do mundo como provocação (Bachelard, 1989).

Outro conjunto de cantigas, o “ciclo das Barcas Novas” ou “ciclo de Lisboa”, intensifica a rede imagética da partida do amado para o mar, enquanto João Zorro trata das barcas que D. Dinis teria mandado construir para navegar no estuário do Tejo. Há muita discussão sobre o sentido desse

grupo de oito cantigas, que tem como personagens centrais a moça (principal eu-lírico), seu amigo (sempre a partir nas barcas do rei), a mãe da moça (geralmente como interlocutora, às vezes como eu-lírico) e o rei (que também atua como eu-lírico na única cantiga de amor do ciclo). A figura do rei assume uma ambivalência que instiga várias interpretações; se é fato que seu poderio – dado pela capacidade de construir e enviar as barcas – é exaltado, por outro lado, ele também parece ser responsabilizado por separar os amantes apaixonados⁵.

Certamente o trovador teve D. Dinis como patrono, mas a duplicidade com que este é representado na cantiga também sugere algum nível de questionamento do domínio exercido pelo rei sobre seus súditos, sobretudo por conta da forçada separação que as navegações a serviço do rei imporiam aos portugueses. E é nesse ponto que o des-terramento, que caracterizamos na leitura de “Ondas do mar de Vigo” como o afastamento da terra/casa rumo ao mar, vai se aproximando aos poucos do sentido dicionarizado de desterro, isto é, do sentido de partida forçada da terra natal, de expatriação. Não nos parece, assim, puro acaso que uma das primeiras aparições registradas da palavra saudade ocorra no contexto do “ciclo das Barcas Novas”, quase ao meio da sequência de cantigas – naquela que ocupa a quarta posição, “Mete el-rei barcas no rio forte”, onde vem anotada como “suidade”: “Mete el-rei barcas no rio forte; / quem amig'há, que Deus lho amostre; / alá vai, madre, o[n]d'hei suidade. // Mete el-rei barcas na Estremadura; / quem amig'há, que Deus lho aduga; /alá vai, madre, o[n]d'hei suidade.”.

É possível considerar essa cantiga (pela ordem em que aparece e pelo assunto) como um sumário que ajuda a articular a narrativa formada pelo ciclo de cantigas; o que pode ser verificado ao se observar como todos os elementos centrais do conjunto estão nela apresentados: as personagens, as barcas, o cenário da Estremadura portuguesa, com o Tejo em destaque e Lisboa ao fundo, a partida do amado e o sofrimento de quem fica. Olhando em pormenor, pode-se notar ainda que “Mete el-rei barcas no rio forte”

⁵ Em “Cabelos, los meus cabelos”, há quem entenda que o rei teria desejado desvirginar a moça, tendo por isso mandado o amigo dela para as barcas. Já em “Os meus olhos e o meu coração”, a moça lamenta sua decepção à mãe, em linguagem cifrada: é possível entender que ela chora pelo amado que partiu, mas também é possível entender que ela foi desprezada, após ter se deitado com um homem cuja identidade não pode ser revelada (seria o rei?) (Cunha, 2004; Araújo, 2018). As cantigas seguintes compõem um quadro das idas e vindas do amigo nas barcas, o que torna a ribeira do Tejo não só o lugar da separação, mas também dos reencontros ardentes do casal.

Zorro, documentos poéticos maiores da Lisboa medieval, não deixam de poder ser encaradas, simbolicamente, como a certidão de nascimento dos Descobrimentos (Lopes, 2007, p. 431-432).

E assim vai se formando um complexo afetivo de ausência desfrutada entre medo e esperança, manifestando-se desde o início a interrelação entre a saudade e o exílio na criação poética em língua portuguesa. É interessante como nesse momento ainda inicial do termo saudade, o trovador trata-o não como sentimento, mas como um estado de alma, uma paragem mental, para onde o saudoso se desloca. Em “*Mete el-rei barcas na Estremadura*”, a jovem não diz “*sinto saudade*”, como é comum atualmente, e sim: “*onde hei saudade*”. A percepção da saudade como espaço é reforçada ainda pela vigorosa indicação do lugar para onde parte o amado, por meio da expressão “*alá vai*” (lá vai), como se ele, ao ausentar-se para longe, levasse consigo parte dela mesma, gerando uma falta que desemboca num modo de se estar em saudade – como sendo um estado de suspensão, que consiste na espera elusiva pela volta de quem foi. Ou ainda como um continuado ir e vir da mente saudosa, oscilando entre perda e reparação:

Voltar-se para o passado, lembrar-se, não é nunca um ato neutro, mas essa regressão constitutiva da memória pode ser vivida apenas como simples alusão [...]. Os “*regressos*” específicos da melancolia, da nostalgia, da saudade são de outra ordem: conferem sentido ao passado que por meio delas convocamos. Inventam-no como uma ficção. A melancolia visa o passado como definitivamente passado [...]. A nostalgia fixa-se num passado determinado, num lugar, num momento, objetos de desejo fora do nosso alcance, mas ainda real ou imaginariamente recuperável. A saudade participa de uma e de outra, mas de uma maneira tão paradoxal, tão estranha [...] que, com razão, se tornou num labirinto e num enigma para aqueles que a experimentam como o mais misterioso e o mais precioso dos sentimentos (Lourenço, 1999, p. 13).

Essa forma de conceber a saudade remete-nos ao que expressaria, séculos depois (em 1977), a canção “*O bêbado e a equilibrista*”, de Aldir Blanc e João Bosco. Criada também no âmago do expatriamento e da saudade, porém, desta feita, em versão brasileira, a lamentar os exilados e mortos pela Ditadura Militar. Conforme se vê sobretudo nas estrofes seguintes:

Meu Brasil!
Que sonha com a volta do irmão do Henfil
Com tanta gente que partiu
Num rabo de foguete
Chora
A nossa Pátria mãe gentil
Choram Marias e Clarices
No solo do Brasil

Mas sei que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente
A esperança
Dança na corda bamba de sombrinha
E em cada passo dessa linha
Pode se machucar (Regina, 2009).

A saudade nem precisa ser nomeada em “O bêbado e a equilibrista” para que a reconheçamos em seu complexo semântico, longa e arduamente forjado. A “corda bamba” – fio inconstante onde a esperança-acrobata se equilibra sobre o abismo da dor presente e a incerteza do futuro – é uma figuração que evoca o imaginário da saudade, representada como estado de suspensão oscilante sobre o tempo, como encontramos nas cantigas medievais. Cabe ainda acentuar que a similaridade entre obras de épocas tão distintas se estende até aos elementos menos óbvios. Do ponto de vista factual, é certo que homens e mulheres se viram na contingência de abandonar o Brasil após o endurecimento do Regime de 1964, assim como homens e mulheres ficaram e choraram. Contudo, poeticamente, a canção de Blanc e Bosco se alinha ao legado da tradição lusófona e replica a imagem que entrelaça a terra, a pátria e a mulher, vista nas cantigas de amigo⁸. São as mulheres (“Marias e Clarices”) que choram “No solo do Brasil”; enquanto cabe ao homem (“o irmão do Henfil”) sofrer a partida incerta e angustiada (“Num rabo de foguete”).

