

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Marcélia Guimarães Paiva

**O POEMA COMO MORADA:
exílio em Ferreira Gullar**

Belo Horizonte
2017

Marcélia Guimarães Paiva

**O POEMA COMO MORADA:
exílio em Ferreira Gullar**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Raquel Beatriz Junqueira Guimarães

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Belo Horizonte
2017

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

P142p Paiva, Marcélia Guimarães
O poema como morada: exílio em Ferreira Gullar / Marcélia Guimarães
Paiva. Belo Horizonte, 2017.
200 f.

Orientadora: Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Literatura brasileira - Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira - História e crítica. 3. Gullar, Ferreira, 1930-2016 - Crítica e interpretação. 4. Exílio. 5. Simbolismo (Literatura). I. Guimarães, Raquel Beatriz Junqueira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(81)-1

Marcélia Guimarães Paiva

**O POEMA COMO MORADA:
exílio em Ferreira Gullar**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

Área de concentração: Literaturas de Língua Portuguesa

Prof^a. Dr^a. Raquel Beatriz Junqueira Guimarães – PUC Minas (Orientadora)

Prof^a. Dr^a. Maria Nazareth Soares Fonseca – PUC Minas (Banca Examinadora)

Prof^a. Dr^a. Priscila Campolina de Sá Campello – PUC Minas (Banca Examinadora)

Prof. Dr. Anderson Pires da Silva – UFJF (Banca Examinadora)

Prof^a. Dr^a. Viviane Aparecida Santos – UFJF (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 17 de março de 2017.

Aos mil e um segredos jasmíneos de Ferreira Gullar.

RESUMO

O ser humano precisa ter um lugar para morar. Um lugar onde se sinta protegido, que foi também a casa de seus antepassados e pode ser a de seus descendentes, um lugar onde ele esteja sempre e que, de alguma maneira, o acompanhe em seus deslocamentos. Morar diz respeito a sobreviver, a ter um significado para o outro e vice-versa, a criar uma identidade. A morada humana é construída no dia a dia e dia após dia, em um trabalho de reinvenção e readaptação. No caso de exilados, essa construção sofre uma interrupção, às vezes abrupta, e o trabalho deve ser reiniciado na terra de asilo. Mas, para todos, a criação da morada é um trabalho difícil, pois a morada tem faces contraditórias, está exposta às dificuldades da vida e é sempre instável. Devido às particularidades do exílio, essa construção pode se tornar ainda mais penosa. Na literatura de exílio, observa-se que o autor, impossibilitado de ter onde morar, constrói no texto sua morada. No texto literário, o exilado tenta rejunta as partes de seu eu dilacerado. Como resultado, o poema pode se tornar essa morada como uma carga de estranhamento, ambiguidades, insegurança e sofrimento. Mas o poema também é o local de recuperação da identidade, especialmente da identidade linguística, da vivência do luto e da sobrevivência. Nesta tese, são analisados poemas que podem indicar que se tornaram a morada do poeta exilado. De maneira diferente, cada um vive seu exílio. Assim são os poetas e os poemas. Mas percebe-se que há cinco características que se repetem nesses poemas de exílio: o exilado está fora de casa, tem consciência do exílio, é um ser sozinho, deseja um paraíso e passou por uma experiência de exílio anterior. A presença dessas características em diversos poemas aqui é uma pequena amostra da tradição ocidental e brasileira de poesia de exílio. Herdeiro dessa tradição, Ferreira Gullar cria poemas que reinventam sua cidade natal, fazem reflexões a respeito de seu exílio por razões políticas e demonstram certo ensimesmamento. Supõe-se que esses são três tipos de exílio existentes na poesia desse autor.

Palavras-chave: Exílio. Morada. Língua. Ferreira Gullar. Poesia brasileira.

ABSTRACT

The human being must have a place to live. A place where he feels protected and which was also the home of his ancestors and may be that of his descendants, a place where he is always and that somehow accompanies him in his movements. To live is to survive, to have meaning for the other and vice versa, to create an identity. The human dwelling is built daily and day after day, in a work of reinvention and readjustment. In the case of exiles, this construction is interrupted, sometimes abruptly, and the work must be restarted in the land of asylum. But for all the people, the creation of the abode is a difficult task, because it has contradictory faces, is exposed to the difficulties of life and is always unstable. Due to the peculiarities of the exile, such construction can become even more painful. In literature of exile, it is observed that the author, unable to have where to live, constructs in the text his address. In the literary text, the exile attempts to rejoin the parts of his torn-out self. As a result, the poem can become this dwelling with a burden of strangeness, ambiguity, insecurity, and suffering. But the poem is also the place of recovery of identity, especially of linguistic identity, the mourning and survival experiences. In this thesis, poems are analyzed that may indicate that they have become the home of the exiled poet. In a different way, each one lives his exile. So are poets and poems. But five characteristics can be seen in these poems and we noted that they are repeated: the exile is away from home, aware of the exile, is a being alone, wants a paradise and went through an experience of former exile. The presence of these characteristics in several poems is a small sample of the western and Brazilian tradition of exile poetry. Heir to this tradition, Ferreira Gullar creates poems that reinvent his hometown, make reflections about his exile for political reasons and show certain self-absorption. It is supposed that these are three types of exile existing in the poetry of this author.

Key-words: Exile. Dwelling. Language. Ferreira Gullar. Brazilian poetry.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram para a realização deste trabalho, especialmente aos trabalhadores do *campus* Coração Eucarístico da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais situado em Belo Horizonte. Também agradeço a José Salvati Filho e a Raquel Beatriz Junqueira Guimarães o incentivo ao meu interesse em fazer um curso de doutorado.

“Iniciação”

Se vens a uma terra estranha
curva-te

se este lugar é esquisito
curva-te

Se o dia é todo estranheza
submete-te
– és infinitamente mais estranho.
(FONTELA, 1988, p. 191).

Vuelto a vivir a mi país. El exilio mató a mi papá, mató mi infancia. La violencia militar, la violencia social nos quitó a las niñas y niños nuestro derecho a tener una infancia plena, con familia, primos y abuelos. No tuvimos lengua madre. Quedamos entre distintos idiomas y territorios. Donde aún transitamos tratando de llegar (MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE, 2013).

Corpo meu corpo corpo
[...]

corpo-facho corpo-fátuo corpo-fato

atravessado de cheiros de galinheiros e rato
na quitanda ninho

de rato
cocô de gato
(GULLAR, 1976, p. 21-22).

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 OS CAMINHOS E OS SENTIDOS DO EXÍLIO	35
2.1 Estar fora de casa	38
2.2 Ter consciência do exílio	47
2.3 Estar na solidão.....	50
2.4 Desejar um paraíso	53
2.5 Passar por uma experiência de exílio anterior	62
2.6 A narrativa de Agar	64
2.7 O poema “Exílio”	70
3 A BUSCA SOLITÁRIA DA MORADA NO EXÍLIO	73
3.1 A proteção da língua	74
3.2 O movimento entre o “aqui” e o “lá”	89
3.3 A travessia do deserto	92
3.4 A busca da identidade e a negação da terra.....	98
3.5 O exílio e a violência	104
3.6 Os riscos do exílio	107
3.7 Transgressão e morada na queda adâmica	112
4 OS SENTIDOS DO EXÍLIO E A BUSCA DA MORADA NA POESIA DE FERREIRA GULLAR	121
4.1 “Poema sujo”, morada de muitos	122
4.2 A casa do poeta.....	142
4.3 O exílio político.....	148
4.4 O retorno	152
4.5 Poema: lugar de busca pela identidade	166
5 O POEMA COMO MORADA	175
REFERÊNCIAS.....	189

1 INTRODUÇÃO

O curso de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, nos anos de 2011/2012, foi um momento de grande crescimento pessoal e que me forneceu subsídios para a leitura de poesia, especialmente, a análise da obra poética de Ferreira Gullar. A dissertação resultante propôs um instrumento de compreensão da poesia desse autor, destacando algumas de suas características. Foram identificados, em seu “Poema sujo”, elementos que se repetem em poemas de outros livros. Esses elementos foram considerados constituintes do espaço poético e designados como *corpo, móveis, quitanda, cidade, planeta, sistema solar, galáxia e universo* e são observados em poemas de seus livros *Dentro da noite veloz* (1975), *Na vertigem do dia* (1980), *Barulhos* (1987), *Muitas vozes* (1999) e *Em alguma parte alguma* (2010). Foi realizada a análise do texto de “Poema sujo” e uma seleção na qual se evidenciaram as imagens poéticas pertinentes aos elementos espaciais, sensoriais, memorialísticos e políticos nos poemas.

Nas leituras feitas, na produção de textos e durante a pesquisa e a redação da dissertação, um tema acompanhava as reflexões: o exílio do artista. A partir da dissertação intitulada *Espaço e spectralidade na poesia de Ferreira Gullar*, propus, para a seleção do doutorado, um projeto de pesquisa que me proporcionaria a oportunidade de aprofundar os estudos da obra do poeta maranhense.

Ferreira Gullar, devido a sua atuação política, esteve exilado entre agosto de 1971 e março de 1977, durante a ditadura civil-militar brasileira. Essa circunstância é frequentemente levada em consideração pela crítica ao analisar sua poesia. De fato, o poeta ocupa-se de sua ausência do país em vários poemas. Essa direção foi seguida na primeira proposta de pesquisa devido ao meu interesse em refletir criticamente a respeito das questões ligadas à ditadura brasileira.

Comecei a fazer o projeto de pesquisa tendo como foco esse exílio por razões políticas para estudar os poemas. Mas cada leitura é uma nova leitura e o exílio da cidade natal do escritor, São Luís, e seu exílio existencial vieram também à tona. Ler os poemas sob essa perspectiva foi um exercício interessante. No entanto, os poemas não fornecem esses dados de maneira gratuita. A questão principal que se impôs foi como afirmar que um poema traz um exílio existencial, político ou de São Luís. A fortuna crítica da obra de Ferreira Gullar não dá uma resposta. Observou-se, ainda, que, nos poemas de diversos autores, há uma variedade de percepções do

exílio e que pode haver dúvida ao classificá-los como de exílio ou não. Foi necessário também observar como esses poemas são a morada do poeta exilado.

O exílio possui muitas facetas. Ele pode estar relacionado à situação de ser clandestino em seu próprio país, de viver em um espaço conhecido que rejeita o exilado, de não ter identificação pessoal, de estar em situação de interrupção do diálogo com a família e com os participantes de seu círculo de convívio, de viver em permanente estranhamento do outro ou em um espaço onde se habita que se converte em outro país. Essas diversas situações impõem ao exilado um conjunto de tarefas, tais como não perder a memória do exílio, fazer inventário de perdas, defender-se de acusação de transgressão da lei, não abandonar sua língua e conseguir asilo. Essas ações, em um poema de exílio, são básicas para se construir a morada. Essa construção é abalada pela perspectiva da volta.

O exilado também deve e quer voltar. No exílio, ele carrega outros epítetos como apátrida, banido, degredado, desterrado, expatriado, relegado ou sem papéis. Ao voltar a sua terra, ele deve sobreviver ao choque com a nova realidade, ao sentimento de culpa, à desonra ou ao fim da fama. Denise Rollemberg (1999, p. 278) alerta para o fato de que a volta pode se constituir em um novo exílio: “Alguns perceberam a dificuldade de conceber a volta como tal. Ou seja, era impossível *voltar*, recuperar uma situação que não existia mais, que se transformara” (grifo da autora). A volta pode ser sinônimo de perda do que se conquistou penosamente e de dúvidas quanto ao que se pode ganhar.

Para sobreviver ao exílio, são necessárias estratégias como ser uma pessoa comum integrada à nova terra ou situação, valorizar-se como sobrevivente ou reinventar o passado por meio da palavra poética. Na casa do poema, o poeta pode não ter o sonho nostálgico da tradição nem o sonho utópico do progresso moderno, mas ter aquele sonho da tradução de suas questões para a nova cultura ou o sonho da sobrevivência. Viver nas fronteiras é ter:

[...] o sonho de sobrevivência do migrante: um interstício *iniciatório*; uma condição de hibridismo que confere poder; uma emergência que transforma o ‘retorno’ em reinscrição ou redescricao; uma iteração que não é tardia, mas irônica e insurgente (BHABHA, 1998, p. 311, grifo do autor).

A condição pós-moderna da cultura tem esse ato insurgente que diz respeito à retomada do passado como um entre-lugar contingente, que interrompe o presente: “[...] o ‘passado-presente’ torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de

viver” (BHABHA, 1998, p. 27). A pós-modernidade criou formas de exílio além do banimento: os deslocamentos, o desarraigamento, o desenraizamento ou o êxodo. Qualquer que seja a forma como se apresenta o exílio, nos poemas, o passado pode surgir de modo eventual ou incontrolável.

O exílio é um tema universal, que atravessa os séculos e diz respeito a toda a humanidade, especialmente na contemporaneidade. É um tema recorrente tanto na literatura ocidental como na literatura brasileira e na poética de Ferreira Gullar. Especialmente, o exílio é um tema pulsante, importante e constante nos poemas desse poeta, o que resultou na escolha de sua poesia como objeto de estudo. A noção de morada, por sua vez, pode ser contemplada em qualquer poema, pois é uma necessidade humana. Todo mundo constrói sua morada (muitas, ao longo da vida), mas, em se tratando de poemas de exílio, a presença da figura da morada ganha destaque.

O exílio aparece na poesia de Ferreira Gullar não só como resultado de uma situação política. No entanto, a fortuna crítica, de modo geral, considera como estritamente exílio aquele que ocorre com a saída do artista do país por motivos políticos. A trajetória pessoal do poeta ganha destaque nesse tipo de historiografia, às vezes, em detrimento da interpretação do poema. Não se destaca, ainda, como de literatura de exílio, nem a produção do poeta no período de clandestinidade devido a questões políticas e nem a produção no pós-exílio. É preciso notar que o sentimento de exílio é persistente nos poemas e não localizado apenas em alguns deles, e, especialmente, é preciso ir além da análise de “Poema sujo” como principal poema de exílio na obra do autor.

Nesta tese foi feito um trabalho para identificar e compreender os modos de expressão do exílio nos poemas de Ferreira Gullar em seis livros: *Dentro da noite veloz* (1975), *Poema sujo* (1976), *Na vertigem do dia* (1980), *Barulhos* (1987), *Muitas vozes* (1999) e *Em alguma parte alguma* (2010). Dessa seleção foram usados os poemas nos quais se destacam as alusões ao exílio, além de outros temas que ajudam a explicar a temática principal, como a ditadura no Brasil e na América Latina, as alusões ao ofício de escrever, a rememoração da cidade de São Luís, o exílio existencial, o exílio por razões políticas. Nesses poemas, também se pode destacar o trabalho de construção da morada no texto a ponto de ele se tornar a morada do poeta. A literatura de exílio pode ser uma recriação do “eu”, do grupo

social, da casa ou do país, espaços que se constituem no lugar de morada ou da identidade.

