

AULA SOBRE A “CANÇÃO DO EXÍLIO” DE GONÇALVES DIAS*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i34p10-21>

Eduardo Vieira Martins^I

O objetivo desta aula é apresentar o programa e a bibliografia do curso. Para que os tópicos do programa sejam percebidos com mais clareza pelos alunos, vamos discuti-los a partir da leitura de um poema.

CANÇÃO DO EXÍLIO

*Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen?
Kennst du es wohl? – Dahin, dahin!
Möcht' ich... zien¹*

Goethe

1. Minha **terra** tem **palmeiras**, [3-7]
2. Onde **canta** o **Sabiá**; [3-7]
3. As **aves**, que **aqui** **gorjeiam**, [2-5-7]
4. Não **gorjeiam** como **lá**. [3-7]

5. Nosso **céu** tem mais **estrelas**, [3-7]

* Preparação da primeira aula da disciplina Estudos Literários I, da graduação em Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pelo professor Eduardo Vieira Martins.

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

¹ “Conheces a região onde florescem os limoeiros?/ Laranjas de ouro ardem no verde-escuro da folhagem?/ Conheces bem? Lá, lá/ Eu quisera estar” (Trad. P. E. S. Ramos, apud J. L. Jobim.)

6. Nossas **várzeas** têm mais **flores**, [3-7]
7. Nossos **bosques** têm mais **vida**, [3-7]
8. Nossa **vida** mais **amores**. [3-7]

9. Em **cismar**, sozinho, à **noite**, [3-7]
10. Mais **prazer** encontro eu **lá**; [3-7]
11. Minha **terra** tem **palmeiras**, [3-7]
12. Onde **canta** o **Sabiá**. [3-7]

13. Minha **terra** tem **primores**, [3-7]
14. Que **tais** não **encontro** eu **cá**; [2-5-7]
15. Em **cismar** – sozinho, à **noite** – [3-7]
16. Mais **prazer** encontro eu **lá**; [3-7]
17. Minha **terra** tem **palmeiras**, [3-7]
18. Onde **canta** o **Sabiá**. [3-7]

19. Não **permi**ta Deus que eu **morra**, [3-7]
20. Sem que eu **volte** para **lá**; [3-7]
21. Sem que **desfrute** os **primores** [4-7]
22. Que não **encontro** por **cá**; [4-7]
23. Sem qu'inda **aviste** as **palmeiras**, [4-7]
24. Onde **canta** o **Sabiá**. [3-7]

Coimbra, julho de 1841.

(GONÇALVES DIAS, 1957, p. 83-4)

Introdução

A “Canção do Exílio”, de G. D., foi redigida em Portugal, quando o poeta fazia o curso de direito em Coimbra, e publicada em **1846**, nos *Primeiros cantos*, livro de estreia do escritor maranhense, aparecendo na primeira parte do livro, intitulada “Poesias americanas” (trata-se, na verdade, do primeiro poema do livro).

A “Canção do Exílio” é certamente um dos poemas mais conhecidos pelos estudantes brasileiros, e sua capacidade de encantar e de fecundar a imaginação dos leitores pode ser comprovada não apenas pelas incontáveis reedições de que foi objeto, mas também pelo fato de ter sido constantemente citada ou mesmo reescrita por autores como Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade, Juó Bananere, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade.

- Paráfrase

O poema se inicia com uma epígrafe, tomada de um poema de Goethe (“Balada de Mignon”)², que funciona como uma espécie de clave numa partitura musical, indicando, por assim dizer,, o tom do poema: a saudade de uma terra paradisíaca e distante: “Conheces a região onde florescem os limoeiros?/ Laranjas de ouro ardem no verde-escuro da folhagem?/ Conheces bem? Lá, lá/ Eu quisera estar”.