Não se trata de coincidência, mas de sincronidade visto que a rede de arquétipos em atuação é a mesma: a mulher (como *anima*) aparece como símbolo do repouso e da intimidade, enquanto o homem (como *animus*) surge como símbolo do desgarramento e do dinamismo, em polos

⁸ A canção ter sido consagrada na voz de uma das maiores cantoras brasileiras, Elis Regina, concorre ainda mais para aproximá-la das vozes femininas que nos falam da saudade desde as cantigas de amigo – expressiva manifestação da persistência deste imaginário na cultura lusófona.

complementares. No entanto, cumpre destacar que a canção de Blanc e Bosco amplia mais o caráter feminino da terra natal, ao atribuir-lhe um caráter materno que não estava tão evidenciada nas cantigas de amigo. Além de retomarem a letra do *Hino Nacional Brasileiro*, apropriando-se da expressão “mãe gentil” para caracterizar a pátria, os autores inseriram no texto uma mãe saudosa. O irmão do cartunista Henfil, citado na canção, era o sociólogo Herbert José de Sousa, que precisou deixar o Brasil em 1971, por conta da violenta repressão aos movimentos de oposição à Ditadura. A mãe de ambos era a D. Maria da Conceição Figueiredo Souza, transfigurada na canção em “Marias”, numa metonímia das mães que choravam pelos filhos desterrados. Sendo Maria o nome mais comum adotado na comunidade de língua portuguesa, visto que remete ao principal símbolo da maternidade e do feminino na cultura cristã – Maria, a mãe de Jesus Cristo – obtém-se adicionalmente o efeito de uma *Pietà* do exílio político.

A relação entre a mãe e a terra natal é uma elaboração ancestral de notável permanência: “Essa crença na divina maternidade da terra é certamente uma das mais antigas, de qualquer modo, uma vez consolidada pelos mitos agrários, é uma das mais estáveis” (Durand, 2002, p. 230). Imagem acalentada de um mundo em repouso, a *terra mater* funciona como “terra natal sólida” (Cohen, 2008). A pátria é, pois, uma figuração da Grande Mãe: “Na interpretação feminina, a terra-mãe é vista como um seio quente, abundante, do qual os povos sugam seu sustento como coletividade” (Cohen, 2008, p. 522). Então, a volta do exilado tem o valor de retorno ao colo materno, apontando para as estruturas místicas do Regime Noturno, conforme propõe Durand, com suas imagens de descida ao ventre, onde se (re)encontram refúgio e proteção.

O equilíbrio inicial do filho estável junto à terra-mãe teria sido rompido pela partida forçada, a qual se segue uma arriscada jornada por terras estranhas, até que a volta ao lar possa repor o equilíbrio ideal, baseado numa perfeita congruência entre o retornado e a pátria. Portanto, o retorno à terra natal comporia um ciclo narrativo básico, em que o exilado que regressa é inteiramente assimilado à pátria, que um dia o viu partir. Esse movimento de volta, ao ser imaginado como um reingresso no ventre materno, exerce considerável sedução sobre o inconsciente, visto que aponta para os sonhos mais primordiais da mente humana. No entanto, dá-se aí um fechamento do ser, uma vez que o ideal de futuro se torna um sonho de regressão. Por isso Bachelard assinala o valor letárgico dessa

contextura imagética: “Nessa direção, com efeito encontramos as imagens do ser adormecido, as imagens do ser de olhos fechados, sempre sem vontade de ver, as próprias imagens do inconsciente estritamente cego que forma todos os seus valores sensíveis como suave calor e bem-estar.” (Bachelard, 2019a, p. 42).

Desse modo, a idealização da casa natal como lugar de descanso final pode ir ao extremo da fantasia paralisante do feto reabsorvido – o que pouco se diferencia da morte. Porém, o imaginário tem pulsões contraditórias e complementares, de forma que a passividade dessa disposição termina por ser perturbadora ao espírito (Bachelard, 2019a). Observando cuidadosamente, vemos que a canção de Blanc e Bosco não se detém em imagens do regresso passivo, no qual a pátria-mãe engole e paralisa os filhos: há no texto diversas imagens que se abrem para o movimento e a instabilidade, impossibilitando a fixação involutiva do ser. Além dos passos incertos do bêbado, da dança sobre a corda bamba e do *show* que precisa continuar, a outra figura feminina que chora (“Clarices”) também expressa incompletude e mobilidade.

Clarice Herzog, viúva do jornalista Vladimir Herzog⁹ é a homenageada nesta outra metonímia, que evoca os brasileiros em luto pelos mortos nos porões da Ditadura; de modo que passamos da maternidade à viuvez. O luto é muitas vezes considerado como o lamento final por uma ausência irrecuperável e, desse ponto de vista, pode parecer um contrassenso falar em dimensão esperançosa da saudade. Viu-se, por exemplo, que nas cantigas medievais a falta de notícias da morte do amado, mesmo que implicasse no desconhecimento de seu paradeiro, alimentava a espera da mulher. Entretanto, no caso de uma viúva, que expectativas poderia haver? Ainda assim, os versos colocados logo a seguir (“Mas sei que uma dor assim pungente / Não há de ser inutilmente”) apregoam essa absurda esperança, personificada pela equilibrista, que obstinadamente prossegue com seu espetáculo de alto risco.

Mitologicamente, o arquétipo maior da viuvez é a deusa egípcia Ísis, que partiu em jornada para recolher os restos mortais de seu esposo-irmão Osíris (escondidos pelo assassino Seth, irmão invejoso de Ísis e Osíris) até conseguir, por meio de rituais, ressuscitá-lo. Ela então passou a conhecer os

⁹ Herzog foi torturado e morto pelo aparato repressivo do governo em 1975. Em 1978, a Justiça responsabilizou a União, mas só em 1996 a Comissão Especial dos Desaparecidos Políticos oficializou seu assassinato na prisão.

segredos da morte, inclusive gerando seu filho Hórus sobre o cadáver do marido. Ísis teve um dos mais difundidos cultos da Antiguidade, fundindo-se a outras divindades femininas durante o período helênico, vindo a ser venerada no Império Romano como deusa ligada ao conhecimento esotérico do pós-morte, capaz de curar, de ressuscitar e de conectar vivos e mortos (Campbell, 2020). “Nas religiões fundadas nos mistérios, dos primeiros séculos da era cristã, [Ísis] encarna o princípio feminino, fonte mágica de toda fecundidade e de toda transformação” (Chevalier; Gherbrant, 2009, p. 507). A religiosidade egípcia e sua fé na ressurreição do corpo estava fortemente alicerçada no mito de Ísis e Osíris: “A Alma do Mundo egípcio é dessa condição esperançosa que Ísis ressuscitará Osíris, a morte não é a última palavra. [...] A criação é contínua: é um fluxo de vida que caminha em direção à morte. Mas da morte nasce um novo, que traz uma nova vida” (Gomes, 2009, p. 56).

Como viúva e amante que lutou para preservar a memória do marido – buscando fazer-lhe justiça diante de assassinos¹⁰ que, não satisfeitos em destruir o corpo também, tentaram aniquilar a honra do amado – Clarice Herzog atualiza o mito de Ísis, revigorando a crença na possibilidade de reparação do mal e na transformação da dor e da morte em nova vida, de modo a indicar um caminho pelo qual o espírito humano conseguiria transcender o mundo físico. Tem-se aqui a instauração do simbolismo cíclico do Regime Noturno (Durand, 2002), constelação de imagens onde a morte é um reinício, no qual se restauram e se depuram as imperfeições da vida pregressa. A imagética de Clarice/Ísis confere valor metafísico ao luto, o qual deixa de ser vivenciado como uma perda total para se reorganizar como um encontro entre lembrança, resiliência e expectativa, fusão que caracteriza a saudade enquanto um *páthos* que “une o tempo, acende o passado, dilui o presente, acrescenta e retira a dor – no mesmo instante” (Bertini, 2017, p. 2). A saudade se integra ao campo da imaginação cíclica noturna, por resistir ao tempo aniquilador, visto que se alimenta das memórias felizes e, assim, consegue preservar a esperança.