Para analisar como essas questões aparecem junto ao tema do exílio na poesia de Ferreira Gullar, foi feita uma pesquisa de natureza bibliográfica que, ainda, procurou entender o diálogo que se estabelece entre a produção de poetas brasileiros que tratam do exílio e a obra do poeta maranhense. Estudou-se, além disso, a noção de morada, a relação entre os conceitos casa, morada e habitação e a questão do elemento feminino como constitutivo do conceito de morada que existem na obra de Altamir Celio de Andrade (2013) e Emmanuel Lévinas (1980); a discussão de Priscila de Sá Campello (2008) a respeito do conceito de *motherland* e os aspectos paradoxais da morada; a importância da instituição do asilo como está em Jean-Luc Nancy (1996); a hospitalidade no exílio em Jacques Derrida (2003) e a importância da língua para se criar a morada no exílio conforme proposto por Edward Said (2003) e Theodor Adorno (2001).

Assim, buscou-se conhecer quais são as características que podem circunscrever um poema ao tema exílio. Essa tarefa foi cumprida na análise de poemas de Ferreira Gullar e de outros autores e resultou em uma lista de características que foram enfeixadas em cinco: o exilado está fora de casa, tem consciência do exílio, é um ser sozinho, deseja um paraíso e passou por uma experiência de exílio anterior.

Assim, os objetivos principais desta tese são estudar o diálogo entre os poemas de Ferreira Gullar e os poemas brasileiros nos quais o exílio é o tema principal; estudar o exílio nos poemas dos livros citados e seguir o pensamento do poeta a respeito do tema nesses seis momentos de sua trajetória ao longo de mais de 50 anos; e discutir como o poeta cria o poema como sua morada tendo em vista a temática do exílio.

Os objetivos secundários contemplados, respectivamente, nas seções 2, 3 e 4 desta tese, são apresentar as cinco características citadas para se considerar um poema como de exílio; perceber como essas características surgem na tradição de poesia ocidental, especialmente na poesia brasileira; e mostrar como Ferreira Gullar pode ser considerado um herdeiro e continuador da tradição de poesia de exílio.

O exílio pode ser considerado como um sentimento de inaptidão ao lugar de origem. Esse sentimento é reconhecível nos poemas de Ferreira Gullar até hoje¹. Observa-se, em sua obra poética, o registro de uma perda que Evando Nascimento (2004) percebe no poema “O cisne” do livro *As flores do mal*, de Charles Baudelaire. Segundo Evando Nascimento (2004, p. 42-43), “Nunca mais” (equivalente a *jamais* no poema original em francês) refere-se à “[...] impossibilidade de um novo encontro, de uma perda irreparável, a perda de um objeto inencontrável pela memória, pois o luto nunca conseguirá incorporar o outro em ‘mim’”.

No poema, Charles Baudelaire põe em destaque dois tipos de exílio em um mesmo espaço. A cidade de Paris, espaço do exílio do poeta, comporta o exílio daquele que foi expulso de sua terra e o exílio de quem se sente estrangeiro em sua própria terra. Evando Nascimento (2004) entende o poema como um texto sobre o luto que surge ainda antes da ausência do outro, em sua presença viva, e não acaba nunca porque o outro está perdido para sempre. O poeta estende a “[...] todos os outros que sofrem do ‘*mal du pays*’, um mal de memória que é também um ‘mal de arquivo’, um mal de não ter em presença o que se gostaria de reter como a própria presença, um objeto, um sujeito, uma pessoa, uma terra longínqua” (NASCIMENTO, 2004, p. 41-42).

Edward Said (2003, p. 58) adverte que as “Fronteiras e barreiras que nos fecham na segurança de um território familiar também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade”. O sentimento de não mais pertencer a uma comunidade pode ser vivido na clandestinidade ou em uma sociedade que se transforma rapidamente e converte o cidadão em exilado em sua própria terra. No limite, a divergência com o poder instituído pode levar ao banimento. Em todos os casos, a perda é uma constante, é a característica desse sentimento de exílio existencial.

A discussão sobre a morada é, necessariamente, antecedida por um percurso que pretende compreender o significado de expressões e/ou conceitos tais como casa, habitação, residência, lar, vivenda, terra natal, entre outras que tangenciam ou centralizam as discussões que se pretende desenvolver.

¹ Ferreira Gullar morreu no dia 4 de dezembro de 2016, quando o trabalho de redação desta tese estava muito adiantado. Assim, quis que ele continuasse vivo aqui como são os mortos próximos de quem escreve e cuja morte é recente.

Quatro conceitos estão em um crescendo que parte do físico em direção ao metafísico: casa, habitação, lar e morada. Não há um limite rígido entre eles ou entre as situações nos poemas que dizem respeito a um ou a outro. Especialmente em traduções, é muito comum que os termos morada e casa sejam usados para referenciar uma só palavra no texto original.

Inicia-se esse percurso pelo conceito da palavra casa. Essa palavra tem seu sentido, na maioria das vezes, ligado às funções de uma construção que pode ser uma residência ou um estabelecimento público voltado ou não para atividades econômicas². Como residência ou habitação, é abrigo e proteção contra intempéries e ameaças diversas. A casa isola seus habitantes, separa as pessoas umas das outras e separa o que é público do privado. A expressão “estar em casa” remete ao sentido de “sentir-se à vontade, como que na própria casa”. Casa também se refere à família, à descendência ou à tradição de linhagem.

A imagem da casa é ligada à do universo e está no centro do mundo. Seus pilares coincidem com o eixo desse mundo. As casas tradicionais são construídas para atenderem ao simbolismo cósmico de estar em conexão com o ciclo solar, com os pontos cardeais, com os signos do zodíaco e podem se tornar a resistência a forças de outro mundo. A imagem da casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, acolhimento, seio materno ou proteção (CHEVALIER, 1986, p. 258).

Nas relações tensas com o mundo, o ser humano necessita de um lugar em que haja familiaridade e intimidade. Segundo Emmanuel Lévinas (1980, p. 138), a intimidade supõe um agir com outro. Essa intimidade se dá pelo acolhimento hospitaleiro feito especialmente pelo elemento feminino. Morar é:

[...] um recolhimento, uma vinda a si, uma retirada para sua casa como para uma terra de asilo, que responde a uma hospitalidade, a uma expectativa, a um acolhimento humano, em que a linguagem que se fala continua a ser uma possibilidade essencial (LÉVINAS, 1980, p. 138-139).

Altamir Celio de Andrade considera que a morada se constitui no referencial do sujeito. Nessa acepção, uma casa transcende a categoria de edifício, pois é a partir dela que o sujeito se pensa e se reconhece “em casa ou fora dela” (ANDRADE, 2013, p. 130). Casa, morada e habitação constituem uma:

² Entre outras obras referenciadas, esta discussão dos conceitos de casa, habitação, lar e morada se apoia nos seguintes dicionários: *Aulete digital*, *Novo Aurélio XXI*, *Priberam* e *The free dictionary*.

[...] tríade que está intimamente ligada ao sujeito, conferindo-lhe identidade. Mas isso não significa uma casa-morada-habitação aqui e acolá, como se uma demarcação geográfica pudesse encerrar o sentido que emana dessa tríade. Significa, sim, que o ser humano, onde quer que esteja, carrega a consciência dessa tríade. Isso porque, conforme sugere Lévinas, 'o isolamento da casa não suscita magicamente, não provoca 'quimicamente' o recolhimento, a subjetividade humana. Há que inverter os termos: o recolhimento, obra de separação, concretiza-se como existência econômica. Porque o eu existe recolhendo-se, refugia-se empiricamente na casa. O edifício só ganha significação de morada a partir desse recolhimento' (ANDRADE, 2013, p. 130-131).

Daí se pode entender, portanto, que a estruturação dos elementos da morada se faz não apenas com os pilares de uma casa física, mas com o trabalho do sujeito que nela se refugia e a transforma em morada. No caso do exilado, a necessidade de refúgio é emergente e, assim, essa transformação é mais significativa.

Voltando à aproximação da figura da casa com a figura materna, segundo Priscila de Sá Campello (2008, p. 54), algumas escritoras latinas utilizam a palavra *motherland*, ou seja, pátria-mãe, como uma alusão ao espaço de segurança. Esse fato é resultado de que:

[...] ao chamarmos um lugar de 'pátria', sentimentos de afeto e identificação prevalecem. Pátria seria o espaço onde os sentimentos de familiaridade, segurança, proteção e felicidade são vivenciados exponencialmente. Esses sentimentos não dizem respeito à localização geográfica da casa, enquanto espaço físico, mas sim ao espaço onde há pessoas, objetos, situações e até mesmo a presença de um idioma que possibilita ao indivíduo fazer parte desse lugar, onde é tratado como membro e é reconhecido (CAMPELLO, 2008, p. 53).

Mas essa autora argumenta que esse sentido de *motherland* se torna paradoxal por representar tanto uma posição contra o patriarcado latino como a rememoração de uma pátria que expulsa seus filhos de casa. Assim, a casa é um lugar de tensão, tanto de nutrição como de violência. Completando, a autora escreve que, a respeito dos lares, "[...] ao mesmo tempo em que se deseja estar neles e os indivíduos são atraídos por eles, são também lugares de conflito, de estranhamento e de sofrimento" (CAMPELLO, 2008, p. 54). Observa-se aqui a tensão que existe na casa ou no lar marcada por duas palavras significativas, patriarcado e pátria, cujas origens lembram a figura do pai, ou a figura da casa do pai, da lei, da violência e da vigilância. A casa do pai não é só de onde emana a lei, mas também é o lugar para onde se deve voltar segundo a lei. Nessa casa, não pode haver recolhimento, pois

seu sentido se ressentem da ausência do acolhimento proporcionado pela figura feminina.

Consequentemente, as lembranças da proteção da casa reconfortam (BACHELARD, 1978, p. 201). Segundo Gaston Bachelard (1978, p. 218), a perda da casa aproxima-se à perda do paraíso terrestre; nesse momento é que se vive verdadeiramente esse paraíso, “[...] na realidade de suas imagens, na sublimação absoluta que transcende qualquer paixão”. A casa é o primeiro universo do sujeito, que usará posteriormente sua imaginação e memória para construção de uma imagem dela, e também é sinônimo de proteção, de intimidade, de estabilidade, é o espaço do sonho, do nascimento, onde vivem os seres protetores daquele que ali nasce (BACHELARD, 1978, p. 202). Esse autor valoriza muito a casa de infância presente “[...] na literatura em profundidade, isto é, da poesia, e não da literatura eloquente que tem necessidade do romance dos outros para analisar a intimidade” (BACHELARD, 1978, p. 205).

A casa da infância, a casa de devaneios ou a “casa natal”, citada várias vezes por Gaston Bachelard (1978, p. 206-208), talvez seja uma noção geral de casa. Nesta tese, existe uma preocupação em compreender qual é a imagem de casa que surge nos poemas onde ela pode ser a casa habitada em qualquer tempo da vida do poeta e não apenas em sua infância. Mesmo que essa casa tenha elementos oníricos, de devaneio, o caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é excepcional. A memória é trabalho sobre o tempo vivido exposto à cultura e pertencente ao indivíduo. Daí a importância da linguagem verbal para a socialização da memória: “As convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva” (BOSI, 1983, p. 19). No caso em que esse indivíduo é um exilado, o trabalho com a linguagem pode ser o meio de, a partir da memória, recriar a casa de sua infância ou uma casa que ele perdeu, que dará existência a uma representação da morada nos poemas de exílio.

Em textos diversos como na Constituição Federal brasileira de 1988, no *Alcorão* e na *Bíblia*, a casa é considerada o asilo inviolável. Nela não se pode entrar nem permanecer sem a permissão de quem nela habita. Jean-Luc Nancy (1996, p. 38) entende que asilo é o lugar de quem não pode ser capturado, recordando a origem grega da palavra *ásylos*: aquele que não pode ser tomado como presa ou

botim. No asilo, não se pode expropriar alguém nem mesmo de seu próprio exílio (NANCY, 1996, p. 38).

Além de prover asilo, a casa é o lugar onde se está cotidianamente, o que aproxima o conceito de casa ao de habitação. Ainda segundo Gaston Bachelard (1978, p. 200), o sentido de casa prende-se à função principal de habitar e, simetricamente, “[...] todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”. Esse espaço habitado, a habitação, é o lugar em que se vive, pode ser a “morada”, a “vivenda” ou a “residência”. Habitar é o frequentativo de haver no sentido de ter. O frequentativo refere-se à ação que se repete reiteradamente ou o ato de ter de maneira reiterada como nessa acepção. Essa ação reforça o componente temporal da habitação, assim como o verbo reaver que se aproxima do sentido de re-habitar. Ocupar a habitação é continuamente trabalhar para tê-la, equilibrando-se entre a perda e a posse.

O conceito de habitação aproxima-se ao de lar quando se considera que, na habitação, vive uma família geração após geração. Essa ocupação transforma a habitação em lar. Conforme alguns dicionaristas, lar se refere especialmente à casa de habitação. Em seu sentido etimológico, “lar” tem origem no latim em *lar* ou *laris* (plural) que é o espírito tutelar ou protetor da casa e da família (LAR, 2017). O lar é a superfície sobre a qual se assenta a massa em um forno de assar pão ou a face do pão que a toca e é, ainda, em sentido figurado, a pátria ou a terra natal ou família. Maria José de Queiroz (1998, p.28) escreve que prefere o termo “terra ancestral”, dos ancestrais, que diz respeito a uma longa fidelidade, em oposição à “terra natal”. O sentido de lar está ligado ao do fogo que fornece proteção, calor e preparação do alimento, além de ter uma alta capacidade de destruição.

Esses três conceitos mostrados aqui referem-se à ocupação de espaços que dão identidade ao indivíduo. São espaços onde se busca proteção, mas dos quais é necessário afastar-se, pois podem amarrar o sujeito a uma identidade construída por outros. São espaços que se degradam, que mudam, que estão sujeitos às influências do mundo exterior e da vivência do indivíduo. São espaços de convivência, de disputa e de afastamento de outros considerados diferentes. Podem ser perdidos, o que é especialmente importante quando desse fato resulta o exílio. Têm o sentido que se aproxima de morada, eventualmente, pois têm a função de conter o aspecto físico dessa morada.

A palavra morada pode significar o endereço de residência, mas é também a parada, permanência ou lugar de estada habitual, ou seja, destaca-se o ato de permanecer, sentido expresso na etimologia do termo. O verbo *morari*, origem de morada, significa deter-se (MORAR, 2017). Essa origem reforça o sentido de permanência e de estabilidade.

Além de indicar estabilidade, o conceito de morada está associado à permanência definitiva como em morada celeste, morada eterna e última morada. Tais conceitos trazem a ideia de eternidade, ou seja, não tempo, o que constitui um paradoxo, pois os seres humanos são afeitos a um tempo finito. Mesmo o que é eterno, definitivo, celestial, está sob a deterioração do tempo.

A partir desse levantamento de natureza semântica, nota-se que o sentido de morada traz consigo acepções que não estão ligadas exclusivamente a noções geográficas e espaciais de natureza física. Esse é o caso, por exemplo, dos sentidos de estabilidade e de eternidade aqui referidos. No entanto, a palavra morada está intimamente ligada a noções de lugar. Nesta tese, morada se refere, portanto, a um lugar, não só físico, mas também existencial, cultural, familiar, linguístico, social, que de certa forma se aproximam: lar, casa, pátria ou nação.