No poema, em concordância com a ideia sugerida na epígrafe, o eu-lírico compara o lugar onde se encontra no momento da enunciação, “aqui”, com a “minha terra”, introduzida logo no primeiro verso, e repetidamente referida como “lá”, atestando, assim, a distância que os separa. Em todas essas comparações ressalta-se a superioridade da terra natal em relação ao “exílio”, palavra que ocorre apenas no título do poema, orientando a sua compreensão.

Na “C.E.”, partindo dos elementos mais prosaicos da natureza (a palmeira, o sabiá, estrelas, flores), as comparações estabelecidas pelo eu-lírico acabam por atingir, num crescendo, a própria vida, que, diminuída e amesquinhada no exílio, alcança toda a plenitude na terra natal. José Guilherme Merquior observa que o eu-lírico não fala das coisas que o Brasil possui e que faltam à terra do exílio, preferindo comparar coisas comuns aos dois lugares (estrelas, flores), e afirmando sempre a superioridade que essas coisas adquirem na terra natal. Segundo o crítico, esse procedimento instaura no poema o “primado do subjetivo”, de maneira que a saudade da pátria, “como se preexistisse a todo dado objetivo, oferece ao poeta a pura afetividade com que julga de ambos os lugares, o de ‘aqui’ e o de ‘lá’” (MERQUIOR, 1990, p. 10-1).

Gênero lírico

Se quisermos classificar esse poema e agrupá-lo com outros que se assemelhem a ele, diremos que a “Canção do Exílio” pertence ao gênero lírico, tal como vem sendo compreendido desde o romantismo. Nesse tipo de texto, em lugar de uma história com a participação de personagens que se movem num cenário definido, como ocorre com um romance ou uma peça de teatro, temos, segundo Anatol Rosenfeld, uma voz que “exprime um estado de alma”. Texto relativamente curto, especialmente se comparado ao romance ou à epopeia, “a Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no seu encontro com o mundo, sem que se interponham eventos

² O poema aparece n’ *Os anos de formação de Wilhem Meister*.

distendidos no tempo”. Nesse tipo de texto, o mais comum é não encontrarmos o desenvolvimento de personagens complexos ou de cenários cuidadosamente descritos. Os elementos do mundo exterior, quando aparecem no poema lírico, não são elementos de cenário, mas sim traços reveladores do estado de ânimo do eu-lírico: “o universo se torna expressão de um estado interior” (ROSENFELD, 2004, p. 22-3). Assim, na “Canção do Exílio”, a palmeira e o sabiá, em vez de aparecerem como elementos descritivos da terra natal, constituem-se como símbolos da nostalgia que anima o eu-lírico, o que pode ser comprovado pela obsessão com que são evocados.

Forma

Composto por cinco estrofes (sendo três quadras e dois sextetos), o poema é de uma simplicidade exemplar, que já se manifesta na escolha do vocabulário, no qual não ocorrem termos raros, que exijam uma consulta ao dicionário. De fato, esta simplicidade é um traço que sempre chamou a atenção da crítica sobre o poema. Antonio Candido observa que “a ‘Canção do Exílio’ [...] representa bem o seu [G. D.] ideal literário; *beleza na simplicidade*, fuga ao adjetivo, procura da expressão de tal maneira justa que outra seria difícil”.³ A simplicidade, entretanto, ao contrário do que se poderia imaginar, não implica pobreza de recursos técnicos, mas sim uma habilidade muito grande no seu manuseio, como se pode verificar pela análise formal do poema.

- **Sonoridade:** Todo poema é “uma estrutura sonora” (CANDIDO, *EAP*, p. 23), cuja melodia pode ser bem marcada e diferencial ou discreta e próxima à da prosa (p. 23). A sonoridade contribui para marcar a “individualidade do poema” (p. 24) e é usada pelo poeta para “tentar obter efeitos especiais” (p. 24). Na “Canção do Exílio”, um dos elementos que imediatamente captam a atenção do leitor é a sua musicalidade, efeito garantido pelo uso das rimas e de um ritmo bem marcado.