A rápida transição das “Marias” às “Clarices” expõe a estreita convivência da saudade do exilado com a saudade do amado morto em “O bêbado e a equilibrista”. Blanc e Bosco fizeram a saudade do exílio e a saudade do luto convergirem para um ponto comum: um tempo futuro e

¹⁰ A luta de Clarice Herzog para denunciar e responsabilizar os assassinos de seu marido pode ser conhecida em <https://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/clarice-herzog/>.

ideal, no qual o retorno ao lar implica em renovação da vida e vice-versa – a volta do filho pode regenerar a casa materna. A conjunção simbólica entre exílio e renascimento na canção não gerou, pois, perplexidade, pois ela está entranhada no imaginário lusófono. Por um lado, cumpre lembrar que o mito de Ísis em busca de Osíris ecoa claramente no mito cristão, dadas as semelhanças com o drama da paixão, morte e ressurreição de Jesus Cristo. A dor da *Pietà* é um instante provisório neste ciclo de vida-morte-vida e, neste sentido, as “Marias” igualmente prenunciam um devir regenerador, em que a aflição presente se converte em celebração pela volta dos que partiram, mas especialmente pelo (re)alinhamento da pátria brasileira à qualidade ansiada de uma “mãe gentil”. Por outro lado, o elo entre a saudade e o exílio de “O bêbado e a equilibrista”, bem como os valores metafísicos conferidos a ambos, são parte essencial da poesia em língua portuguesa desde seu mais honorável poeta exilado, Luís de Camões, como se verá.

REVERSO: DO EXÍLIO À SAUDADE

Tendo saído de Portugal ainda jovem, Camões levou a maior parte da sua existência vagando pelas extensões que compunham o Império Português no século XVI, só retornando a Portugal nos últimos anos de vida. Foi como poeta do exílio que Camões pôde ser também o poeta do épico *Os Lusíadas*, por meio de sua obra a diáspora portuguesa do Quinhentos:

foi expansão, conquista, descoberta, gesta desmedida de pequeno povo convertido em ferro de lança da burguesia empreendedora e mundialista do Ocidente [...]. É desta “emigração” planetária que Camões foi o cantor patético e violento, o *cruzado* intelectual e moral consciente de sê-lo, mesmo se nela não foi humanamente mais, como a poetas pode suceder, que um marginal de génio, codilhado e mal pago (Lourenço, 2016, p. 150, grifo no original).

A mais elaborada reflexão que ele compôs sobre o exílio é o poema conhecido pelo primeiro verso “Sôbolos rios que vão” ou pelo título atribuído “Babel e Sião”. Não se tem certeza de quando o poema foi escrito (sua primeira publicação é de 1595), porém, a maioria dos especialistas atuais têm defendido que a obra foi escrita na maturidade de Camões, pois seu conteúdo indica um autor com visão experimentada da vida (Moura,

2016). Muitos acreditam, inclusive, que passagens da obra descrevem certos percalços que o vate português teve em sua atribulada existência. A riqueza de análises sobre a condição de exilado – o que inclui uma ampla gama de imagens e múltiplas camadas de sentidos conferidos ao exílio – é forte indício de que o poeta já haveria lidado muito com tal condição e meditado bastante sobre a vida em desterro, quando escreveu os 365 versos de “Babel e Sião”, inspirando-se no Salmo 137¹¹, que se lê abaixo:

¹À beira dos canais de Babilônia nos sentamos, e choramos com saudades de Sião;

²nos salgueiros que ali estavam penduramos nossas harpas.

³Lá, os que nos exilaram pediam canções, nossos raptores queriam alegria: “Cantai-nos um canto de Sião!”

⁴Como poderíamos cantar um canto de Iahweh numa terra estrangeira?

⁵Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, que me seque a mão direita!

⁶Que me cole a língua ao paladar, caso eu não me lembre de ti, caso eu não eleve Jerusalém ao topo da minha alegria!

⁷Iahweh, relembra o dia de Jerusalém aos filhos de Edom, quando diziam: “Arrasai-a! Arrasai-a até os alicerces!”

⁸Ó devastadora filha de Babel, feliz quem devolver a ti o mal que nos fizeste!

⁹Feliz quem agarrar e esmagar teus nenês contra a rocha!

Esse Salmo foi composto por um poeta judeu¹², cujo nome não chegou aos nossos dias, mas que deve ter escrito a obra logo após o final do período do Cativo Babilônico, isto é, depois de 538 a. C., quando teve fim a dispersão forçada da população judia pelas regiões do Império Neobabilônico ou Caldeu¹³. Essa experiência de desterro repetia a

¹¹ O salmo recebe o número 137 na *Bíblia* hebraica; nas católicas, ele é o 136. A diferença de números surgiu na *Septuaginta*, tradução grega *Bíblia* feita pelos sábios de Alexandria entre III-I a. C., que foi modelo para a tradução latina da *Vulgata*, realizada por São Jerônimo na Idade Média. As versões católicas da *Bíblia* mantêm a numeração da *Vulgata*. Optamos aqui por usar a tradução ecumênica da *Bíblia de Jerusalém* e sua numeração, que segue a *Bíblia* hebraica, embora saibamos que Camões usou a *Vulgata* (Carreira, 1981).

¹² É comum atribuir os salmos ao rei-cantor Davi, mas essa é uma forma legendária de lidar com a autoria, numa época em que esta não era uma questão de sentido legal como o é em nosso tempo. A poesia de Davi foi modelar para os demais salmistas, mas a autoria do Salmo 137 não lhe pertence, por impossibilidade histórica (Hamlin, 2004). Davi não foi às regiões da Babilônia e havia falecido quatro séculos antes do Cativo Babilônico.

¹³ O desterro coletivo se deu após o Reino de Judá ter se rebelado contra o imperador Nabucodonosor, em 589 a. C. Derrotado na guerra, Judá foi dissolvido, a capital Jerusalém e seu templo (construído sobre o monte Sião) foram arrasados. A população foi deportada para outras

deportação das tribos do norte (Reino de Israel), ocorrida dois séculos antes, durante o Império Assírio, o que punha em grande risco a sobrevivência da identidade étnico-cultural-religiosa que havia caracterizado os hebreus. Nascia assim a diáspora judaica, uma vez que, paradoxalmente, foi no exílio que o nacionalismo judaico se fortaleceu como identidade resistente a assimilações. O que depois veio a servir de estímulo para diversas revoltas contra poderosos impérios da Antiguidade, algumas bem-sucedidas e outras nem tanto – até culminar na extinção da Judeia pelos romanos, no segundo século da era cristã, com a consequente expulsão dos judeus de sua terra natal por vários séculos. Ao invés de se incorporar a outros povos, a nação judaica definiu-se como povo vagante, mas nunca inteiramente absorvível, em contínuo exílio pelo mundo. Associadas à longa história anterior de nomadismo dos israelitas, as várias dispersões formataram, no imaginário mítico-histórico judeu, um sentido sagrado e escatológico para o exílio:

Ao longo da História o povo judeu criou um padrão em relação à Terra Prometida ou terra-mãe, a Terra de Israel, expresso na chegada ao território para sacralizá-lo, seu abandono – geralmente causado por expulsões com o consequente exílio doloroso – e o retorno que traria consigo a redenção do povo judeu e da humanidade. [...] Na visão de mundo rabínica o exílio é compreendido como um castigo, uma consequência pelas transgressões cometidas pelo povo de Israel. Entretanto, como Deus não pratica a destruição em si, existe um plano mais vasto de reconstrução: a chegada do Messias e a restauração da monarquia davídica na Terra de Israel. A influência do exílio na história israelita é muito forte e o aprendizado que ele deixa, difícil (Topel, 2015, p. 338).