Além disso, o conceito de morada é pleno de contradições. Ele traz a tensão da casa, dividida entre a proteção e segurança, ligadas à presença feminina, e a ameaça marcada pela presença masculina; tem o componente do tempo da habitação e refere-se ao uso do fogo do lar que mata e constrói. A opção aqui é considerar que morada é um lugar de trânsito, de transação, de travessia, em permanente construção, embora seja o lugar no qual se almeja ou se sonha ter a proteção, a estabilidade, o bem-estar, o abrigo.

A construção da morada é um trabalho a ser realizado por todos. No caso do exílio, conforme já foi afirmado, ganha destaque essa necessidade humana. Nesta tese, o conceito de morada está intrinsecamente ligado ao de exílio. Edward Said (2003, p. 46) escreve que o exílio é uma “[...] fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar”. O exilado é um ser fragmentado devido à interrupção do trabalho de criação de sua morada pelo exílio. Tal trabalho deverá ser recomeçado em outro lugar. Julia Kristeva (1994, p. 9) discute o fato de que somos todos estrangeiros quando reconhecemos nossa rebeldia aos vínculos e às comunidades. Embora seja comum a todos, isso não é universal. No entanto, essa percepção arruína a morada do sujeito, e, mesmo que seja um sentimento

oculto, a morada está em perigo. Assim, pode-se entender que a construção da morada é um processo contínuo e passível de recomeço e tropeços, de exclusão e de isolamento.

É possível que o sonho traga o passado para a casa nova, o que implica uma construção infinita da morada. Essa construção é um processo cumulativo no qual, por meio dos sonhos, as diversas moradas do ser se “[...] interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos” (BACHELARD, 1978, p. 201). Os refúgios das lembranças são os cantos da casa e “voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios” (BACHELARD, 1978, p. 202). A obra de Gaston Bachelard é um exemplo de autores e tradutores que aproximam o conceito de casa ao de morada.

A morada deve ser reconstruída dentro do sujeito, pois não é só a morada física, mas também a morada existencial do ser. No caso em que, definitivamente, já não é possível fazer esse trabalho, mesmo a chamada morada eterna fica comprometida, pois será uma construção dissimulada, escondida, como é o caso do personagem Édipo da tragédia de Sófocles *Édipo em Colono*, que não permite às suas filhas conhecer onde é sua sepultura (DERRIDA, 2003). A respeito da decisão de Édipo, Jacques Derrida (2003, p. 89) escreve que “A tradição está assegurada a esse preço: a boa tradição, aquela que salvará a cidade, aquela que vai assegurar a salvação política da cidade, está dito que será alcançada, como a própria tradição, pela transmissão de um segredo”. Mas o luto que não será cumprido torna essa construção injusta, embora seja legal. A importância do luto é permitir, aos que ficaram, se não construir a morada para o morto, pelo menos tentar construí-la para si.

Como o exilado é um sujeito em movimento, sua experiência de sobrevivência se dá pelo cultivo da língua, pois, em situação de trânsito, “A única arte que os nômades podem desenvolver é de fato a língua” (MAALOUF, 2005, p. 169). Assim é que a identidade linguística é a base de uma identidade mais ampla. Estar em casa significa estar em sua própria língua.

Por meio da língua é possível que o exilado construa sua morada. Essa morada terá sinais da língua materna e da adquirida, em um arranjo tenso que põe em paralelo essa construção e o surgimento de uma nova língua. Zelina Beato (2004, p. 166), considerando o pensamento de Jacques Derrida, escreve que a língua é “[...] um sinal de identidade, um cenário de nascimento, uma herança, um lar onde habitar, onde estar *chez soi*, o lugar de nossas paixões, desejos, preces e

vocações”. A autora afirma que a língua pode ser o lugar de morar pela remissão aos valores de uma comunidade linguística.

Vale lembrar que a palavra *chez* tem a mesma origem de casa e a expressão *chez soi* pode significar “na sua própria casa”. A língua materna é “[...] aquele lar que não nos abandona nunca [...], uma espécie de hábitat móvel, uma roupa ou uma tenda [...], uma espécie de segunda pele que carregamos, um *chez soi* móvel” (DERRIDA, 2003, p. 81). De acordo com esse conceito do filósofo, a língua é um lugar de morar precário, frágil e instável e, ainda, segundo Zelina Beato (2004, p. 167), a condição de estar em fronteira, de estar “entre” relaciona-se com a crise da identidade cultural e nacional. Essa é uma condição de indecidibilidade pertinente a qualquer tentativa de identificação: a língua dá identidade, mas dificulta a integração ao novo lugar.

Sem integração e sem poder usar sua própria língua, o exilado pode emudecer. Segundo Julia Kristeva (1994, p. 22), a nova língua do estrangeiro é um novo corpo, nova pele, novo sexo, mas a voz ressoa como de nenhuma parte. O estrangeiro se sente anestesiado e mudo. Seu silêncio não é só uma imposição, mas resultado de um processo que ocorre dentro de si ao usar um meio de comunicação vazio de sentido (KRISTEVA, 1994, p. 24).

Desabrigados, longe de casa, alguns escritores constroem uma vida errática por várias línguas que Edward Said (2003, p. 47) denomina de “gênero extraterritorial”. Não há muitas escolhas quando se trata de sobrevivência no exílio. A literatura se torna lugar de acolhida para escritores que criam sua morada em outra língua e em outro país. E é na literatura que o escritor é capaz de proporcionar hospitalidade, é capaz de transformar sua escrita em morada para outros, pois não é a partir do domínio de uma morada que se oferece hospitalidade, mas “[...] a partir do deslocamento do sem abrigo, do sem-teto, que pode se abrir para a autenticidade da hospitalidade? Talvez apenas aquele que suporta a experiência da privação da casa pode oferecer a hospitalidade” (DERRIDA, 2003, p. 54).

Ou seja, a verdadeira hospitalidade não surge da morada fixa, inerte, mas dentro do deslocamento, do trânsito, do movimento. O ato de escrever para quem é exilado torna-se o ato de construir a morada. No texto, será possível concretizar a busca por esse lugar de proteção, tendo em vista que seu “único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável, está na escrita” (SAID, 2003, p. 58). O poema pode se tornar a morada e a poesia, o meio de sobreviver ao exílio. O poema

também é morada frágil, instável. Segundo Jacques Derrida (2001, p. 115), o poema é como um ouriço:

[...] jogado pelas estradas e nos campos, coisa para além das línguas, ainda que aconteça de lembrar-se nelas no momento em que se junta, enrolado em bola junto de si, mais ameaçado do que nunca em seu retiro: ao acreditar defender-se é que se perde. [...] Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado (pondo-se em bola, sentindo o perigo na estrada, ele expõe-se ao acidente). Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também.

O poema está “além” e “dentro” das línguas para se proteger e atacar, para ferir e ser ferido. Essa mobilidade, instabilidade e mutabilidade do poema ressurgem a cada novo leitor ou a cada nova leitura. A cada novo leitor, leitura ou poema, a criação da morada se renova ou, na poesia, “[...] o poeta constrói um corpo fora dele, um corpo para não morrer” (GULLAR, 1998b). Essa citação reforça o sentido de que a morada também é necessária àquele que não se encontra exilado e que pode ser criada no poema, como em “Novo adendo ao poema desordem”, do livro *Em alguma parte alguma* (2010):

foi
 um relâmpago um
 eletrochoque
 na mucosa
 (sujeita a inflamações
 alérgicas) mas
 ali
 naquela noite de abril, não:
 deflorou-me as narinas
 o veneno
 que o jasmineiro
 (disfarçado de arbusto)
 expelia
 como uma fêmea
 emite seu aroma de urina

e assim
 saí
 pela noite
 a recender
 levando
 embutido em meu corpo
 um vaporoso
 e novo
 e alvo esqueleto
 de jasmim
 (GULLAR, 2010a, p. 41).

O poema trata da poesia, o “jasmim”, que ataca o eu lírico. A poesia lhe dá um novo corpo, ou como está na citação anterior de Ferreira Gullar, um corpo onde morar pela eternidade. O adjetivo vaporoso diz respeito a ser sutil, de não ser compreensível à primeira vista. Assim é o poema que demanda que o leitor se deixe impregnar por sua mensagem. O poema também sempre será “novo”, morada recriada a cada leitura. A obra escrita é a morada onde o leitor entra forçando a porta; essa morada pode estar em ruínas ou ser um deserto (JABÈS, 2011, p. 13-14), mas sempre estará em construção. O processo de escrita/leitura pode ser infinito. Apostando no futuro, esse sistema composto por dois atores, o leitor e o autor, cria essa morada.

A morada não é construída a partir do zero. A memória traz para o presente o que constituiu as moradas do sujeito. Ecléa Bosi (1983, p.17) escreve que “A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual”³. Um desses materiais é a linguagem escrita e, por meio dela, se tenta realizar o desejo de construir a morada no poema de exílio. Especialmente por meio da memória, traços de múltiplas moradas surgem na poesia de exílio de Ferreira Gullar. É como se cada morada do passado estivesse em perigo, em ruínas. É possível observar que o país ou países distantes devido à ditadura, a cidade natal e a vida já vivida são expressões da morada nos poemas do poeta.

O tema do exílio, embora seja contemplado pelos críticos, ainda pode ser mais bem explorado, pois persiste em toda a sua obra. Pressupõe-se que o exílio político pode ser tomado como um ponto de partida para análise dessa obra, mas não precisa ser necessariamente o ponto final.

Ferreira Gullar também parece concordar que existe mais do que exílio político em seus poemas. Em entrevista publicada, disse que o verso “À vida falta uma porta”, do poema “Versos de entreter-se” do livro *Barulhos* (1987), refere-se à angústia existencial do poeta (GULLAR, 2011 apud ASSIS, 2011, p. 265). Ainda reage à entrevistadora que disse ser difícil fazer distinções entre o exílio político e outros temas na poesia do autor: “[...] porque as pessoas têm uma visão preponderantemente política de mim, mas esse livro, esse poema, é um poema sobre a vida, sobre a existência. [...] É um problema existencial” (GULLAR, 2011

³ Para outras considerações a respeito do conceito de memória, é interessante consultar Henri Bergson (1990) e Jacques Derrida (2011).

apud ASSIS, 2011, p. 265). A afirmação do poeta, em entrevista a *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, em 1998, a respeito de “Poema sujo” reforça a anterior:

O *Poema sujo* foi escrito quando a ditadura tinha se instalado na Argentina. Meus amigos desapareciam, ou eram presos, ou fugiam. O meu passaporte estava cancelado pelo Itamarati. Senti o cerco se fechando. Quem sabe estaria chegando ao final. Pensei: ‘Vou ter que escrever essa coisa final, o testemunho final, o depoimento final. Eu vou ter que escrever isso’. Então fui escrever esse poema, que era a experiência da vida toda; não era só um poema do exílio, mas um poema da memória, da perda, da recomposição do mundo perdido e do amor à vida. Escrevi esse poema como um poema-limite (GULLAR, 1998a, p. 44).

Com essa reflexão, o poeta reúne o exílio, a escrita, a experiência de vida, a memória e a consciência da perda. Por fim, destaca a recomposição do mundo perdido que pode ser a criação da morada no poema. Em 1976, o livro *Poema sujo* é publicado contendo apenas o poema de mesmo título. No exílio, em Buenos Aires, Ferreira Gullar precisava recriar sua cidade da infância, São Luís, de onde saiu voluntariamente.

Como já foi visto, na poesia de Ferreira Gullar, destaca-se o papel da memória no processo de construção da morada, embora se manifestem, juntos, em alguns momentos, as lembranças e o tempo presente nos poemas do autor.

Alcides Villaça (1998, p. 102) compara a resistência do exilado no início de “Poema sujo” à “resistência inicial da matéria expressiva”. Essa “[...] matéria é rapidamente vencida pelo mais violento desentranhamento de suas luzes ocultas, que acodem como numa erupção dolorida e extasiada”. Segundo o autor, para quem leu “Poema sujo” nos anos opressivos de ditadura, “Esse fôlego súbito e libertário, vindo da necessidade tão pessoal do exilado brasileiro, não deixou de representar [...] uma espécie de respiração social, um desentranhamento simbólico de tantas histórias sufocadas” (VILLAÇA, 1998, p. 102).

A cidade de São Luís é um dos temas mais frequentes na poesia de Ferreira Gullar. Especialmente em “Poema sujo”, a imagem da cidade se aproxima da cidade de exílio:

O espaço e o tempo poético tornam permeáveis o espaço e o tempo empíricos. Se a cidade da infância pode reviver no quarto do exílio, em outro tempo e em outro país, a distância do aqui e do agora integra a memória e, através dela, a própria cidade. Transfundindo-se, o ser de ontem e o de hoje são um único e vivo diálogo, garantia essencial de ambos (VILLAÇA, 2008, p. XLV).

Alcides Villaça (2008, p. XLVI) ainda faz um paralelo entre “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, do livro *Primeiros cantos* (1846), e “Poema sujo” e destaca, no poema romântico, a oposição entre o “cá” e o “lá” que reforça a imagem de um objeto impossível. Por outro lado, a consciência crítica presente no interior do poema moderno reduz esse “espaço inocente”. Também o fato de o exilado encontrar-se distante do país de origem em “Poema sujo” permite-lhe superar a dicotomia espacial e ideológica.

Como exilado, o eu lírico tem a possibilidade de reconstruir sua identidade e a cidade de sua infância em “Poema sujo”. Esse também é um modo de criar a identidade nacional citada por Stuart Hall (2003). Na poesia de Ferreira Gullar, a busca de identidade e do fim do isolamento social pode se transformar na aproximação com os outros homens. João Luiz Lafetá (2004, p. 202) escreve que esse processo inicia-se com o livro *Dentro da noite veloz* (1975) e dá como exemplo o fragmento “muralha / com nossos corpos de sonho e margaridas” do poema “Homem comum” desse livro. Esse seria um sujeito posicionando-se contra a opressão enquanto esclarece que é igual a todos os homens comuns, como está no título. Ainda segundo esse autor, na busca pela identidade que transparece em “Poema sujo”, há uma aproximação entre a identidade pessoal, a cultural e a nacional (LAFETÁ, 2004). No entanto, reforça que não se trata do “esquematismo abstrato do nacionalismo e da ‘cultura popular’” (LAFETÁ, 2004, p. 209). Ferreira Gullar dá ideia de como esse sentimento se manifesta em sua poesia:

É comovente eu conseguir fazer um poema que é da vida do outro também. Eu falo da fotografia aérea da minha cidade e ele também pode sentir isso, ele tem a sua cidade, ouviu passar o avião sobre a cidade dele. Quer dizer: eu estou contando a história do meu país que não é só a história de D. Pedro, do golpe de 64, é a história de alguém que estava em casa e ouviu o avião passar (GULLAR, 1998a, p. 55).