- **Rima:** A rima é a repetição de sons iguais ou semelhantes, repetição que pode ocorrer tanto no fim dos versos, quanto no interior dos versos. Todas contribuem para o efeito musical do poema, agindo sobre o leitor ou ouvinte e produzindo a sensação de encantamento característica da poesia, cuja audição (ou mesmo a leitura), dada a

³ V. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, v. 2, p. 81.

recorrência de determinados sons, gera uma expectativa pelo seu retorno, expectativa que pode ser confirmada ou frustrada.

Em “A Poética de Gonçalves Dias”, analisando os esquemas de rimas utilizados pelo poeta, Manuel Bandeira afirma que “a sua habitual descrição levava-o a contentar-se com acordes menos vistosos, a aceitar as rimas naturalmente ligadas ao assunto” (p. 66). Em lugar da **rima consoante** (em que “há concordância de todos os fonemas [sons!] a partir da vogal tônica” – CANDIDO, p. 40), prefere a **rima toante** (em que “há concordância das vogais tônicas, ou das vogais tônicas e outra, ou outras vogais átonas que a seguem” – (IDEM, p. 40) – ex.: cálida/lágrima), mais discreta [usual na poesia castelhana, mas menos usada em português; João Cabral se utilizou muito dela]. M. Bandeira aponta também a ocorrência, na poesia de Gonçalves Dias, de rimas de sons iniciais, “outra espécie ainda mais sutil de rima”, pela qual “se explica muitas vezes, em parte, o segredo da musicalidade que nos enleia em certos poemas” (IDEM, p. 67).

Na “C.E.”, surgem os dois tipos de rima, garantindo a base musical do poema, como se pode perceber já na primeira estrofe:

1. Minha terra tem palmeiras, (a)
2. Onde canta o Sabiá; (b)
3. As aves, que aqui gorjeiam, (c)
4. Não gorjeiam como lá. (b)

O poema segue um esquema no qual, no interior de cada estrofe, os versos ímpares são **brancos** (ou seja, sem rima) ou apresentam **rimas toantes** (ex: I. palmeiras/gorjeiam; V. morra/primores), e os versos pares apresentam **rimas consoantes** (estr. I: sabiá/lá; estr. II: flores/amores; estr. III: lá/sabiá; estr. IV: cá/lá/sabiá; estr. V: lá/cá/sabiá). Assim, o esquema das rimas é o seguinte: nos quartetos: a b c b; nos sextetos: a b c b d b. Note-se, ainda, que o poema é quase todo perpassado por uma única rima, dado pelo “a”.

A rima não é o único tipo de homofonia perceptível na “Canção do Exílio”. A ela vem se somar a repetição dos versos 1 e 2 da primeira estrofe (“Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o sabiá”), retomados integralmente nas estrofes III e IV, e com alteração na estrofe V, convertendo-se, assim, numa espécie de **refrão**.⁴ Note que a terceira estrofe (o último quarteto do poema), é integralmente repetida na quarta estrofe (o primeiro sexteto) (vv. 9-12/vv. 15-18). Há também a

⁴ Refrão ou estribilho: “verso ou conjunto de versos que [...] repetido a intervalos regulares”. (Dicionário Houaiss da língua portuguesa.)

repetição de palavras isoladas (como “gorjeiam”, nos vv. 3 e 4; “nosso” e suas variantes nos vv. 5 a 8; “mais”, nos mesmos vv.; “primores”, nos vv. 13 e 21; “sem”, nos vv. 20, 21 e 23; “lá”, nos versos 4, 10, 16 e 20; “canta”, nos versos 2, 12, 18 e 24; “eu”: 10, 14, 16 e 19; “que”: 3, 14, 19, 20, 21, 22 e 23). Todas essas repetições sonoras proporcionam a forte musicalidade que caracteriza a “C.E.”.