O Salmo 137 ajudou a definir o mito do exílio judeu, sendo até hoje um dos textos mais recitados junto ao Kotel, ou muro das lamentações, em Jerusalém. Em termos de gênero, ele se coloca como uma mescla entre um salmo de lamentação e um salmo de imprecação (Gunkel, 1967); o lamento aparece na primeira metade do salmo e a parte que cabe às maldições, na última metade. Um estudo linguístico-literário a partir do texto hebraico (Carreira, 1981) assinala que as divisões internas do Salmo 137 acompanham mudanças do eu-lírico e de seus interlocutores: na primeira

áreas do Império Neobabilônico, como castigo pela rebelião; esse é o pano de fundo histórico que levou à composição do Salmo 137 (Stowe, 2016).

parte, a voz em primeira pessoa do plural compartilha as lembranças do exílio; na segunda parte, a voz em primeira pessoa do singular admoesta a si mesma a não se esquecer da pátria e, na última parte, a voz em primeira pessoa convoca o castigo sobre os responsáveis pelo exílio. As variações dos tempos verbais acompanham a mesma articulação: “O arco vai do passado vivido ao futuro que se desejaria viver, passando pelo presente/futuro da jura e do pedido” (Carreira, 1981, p. 335). Configura-se assim o gênero misto do Salmo, mas Carreira prefere destacar-lhe a qualidade de obra poética baseada na memória coletiva:

Sl 137 não se enquadra rigorosamente em nenhum dos gêneros literários do saltério. [...] A verdade é que parece espelhar uma situação vital comunitária. A experiência de miséria e abandono plasmou-se em fórmulas próprias de lamentação colectiva, que se impregnaram nos indivíduos e desembocaram no estilete do poeta de Jerusalém. A lamentação sobre a miséria vivida (v. 1-2), a acusação implícita dos inimigos (v. 3-4), a súplica (“lembra-te” v. 7) são elementos formais da lamentação colectiva. As maldições (v. 8-9) aproximam-se da súplica. Para além do poder quase mágico da palavra, remete-se o castigo para as mãos de Deus (Carreira, 1981, p. 333).

Diante da forte presença dos judeus sefarditas na Península Ibérica de seu tempo, há uma possibilidade bastante razoável de que Camões tivesse uma boa noção do significado que este salmo assume na cultura judaica. Afinal, fazendo ponte entre a cultura ibérica e a cultura do Oriente Médio (então sob controle dos mulçumanos), até o final do século XVI, os Sefarditas contribuíram notavelmente para a hermenêutica dos textos bíblicos em Espanha e Portugal:

A Península Ibérica possui uma rica e multifacetada herança histórico-cultural judaica à qual, durante muitos séculos, os Sefarditas contribuíram com investigações no campo científico, literário e jurídico, assim como naquele religioso, linguístico e filosófico, com a pesquisa filosófica e a exegese bíblica a reinarem sublimes nas demais disciplinas do saber humano. [...] Graças à secular coexistência com o mundo islâmico, Judeus e Gentios tiveram a oportunidade de poder ter acesso a todos os documentos, científicos assim como literários, que lhes chegavam do Oriente/Médio Oriente muçulmano, incluindo as traduções e os melhoramentos baseados nas últimas e mais actualizadas descobertas científicas do momento (Levi, 2004, p. 218).

Portanto, é bastante crível que Camões tenha conhecido o viés sagrado e místico com que os judeus pensavam seu exílio entre os povos; sentido que está em parte conservado no seu poema, conforme se verá. A relação das redondilhas camonianas com o salmo geralmente é tida como uma paráfrase (Menegaz, 2013; Moura, 2016), no entanto, há os que discordam, uma vez que o poeta alterou consideravelmente o sentido da obra original (Carreira, 1981). A verdade é que o poema traz outras referências, para além do saltério, plasmando uma síntese da cultura teológica e filosófica que formou o pensamento camoniano:

Essas redondilhas – forma ligada à tradição medieval – parecem representar na verdade uma tentativa de síntese entre tradição poética peninsular e as novidades do Renascimento e da influência italiana. Note-se que, a despeito de Platão ter irrompido tão fortemente na cultura renascentista, já havia uma tradição platônica que remontava à Idade Média. Teria ocorrido uma revalorização do platonismo no Renascimento, mas pode-se falar numa tradição platônica europeia contínua, chegando-se a admitir o pensamento da alta Idade Média como forma cristianizada de platonismo. Essa persistência liga-se ao fato de nunca se terem perdido as matrizes platônicas dos autores da patrística, sobretudo de Santo Agostinho, veiculadas através de comentários de determinadas passagens das Escrituras e de certos Salmos (Menegaz, 2013, p. 102).

A composição camoniana modificou o conteúdo original rumo a uma elaboração particular, de modo a possibilitar ao escritor português expressar sua visão do exílio. A transformação mais notável é o abandono da perspectiva comunitária, dando lugar à voz poética que fala em primeira pessoa do singular, pensando o desterro como uma posição de uma posição de isolamento. Outra alteração importante, embora menos debatida, é a ruptura com o equilíbrio entre os gêneros que compõem as partes do Salmo, já que Camões dedica espaço bem menor às pragas¹⁴. Concordamos com a hipótese de que: “O conteúdo moral é que parece ter embaraçado Camões. As explosões de raiva do salmista não interpelavam o cristão e o humanista da mesma maneira e no mesmo grau que as saudades de Sião” (Carreira, 1981, p. 355). A dificuldade de lidar com a ferocidade do salmista poderia

¹⁴ Além das partes introdutórias e conclusivas, seriam 80 versos tratando das pragas, para 275 feitos a partir da lamentação (Carreira, 1981). Os versículos finais do Salmo estão sendo suprimidos das leituras congregacionais cristãs na atualidade (Verluis, 2020), revelando a sintonia de Camões com a sensibilidade moderna.

ser o motivo pelo qual ele optou por seguir muito de perto a interpretação que Santo Agostinho faz do Salmo, nesta passagem:

Quais são os filhinhos de Babilônia? As concupiscências, logo ao despertarem. Existem os que combatem velha cupidez. Ao nascer a cupidez, antes que se fortaleça contra ti, pelo mau hábito, enquanto é pequenina, não receba de modo algum o reforço de um mau costume. Enquanto é pequena, esmaga-a. Mas se receias que esmagada não morra, esmaga-a contra a “pedra”. Essa rocha era Cristo (Agostinho, 1998, p. 382)¹⁵.