O exílio que concerne ao mundo moderno é também cogitado por alguns autores na análise de poemas de Ferreira Gullar. Nesses poemas, Wesley Thales de Almeida Rocha (2013, p. 53) repara que há a menção a substâncias líquidas, o que seria a manifestação do sujeito moderno, um sujeito imponderável, em fragmentos ou convertido em substância líquida. O espaço social está aberto a toda forma de movimentação das forças produtivas no espaço urbano. O sujeito não tem privacidade ou individualidade; é uma peça comum. Ocorrem uma reificação do

homem e de sua energia pessoal e uma exposição de todos os seus sentimentos e desejos: “E quem quer que venha a desobedecer esta imposição será alijado do sistema social e lançado ao subsolo da vida cotidiana” (ROCHA, 2013, p. 61). O que está em desacordo com o mercado é “[...] reprimido de maneira drástica, ou se deteriora por falta de uso, ou nunca tem uma chance real de se manifestar” (BERMAN, 1986, p. 95).

Esse movimento do eu lírico entre a multidão urbana também se mostra nos poemas de Ferreira Gullar quando avultam o “homem comum” (e não a coisa comum), os espelhos que refletem não exatamente sua identidade, mas a identidade coletiva, os espaços públicos, as pessoas com seus nomes comuns, as tragédias que saem nos jornais. Ao analisar o poema “Pela rua”, do livro *Dentro da noite veloz* (1975), Wesley Thales de Almeida Rocha (2013, p. 63-65) escreve que o poeta é um *flâneur* baudelairiano desgarrado de seu tempo, tanto marginal como herói. A imagem do eu é daquele que está à espera da poesia, no interior do caos urbano ao mesmo tempo em que a poesia também está imersa no mar fluido das relações sociais e pessoais que distinguem a modernidade.

A angústia do homem moderno está presente em “Poema sujo” e outros poemas de Ferreira Gullar. Como exemplo, em “Traduzir-se”, do livro *Na vertigem do dia* (1980), emerge um eu dividido dentro de um diálogo “[...] entre o que se expõe e o que se oculta” (VILLAÇA, 1998, p. 104) ou o isolamento social (LAFETÁ, 2004). Esse isolamento ou ensimesmamento é característica da vida moderna: “O poeta moderno, sem mitologia e sem teologia, não habita o Parnaso nem se sente tocado pela graça: caminha no chão de asfalto da cidade e tenta transformar em canto a matéria vulgar do cotidiano” (GULLAR, 1989, p. 8).

Wesley Thales de Almeida Rocha (2013, p. 114) destaca a mudez do exílio e o rompimento de “Poema sujo” com o “silêncio da experiência muda”. O poema se desenvolve em uma zona intersubjetiva: “[...] o *eu* que se enuncia tem a oportunidade de se reconstituir e de retomar, para si, um outro *eu*, perdido junto à vivência dos traumas cotidianos” (ROCHA, 2013, p. 114, grifos do autor). Esse autor ainda avalia que, em “Poema sujo”, “Vemos expressarem-se, no poema, as muitas vozes de um sujeito lírico despedaçado, fragmentado em seus vários ‘eus’ perdidos nos desvãos da história, e que vão sendo reconduzidos, pela linguagem, à voz unitária do poeta” (ROCHA, 2013, p. 121).

Essas questões do exílio e a necessária construção da morada nessa situação, além das aproximações entre memória, exílio, língua, identidade e morada são vistas nos poemas nas próximas três seções. A seção 2 faz um panorama da poesia de exílio e procura definir o que, para esta tese, é um “poema de exílio”; a seção 3 analisa alguns poemas brasileiros e outros, de diferentes literaturas, considerados de exílio; e a seção 4 se debruça sobre a produção poética de Ferreira Gullar.

Na seção 2, são apresentadas obras de autores que se dedicam a estudar as questões da transculturalidade e do conceito de comunidades imaginadas para se entender as situações características do exílio na contemporaneidade. São apresentadas reflexões de autores a respeito de deslocamentos humanos, de exílio e da literatura de exílio, de como a morada pode ser representada no poema e de características do mundo antes do poema que podem ser encontradas na literatura. Entre esses autores se destacam Altamir Celio de Andrade (2013), Benedict Anderson (2008), Denise Rollemberg (1999), Edward Said (2003), Homi K. Bhabha (1998), Jacques Derrida (1994; 2003), Jean-Luc Nancy (1996), José Paulo Paes (1997), Julia Kristeva (1994), Mario Benedetti (1997), Paul Ilie (1980), Paul Tabori (1972), Stuart Hall (2003), Tzvetan Todorov (1999) e Theodor Adorno (2001).

Na seção 3, com o intuito de traçar a cronologia de produção e contribuir com o conhecimento da literatura sobre exílio existente, são selecionados e comentados poemas de autores brasileiros e alguns estrangeiros que levam em conta essa temática. Quando for pertinente, será feita uma análise comparativa entre esses poemas e os de Ferreira Gullar. São destacadas as paródias.

Entre todos os poemas escolhidos para esta tese, aparecem a narrativa de Agar⁴ e os poemas de Ovídio porque esses personagens estão entre os primeiros na literatura ocidental que nos têm feito lembrar de “outros muito mais” como o cisne de Charles Baudelaire faz. Esses outros encontram sua morada nos poemas que remetem à tradição de exílio. Essa tese pretende mostrar que, entre muitos, o poeta Ferreira Gullar também é herdeiro dessa tradição de poesia exílica, o que pode ser visto principalmente na seção 4. Destacam-se, nas seções 3 e 4, os processos de construção da morada nos poemas de diversos autores e de Ferreira Gullar.

⁴ Todos os nomes de personagens e lugares bíblicos nesta tese estão grafados como em Gênesis (2002).

2 OS CAMINHOS E OS SENTIDOS DO EXÍLIO

Nasci de sementes
que mãos diferentes
plantaram no chão!⁵
(GULLAR, 2008, p. 486).

Segundo Jean-Luc Nancy (1996), não há possibilidade de se viver fora do exílio. Esse autor sugere como exemplo do sentido cristão de exílio – uma expiação e prova entre pecado e redenção – a antífona medieval “Salve Rainha”, na qual os filhos exilados de Eva, que penam em um vale de lágrimas, rogam à Virgem Maria que mostre a eles o salvador (NANCY, 1996, p.6). Paul Tabori (1972, p. 31) reforça esse sentido ao afirmar que esse hino qualifica nossa vida terrena como exílio independente de onde ou de que modo ela transcorre. Esse seria o exílio de um país onde os seres humanos nunca foram eles mesmos. No entanto, a doutrina cristã ainda dá a esperança de que esse exílio vai passar após algumas privações e que os filhos voltarão ao paraíso de onde seus pais foram expulsos (TABORI, 1972, p. 32). Por extensão, ainda segundo Paul Tabori (1972, p. 32):

[...] todo grande artista e mente verdadeiramente criativa é um estrangeiro em seu próprio país – por ser diferente, estranho, não conformista, todos os critérios essenciais do espírito criativo – que *se exilou* do mundo, do senso comum (tradução nossa, grifo do autor)⁶.

Parece que Paul Tabori possui uma ideia romântica do artista como um sujeito sempre rebelde, que nunca é nativo ou se sente integrado a seu próprio país. No entanto, na literatura, nem todos os leitores querem ler textos que jamais questionam a realidade ou que reproduzem as ideias e formas prontas e aceitas. Ser um grande artista também diz respeito a dar voz ao leitor em suas preocupações e discordâncias com o mundo e com o autor.

A respeito da visão grega de exílio, Jorge Luís Borges (2000, p. 53) escreve que, também em *Odisseia*, com o seu périplo de regresso ao lar, existe essa “[...] ideia de que estamos no exílio, que o verdadeiro lar está no passado ou no paraíso ou em algum outro lugar, que jamais estamos em casa”.

⁵ Poema “O canto de agora” do livro *Um pouco acima do chão* (1949) de Ferreira Gullar.

⁶ [...] that any major artist and truly creative mind was a foreigner in his own country – that, by being different, strange, non-conformist, all essential criteria of the creative spirit, he *exiled himself* from the word of common sense.

A palavra exílio tem origem em *exilium* que sucedeu a *exsilium* no latim, significando desterro, degredo, ação de expatriar ou o lugar de exílio (LEITE; JORDÃO, 1958; SARAIVA; QUICHERAT, 1993). Vários dicionários⁷ apontam para essa acepção e acrescentam outras: pena que obriga o condenado a abandonar a pátria, expatriação forçada ou voluntária, lugar onde reside o exilado ou lugar desagradável de morar.

Entende-se que essas acepções enfatizam o “lugar” geográfico, ou a terra. O mesmo ocorre, com boa parte dos estudos sobre o exílio, que priorizam o deslocamento geográfico. Diferentemente dessa linha hegemônica, nesta tese, considera-se que o exílio se dá também em lugares/espacos não geográficos, no interior do indivíduo, conforme já foi afirmado. Esse indivíduo vive separado por não aderir aos valores compartilhados pela maioria. Torna-se um exilado ao perceber essa diferença moral e responder emocionalmente a ela (ILIE, 1980, p. 2).

Ainda de acordo com dicionários, há uma acepção significativa relativa à possibilidade de todos os homens estarem condenados ao exílio, à vida mortal (por oposição ao céu). Assim, exílio seria a expulsão de Adão e Eva do paraíso. Às vezes, essa situação é representada pela menção ao pecado original, uma marca indelével da condição humana em termos literários.

Esses significados dicionarizados reforçam a violência do exílio quando remetem a penas ou a expulsão forçada. Se não reforçam essa violência, pelo menos essas acepções destacam que o exilado não concorda com a pena que recebeu. Mas nos dicionários também é possível achar uma acepção de expulsão da pátria e, contraditoriamente, de exílio voluntário, que pode ter o sentido de ato ou efeito de deixar a pátria voluntariamente para ir viver em país estranho.

Outro sinônimo de exílio é a palavra degredo. O verbo degradar é uma forma alterada de degradar – do latim *degradare*, que por sua vez tem origem em *decretare*, ou uma ação judicial. *Degradare* é “[...] privar do grau, da dignidade, rebaixar” (NASCENTES, 1955, p. 150). Em correspondência à ideia de violência, existe o conceito de asilo, palavra que se origina do grego *ásylon* – inviolável – pelo latim *asylu*. Asilo é também um lugar inviolável, sentido que reforça a ideia de que todo exílio é forçado.

⁷ Entre outras obras referenciadas, a discussão dos conceitos de asilo, desterro e exílio se apoia nos seguintes dicionários: *Aulete digital*, *Barsa da língua portuguesa*, *Dicionário ilustrado da língua portuguesa da Academia Brasileira de Letras*, *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa*, *Novo Aurélio XXI*, *Priberam* e *The free dictionary*,

Além das questões do território e da violência, o exílio, segundo Paul Ilie (1980, p. 2), caracteriza-se mais como uma condição mental do que a falta de contacto físico entre pessoas ou com terras e casas. Tal rompimento supõe reciprocidade: cortar um segmento de uma população é deixar cada um dos dois segmentos sem o outro (ILIE, 1980, p. 2). Ao analisar a emigração dos descontentes ou perseguidos pela ditadura franquista na Espanha, entre 1939 e 1975, Paul Ilie (1980, p.2) destaca que os que ficaram podem vivenciar um exílio semelhante àquele dos que migraram. Esse autor critica a falta de estudos a respeito do vazio após o êxodo e suas repercussões nos cidadãos que ficaram na terra de origem, compartilham dos valores dos emigrados e vivem um exílio interior (ILIE, 1980, p. 3).

De acordo com Paul Ilie (1980, p. 11), uma parte dos cidadãos residentes simpáticos ao franquismo, impossibilitada de vivenciar o exílio dos que saíram da Espanha, nem sempre teve consciência de que vivia um exílio não territorial. O autor afirma que a literatura desses residentes, no entanto, dá provas de que existe este tipo de exílio.

Como se percebe por este levantamento aqui realizado, o exílio pode ser territorial ou íntimo, marcado pela violência ou realizado por decisão pessoal, resultado de expulsão ou de degradação, sinal de rebeldia ou de divergência.

Esses deslocamentos atuais, compulsórios ou intencionais, de refugiados ou de migrantes, traduzem-se em uma situação que se pode afirmar ser de exílio. Mas nem todo deslocamento resulta em uma autodeclaração de exílio bem como nem toda viagem é sinônimo de exílio. Assim, qual é o deslocamento que resulta em exílio? O mais óbvio é o banimento da pátria por determinação legal ou por violência. No entanto, o banimento pode dar-se dentro do grupo social e resultar em um exílio interior. O sujeito pode viver um exílio dentro de sua pátria ou comunidade, ou pode ter sido expulso de sua terra. Na questão de exílio, sempre há nuances a considerar, pois o exílio é vivido por sujeitos em trânsito: trânsito íntimo, trânsito para o outro, trânsito entre lugares (imaginários ou histórico-sociais ou territoriais).

O exílio tem sentidos diversos em análises filológicas, sociais, econômicas e históricas. Também na literatura esta expressão ganha diversas dimensões. Por isso, em uma tese, é possível desenvolver esse tema abordando poemas que, de algum modo, corresponderiam a esses conceitos de exílio aqui apresentados. Foram buscadas cinco características nos poemas para considerá-los “de exílio”. Essas

características atendem à dimensão universal do exílio tal como o tema aparece na literatura.

Pode-se aventar uma gradação entre as situações de exílio que vai desde o desconforto do sujeito com a realidade, do sujeito ensimesmado, que não foi submetido a um deslocamento físico, até as situações em que há risco de morte, como nos casos de violência social, guerras, desastres naturais ou ditadura. Em todos esses casos, é necessário reconstruir a morada. Na literatura, a percepção dessas perdas e a impossibilidade de, afinal, não poder ter a morada no exílio, levam à criação da morada no texto. No texto, a morada pode existir e, a cada nova escrita, sua construção vai tomando forma e adaptando-se às necessidades do morador. A morada será um novo lugar, embora com elementos da experiência de vida do sujeito. Sua dimensão física será o texto. Para um poeta, esse novo lugar pode ser o poema.

2.1 Estar fora de casa

A principal característica de uma situação de exílio mostrada em um poema é estar fora de casa, é a situação de deslocamento que sucede dentro da terra de origem ou fora dela. “Casa” tem várias acepções: pode significar o lugar de residência, de proteção, pode ser um grupo social, uma nação ou um lugar que está ligado estritamente ao tempo de vivência. O que é estar fora de casa? É sentir-se fora do corpo, do círculo social, religioso ou profissional, do partido político, do país, da nação, da poesia. Mas se tudo isso for próprio das ocorrências da vida? Por que seria o exílio? Quando o estar fora de casa confunde-se com o exílio? Por que razões uma pessoa que sai de casa se transforma em exilada?

Quando se caracteriza o exílio como a situação de estar fora de casa, naturalmente se destaca um elemento mais básico constitutivo da morada. A instabilidade da morada pode surgir da percepção de que se está fora de casa, levando-se em conta que a morada é um lugar no interior do sujeito.