- **Ritmo:** Ao lado das rimas, o ritmo é o elemento sonoro que mais chama a atenção do leitor. Basicamente, ele é uma forma regular e cadenciada de combinar unidades sonoras que “fere e agrada os nossos sentidos” (CANDIDO, p. 43). Como se define pela repetição de sons agrupados em pequenas unidades regulares, trata-se de “um fenômeno indissolúvelmente ligado ao tempo”, ainda que a tradição crítica tenha tornado habitual sua aplicação metafórica às artes plásticas ou mesmo a uma paisagem destituída de movimento (p. 42-3). Nas línguas neolatinas o ritmo poético é determinado pela tonicidade das vogais, ou seja, pela sucessão de sílabas fortes e fracas, podendo haver também sílabas de tonicidade intermediária. Segundo Antonio Candido, “o ritmo do verso nas línguas neolatinas é a sua divisão em partes mais acentuadas e partes menos acentuadas que se sucedem, e a integração dessas partes numa unidade expressiva” (EAP, p. 46).

A “Canção do Exílio” é escrita com versos de sete sílabas poéticas, chamados de heptassílabo ou redondilha maior. No poema, o esquema rítmico dominante é dado pelos acentos na terceira e na sétima sílaba de cada verso, como se pode ver pela análise da primeira estrofe, na qual esse esquema é quebrado apenas no terceiro verso, acentuado na segunda, quinta e sétima sílabas:

1. Mi/nha/ **te**/rra/ tem/ pal/mei/ras, -- / ---- / [3-7]
2. On/de/ can/ta o/ sa/bi/á; -- / ---- / [3-7]
3. As/ a/ves/, que a/qui/ gor/jei/am, - / -- / - / [2, 5, 7]
4. Não/ gor/jei/am/ co/mo/ **lá**. -- / ---- / [3-7]

Note que a quebra do ritmo se dá quando o eu-lírico introduz o tema da terra estrangeira: é como se as aves do exílio, único elemento estrangeiro referido na estrofe, desafinassem o coro dos elementos nativos. Para confirmar essa impressão, a mesma quebra de ritmo ocorrerá no verso 14, que também traz referência ao “cá” onde o eu-lírico se encontra no momento da enunciação: “Que/ **tais**/ não/en/**con**/tro eu/ **cá**” [2-5-7].

Na última estrofe, quando o eu-lírico expressa o receio de que o exílio se torne permanente e afirma o desejo de retornar à terra natal, estrofe, portanto, em que a tensão atinge o nível mais elevado, o ritmo também sofrerá alterações:

19. Não/ per/ mi/ta/ Deus/ que eu/ mo/rra, -- / --- / [3-7]
 20. Sem/ que eu/ vol/te/ pa/ra/ lá; -- / --- / [3-7]
 21. Sem/ que/ des/ fru/te os/ pri/ mo/res --- / -- / [4-7]
 22. Que/ não/ en/ con/tro/ por/ cá; --- / -- / [4-7]
 23. Sem/ qu'in/da a/ vis/te as/ pal/ mei/ras, --- / -- / [4-7]
 24. On/ de/ can/ta o/ sa/ bi/ á. -- / --- / [3-7]

Como se vê, a quebra do ritmo dominante em alguns versos específicos não se deve ao acaso ou à coincidência mas a uma escolha do poeta, que, consciente do seu ofício, utiliza os ritmos e as suas variações para reforçar o sentido do poema.⁵

Masculino x Feminino

Outro elemento de regularidade na “Canção do Exílio” se encontra na distribuição de versos masculinos ou agudos (aqueles terminados por palavras oxítonas) e versos femininos ou graves (aqueles terminados por palavras paroxítonas). Ao longo do poema, temos a alternância de versos masculinos e femininos, regularidade quebrada apenas na segunda estrofe, toda ela em versos femininos (graves).