Nos seus versos, Camões replica a hermenêutica alegórico-profética do teólogo, na qual Babilônia é vista como símbolo do mundo perdido, seus filhos são o pecado e os vícios, os quais estariam destinados a serem corrigidos pela ética cristã, quando essa se revelasse. Daí porque, em seu poema, as pragas lançadas aos inimigos se tornam uma metáfora da renúncia aos pecados; o poema considera bem-aventurado: “Quem com eles logo der / na pedra do furor santo, / e, batendo, os desfizer / na Pedra, que veio a ser / enfim cabeça do Canto.” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 25-26). A semelhança da estrofe com o texto de Santo Agostinho deixa claro que o poeta se guiou pela visão agostiniana do Salmo. Tal proximidade irrompe em várias outras imagens do poema, sobretudo na própria lógica que o mito de Babel e São assume. A perspectiva platonista-cristã do teólogo espiritualiza esses espaços, não havendo mais uma localidade física que corresponda à pátria almejada. Nessa visão, as duas cidades se opõem espiritualmente, mas se sobrepõem espacial e temporalmente, só se discernindo uma da outra no fim dos tempos:

Ouvistes dizer e estais cientes de que existem duas cidades, por enquanto materialmente interpenetradas, mas separadas pelo coração e que percorrem uma quantidade de séculos até o fim do mundo. Uma delas tem por fim a paz eterna e se chama Jerusalém. A outra põe sua alegria na paz temporal e se chama Babilônia. Se não me engano, guardais na memória o sentido desses nomes: Jerusalém se traduz por visão de paz; e Babilônia, por confusão (Agostinho, 1998, p. 373).

¹⁵ Santo Agostinho e Camões usaram a *Vulgata*, cuja tradução mais fiel em português é dada pela *Bíblia Ave Maria*, que traz assim o versículo final: “Feliz aquele que se apoderar de teus filhinhos, para os esmagar contra o rochedo!”

Segue-se que tal exílio é de natureza metafísica, visto que se trata uma condição da alma, e não de uma posição do corpo. É a alma que se situa na dimensão da confusão (Babel) ou de uma visão de paz (Jerusalém), segundo a interpretação etimológica do teólogo. Camões pode não ser inteiramente platônico ao longo de seu poema (Moura, 2016), no entanto sua concepção de Babel e de Sião é altamente tributária desse platonismo cristianizado. Em “Babel e Sião”, ambas as localidades são figurações de verdades transcendentais, assim como o exílio que nele se lamenta também é espiritual. Apesar da historicidade do exílio camoniano e de termos notícias várias da angústia do poeta pelo afastamento da terra natal, em sua reelaboração do Salmo 137, o poeta não faz de Sião uma alegoria de Portugal. Sião aparece nas primeiras estrofes do poema como um passado contente, que ficou na lembrança:

Ali o rio corrente
de meus olhos foi manado,
e tudo bem comparado,
Babilónia ao mal presente,
Sião ao tempo passado.

Ali, lembranças contentes
n’alma se representaram,
e minhas cousas ausentes
se fizeram tão presentes
como se nunca passaram. (Camões *apud* Moura, 2016, p. 15).

Um dos assomos da saudade se reconhece neste rememorar de momentos felizes, com tal força que “minhas cousas ausentes / se fizeram tão presentes / como se nunca passaram.” A saudade faz o passado reviver, o que é uma de suas propriedades: “A saudade pode, assim, ser a saudade de um espaço num tempo de que se tem lembrança. Mas é de igual modo certo poder ser a saudade de um tempo passado num espaço presente.” (Patrício, 2012, p. 47). Porém as estrofes seguintes vão rumo à desilusão: “vi que todo o bem passado / não é gosto, mas é mágoa” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 15). A tristeza presente sufoca as memórias felizes, de modo a desanimar o eu-lírico; a face esperançosa da saudade não se mostra: “E vi que todos os danos / se causavam das mudanças / e as mudanças dos anos; / onde vi quantos enganamentos / faz o tempo às esperanças.” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 15). Esta imagem inicial de

Sião não evoca uma pátria natal afetuosa à qual se deseja retornar, mas remete às alegrias transitórias da existência humana. Neste caso, a saudade como regresso involutivo a uma fase anterior da vida é logo renegada pelo eu-lírico.

No entanto, outros sentidos vão sendo dados a Sião ao longo do poema, como se o eu-poético fosse contemplando novos horizontes de significação à medida em que medita sobre o Salmo 137. O desenvolvimento dos versículos 3 e 4 (“Lá, os que nos exilaram pediam canções, nossos raptores queriam alegria: ‘Cantai-nos um canto de Sião!’ Como poderíamos cantar um canto de *Iahweh* numa terra estrangeira?”) instiga Camões a propor uma reflexão metalinguística, afinal a metáfora do canto foi sempre a preferida do poeta para se referir à poesia e ao fazer poético. Boa parte do poema discorre sobre a natureza e função da poesia, o que tem gerado muitos interessantes estudos, mas para o tema que investigamos aqui, focalizaremos a discussão do sujeito lírico sobre a adequação de se cantar no exílio.

Na abertura do poema, as imagens aquosas antecipavam o elo entre o canto de Babel e o tumulto do cantor: “Bem são rios estas águas, / com que banho este papel; / bem parece ser cruel / variedade de mágoas / e confusão de Babel.” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 16). Durand (2002, p. 98) aponta a relação das lágrimas com a água maléfica: “A água estaria ligada às lágrimas por um caráter íntimo, seriam umas e outras a ‘matéria do desespero’. É nesse contexto de riqueza, de que as lágrimas são o sinal fisiológico, que se imaginam rios e lagos infernais”. O caráter hídrico de Babilônia é, pois, danoso e comporta a perdição que ela representa, ligando-se à falta de firmeza moral e existencial. Mais à frente, esta atitude é frontalmente recriminada:

Que não parece razão
nem seria cousa idónea,
por abrandar a paixão,
que cantasse em Babilónia
as cantigas de Sião.

Que, quando a muita graveza
de saudade quebrante
esta vital fortaleza,
antes morra de tristeza
que, por abrandá-la, cante (Camões *apud* Moura, 2016, p. 20).

É a primeira vez em que o termo saudade aparece no poema, mas ele está adjetivado como “saudade quebrante”, como um sentimento enfraquecedor, que mina o vigor de quem a ela se entrega. Reforçado pelo verbo “abrandar”, que é empregado duas vezes (em “por abrandar a paixão” e em “que, por abrandá-la, cante”), esse amolecimento da vontade é prontamente recriminado nessas estrofes. Se, no início do poema, os elementos líquidos estão negativados, agora é negativada a maleabilidade, a acomodação. Essa mutabilidade é justamente o que contamina o deportado que, por aceitar cantar em Babilônia, perde sua identidade. A não conformação é o preço necessário para quem quer se manter livre: “Não cativo e ferrolhado / na Babilônia infernal, / mas dos vícios desatado, / e cá desta a ti levado, / Pátria minha natural.” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 23). Neste ponto do poema, a memória da pátria é positivada, por constituir uma “vital fortaleza” para o exilado – imagem de rigidez que se opõe à fluida Babilônia.