Em “Poema sujo”, o tempo no qual o eu lírico está em casa é o passado. No poema, é recriado o espaço de sua casa, da quitanda de seu pai e da cidade de São Luís do qual o artista se separou na juventude. No trecho a seguir, a imagem da casa perdida – composta pela citação de objetos domésticos – é convocada pelo exilado com o intuito de recuperar sua proteção:

voais comigo
sobre continentes e mares

E também rastejais comigo
pelos túneis das noites clandestinas
sob o céu constelado do país
entre fulgor e lepra
debaixo de lençóis de lama e de terror
vos esgueirais comigo, mesas velhas,
armários obsoletos gavetas perfumadas de passado,
dobrais comigo as esquinas do susto
e esperais esperais
que o dia venha
(GULLAR, 1976, p. 15).

A perda da casa e sua recriação no poema são dois elementos que podem constituir a morada. Em “Poema sujo”, existe um sujeito fraturado que transforma o cotidiano em matéria poética e que convoca para reconstruir sua casa os objetos que já não servem mais no presente. No poema, na nova morada, moram tanto os elementos do passado como os sustos, o terror e o sofrimento do tempo do presente, quanto o exilado, que já não pode morar no presente cheio de violência, nem no passado. Essa morada é feita de dúvidas, de medo, de crise, mas é também o lugar de ter alívio, de sobreviver e de ser possível vencer o sofrimento (QUEIROZ, 1998, p. 141). Por meio da palavra, no poema também mora o futuro. Nessa morada, podem conviver o perfume do passado, a crise do presente e a esperança do futuro.

Nesse trecho de “Poema sujo”, há uma sucessão de verbos (voar, rastejar, esgueirar, dobrar) que sugere um processo de reação e proteção para, afinal, terminar em um sentimento de esperança. Dobrar pode significar tornar-se mais forte, dobrar-se em dois, vencer a resistência de algo, mudar de direção, com a possível intenção de voltar ao início. No poema, o uso desses verbos dá pista da existência instável da morada: há reação e recuo, dor e esperança, perigo de ser vencido pelo tempo de terror ou pela perda do passado. E, ainda, “fulgor e lepra” (GULLAR, 1976, p. 15).

Segundo Paul Tabori (1972, p. 37), não há diferença entre as razões que disparam o processo de exílio: um exilado é uma pessoa que é obrigada a deixar sua terra natal devido a forças políticas, econômicas ou puramente psicológicas. Não é uma diferença essencial se ela foi expulsa pela violência ou se foi constrangida a deixar a terra voluntariamente. Pode-se afirmar, de acordo com essa

ideia, que também não há diferença fundamental entre tipos de exílios que envolvem deslocamentos ou não.

No exílio, depois de possuir e perder a proteção da casa, é necessário criar estratégias de sobrevivência. Pode-se apontar como uma estratégia o esforço em se integrar ao novo lugar ou, em vez disso, a resistência a esse lugar. Os poemas de Ovídio produzidos no exílio são exemplos dessa resistência à nova terra, a terra de frutos amargos como escreve o poeta (OVÍDIO, 1997, p. 91).

O exílio caracteriza-se por grande instabilidade, insatisfação e resistência a pertencer ao novo lugar onde o exilado deverá providenciar a nova morada. Quando ele se estabelece, a “força desestabilizadora” da “vida levada fora da ordem habitual” (SAID, 2003, p. 60) ressurgue ou “[...] uma casa e laços reais são coisa para os que virão depois” (GORDIMER⁸, 1990 apud BHABHA, 1998, p. 35), as novas gerações. Na vida antes da literatura, a morada é um lugar instável. Esse não é só um lugar físico, mas também não é totalmente metafísico. Essa instabilidade agrava-se no exílio, naturalmente um fato básico para a criação do poema de exílio.

Ainda é Edward Said (2004) que se declara de modo muito esclarecedor sobre a transitoriedade do exílio em um texto no qual se pode aproximar a imagem da casa à de morada:

Até hoje ainda me sinto longe de casa, por mais risível que isso possa soar, e embora eu não tenha, acho, nenhuma ilusão quanto à vida ‘melhor’ que eu poderia ter levado se tivesse ficado no mundo árabe, ou morado e estudado na Europa, ainda existe alguma dose de remorso. Estas memórias são, em certo plano, a reencenação da experiência da partida e da separação no momento em que sinto a pressão do tempo que se esvai. O fato de viver em Nova York com a sensação do provisório apesar de 37 anos de residência aqui salienta mais a desorientação do que as vantagens que auferi (SAID, 2004, p. 328).

Esse trecho da autobiografia do autor ilustra o fato de que o exilado vive um conflito entre estabelecer-se – pois o exílio não é uma situação transitória – ou permanecer em instabilidade. O fato de ainda sentir-se fora de casa pode significar que a construção da morada não se iniciou ou está em curso. A reflexão a respeito de suas escolhas de onde morar, o sentimento de que o tempo está passando em vão, a percepção de que está desorientado podem demonstrar que existe grande dificuldade em criar a morada.

⁸ GORDIMER, N. **My son's story**. London: Bloomsbury, 1990. p. 249.

“Poema sujo”, de Ferreira Gullar, mostra essa instabilidade na cidade estrangeira. O exilado sente que seu corpo é aberto, tão aberto que seu sangue pode se esvaír:

meu corpo cheio de sangue
 [...]

meu sangue feito de gases que aspiro

 dos céus da cidade estrangeira

com a ajuda dos plátanos

e que pode – por um descuido – esvaír-se por meu

pulso

aberto

(GULLAR, 1976, p. 19-20).

Nesse trecho citado, o perigo ou a promessa parece resultar do “descuido” ao substituir um elemento do passado – as bananeiras – por um elemento aparentemente similar – os “plátanos” da nova cidade. A palavra “plátanos”, em espanhol, é a tradução de “bananeiras”. Na poesia de Ferreira Gullar, a imagem de bananas ou bananeiras, que remete ao passado, está muito presente, assim como em outros trechos de “Poema sujo”. Com a ajuda dos “plátanos”, essa imitação malfeita da imagem das bananeiras, o habitante pode respirar na cidade estrangeira ou desaparecer nela.

A situação de exilado produziu obras literárias magníficas. Contudo, segundo Edward Said (2003, p. 47), pensar que o exílio seja bom para a literatura “[...] é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como ‘bom para nós’”. Edward Said (2005, p. 61) ainda observa que o intelectual no exílio tem “uma espécie de amargura ranzinza que beira à indigestão”.

Embora seja resistência à assimilação ou aculturação, a escrita também faz parte do esforço de “[...] superar a dor mutiladora da separação” (SAID, 2003, p. 46) sob a qual vive o exilado. Em relação à questão colonial, Homi K. Bhabha (1998) escreve que a função da literatura de exílio pode ir além dessa superação. A produção literária, tanto daqueles que foram colonizados como dos que saíram de sua terra de origem, pode substituir a transmissão de tradições nacionais, criando um tema internacional, com postura crítica, em uma ação na mesma medida literária e política (BHABHA, 1998, p. 33-34).

Assim são criadas as nações diaspóricas, que Stuart Hall (2003, p. 26) chama de “comunidades imaginadas”, tomando de empréstimo o conceito criado por Benedict Anderson (2008). Essas comunidades imaginadas são nações em transformação em termos de cultura, valores étnicos, modos de viver. Também determinam como se imaginam as nações de origem em questões como a identidade nacional e o sentido de pertencimento de seus habitantes. Essas comunidades são parte da história da nação de origem e constroem a identidade nacional na nova nação. Suas fronteiras são mal definidas devido às relações com os vizinhos e uma relação variável com a nação de origem. Essa última não é uma relação de “[...] origem e cópia, de fonte primária e reflexo pálido” (HALL, 2003, p. 35). Dentro dessas comunidades subsistem diferenças étnicas, linguísticas e religiosas.

Homi K. Bhabha (1998, p. 24) ressalta que o hibridismo cultural dessas comunidades imaginadas impõe a redefinição de culturas nacionais, a transmissão de tradições históricas e de “comunidades étnicas ‘orgânicas’”. Essas comunidades imaginadas impõem um novo internacionalismo e um novo enfoque sobre a história das nações ocidentais.

A escrita desses povos de comunidades imaginadas é carregada de metáforas para trabalhar os problemas de tempo e lugar e inventar a ideia de estar em casa. Assim, cultivar a poesia ou ser poeta é uma das estratégias de sobrevivência de quem está fora de casa. É ir contra o mutismo do exílio, lutar contra o esquecimento, ter a missão de denunciar o que ocorre na terra de origem, preservar a própria língua. A poesia pode até mesmo salvar o poeta do inferno, como ocorre em *A divina comédia*, onde o poeta Virgílio conduz Dante.

Considera-se que o poema do livro *Em alguma parte alguma* (2010), “Volta a Santiago do Chile”, de Ferreira Gullar, é uma tentativa de lutar contra o esquecimento. Ao velar a figura de Allende por meio da memória, o poema estabelece uma unificação entre o passado e o presente para lembrar que é necessário fazer justiça aos emudecidos pelas ditaduras latino-americanas do século XX e resistir ao esquecimento (PAIVA, 2012, p. 115).

Cultivar a poesia ou ser poeta também é ser uma voz dissonante. A presença do exilado já é por si só dissonante. Suas roupas, sua religião, sua cor, sua pobreza, seu corpo – vivo ou morto – destoam da estabilidade dos países aonde chega. Também sua presença como sinal dos que ficaram – ainda mais em risco do que

aqueles que partiram – é um desafio à integração (in)desejada pelo exilado e por aqueles que (não) o acolhem: “A prova da hospitalidade, a hospitalidade incondicional, seria aceitar que um estrangeiro permanecesse estrangeiro, intempestivo, desconhecido” (NASCIMENTO, 2004, p. 44).

Acolher um estrangeiro sem impor condições choca com o orgulho que o indivíduo moderno tem de sua diferença – nacional, ética, subjetiva e irredutível – e sua hesitação entre o nacionalismo e as tendências universalistas (KRISTEVA, 1994, p. 10). As pessoas sentem o quanto o estrangeiro é diferente; em um segundo momento, compreendem que também elas próprias são singulares. Desses sentimentos díspares, surgem o amor e o ódio pelo estrangeiro, aquele que é tão semelhante quanto diferente. O estrangeiro ocupa o lugar da diferença; assim, “[...] lança à identidade do grupo, tanto quanto à sua própria, um desafio” (KRISTEVA, 1994, p. 47) de violência ou de intrusão, ou um apelo de amor que poucos aceitam.

Continuar a ser um estrangeiro é também não reconhecer o país de acolhida como morada ou fazer de uma não morada a sua morada. A adaptação pode ser vista com desprezo, pois destrói o desejo de retorno (ROLLEMBERG, 1999, p. 28). Assim, o asilado resiste a receber benefícios materiais, em enriquecer-se culturalmente e a aceitar a legalização no novo país, pois significaria uma redefinição de sua identidade (ROLLEMBERG, 1999, p. 158-159).

Mas ao estrangeiro, às vezes, só resta concordar, dizer que está tudo certo. A presença dissonante do exilado ainda insiste em lembrar que, sim, está tudo certo, mas como “dois e dois são cinco” como escreve Caetano Veloso em sua música “Como dois e dois”.

Como voz dissonante, o poeta em exílio inventa um futuro para si por meio do poema. E, quando se sente que a perda da casa é definitiva, o poema de exílio representa um sujeito em trânsito que leva consigo sua casa e faz de sua arte sua morada.

Pode-se ainda citar como estratégias de sobrevivência, no exílio, deixar de revelar as características nativas; fazer o pedido de acolhimento, asilo e cidadania; trabalhar arduamente (KRISTEVA, 1994, p. 26); deslocar-se para outra terra; ou preparar-se para a volta. Uma estratégia interessante pode ser vista no poema “Depois do Éden”, de Luís Delfino. O eu lírico – um dos exilados filhos de Eva – ironiza os donos do paraíso, pois o resultado da expulsão do casal Adão e Eva é

“Que anjos e tronos, pelo espaço infindo, [...] / Rolaram numa esplêndida carreira...”
(DELFINO, 1932 apud BANDEIRA, 1938, p. 27).

Outra estratégia de sobrevivência é cultivar a herança trazida da terra de origem; reunir-se com os familiares em uma tentativa de criar, na nova nação, uma “cópia” da original. O exilado cerca-se de pessoas, objetos e valores que criam a atmosfera de sua nacionalidade enquanto rejeita o que pode considerar como contrário ou não condizente com sua origem.

Matar a vida anterior não garante a adaptação ao exílio. O passado continua assombrando o exilado e os acontecimentos do presente recriam aqueles do tempo do passado. Portanto, estratégias de sobrevivência como a tentativa de esquecer o passado, a concessão de perdão aos responsáveis pelo sofrimento do exilado ou a atenção inteiramente voltada ao futuro não encerram o exílio. Do mesmo modo, o contínuo ajuntamento dos cacos das perdas ou a existência feita de recordações não acabam com o exílio. Essas estratégias podem resultar em um exílio existencial.

Obviamente, o exílio não termina quando começa um novo exílio. Ferreira Gullar tem um poema que provavelmente demonstra bem isso. “Cantiga do acaso”, do livro *Na vertigem do dia* de 1980, traz um sujeito sob forças do acaso: tanto o acaso que o levou ao exílio político como o acaso que o leva a um local supostamente ignorado pela memória. Por meio da memória, o exilado transita por lugares que não são seus, pois não são nomeados em sua língua materna. Ele está nas *calles* chilenas, nas *jirones* peruanas, nas *úlitzi* russas e nas ruas brasileiras em sucessivos deslocamentos e em processo de fragmentação:

Rua Miguel Couto...
[...]

Mal por ela passo
caio noutra espaço;
e a tarde ordinária
que atravessava
de comerciária
vira metafísica:
o home que anda
o outro que compra
este que conversa
– vejo-o:
vivem
uma tarde que
em forma de brisa
a cidade atravessa.

Rua Miguel Couto
de que me esquecera

perdida entre tantas
 ruas do planeta
 (entre *jirones*, *calles*,
úlitsi, vielas)
 meu esquecimento
 não te destruiu:
 surges de ti mesma
 diante de mim
 que te carregava
 sem saber de ti
 (GULLAR, 2008, p. 286-287).

O endereço é em qualquer lugar ou em qualquer língua: a palavra rua aparece em três formas como a marcar os três lugares dos sucessivos exílios do poeta – Moscou, Santiago e Lima – assim como aparece em português. Mesmo a língua materna parece ser estranha. A denominação do espaço na língua do outro também marca o lugar em que se pede asilo e hospitalidade em uma língua que não é a do exilado. É um sinal de violência, da falta de defesa, da estranheza a que é submetido o estrangeiro (DERRIDA, 2003, p. 15).

No retorno, a rua da cidade brasileira parece ainda perdida no tempo atual do poema. Essas ruas são fragmentos da história do artista e adquirem importância inesperada em sua tentativa de adaptar-se à cidade de origem, o Rio de Janeiro, em uma preocupação ansiosa em recuperar o passado (ILIE, 1980, p. 4). A poesia ou a brisa que atravessa a cidade transforma o que é comum, ordinário em temas relevantes. A poesia dá a uma lembrança ou a um espaço outro valor maior. Em “Cantiga do acaso”, observa-se que mais do que viver na cidade as pessoas também vivem no poema. Por meio da memória, os habitantes, além do poeta, são transportados para o poema. Não é só de memória que trata o poema, mas de esquecimento, não dos outros, mas do próprio sujeito que precisa lutar para que os que saíram devido à ditadura não sejam esquecidos.