Como essa breve análise demonstra, a “CE” é um poema marcado por uma série de repetições: repetição de sons (especialmente do *a*, que marca rimas insistentes no poema: *sabiá, canta, lá, palmeiras*); repetição do refrão (“Minha terra tem palmeiras/ Onde canta o sabiá”); repetição de um mesmo ritmo, que percorre, com quebras pontuais e significativas, o poema todo.

Essas repetições podem ser compreendidas como as marcas formais da **unidade temática** da “CE”, toda ela voltada para a **exaltação da terra natal** e marcada pelo sentimento de **nostalgia que enforma a visão do eu-lírico**. Segundo José Guilherme Merquior, “o verdadeiro segredo de sua direta comunicabilidade é a unidade obstinada do sentimento que a domina” (MERQUIOR, 1990, p. 17).

O **tema da saudade da terra natal** é um tema caro ao romantismo. Chateaubriand, em *O gênio do cristianismo*, dedica todo um capítulo à discussão do “Instinto da Pátria”. Segundo ele, o sentimento que diferencia o

⁵ O esquema rítmico dominante é 3-7. As quebras ocorrem nos versos 3 e 14 (acentuados em 2-5-7) e nos versos 21, 22 e 23 (acentuados em 4-7).

homem dos outros animais é o “amor da pátria” (CHATEAUBRIAND, s/d, p. 144). Para evitar que os habitantes das localidades mais inóspitas do globo se precipitassem para as regiões temperadas, provocando uma catástrofe, a providência divina lhes teria infundido o “instinto da pátria”, que “colou os pés de cada homem ao seu torrão natal, com um ímã invencível: os gelos da Islândia, e os areais abrasados da África estão povoados” (p. 144). Quanto mais adversas as condições de um país, maior a força desse instinto, que decai naquelas latitudes onde a facilidade da vida e as riquezas destroem os vínculos naturais que prendem o homem à terra natal. Esses elos podem residir em pequenas coisas, como no sorriso dos pais ou no latido de um cão, mas, uma vez que Deus “fundou sobre a natureza a afeição do solo natalício”, é sobretudo a paisagem que infunde com mais intensidade a afeição pela pátria:

Afastados do nosso país é que nós mais sentimos o instinto que mais nos prende. À minguia da realidade, buscamos quimeras [...]. Uma vez, dispor-se-á uma cabana à imitação do teto paternal; outras vezes, é um bosque, um vale, uma riba, ao qual se dará algum dos doces nomes da Pátria [...]. Longe das margens que nos viram nascer, a natureza parece que se apouca e amesquinha, como sombra daquela que perdemos (IDEM, *Ibidem*, p. 146-7).⁶

Chateaubriand apresenta como paradigma dessa atitude a figura de Andrômaca, personagem da *Ilíada*, de Homero, que, no exílio, dá a um riacho o nome do rio de sua terra natal, Simois. Na literatura brasileira, o poema que fixa o sentimento de que, comparada à paisagem natal, a natureza de outros países parece decair é, evidentemente, a “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias.

Ao constituir-se como elogio à terra natal, o poema pode ser tomado como exemplar da **atitude nacionalista** que orientou a produção romântica brasileira, notadamente entre os autores da primeira geração, à qual pertenceu G. D.

Romantismo e nacionalismo.

O romantismo brasileiro, cuja eclosão se deu nos anos posteriores à Independência política do país, imbuu-se das aspirações nacionalistas que marcavam a vida política e cultural do período. Esboçado nas revistas literárias, o movimento renovador foi impulsionado por um grupo de

⁶ Grifo meu.

brasileiros radicados na Europa, entre os quais se destacavam Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre e Sales Torres Homem. Esses estudantes encontraram na França os instrumentos de que necessitavam para reformar as nossas letras. Capitaneados pelo primeiro, reconheceram nas tendências românticas a força para sacudir a poeira da poesia de matriz neoclássica que ainda se fazia no Brasil de inícios do século XIX. Baseando-se nelas, forjaram um modelo que fundia exotismo e nacionalismo, religiosidade e subjetivismo, busca de novas formas e de uma linguagem própria que, tudo somado, deveria ser capaz de produzir uma literatura que se distinguisse da portuguesa e nos exprimisse como unidade nacional individualizada em meio ao concerto das nações civilizadas.