Uma provável origem da palavra Sião é o de “fortaleza”, como derivação do árabe *saweh* (Mendonça, 2012). Camões evoca esta etimologia, a qual se refere à topologia e à história do local. O monte Sião não se destaca tanto por sua altura, sua importância decorre de ele ter sido propício para a edificação de uma cidadela que deu origem à Jerusalém. Construída antes do século XIV a. C., ela se tornou o refúgio onde os jebuseus mantiveram-se protegidos, enquanto os israelitas derrotavam os demais povos cananeus. A posição do monte favorecia a observação de longas distâncias e os vales ao redor, além de dificultarem o ataque inimigo, ainda guardavam um reservatório de água, que um canal fortificado levava para dentro da fortaleza:

a isolada e remota cidade de Jerusalém, a 48 quilômetros do ponto mais próximo da costa, longe de todas as rotas comerciais, erguia-se em meio à desolação de rochas douradas dos penhascos, desfiladeiros e pedras soltas dos montes da Judeia, exposta a invernos gélidos, por vezes nevosos, e a verões de calor escorchante. Apesar disso, havia segurança no topo daqueles montes hostis, e embaixo, no vale, havia uma fonte suficiente para abastecer uma cidade (Montefiore, 2013, p. 45).

Davi conquistou-a e ampliou-a, transformando-a na capital de Israel. Mais tarde, Salomão construiria o primeiro Templo de Jerusalém, centro da religião judaica no alto do monte. Todo o Saltério é repleto de

cantos de reverência a Jerusalém e seus montes, como símbolo central da nacionalidade judaica, expressa pelo símbolo adensado de dureza e resistência. Uma cidade fortificada sobre um monte rochoso é, em si mesma, toda uma lição de firmeza, afinal, “o rochedo é um dos mestres da coragem”, dirá Bachelard (2019b, p. 159), para mais à frente refletir: “Quantas obras que contam a glória do castelo inserido no rochedo e conferem valentia àqueles que vivem entre as pedras” (Bachelard, 2019b, p. 162). As lembranças da cidadela de Sião fazem com que ela se interiorize na alma do exilado, vindo a constituir-se como fonte de força espiritual, impedindo sua assimilação: “O rochedo é também um enorme moralista” (Bachelard, 2019b, p. 159). Essa não é uma saudade que desanima, mas uma saudade-em-exílio que fortalece a vontade moral do desterrado, não permitindo que ele desista da terra-mãe.

Não sendo mais o passado juvenil, e sim uma cidadela interior, Sião vai se espiritualizando cada vez mais, e sua sede passa ser a alma do eu-lírico: “Terra bem-aventurada, / se, por algum movimento, / d’alma me fores mudada, / minha pena seja dada / a perpétuo esquecimento.” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 21). O desterro de Portugal, o qual Camões padeceu por tantos anos, foi sublimado em “Babel e Sião”, tornando-se um mirante a partir do qual foi possível ao poeta descortinar o exílio como símbolo da condição humana, tema caro ao pensamento ocidental: “Que la existencia es un exilio constituye un lugar común de Occidente, y ello hasta tal punto que podría resumir por sí solo una buena parte de nuestra tradición greco-judeo-cristiana (en esto, menos romana y menos árabe sin duda)” (Nancy, 2001, p. 116). Pensar o exílio como metáfora da existência facultou ao poeta debater questões metafísicas que o moviam. O eu-poético busca uma elucidação para essa saudade-em-exílio, concluindo: “Não é, logo, a saudade / das terras onde nasceu / a carne, mas é do Céu, / daquela santa cidade, / donde esta alma descendeu.” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 22). Sem entrarmos na discussão sobre as doutrinas da alma que Camões articula no poema, interessa-nos aqui destacar como a saudade camoniana agora passa a operar como conexão entre passado, presente e futuro; pois se a alma provém de um mundo transcendente, é para lá que ela almeja regressar. Superada a “saudade quebrante”, ligada aos deleites juvenis, vive-se uma saudade expectante. O que nos lembra:

O sentimento saudoso não é por princípio escapista. Mais do que uma fuga para um passado idealizado, ele permite ao sujeito saudoso, via

comparação entre passado e presente, e conseqüentemente na forma como essa comparação abre perspectivas para um possível futuro, avaliar qualitativamente a sua própria história (Nascimento; Menandro, 2005, p. 15).

Se saudade solicita uma reflexão sobre a própria vida, compreende-se a razão pela qual a saudade de Sião acarreta uma palinódia em “Babel e Sião”. O eu-lírico se retrata dos prazeres passados e do canto profano, prometendo abandoná-los na expectativa da redenção: “Camões faz de Sôbolos rios um poema de conversão, de verdadeira *metanoia*, como se se tratasse de um salmo penitencial, através do qual a alma se voltasse inteira para Deus em busca da recuperação da graça perdida – a busca de Sião a partir do exílio em Babilônia” (Menegaz, 2013, p. 109). Na abertura dos versos destinados às imprecções – transmutada, via interpretação agostiniana, em alegoria da renúncia aos vícios, – o eu-lírico faz nova menção a Sião, agora imaginada como uma torre: “A vós só me quero ir, / Senhor e grão Capitão / Da alta torre de Sião, / À qual não posso subir, / Se me vós não dais a mão.” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 24). A fortaleza sobre o monte ganha ainda mais elevação, à medida em que o poema abraça de modo decidido as imagens ascensionais, nestas que são as estrofes conclusivas. O peso e a dureza do rochedo, que agiram como resistência contra a sedução de Babel, vão se fazendo mais e leves e esguios, à medida em que Sião, como torre, ganha altura e desmaterializa. É mesmo inatingível sem a ajuda divina.

Tratando do imaginário do exílio sefardita, Levi (2004, p. 218) aponta: “Quanto ao mundo sefardita, este sentimento de perda [da Terra Prometida] une-se à saudade, àquele esperar perpétuo por aquilo que nunca chegará, ao eterno deferido”. Pode ser que os Sefarditas tenham inspirado a poética camoniana aqui também, na construção dessa saudade de uma eternidade indefinida, configurada como saudade de um futuro aspirado, ainda que impalpável. E é lá, na imaginação etérea, que o eu-lírico se despede do leitor, devaneando pela última vez com a pátria ideal: “Ditoso quem se partir / para ti, terra excelente, / tão justo e tão penitente / que, depois de a ti subir / lá descansa eternamente.” (Camões *apud* Moura, 2016, p. 27). Nem terra-mãe, nem mundo fluido, a pátria sonhada ao final de “Babel e Sião” é um absoluto empíreo, montanha sagrada onde moram os deuses. Visto que a imagem aérea é a mais ampla de todas, nenhum outro devaneio poderia ser tão libertador para quem se percebe em

cativeiro: “A ascensão é, assim, a ‘viagem em si’, a ‘viagem mais real de todas’ com que sonha a nostalgia inata da verticalidade pura, do desejo de evasão para o lugar hiper ou supraceleste” (Durand, 2002, p. 128).

A potência imaginante de Camões ao longo do poema não deixa dúvida sobre a força criativa deste poeta, definidor da cultura lusófona. Reconfigurando uma tradição mítica, filosófica e teológica que lhe era anterior, ele deixou com “Babel e Sião” um legado admirável, que moldaria o imaginário dos que falam “a língua de Camões”. Séculos depois, ainda nos primeiros tempos do Romantismo no Brasil, seria a vez de Gonçalves Dias, com “Canção do exílio”, publicado em 1846, agregar mais um elo incontornável à corrente literária e imagética do exílio e da saudade na literatura em língua portuguesa. Mesmo com dimensões bem mais modestas do que “Babel e Sião”, apenas 3 quadras e 2 sextilhas realizadas em redondilha maior, o lamento de Dias por estar distante do Brasil viria a se tornar um verdadeiro *leitmotiv* da literatura brasileira.