O poema de exílio pode ser o local para juntar os cacos: do espaço, da vida, do passado e do presente, do corpo ou do ser. Os poemas “Extravio” e “Falanges” de Ferreira Gullar, publicados em *Muitas vozes* (1999), possivelmente tratam da fragmentação subjetiva do mundo. A fragmentação persiste em poemas onde se observa um exílio existencial como em “Extravio”:

Onde começo, onde acabo,
 se o que está fora está dentro
 como num círculo cuja
 periferia é o centro?

[...]
 Extraviei-me no tempo.
 Onde estarão meus pedaços?
 Muito se foi com os amigos
 que já não ouvem nem falam.
 [...]

Ah, ser somente o presente:
 esta manhã, esta sala.
 (GULLAR, 2008, p. 398-399).

Esse sentimento de exílio, de estar em descompasso com a realidade, faz o eu lírico querer se agarrar ao presente na última estrofe, como escreve Ferreira Gullar em relação ao seu livro *Muitas vozes* (1999):

[...] procuro em alguns poemas me livrar das lembranças, da memória. Não pretendo reduzir o livro a tal propósito; a verdade, porém, é que, nele, acentua-se a necessidade de livrar-me do passado para viver o presente, talvez porque, com a idade, o peso do vivido tenda a nos impedir de viver o momento atual (GULLAR, 2015b, p. 64).

Porém a construção da morada, empreendida no retorno do exílio, pode se revelar um novo deslocamento. A volta pode não encerrar o exílio, mas pode iniciar outro, um exílio interior. “Falanges” revive a dor do exilado político e apresenta uma poesia fragmentada e clandestina. Com seus versos curtos, o poema parece mostrar uma realidade, transformando-se em cacos:

e como um trapo a língua
 se esfarrapa
 e deixa ver o
 domingo e suas
 nuvens
 (na perda memória)

fogem
 os séculos
 no capim (entre
 os talos)

próximo à estação
 da Estrada de Ferro São Luís-Teresina

[...]
 esperando a chuva
 passar quem adivinharia
 o encontro
 em Moscou?
 (as pernas
 molhadas de respingos)
 quem
 adivinharia
 o poema
 em Buenos Aires o amor

no Bairro de Fátima?

os objetos da casa já marcados de abismo
quem adivinharia?
(GULLAR, 2008, p. 406-407).

As mudanças e a instabilidade da vida também contribuem para esse estado de fragmentação e de heterogeneidade do eu lírico. Nesse processo, destacam-se no poema o exílio político e o exílio de São Luís, postos pela memória não em sucessão temporal, mas em paralelo.

Uma das perdas do exilado é a da sua língua que, no poema “Falanges”, está em ruínas. No entanto, é a língua que lhe permite recriar a sua cidade. No poema, é recriada sua casa, sua perdida terra de origem. A memória está perdida, como o eu lírico e suas origens. Parece que o poeta e a poesia têm dificuldades na arte de trabalhar o que é duro:

a
metalurgia
da brisa

da lama

do inseto
azul que
come
fezes
[...]

dentro das
flores
a lâmina
disfarçada
em aroma)
(GULLAR, 2008, p. 408).

Ser poeta é comer poesia – como diria João Cabral de Mello Neto, “fezes”. É transformar o duro em material maleável como a água que, por outro lado, não se deixa prender. Recriar a casa perdida é um trabalho duro, é correr o perigo de estar exposto à poesia, a “flor” – conforme querem outros – que mata e dá prazer.

2.2 Ter consciência do exílio

Como se viu pelas definições iniciais trazidas, para estar em exílio, quase sempre, é preciso estar fora de casa. Mas nem sempre o fato de estar fora de casa

se configura em uma situação de exílio em um poema. Para ser exílio, é necessário que aquele que está fora de casa se sinta exilado, que tenha consciência de tal fato e que o vivencie como tal (ROLLEMBERG, 1999, p. 112). Esse sentimento pode se alterar depois de um tempo em que a integração do exilado pode ser tão forte que diminui ou encerra seu sentimento de exílio. Assim, o sentir-se um exilado parte de dentro do indivíduo, do íntimo, e não apenas de fatores condicionantes externos. A consciência de exílio é a percepção de que algo se perdeu, mas também da impossibilidade de ir para o paraíso.

O exílio de São Luís é um dos temas do poema “Nasce o poeta” do livro *Muitas vozes* (1999) de Ferreira Gullar: trata-se de um nascimento difícil, com idas e vindas. Supõe-se que o escritor tem consciência de que sua casa ficou no passado:

descubro a estranheza
do mundo
num jardim destruído
da Rua dos Prazeres
esquina de Afogados
(GULLAR, 2008, p. 361).

Mas dessa casa perdida o poeta retira sua poesia, é ali, e dali, que ele nasce e mora dentro do poema:

mas fosse o que fosse
viria do escuro
viria da noite
que oculta o mundo:
a Rua da Alegria
e a mobília da casa
(GULLAR, 2008, p. 356).

O poema utiliza expressões que evocam a tradição poética geral e a poesia de Ferreira Gullar em particular: “o nome é lançado / (ou cai / do acaso)” (GULLAR, 2008, p. 354) assim como a palavra é lançada ou acontece um lance de dados; “uma pedra”; “o sopro”; “o vento”. Mas parece que a palavra “lobo” não pertence a essa tradição:

na vidraça

é o vento?
é o lobo

a palavra sem rosto
que se busca no espelho
[...]

a manhã apaga
as perguntas da noite

as coisas são claras
as coisas são sólidas

o mundo se explica
só por existir

a memória dorme

o presente ri
[...]

No princípio
era o verso
alheio
(GULLAR, 2008, p. 355-359).

A poesia é apresentada como perigosa, como um “lobo”. A partir da poesia, o eu lírico poderá criar sua identidade. Essa perspectiva está no passado em São Luís, em “Nasce o poeta”, no tempo de mudança ou no qual Ferreira Gullar decide que a poesia seria um norte em sua vida. Ainda, para ficar no conceito de veneno, cabe lembrar a “noite / que nos envenenaria de jasmim” (GULLAR, 1976, p. 43) que surge em “Poema sujo”. Aqui, em “Nasce o poeta”, o fantasma da ditadura parece já estar longe. A “noite” tem o sentido de ocultação e a ameaça refere-se à sedução do poeta pela poesia, o “lobo”.

O poema apresenta um jogo de espelhos por meio do qual o poeta obterá sua identidade. De início, dentro do espaço de São Luís, mas também no “verso / alheio”. “Nasce o poeta” justifica o título dado ao livro de onde saiu esse poema, *Muitas vozes* (1999), obra em que sobressai a imagem da cidade de São Luís. No princípio, não era o verbo, a ação, a própria língua, mas a língua do outro, o verso alheio que constitui a herança do eu lírico. A construção da morada comporta não só as experiências passadas, mas a cultura onde se vive. Essa herança compensa a perda do paraíso e o poeta pode construir sua morada no poema:

e o mundo
no poema
se sonha
completo.
(GULLAR, 2008, p. 362).

O poeta está fora de casa, mas dentro do poema. Tem a companhia de muitos precursores em sua formação, uma vez que “[...] a arte implica elaboração. E

elaboração de uma herança, pois as linguagens estão impregnadas de significados que nos vêm de nossos predecessores, assim como daqueles com os quais convivemos no dia a dia” (GULLAR, 1998b). No entanto, em “Nasce o poeta”, o caminho do poeta é feito na solidão.

2.3 Estar na solidão

A solidão é um dos mais frequentes sentimentos que emergem nos poemas de exílio. Sentir-se em exílio é um sentimento individual, assim como cada exilado vive de maneira única seu exílio. O fato de estar na solidão é tão constitutivo do exílio a ponto de se tornarem sinônimos nos dicionários. O exílio pode significar solidão em que se vive, lugar retirado, solitário; solidão pode ser sinônimo de desterro; assim como isolamento ou insulamento.

O sentimento de solidão parece ser mais relevante na modernidade, na qual as pessoas são mais sozinhas, o que contribui para e resulta do exílio. De acordo com Marshall Berman (1986, p. 154), reconhece-se a figura do homem moderno arquetípico no “[...] pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas”.

Estar só não quer dizer isolado sempre. Na música de Taiguara, “Teu sonho não acabou”, do disco intitulado *Piano e viola*, de 1972, o eu lírico responde a John Lennon e a todos que perderam a esperança. Criado em um contexto de ditadura, o poema é uma tentativa de quebrar a solidão com uma postura solidária:

Eu preciso, eu preciso de você
Ah! Eu preciso, eu preciso, eu preciso muito de você

Nós precisamos, precisamos sim
Você de mim, eu de você.
(TAIGUARA, 1979).

A solidão pode ser o resultado da necessidade ou escolha do exilado de manter-se isolado. Nos poemas de Ovídio, surge o momento de estranhamento do outro. Tudo é estranho ao poeta: os hábitos do outro, sua tecnologia de sobrevivência ao invasor e sua língua. O eu lírico se põe em posição de resistência e mesmo ataque: “Disformes, os campos só produzem tristes absintos; / Quanto é

amarga a terra, mostram-no seus frutos” (OVÍDIO, 1997, p. 91), escreve no livro de epístolas *Pônticas*.

O fato de estar na solidão não impede que o exilado procure outros em condição análoga a sua. Nesse caso, é comum que o grupo assim organizado vivencie situações que recordem a terra de origem. Inclusive, a presença de outros é importante para provocar a atividade de lembrar, pois “Se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar” (BOSI, 1983, p. 17). Viver em grupo também é importante para criar uma identificação nacionalista entre conterrâneos, ajudar-se mutuamente e reconhecer no outro um “elo simbólico com a terra natal” (ZANDONÁ; ZUCCO, 2011, p. 179). Viver em grupo aquece o sonho da volta, mas também protege o indivíduo da rejeição que enfrenta no novo lugar, o qual não é reconhecido como seu. Após se sentir livre ao perder os laços com os seus, o estrangeiro pode mergulhar em um estado de solidão e tédio, pois necessita de cumplicidade e de rejeição para afirmar sua identidade (KRISTEVA, 1994, p. 20).

No entanto, a definição do exílio e de uma possível volta, as estratégias de sobrevivência e as perdas e os ganhos são subjetivos. O próprio deslocamento é, muitas vezes, um ato solitário, assim como a volta também é uma decisão individual, solitária. O eu lírico mostra-se só e, em alguns casos, de maneira enfática. Estão nessa categoria os poemas em que os sujeitos andam na companhia de mortos ou de fantasmas. A solidão pode ser vista em dois poemas nos quais o eu lírico é acompanhado por um fantasma. Em “Viagem na família”, do livro *José* (1942) de Carlos Drummond de Andrade, o fantasma do pai conduz o eu lírico por um deserto, a imagem mais certa de um exílio:

Longamente caminhamos.
Aqui havia uma casa.
A montanha era maior.
Tantos mortos amontoados,
o tempo roendo os mortos.
E nas casas em ruína,
desprezo frio, umidade.
Porém nada dizia.

A rua que atravessava
a cavalo, de galope.
Seu relógio. Sua roupa.
Seus papéis de circunstância.
Suas histórias de amor.
Há um abrir de baús
e de lembranças violentas.
Porém nada dizia.

Jacques Derrida (1994) escreve que o fantasma visita alguém porque o está sempre perseguindo. Mas é preciso falar com os fantasmas para criar uma literatura que os enfrente e estabeleça a herança a receber desses fantasmas.

2.4 Desejar um paraíso

Além de o exilado estar na solidão e do fato de ele estar fora de casa e ter consciência do exílio, outra característica que possibilita que se defina um poema como de exílio é o desejo de estar no paraíso. Individualmente ou em grupo, o exilado tem uma ideia de um paraíso que foi perdido ou é desejável conquistar. O exilado vive em um movimento de queda, volta e reconquista do paraíso perdido. Essa reconquista é mais significativa do que a conquista. Na maioria das vezes, o desejo de um paraíso não se distingue do desejo de voltar. Na avaliação de como retomar um paraíso, a “volta” e as “perdas” são duas instâncias que o exilado não deve esquecer.

Em relação ao paraíso perdido, é interessante observar que Sueli Siqueira, Gláucia de Oliveira Assis e Carlos Alberto Dias (2010, p. 63) escrevem que “O retorno é constitutivo do projeto migratório, mesmo que ao longo do tempo não se concretize”. Esse dado leva à discussão do que seria efetivamente uma volta, quais seriam os preparativos para voltar, quais são os impedimentos, como agem os que ficaram, e qual é o paraíso para onde se quer voltar ou o paraíso para o qual se volta realmente. A volta é a tentativa de retomar um lugar na origem. Todos pensam em voltar em melhores condições, com dinheiro ou com a paz na terra de origem.

A volta marca o fim do exílio, mas pode representar um novo exílio ou “desexílio”⁹ quando um exilado, ao retornar, se depara com um país diferente daquele retido em sua lembrança. Percebe-se, na poesia de Ferreira Gullar, esse sentimento, como no poema “Volta a Santiago do Chile” do livro *Em alguma parte alguma* (2010) (PAIVA, 2012, p. 112):

⁹ “Desexílio” é um conceito criado pelo romancista e poeta uruguaio Mario Benedetti, autor do romance *Andamios*, publicado em 1996. Escrito por um autodenominado “desexilado”, o romance trata de um personagem que volta a sua cidade de origem com um fardo de nostalgias, preconceitos, esperança e solidão (BENEDETTI, 1997, p.11).

É tudo inacreditavelmente real: eu estou neste quarto
 e a cidade lá fora – a cidade
 com suas avenidas e edifícios,
 seus bairros e ônibus
 e carros e pessoas.
 Em que direção fica La Villa Olímpica? Las Condes?
 O rio Mapocho? La calle Carlos Antúnez
 onde morei?
 (GULLAR, 2010a, p. 121).

Em função das dificuldades em retornar, a nova pátria assume a figura de um paraíso a conquistar. Situação semelhante pode ser vista na música de Taiguara “Terra das palmeiras”, do disco intitulado *Imyra, tayra, ipy, taiguara*, gravado em 1975, que mostra um exilado que está em outras terras, usa outras danças e outra língua, mas não se esquece de sua “sonhada terra das palmeiras”:

Sonhada terra das palmeiras
 Como me dói meu coração
 Como me mata o teu silêncio
 Como estás só na escuridão

[...]
 Ah! Minha amada amortalhada
 Das mãos do mal vou te tirar
 P'ra dançar danças de outras terras
 E em outras línguas te acordar...
 E em outras línguas te acordar...
 E de outras terras te acordar...
 Amada minha te acordar...
 Querida minha te acordar...
 Em outras línguas te acordar
 (TAIGUARA, [2014?]).