No plano literário, o nacionalismo se manifestou como desejo de escrever sobre as coisas do país, de fixar a “cor local”, como se dizia então. Da perspectiva romântica, a literatura era um fenômeno diretamente relacionado ao ambiente geográfico e social em que florescia. Mme. de Staël, uma das formuladoras desse pensamento, reconheceu na Europa “dois hemisférios literários” distintos: o do norte e o do sul. No primeiro, as criações do espírito, marcadas pelas brumas e pelo mistério de países como Alemanha e Inglaterra, assumiriam feição romântica e sabor medievalizante; no segundo, a clareza do sol mediterrâneo que banha a Itália e a França conferiria às suas literaturas o perfil clássico que as caracterizaria (v. STAËL-HOLSTEIN *in* GOMES; VECHI, 1992, p. 57 e ss).

A ideia de um condicionamento da literatura pelo ambiente onde era produzida marcou nossos escritores românticos e forneceu-lhe o argumento para afirmar a particularidade da literatura brasileira com relação à portuguesa. Apesar de escritas numa mesma língua, a feição própria da natureza americana conferia à nossa literatura uma marca que a distinguia. Levando o argumento ainda mais longe, podia-se afirmar até o caráter próprio da língua portuguesa falada no Brasil: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspera?” (STAËL-HOLSTEIN, s/d, p. 13). Percebendo o ambiente natural como fator de diferenciação de uma sociedade e de suas manifestações culturais, poetas e romancistas passaram a encarar a nacionalização dos temas e da linguagem como via preferencial para assegurar a nossa independência literária, entregando-se, então, à pesquisa dos elementos reputados como genuinamente nacionais: a natureza, o índio, os costumes e as tradições das comunidades do interior do país.

Era natural que, nesse contexto, indianismo e exotismo parecessem as formas mais autênticas de literatura nacional. Constituindo-se em temas que

foram desenvolvidos separados ou conjuntamente, eles perpassam todo o nosso romantismo. Segundo Antonio Candido, o indianismo se originou da “busca do específico brasileiro” somada à utilização do aparato indígena, com suas penas coloridas e costumes peculiares, como elemento alegórico de celebração “plástica e poética” da jovem nação (CANDIDO, 1981, p. 18). A temática indianista foi utilizada também como elemento de união com os escritores do século XVIII. Criava-se, assim, uma tradição, uma genealogia que vinha conferir nobreza à produção romântica e, mais importante, estabelecer um fio formador da nossa literatura.

Se com relação à temática indígena os escritores românticos puderam reconhecer na tradição neoclássica uma espécie de antecedente ao qual podiam se reportar, o mesmo não ocorria no que dizia respeito às descrições da natureza. Da perspectiva romântica, a insistência dos poetas do século XVIII em ver ovelhas, divindades mitológicas e pastores apaixonados em plena floresta americana consistia grave erro de mirada. Rejeitando as convenções poéticas que embasavam o *locus amoenus* da Arcádia, eles desejavam fixar em seus textos aquilo que consideravam ser a verdadeira feição da natureza brasileira, focalizando os seus elementos mais agrestes, como a floresta tropical, com suas árvores centenárias e os grandes rios que a cortavam.

Objetivos

1. Introduzir questões gerais relativas à teoria da poesia, bem como métodos e técnicas de análise e interpretação do poema;
2. Desenvolver a capacidade de leitura crítica do poema.

Programa

1. Conceitos gerais: poesia/poema/poético/poética;
2. Gêneros literários: o gênero lírico;
3. A linguagem literária;
4. Fundamentos do verso:
verso/estrofe/metro/ritmo/sonoridade/imagem;
5. Estrutura e significação;
6. Texto e contexto.