O desterro de Gonçalves Dias não era compulsório, visto que o maranhense estava em Coimbra para estudar e, no entanto, a distância da terra natal se fez sentir como ausência dolorosa a ponto de ele empregar o termo exílio. Seu poema estabelece comparações hiperbólicas e subjetivas (“Mais prazer encontro eu lá”), em que o “lá” (a terra natal) é sempre melhor que o “cá” (o exílio), no entanto, os elementos comparáveis provêm todos da natureza. Compõe-se uma imagética circadiana que se alterna entre a colorida agitação do dia (o verde das palmeiras, o amarelo do sabiá, o canto das aves, as flores do campo) e a melancólica grandeza da noite (o céu estrelado, a solidude noturna propícia à meditação do eu-lírico). No poema, o Brasil se manifesta como pura natureza, de tal modo que a vitalidade do ambiente (“Nossos bosques têm mais vida”) é que contagia o mundo dos homens (“Nossa vida, mais amores”).

Embora a maior parte do poema traga o eu-lírico em primeira pessoa, na segunda estrofe, a voz lírica vai à primeira pessoa do plural, sem prejuízo da emotividade, o que convida o leitor a se sentir participante do canto poético. Uma nação só faz sentido enquanto identidade compartilhada, já sabia o escritor do Salmo 137. Neste aspecto, Dias não embarca na ruptura moderna de Camões em seu “Babel e Sião”, onde o canto comunitário deu lugar a uma posição reflexiva e pessoal. Além disso, o poeta brasileiro troca a especulação metafísica camoniana pela sentimentalidade lírica e, mesmo assim, ainda deve muito a Camões

quanto ao amálgama exílio-e-saudade, a partir do qual a pátria é concebida numa dimensão mais espiritual do que física.

A terra natal da “Canção do exílio” mostra-se como um paraíso perdido pelo eu-lírico ausentado, que se revela saudoso não de uma cultura ou história, nem de uma identidade étnica ou religiosa, muito menos de um projeto social. A saudade é toda dirigida a uma imaginada comunhão entre mundo natural e devaneio poético, que ali se faria possível como em nenhum outro lugar: “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.” O Brasil surge como supremo *locus amoenus*, onde o homem poderia estar mais achegado à natureza e assim fruir os prazeres e as virtudes que dela provém. É um novo Éden, tocado pelas sugestões iluministas de Rousseau, que conjuga natureza ilustrada e sensibilidade poética. Ou seja, nada mais é do que uma modulação da perfeita pátria romântica: “No campo literário, os sentimentos voltados para a natureza, presentes no poema, têm raízes mais profundas, na medida em que mostram o poeta em sintonia com tendências artísticas de seu tempo, como as do movimento romântico inglês, com eixo na razão e na sensibilidade” (Fonseca, 2017, p. 198).

Não é por acaso que Dias coloca sua obra sob uma epígrafe retirada da *Canção de Mignon*, de Wolfgang Goethe. Por este recurso, Dias sinaliza o caráter idealizado com que seu poema apreende o Brasil, equiparando sua imaginação com a de Goethe, que havia sonhado por muito tempo a Itália como uma terra ideal, mesmo sem ter ido lá. A falta condensou o desejo e a personagem de Goethe, a garota andarilha Mignon, expressa o mesmo anseio que seu criador, entoando os versos que Dias usa, a seu modo: “Conheces tu a terra onde os limões florescem / Na rama escura brilha o ouro do laranjal; / Tu a conheces bem? Lá, sim, lá... / Quisera eu ir” (Goethe, 1906, p 9). Mergulhado no imaginário lusófono, Carlos Magalhães de Azeredo, o tradutor brasileiro do poema, analisa a emoção goethiana sob a ótica de uma certa “saudade futura”:

A pátria de “Mignon”, a terra ideal a que se referem os versos, todos sabem que é a Itália. Goethe ainda a não visitara quando os escreveu; mas já a conhecia pela imaginação, e sentia um agudo desejo de abraçá-la na realidade com todos os laços do seu ser. Tão agudo que, como elle conta nas suas “Memórias”, se tornou pouco a pouco em obsessão, em idéa fixa, até que enfim elle compreendeu que adoeceria ou enlouqueceria se o não satisfizesse logo, e partiu a toda a pressa para a

Italia. Tão agudo que a “Canção”, escrita justamente nessa época, liga na mesma intensidade a *aspiração presente* com a *saudade futura...* (Goethe, 1906, p. 5, grifos nossos).

Observe-se que o indicador “lá” de Dias proveio de Goethe e demarca não um local físico, mas um espaço metafísico de pleno acolhimento, a projeção de um colo materno cósmico. Conclui-se que não é bem de uma civilização, de um país ou de um povo que Dias se sente distanciado. Seu desterro não é sentido em relação a um território geográfico, e sim, a um território deformado pela imaginação poética: “Pretende-se sempre que a imaginação seja faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes da faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo da faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens” (Bachelard, 2001, p. 1). Por isso, não há que se preocupar com a antiga discussão sobre o poeta ter errado ao colocar o sabiá cantando em palmeiras: está-se diante de uma versão mitificada do Brasil, impulsionada pelo *pathos* da saudade, mesmo que a palavra não esteja no poema: “se há uma idealidade no poema, essa é a do próprio sentimento de saudade, quer dizer, se saudade significa tornar presente algo que se encontra ausente, seja no tempo ou no espaço, a ‘Canção do exílio’ a exprime, inclusive sem nomeá-la” (Soares, 2013, p. 3).

As primeiras cinco estrofes explicitam a forma particular com que a saudade aciona o tempo, fazendo a relação entre o presente no exílio (“cá”) e o passado na terra de origem (“lá”), de modo tal que a pátria do eu-lírico de “A canção do exílio” transcende a noção de uma pátria como sociedade histórico-geográfica. Dias demonstra a afirmação segundo a qual: “Com a saudade, não recuperamos apenas o passado como paraíso: inventamo-lo” (Lourenço, 1999, p. 14). Caberá à última estrofe expressar a saudade enquanto anseio de futuro, que vinha anunciado desde a epígrafe goethiana. Nela, o eu-lírico canta seu desejo de retornar à terra de origem na forma de uma prece-desabafo, que remete aos refrões femininos das cantigas de amigo: “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”.

O ir e vir entre a saudade do passado e a saudade do futuro leva o exílio de Gonçalves Dias a se estender tanto para trás (projetando sobre o Brasil uma variação do tempo de origem arquetípico, como o Éden ou a Idade de Ouro), quanto para frente (numa intuição desejante da superioridade que

o Brasil poderia atingir). Assim, a pátria é idealizada tanto ao que foi, quanto ao que virá a ser. É intrigante pensar como um poema concebido na saudade-em-exílio, uma obra que vê e inventa o Brasil, deslocando-o para fora da realidade física – no tempo e no espaço – converteu-se em pedra fundamental da identidade nacional brasileira. Ao longo das tantas versões da obra existentes na literatura brasileira, geralmente realizada por autores que não lidaram com o desterro geográfico, pode-se perguntar o que prevalece nesse caso: a pátria é que motiva o sentimento do exílio, ou o sentimento do exílio é que concebe a pátria?