O exilado vive em um processo constante de lembrar para não perder o que ficou para trás. Na volta, ao se dar conta do que efetivamente perdeu, de que houve mudanças, esse processo é reavivado. Entram em campo a “memória, o esquecimento e a imaginação” (TAVARES, 2007, p. 200) para recriar as imagens. Assim escreve Braulio Tavares a respeito da vida e da obra de Ariano Suassuna, que revisita o passado sistematicamente. O crítico tem uma opinião bem interessante sobre a questão do exílio:

Seria exagerado e injusto referir-se à sua existência no Recife como um exílio propriamente dito. Quando Carlos Newton Júnior intitula sua análise da poesia de Ariano *O Pai, o Exílio e o Reino*, a palavra exílio deve ser encarada aí mais no sentido temporal do que espacial. O exílio não é a cidade do Recife: é o inesperado Futuro em que o menino de três anos foi projetado, sem volta, por uma tragédia em que se misturaram o fortuito e o inevitável. Eleger o Recife como capital do seu Reino é um pulo-do-gato inventado pelo poeta para dobrar o Destino à sua vontade. Já que lhe é

impossível retornar fisicamente ao Sertão, ele irá implantar o Sertão em pleno litoral, em pleno coração urbano da Capital, 'sertanizando' para sempre sua Cultura e seu modo de ver, de ser e de pensar (TAVARES, 2007, p. 200).

Essa visão de exílio, decorrente do fato de que Ariano Suassuna nasceu no sertão da Paraíba, perdeu seu pai aos 3 anos e se estabeleceu no Recife quando jovem, ainda que Braulio Tavares não considere esse deslocamento espacial um exílio, está de acordo com o tom do poema "A Acahuan - A Malhada da Onça" no qual se destaca o exílio temporal. Nesse poema de Ariano Suassuna, avalia-se que o menino-adulto se ressentia da falta de um tempo em que possuía a proteção de seu pai:

Aqui morava um Rei, quando eu menino:
vestia ouro e Castanho no gibão.
Pedra da sorte sobre o meu Destino,
pulsava, junto ao meu, seu Coração.
(SUASSUNA, 1980 apud NEWTON JÚNIOR, 2008).

O poema parece trazer uma tentativa de recuperar o paraíso que foi arruinado e que o desejo de ter um paraíso se prende à necessidade de reconstruir a morada perdida. Esse desejo não se realiza, mas a morada, com elementos do sertão e com a experiência vivida no litoral, é criada no poema. Por meio do esquecimento e da recordação, no poema, foi dada ao poeta uma oportunidade de ensaiar o "passo para fora da esfera do passado em direção ao futuro" (ASSMANN, 2011, p. 303).

Em relação ao tempo e além de viver um desterro, o exilado vive um destempo, conceito criado pelo escritor polonês exilado Joseph Wittlin. Trata-se da privação do tempo que passa em seu país de origem (TABORI, 1972, p. 32). A consciência dessa privação pode ser observada na música "Sabiá" de Tom Jobim e Chico Buarque de Hollanda. O exilado quer retornar para "colher a flor / que já não dá", ou seja, sabe que o tempo está passando em seu país:

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá
(JOBIM; BUARQUE, 1968).

Como consequência dessa privação do tempo que passa em seu país de origem, o exilado vive em dois tempos simultaneamente, o presente e o passado. No entanto, a vida de um exilado acelera em direção ao seu fim como de qualquer outra pessoa (TABORI, 1972, p. 32). É factível entender que o exilado percebe que o tempo resiste a parar no poema “Volta a Santiago do Chile”, do livro *Em alguma parte alguma* (2010) também de Ferreira Gullar: “a vida quer viver” (GULLAR, 2010a, p. 120). O fato de o exilado morar em dois tempos resulta em conflitos graves e até trágicos, pois preenche sua imaginação com os fantasmas de um mundo morto (TABORI, 1972, p. 32).

Enquanto a situação em que o exilado se encontra pode ter um término, seu sentimento íntimo de exílio não tem fim. Esse é o luto interminável, incontrolável, sobre o qual escreve Jacques Derrida (1994). O luto total é impossível uma vez que o outro não é digerido totalmente e reaparece espectralmente, mesmo que não se queira.

Mas sentir-se em casa ao retornar não é uma questão simples. Stuart Hall (2003, p. 27) ressalta que muitos que retornam sentem dificuldades em se identificar com seu lugar de origem. Enquanto esse lugar tornou-se irreconhecível, eles sentem falta da nova vida ao mesmo tempo em que estão felizes por retornarem:

Esta é a sensação familiar e profundamente moderna de des-locamento, a qual — parece cada vez mais — não precisamos viajar muito longe para experimentar. Talvez todos nós sejamos, nos tempos modernos — após a Queda, digamos — o que o filósofo Heidegger chamou de *unheimlichkeit* — literalmente, ‘não estamos em casa’ (HALL, 2003, p. 27).

Estar em casa no retorno é uma preocupação dos autores que escrevem a respeito do exílio. Denise Rollemberg (1999, p. 286) sustenta que:

A volta de Ulisses é emblemática. Depois dos infortúnios para chegar a Ítaca, não será mais reconhecido no país, em casa. Aí encontrará vexações e usurpações. A maldição do exílio de Ulisses está não apenas no que passou em terras estrangeiras, mas também no mal que recai sobre sua casa e que terá que enfrentar.

Edmond Jabès (2011, p. 38-39) reflete que o retorno se transformaria em perder seu país pela segunda vez. Sugere que talvez tenha inventado em seus livros um Egito mítico e temesse confrontar esse país com uma realidade que já não correspondia àquela em que viveu.

Voltar à casa é recuperar o tempo perdido e o espaço perdido, as raízes perdidas. Os que voltam estão felizes, mas sentem que os elos naturais e espontâneos se perderam. Falando de sua própria experiência de diáspora, Stuart Hall (2003, p. 416), em entrevista, diz que é impossível “‘voltar para casa’ de novo”. Em relação ao fato de estar no Caribe, a terra natal, supõe que se trata de uma experiência de estar dentro e fora ao mesmo tempo e conclui que:

[...] isso passou a ser a condição arquetípica da modernidade tardia. A vida de todo mundo é cada vez mais assim. Isso é o que eu penso da articulação do pós-moderno com o pós-colonial. De uma forma curiosa, o pós-colonial prepara o indivíduo para viver uma relação ‘pós-moderna’ ou diaspórica com a identidade. Trata-se, paradigmaticamente, de uma experiência diaspórica. Desde que a migração se tornou o grande evento histórico-mundial da modernidade tardia, a experiência diaspórica se tornou a experiência pós-moderna clássica (HALL, 2003, p. 416).

Estar exilado compreende, na literatura e na vida, várias perdas: perda por morte de familiares e amigos, perda de *status*, perda de condições sociais, perda da honra, entre outras. Esses tipos de perda podem acontecer em fase anterior ao exílio. Além da vivência entre perdas, o exilado também vive em meio a carências e conquistas necessárias à sobrevivência na nova casa. São importantes para a permanência no novo lugar as condições e a forma em que se dão o asilo e o acolhimento, dependentes do equilíbrio delicado entre a fragilidade daquele que chega e a sensibilidade daquele que recebe.

Outra perda referente ao exílio é a da identidade. O exilado vive em um lugar movediço, frágil, de fronteira: fronteira geográfica, fronteira entre culturas, fronteira entre o “eu” e os “outros”. A construção de uma identidade supõe uma singularidade frente a outro. Como é reconhecida essa alteridade em situação de repressão ou de exílio? Segundo Edward Said (2003), o exílio é criado para negar a dignidade e a identidade das pessoas. Outro autor que dá importância a essa questão é Paul Tabori (1972) para quem o sentimento de identidade ou a percepção de permanecer o mesmo que se foi ontem e se será amanhã, de ser fiel a si mesmo, é o que dá confiança necessária para uma vida normal apesar de seus altos e baixos. O exilado é propenso a perder esse sentimento e essa confiança e tem grande dificuldade em recuperá-los (TABORI, 1972, p. 30). Enquanto não ocorre essa perda, talvez não seja possível entender uma situação como de exílio. A luta do exilado para não perder ou criar uma identidade é travada durante todo o exílio e posteriormente. Outra luta se refere à doação ou criação de uma identidade por outra pessoa:

acolhido e a sua humanidade ameaçada, o poeta foge e se refugia no poema. O poeta faz do poema sua morada, bem mais ampla do que a imposta, que vai até os limites das estrelas – ou da vida – como se pode perceber em “Fevereiro de 82”.

Ligada intrinsecamente à perda da identidade, outra perda significativa é a da língua. Paradoxalmente, na língua existe uma promessa de proteção e uma ameaça de abandono, pois quem está no entre-lugar¹⁰ não pode escolher identificar-se com a nova situação enquanto está preso a essa língua.

Francisca Zuleide Duarte de Souza (2003, p. 134) escreve que “A literatura do exílio ou da emigração constitui um dos filões mais interessantes de análise, pois emigra-se, primeiramente, da pátria, dos familiares, dos amigos e, em seguida, da sua própria língua”. Essa autora ainda enfatiza que o caminho de volta:

[...] passa necessariamente pela linguagem; escreve-se para inscrever-se de maneira irrefutável na lembrança daqueles que são nossos contemporâneos; escreve-se para não se cair no esquecimento e para se fugir da solidão. A literatura (ou a linguagem) é a tábua de salvação contra a marginalização do indivíduo, seja ele ficcional ou real (SOUZA, 2003, p.134-135).

A autora completa que a manutenção da língua materna é um recurso para voltar ao ponto de origem (SOUZA, 2003, p. 137). A linguagem verbal, mediada pela memória, possibilita o retorno e abranda a angústia pela perda da língua materna e da pátria.

Percebe-se que a língua – a materna ou a adquirida – é fundamental tanto para a criação da identidade do exilado como para a criação de seu processo de volta. Esse detalhe pode ser visto no poema cujo eu lírico sofre as consequências do exílio linguístico de Ovídio:

Quando me esforço por falar – que pejo confessá-lo! –
 Muita vez faltam-me as palavras, esqueci-as:
 Quase só ouço, à minha volta, fala trácia e cítica;
 Talvez pudesse eu escrever em fala geta.
 Receio, crê-me, que se misturem ao meu latim
 E leias nos meus escritos palavras pônticas.
 Seja o que for, sê indulgente com este livrinho,
 Desculpam-no o meu fado e a minha condição.
 (OVÍDIO, 1997, p. 61).

¹⁰ Entre-lugar aqui é entendido como uma situação social de fronteira entre países, classes, culturas, gêneros sexuais e diversas identidades. Essa situação caracteriza-se por sua instabilidade e pela interação colaborativa e dialógica ou antagônica e conflituosa entre sujeitos e entre culturas. Bhabha (1998) identifica o entre-lugar como um dos resultados do pós-colonialismo.

O eu lírico afirma sua identidade de romano, falante de latim, mas preocupa-se com a presença de línguas bárbaras em seu livro que, ao ser enviado a Roma, encenaria a volta do exilado.

Essa volta é, de um modo ou outro, uma recriação do tempo passado. Passado com o qual se rompeu, sem atingir a felicidade em uma nova vida, conforme defendem alguns intelectuais.

Nas questões que dizem respeito ao paraíso que se deseja conquistar, pode-se observar que outros intelectuais têm a visão do exílio como uma acumulação e troca de bens culturais (BHABHA, 1998). Na escrita de Edward Said e Theodor Adorno, há um entendimento de que o exílio é negativo. Quanto à literatura, o primeiro escreve que, ao se afirmar que a literatura se beneficia do exílio, está se esquecendo do mal que ele traz (SAID, 2003, p. 47). Já Theodor Adorno (2001, p. 84) sugere que a escrita é o meio de sobreviver ao exílio: quando não se tem onde morar, o texto se torna a morada do escritor. No entanto, Tzvetan Todorov (1999), no capítulo “Voltar”, do livro *O homem desenraizado*, escreve que o exílio lhe deu novas maneiras de pensar. Não são posições exatamente antagônicas, pois o exílio, em algumas circunstâncias, pode trazer um acréscimo positivo de experiências. As condições para tal são as razões do exílio, o capital social de que dispõe o exilado, tanto na origem como na nova terra, o asilo concedido e as características individuais. Por outro lado, todos parecem concordar que existem problemas no que diz respeito ao exílio. Em geral, os poemas escolhidos para esta tese contêm uma visão negativa do exílio.

Entres as vantagens de se estar em uma situação de exílio é ter a capacidade de ver de fora na mesma medida as condições de sua terra e as da nova terra. Devido a esse distanciamento espaçotemporal, no caso da literatura, as obras são menos maniqueístas. Segundo Tzvetan Todorov (1999, p. 25), há um aspecto positivo ao se adquirir uma nova cultura, embora, lamentavelmente, se perca a anterior: o fato de poder tornar-se mais curioso, realista e tolerante. Na opinião de Edward Said (2003, p. 59), ter a consciência de mais de uma realidade possibilita a originalidade da visão sobre ela:

A maioria das pessoas tem consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos, e essa pluralidade de visão dá origem a uma consciência de dimensões simultâneas, uma consciência que para tomar emprestada uma palavra da música — é *contrapontística*.

Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto. Há um prazer específico nesse tipo de apreensão, em especial se o exilado está consciente de outras justaposições contrapontísticas que reduzem o julgamento ortodoxo e elevam a simpatia compreensiva (SAID, 2003, p. 59, grifo do autor).

Edward Said (2003, p. 60) ainda enfatiza que é reconfortante sentir-se em casa “em qualquer lugar”. Sentir-se em casa não é realizado de uma única maneira. Tzvetan Todorov (1999, p. 26) sente-se em casa ‘no estrangeiro’ (em Paris) e no estrangeiro em ‘casa’ (em Sófia).

Embora a opinião positiva desse autor a respeito do exílio seja muito citada, é preciso considerar que seu texto no capítulo “Voltar” (TODOROV, 1999) trata tanto das dificuldades de estar no exílio como das de voltar. Esse capítulo começa com a descrição de pesadelos que contêm a volta à cidade natal, Sófia, capital da Bulgária, e uma imaginada impossibilidade de retornar a Paris. Quando efetivamente visitou Sófia, depois de 18 anos de ausência, esse autor sentiu falta de sua identidade francesa. O autor observa que possuía poucas relações com a Bulgária, não havia identidade entre Paris e Sófia e entre sua vida francesa atual e a anterior. Nesse texto, chama a atenção de que um reconhecimento verdadeiro foi feito pelos velhos sapatos do exilado (TODOROV, 1999, p. 20) na estadia na cidade natal. O autor ainda teme que sua existência francesa seja um fantasma. Além disso, sente que ele próprio é um fantasma ao reencontrar os fantasmas do passado. A ideia de ser um “duplo” leva Tzvetan Todorov (1999, p. 19) ao “silêncio opressor”; sente que ele e seu duplo são irreais, não verdadeiros. As duas metades não formam um todo: “Uma das duas vidas deveria eliminar a outra” (TODOROV, 1999, p. 22), mas o sentimento de exílio permanece. Portanto, esse capítulo também explora a questão das perdas e problemas do exílio.