CANÇÃO DO EXÍLIO

1. Mi/nha/ **te**/rra/ tem/ pal/**mei**/ras, [3-7] [F]

2. On/de/ **can**/ta o/ Sa/bi/ **á**/; [3-7] [M]
3. As/ **a**/ves/, que a/ **qui**/ gor/ **jei**/am, [2-5-7] [F]
4. Não/ gor/ **jei**/am/ co/mo/ **lá**/. [3-7] [M]
5. No/ssos/ **céu**/ tem/ mais/ es/ **tre**/las, [3-7] [F]
6. No/ssas/ **vár**/zeas/ têm/ mais/ **flo**/res, [3-7] [F]
7. No/ssos/ **bos**/ques/ têm/ mais/ **vi**/da, [3-7] [F]
8. No/ssa/ **vi**/da/ mais/ a/ **mo**/res. [3-7] [F]
9. Em/ cis/ **mar**/, so/zi/nho, à/ **noi**/te, [3-7] [F]
10. Mais/ pra/ **zer**/ en/con/tro eu/ **lá**/; [3-7] [M]
11. Mi/nha/ **te**/rra/ tem/ pal/ **mei**/ras, [3-7] [F]
12. On/de/ **can**/ta o/ Sa/bi/ **á**/. [3-7] [M]
13. Mi/nha/ **te**/rra/ tem/ pri/ **mo**/res, [3-7] [F]
14. Que/ **tais**/ não/ en/ **con**/tro eu/ **cá**/; [2-5-7] [M]
15. Em/ cis/ **mar**/ – so/zi/nho, à/ **noi**/te – [3-7] [F]
16. Mais/ pra/ **zer**/ en/con/tro eu/ **lá**/; [3-7] [M]
17. Mi/nha/ **te**/rra/ tem/ pal/ **mei**/ras, [3-7] [F]
18. On/de/ **can**/ta o/ Sa/bi/ **á**/. [3-7] [M]
19. Não/ per/ **mi**/ta/ Deus/ que eu/ **mo**/rra, [3-7] [F]
20. Sem/ que eu/ **vol**/te/ pa/ra/ **lá**/; [3-7] [M]
21. Sem/ que/ des/ **fru**/te os/ pri/ **mo**/res [4-7] [F]
22. Que/ não/ en/ **con**/tro/ por/ **cá**/; [4-7] [M]
23. Sem/ qu'in/da a/ **vis**/te as/ pal/ **mei**/ras, [4-7] [F]
24. On/de/ **can**/ta o/ Sa/bi/ **á**/. [3-7] [M]

Referências bibliográficas

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*, v. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981, p. 81.
- CHATEAUBRIAND, F. R. *O gênio do cristianismo*, v. 1. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, s/d, p. 144.
- GONÇALVES DIAS, Antônio. Primeiros cantos. *In: Poesias completas*. São Paulo: Saraiva, 1957, p. 83-4.
- MERQUIOR, José Guilherme. “O Poema do Lá”. *In: Crítica*. 1964-1989. /Ensaio sobre arte e literatura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 10-1.
- ROSENFELD, Anatol. “A Teoria dos Gêneros”. *In: Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 22-3.

STAËL-HOLSTEIN, Anne-Louise-Germaine. “A Poesia do Norte e a Poesia do Sul”. In: GOMES, A. C.; VECHI, C. A. *A estética romântica*. São Paulo: Atlas, 1992, p. 57 e ss.

ROSENFELD, Anatol. “A Teoria dos Gêneros”. In: *Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 22-3.

STAËL-HOLSTEIN, Anne-Louise-Germaine. “Bênção Paterna”. In: *Sonhos d’Ouro*. São Paulo: Melhoramentos, s/d, p. 13.

Eduardo Vieira Martins foi professor associado do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. É autor do livro *A fonte subterrânea – José de Alencar e a retórica oitocentista* (2005). Faleceu em 29 de dezembro de 2020.