É factível supor que a pregnância da “Canção do exílio” confirme a intuição de que os brasileiros “somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.” (Holanda, 1995, p. 31). É revelador como essa conhecida declaração sobre um desterro essencialmente brasileiro ecoa a declaração de Lourenço sobre a relação do exílio e da saudade entre os portugueses: “Sem dúvida que o nosso destino de errância conferiu a essa nostalgia, esse afastamento de nós mesmos, o seu peso de tristeza e de amargura, a sua coroa de bruma. E a lembrança da casa abandonada, esse gosto de mel e de lágrimas, que a palavra-mito [a saudade] dos portugueses sugere” (Lourenço, 1999, p. 12). Neste caso, seriam o exílio brasileiro e o exílio português duas esfinges irmãs, que se miram por sobre o Atlântico? No fim das contas, o Brasil, como pátria imaginária, talvez seja o maior de todos os mitos operantes sob a égide da saudade portuguesa.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. *Comentário aos Salmos: Salmos 101-150*. Trad. Monjas Beneditinas do Mosteiro de Maria Mãe do Cristo de Caxambu. São Paulo: Paulus, 1998.
- ARAÚJO, Márcia Maria de Melo. “João Zorro e marcas de sua individualidade poética”. In: FERNANDES, Geraldo Augusto (org.). *Abordagens interdiscursivas no contexto da cultura medieval*, Série Estudos Medievais, 5, Fortaleza, 2018, p. 54-66.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: Ensaio sobre as imagens da intimidade*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão, 2019.

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento*. Trad. Antônio de Pádua Danese. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERTINI, Fátima. "O conceito de saudade (*desiderium*): a pertinência de uma tradução". *Santa Barbara Portuguese Studies*, Santa Barbara - University of California, v. 2, 2017.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.
- CARREIRA, José Nunes. "O Salmo 137 e a estrutura literária de *Sôbolos rios*". *Didaskalia*, Lisboa v. 11, n. 2, p. 329-362, 1981.
- CAMPBELL, Joseph. *Deusas: os mistérios do divino feminino*. Trad. Tônia Van Acker. 5. ed. São Paulo: Palas Athena, 2020.
- COHEN, Robin. "Sólidas, dúcteis e líquidas: Noções em mutação de 'lar' e 'terra natal' nos estudos da diáspora". *Caderno CRH*, v. 21, n. 54, UFBA: Salvador, p. 519-532, 2008.
- CUNHA, Viviane. "As cantigas de Joan Zorro: os mitos e os ritos". *Revista do CESP: Centro de Estudos Portugueses da UFMG*, Belo Horizonte, v. 24, n. 33, p. 81-96, 2004.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. 3. ed. Martins Fontes: São Paulo, 2002.
- FERREIRA, Manuel Pedro. "Martin Codax: a história que a música conta". *Medievalista*, Lisboa, n. 24, 2018.
- FONSECA, Maria Augusta. "Ainda uma vez, a 'Canção do exílio' e cantos paralelos". *Revista brasileira de psicanálise*, São Paulo, v. 51. n.1, p. 193-205, 2017.
- GOETHE. Wolfgang. *Canção de Mignon*. Trad. Carlos Magalhães de Azeredo. Roma: Fratelli Centenari Tipografos, 1906.
- GOMES, Eunice S. L. "Ísis e a Alma do Mundo Egípcio". *Fenomenologia e hermenêutica do religioso: Anais do II congresso da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Teologia e Ciências da Religião (ANPTECRE)*. Belo Horizonte: PUC Minas, p. 41-57, 2009.
- GUNKEL, Hermann. *Psalms: A form-Critical introduction*. Philadelphia: Facet Books, 1967.
- HAMLIN, Hannibal. *Psalm culture and early modern English literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- LAMAS, Maria Paula. “Reflexões sobre a saudade”. *Revista Philologus*, Rio de Janeiro, n. 35, p. 98-101, 2006.
- LEVI, Joseph Abraham. “Identidades judaicas em terras alheias: o caso do Brasil”. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, Lisboa, ano 3, n. 5/6, p. 217-230, 2004.
- LOPES, Graça Videira. “‘Em Lisboa sobre lo mar’: Imagens de Lisboa na poesia medieval”. In: Oliveira, Luís Kruz; FONTE, José Luís (orgs.). *Lisboa medieval: os rostos da cidade*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007, p. 422-432.
- LOPES, Graça Videira; FERREIRA, Manuel Pedro *et al.* *Cantigas medievais galego-portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: FCSH/NOVA, 2011.
- LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da saudade seguido de Portugal como destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.
- MENDONÇA, Élcio V. S. de. *Monte Sião extremidade do Safon: Estudo da influência da mitologia cananeia na Teologia de Sião a partir da análise exegética do Salmo 48*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Faculdade de Humanidades e Direito: Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2012.
- MENEGAZ, Ronaldo. “A oposição Sião-Babilônica em Camões e outros autores”. *IDIOMA*, Rio de Janeiro, n. 25, p. 96-111, 2013.
- MONTEFIORE, Simon Sebag. *Jerusalém: a biografia*. Trad. George Schlesinger e Berilo Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- MOURA, Vasco Graça. “Sôbolos rios que vão”. In: MARNOTO, Rita (org.). *Comentário a Camões*. v 3. Genebra: Centre d’Études Lusophones; Coimbra: CIEC, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. “La existencia exiliada”. *Revista de Estudios Sociales*, Bogotá, n. 8, p. 116–118, 2001.
- NASCIMENTO, Adriano R. A.; MENANDRO, Paulo Rogério M. Memória social e saudade: especificidades e possibilidades de articulação na análise psicossocial de recordações. *Memorandum*, Belo Horizonte, 8, p. 5-19, 2005.
- PATRÍCIO, Manuel Ferreira. “Mitologia, fenomenologia, ontologia da saudade: Um itinerário ascendente e aprofundante”. In: TEIXEIRA, António Braz *et al* (orgs.). *Sobre a saudade*. Sintra: Zéfiro, 2012.
- PEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. “Mitos da língua: o caso da palavra ‘saudade’”. *International Studies on Law and Education*, São Paulo, Porto, n. 18, p. 89-92, 2014.

- REGINA, Elis. *Essa mulher* [CD]. Rio de Janeiro: WEA Music, 2009.
- SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. "Romances de exílio: *O mulato*, de Aluísio Azevedo, e *O país do carnaval*, de Jorge Amado". *Anais do SILEL*, Uberlândia, v. 3. n. 1, 2013.
- STOWE, David W. *Song of exile: The enduring mystery of Psalm 137*. New York: Oxford University, 2016.
- TOPEL. Marta F. "Terra Prometida, exílio e diáspora: apontamentos e reflexões sobre o caso judeu". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 43, 2015.
- VERSLUIS, Aries. "Knock the little bastards' brains out: Reception, history and theological interpretation of Psalm 137:9". In: RUITEN, Jacques van; BEKKUM, Koert van. *Violence in the Hebrew Bible*. Leiden, Netherlands: Brill Academic, 2020.

Recebido em 26 de fevereiro de 2023

Aprovado em 31 de agosto de 2024

Licença: 

Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro

Professora do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. Doutora e Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília. Membro do Grupo de Pesquisa POEIMA - Poéticas e Imaginário e do GT da Anpoll - Imaginário, Literatura e Deslocamentos Culturais. Realizou estágio pós-doutoral no Programa Avançado de Cultura Contemporânea, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Contato: elzimar.fernanda@ufu.br

 <https://orcid.org/0000-0002-7973-2292>