O que chama a atenção atualmente é a existência no planeta de uma massa de deslocados devido a guerras e a precárias condições de vida que aumenta dia após dia e reforça a posição negativa a respeito do exílio. Ferreira Gullar expressa uma opinião sombria a respeito de seu exílio por razões políticas:

Eu fiz o que pude no exílio. Não ia me render, não ia deixar me destruir. Eu procurava sobreviver, mas aquilo para mim era um castigo permanente. Eu só pensava em voltar. Minha obsessão era tão grande que eu alugava apartamento nas cidades por onde passava, mas não montava uma casa, como se diz. Eu improvisava. O apartamento era uma tenda, um

acampamento para mim. Eu não aceitava a ideia de me instalar. Confesso para vocês que eu não aguentava viver longe da minha família, dos amigos, da minha cidade. Uma coisa que eu aprendi no exílio (eu sei que é uma coisa minha) foi o seguinte: em todas as cidades por onde passava, poste era poste, casa era casa, parede era parede e na minha terra, não. O poste é o poste da rua tal, por onde eu passei uma noite, conversando com um amigo; a casa é a casa de um conhecido, etc. O exílio, na minha opinião, é um mundo hostil, um mundo que não é nada, um mundo que é matéria só. Eu não nasci para isso (GULLAR, 1998a, p. 43).

No exílio, possivelmente se tem experiências que não ocorreriam na terra de origem. Há o contato com o outro, da mesma forma que na terra de origem, mas, no exílio, torna-se ainda mais relevante expor-se a outra cultura, outra língua, outras relações sociais, outros modos de fazer arte e outro trabalho. Em certos casos, o exílio por decisão própria tem o objetivo de proporcionar essas novas experiências. No exílio, o sujeito também pode ser mais criativo ao ser desafiado pelo conflito e pela luta. Portanto, o exilado pode contribuir com seu país de acolhimento (TABORI, 1972, p. 37).

2.5 Passar por uma experiência de exílio anterior

Por fim, uma das características do exílio nos poemas é a ocorrência de um exílio anterior. O exílio se inicia quando o sujeito começa a sentir ou sofrer as consequências e ações da exclusão ou quando é impedido de se manifestar, entre outros fatos. Esse exílio anterior pode ser resultado, por exemplo, de situação de instabilidade política ou de perseguição política, religiosa, étnica, entre outras. Nesses casos, o sujeito se torna um clandestino em seu próprio país. O estrangeiro dentro de casa torna-se também um estrangeiro para si mesmo.

Mas essa situação pode ser estendida a casos em que existe uma insatisfação com as oportunidades restritas ou inexistentes no lugar onde se vive. Esse é o caso do enimesmamento do Eu moderno. Segundo Luciano Gatti (2009, p. 167), o paradoxo do moderno é o homem nascer “sob o signo de sua própria caducidade”. Existe uma rejeição mútua entre o insatisfeito e seu espaço a ponto de esse espaço transformar-se em outro país. Esse sentimento de exílio íntimo pode ocorrer em mais de uma fase da vida. Alguns poemas de exílio mostram que o sujeito pode passar por essa situação mais de uma vez. Tais poemas incorporam um acúmulo de exílios, pois toda expulsão parece ter um antecedente que é o exílio no próprio lugar. É significativo que a narrativa mítica do primeiro exílio, a expulsão

de Adão e Eva do paraíso, contemple a figura de uma exilada. Eva é a mulher estrangeira, aquela que sucumbe à tentação da serpente, esta “[...] muito cultuada entre os cananeus, por presidir à fertilidade e à sabedoria” (GRUEN, 1977, p. 58). Eva, no paraíso, já vive no exílio.

O deslocamento geográfico pode resultar em deslocamento interior ou ressaltar o sentimento de exílio. Julia Kristeva (1994, p. 22) sugere que se deve admitir “[...] que nos tornamos estrangeiros num outro país porque já o somos por dentro”. Em “Poema sujo”, de Ferreira Gullar (1976, p. 76), a menção à cidade estrangeira – “ainda estás vivo e vês, e vês / que não precisavas estar aqui para ver” – pode indicar a percepção do exilado de que o fato de estar em outro país reforça seu sentimento de exílio da cidade natal. Sua saída da cidade onde nasceu é anterior ao deslocamento por razões de atividades políticas. No poema, refletir sobre suas origens lhe provoca desconforto no exílio. Mas essa reflexão não ocorreria sem a distância. Segundo Edmond Jabès (2011, p. 43), só com a distância o escritor possui as coisas, não é oprimido por elas e pode dar um sentido ao passado.

Em alguns poemas, existem exílios sucessivos, mas, por outro lado, o paraíso não existe qualquer que seja seu nome que aparece nos poemas a serem vistos na próxima seção desta tese – Éden, terra das palmeiras, terra prometida, Acahuã, lar, meu lugar, cidade da infância, pátria ausente, pátria edênica, qualquer um. Supõe-se que não existe pela razão de que se entende que, nesses poemas, o exilado foi expulso do paraíso enquanto se encontrava lá. O paraíso já não existia antes da expulsão de fato. Daí decorre o entendimento de que existem dificuldades para se voltar a ele. Não é possível voltar para um lugar ou um tempo inexistentes.

Na seção introdutória desta tese, foi proposto que quatro conceitos podem estar em gradação: casa, habitação, lar e morada. O próximo conceito para essa lista parece ser o de paraíso, que poderia ser o lugar de plena felicidade.

O paraíso também pode ser contraditório: por ser a-histórico, não está nos “tempos humanos da memória” do poema “Galáxia” do livro *Em alguma parte alguma* (2010) (GULLAR, 2010a, p. 57), mas em um tempo eterno ou um não tempo; por ser um lugar de total felicidade, não está em movimento, não se acaba.

Por ser um desejo do sujeito privado de seu lugar, o paraíso também contém elementos de sua vivência, ou seja, imaginá-lo pode ser, no fundo, tentar reconquistar o paraíso perdido, mesmo que se tenha como objetivo uma representação nova. Portanto, não existe paraíso desconhecido a conquistar, mas

sempre o desejo de reaver o paraíso que se encontra em ruínas. Paradoxalmente, o sucesso na construção da morada é o que existe de mais perto do paraíso. O paraíso – um novo, a conquistar, ou um conhecido, a recuperar – é o lugar sem males, perfeito, sonhado, hipotético. Assim é a-histórico e inexistente. O paraíso é principalmente sonho, onde tudo parece estar resolvido, enquanto na morada tudo está por fazer, sua construção é um trabalho contínuo.

A figura do paraíso não aparece muito nos poemas de Ferreira Gullar, não se materializa. Seu paraíso é geralmente aquele já conhecido e amado. O eu lírico dos poemas se ressentido de não possuir um lugar para morar e pode eventualmente idealizar um paraíso. Mas o que importa é construir a morada, o que é feito essencialmente nos poemas.

Quando se lê um poema que explora o tema do exílio, a existência do paraíso é, paradoxalmente, incontestável. Nesse caso, os poetas não apenas afirmam essa existência, mas contam com a experiência de vida que o leitor possui para dar suporte a sua crença. Esse sentimento aproxima a literatura de todos, pois, mesmo que não se tenha a experiência do deslocamento territorial ou psicológico, todos os leitores são capazes de recriar essa terra desejada a partir de suas experiências. Mesmo quando se trata de “paraísos artificiais”, como se pode ver no poema “Os paraísos artificiais”, do livro *Pedra filosofal* (1950) de Jorge de Sena (2007), é possível contar com a experiência dos leitores, tanto para recriar a terra desejada, como para perceber que ela só existe no texto.

Essas cinco características que podem ser vistas em poemas que tratam do exílio, quais sejam o exilado está fora de casa, tem consciência do exílio, é um ser sozinho, deseja um paraíso e passou por uma experiência de exílio anterior, são um guia de leitura criado nesta tese para abordar alguns poemas de diversos autores e de Ferreira Gullar. Para continuar a demonstrar a possibilidade de ler por meio desses parâmetros aqui descritos, apresenta-se a interpretação de dois textos que tratam do exílio.

2.6 A narrativa de Agar

O primeiro texto escolhido para esta análise é o poema em prosa cujo tema é a história de Agar. Essa escolha se deu porque se compreende que nele se

encontram as características que podem identificar um poema de exílio conforme foi apresentado anteriormente.

As narrativas bíblicas se constituem em uma das maiores influências da literatura ocidental. Esses textos são fonte antiga de inspiração para nossa literatura e, segundo Altamir Celio de Andrade (2013, p. 22), “[...] a estrutura imaginativa da *Bíblia* povoa o universo mitológico e cultural do Ocidente desde muito tempo”. Na *Bíblia*, o tema da escravidão surge em textos que dizem respeito a exílio individual, a povos diaspóricos, a deslocamentos populacionais devido a guerras e a própria escravidão, entre outros casos. Esse autor registra a importância do tema do exílio que remete ao “[...] principal eixo hermenêutico de toda a *Bíblia*: o Êxodo do Egito, que marca o fim da primeira grande diáspora dos hebreus” (ANDRADE, 2013, p. 69).

A narrativa de Agar está nos capítulos 16 e 21 do livro *Gênesis*. O texto tem indícios de que se trata de um exílio que se configura como perda da herança ou interrupção da linha sucessória. Entretanto, dentro do contexto de *Gênesis* – um livro que aproxima o tema da origem humana ao tema do exílio –, Agar é um personagem em exílio em meio a outros exilados.

Agar é a escrava egípcia de Sara e expulsa de casa por Abraão: o relato de um duplo exílio territorial. O objetivo da expulsão foi afastar o filho de Agar e de Abraão, Ismael, da possibilidade de participar da aliança com Deus. Essa prerrogativa seria de Isaac, o primogênito de Sara e Abraão, que teria a responsabilidade de continuar a descendência do patriarca. Assim, Ismael perde seus direitos de herdeiro.

A escolha do relato de Agar também se escora em dois aspectos apontados por Altamir Celio de Andrade (2013, p. 67). Agar é uma das mulheres que “[...] compartilham entre si um deslocamento geográfico e interior”, o que pode sugerir essa narrativa como paradigma de relatos de vivência de exílio. Outro aspecto é que esse relato de Agar também repercute em outros lugares da *Bíblia*, o que “[...] estabelece uma relação de intertextualidade e intratextualidade, isto é, incita uma leitura do que está simultaneamente fora e dentro do texto” (ANDRADE, 2013, p. 67). De certa maneira, esses dois processos são precursores das remissões que a literatura ocidental faz à *Bíblia*. Assim cabe ainda ressaltar que a narrativa de Agar se insere em uma tradição em que a narrativa oral dá origem à escrita e que por sua vez inicia sucessivas interações.

Sara e Agar, cujas histórias são escritas na futura terra de Israel, têm em comum o fato de serem estrangeiras: a primeira vem da Mesopotâmia e a segunda do Egito (ANDRADE, 2013, p. 69). É relevante observar que, em “Antigo testamento”, tanto Sara como Agar vêm de um paraíso fértil, para se juntar ao patriarca que está à procura de outro paraíso, Canaã, que viria a ser a terra prometida ao povo de Israel. As alusões ao paraíso dão a essa narrativa o caráter universal que subjaz no tema do exílio:

16 Nascimento de Ismael — ¹A mulher de Abrão, Sarai, não lhe dera filho. Mas tinha uma serva egípcia, chamada Agar, ²e Sarai disse a Abrão: ‘Vê, eu te peço: lahweh não permitiu que eu desse à luz. Toma, pois, a minha serva. Talvez, por ela, eu venha a ter filhos.’ E Abrão ouviu a voz de Sarai. ³Assim, depois de dez anos que Abrão residia na terra de Canaã, sua mulher Sarai tomou Agar, a egípcia, sua serva, e deu-a como mulher a seu marido, Abrão. ⁴Este possuiu Agar, que ficou grávida.

[...]

21 Nascimento de Isaac — ¹Iahweh visitou Sara, como dissera, e fez por ela como prometera. ²Sara concebeu e deu à luz um filho a Abraão já velho, no tempo que Deus tinha marcado. ³Ao filho que lhe nasceu, gerado por Sara, Abraão deu o nome de Isaac. ⁴Abraão circuncidou seu filho Isaac, quando ele completou oito dias, como Deus lhe ordenara. ⁵Abraão tinha cem anos quando lhe nasceu seu filho Isaac. ⁶E disse Sara: ‘Deus me deu motivo de riso, todos os que o souberem rirão comigo.’ ⁷Ela disse também:

‘Quem teria dito a Abraão
que Sara amamentaria filhos!
Pois lhe dei um filho na sua velhice.’

Expulsão de Agar e Ismael — ⁸A criança cresceu e foi desmamada, e Abraão deu uma grande festa no dia em que Isaac foi desmamado. ⁹Ora, Sara percebeu que o filho nascido a Abraão da egípcia Agar brincava com seu filho Isaac,¹⁰e disse a Abraão: ‘Expulsa esta serva e seu filho, para que o filho desta serva não seja herdeiro com meu filho Isaac.’¹¹Esta palavra, acerca de seu filho, desagradou muito a Abraão, ¹²mas Deus lhe disse: ‘Não te lastimes por causa da criança e de tua serva: tudo o que Sara te pedir, concede-o, porque é por Isaac que uma descendência perpetuará o teu nome, ¹³mas do filho da serva eu farei também uma nação, pois ele é de tua raça.’ ¹⁴Abraão levantou-se cedo, tomou pão e um odre de água que deu a Agar; colocou-lhe a criança sobre os ombros e depois a mandou embora. Ela saiu andando errante no deserto de Bersabeia. ¹⁵Quando acabou a água do odre, ela colocou a criança debaixo de um arbusto ¹⁶e foi sentar-se defronte, à distância de um tiro de arco. Dizia consigo mesma: ‘Não quero ver morrer a criança!’ Sentou-se defronte e se pôs a gritar e chorar.

¹⁷Deus ouviu os gritos da criança e o Anjo de Deus, do céu, chamou Agar, dizendo: ‘Que tens, Agar? Não temas, pois Deus ouviu os gritos do menino, do lugar onde ele está. ¹⁸Ergue-te! Levanta a criança, segura-a firmemente, porque eu farei dela uma grande nação.’ ¹⁹Deus abriu os olhos de Agar e ela enxergou um poço. Foi encher o odre e deu de beber ao menino.

²⁰Deus esteve com ele; ele cresceu e residiu no deserto, e tornou-se flecheiro. ²¹Ele morou no deserto de Farã e sua mãe lhe escolheu uma mulher da terra do Egito (Gn 16, 1-4; 21, 1-21).

O relato traz a dimensão da importância da descendência. Em uma forma de vida tribal presente nas primeiras tradições de Israel bíblico a figura feminina é a “[...] matriz de uma nação que, nos seus inícios, está em constante deslocamento” (ANDRADE, 2013, p. 89). Sara necessariamente deveria ter um filho. Por ser estéril, entregou sua escrava ao marido como substituta. No caso de Sara, o conceito de estéril é diferente da ideia de não poder gerar filhos, pois se aproxima do conceito de desenraizamento ou de “arrancar pela raiz”. Assim Suzana Chwartz (2009) esclarece esta questão quando se trata de línguas semitas:

O radical hebraico *'qr* (estéril) [...] engloba um amplo conjunto de sentidos. O significado mais antigo de *'qr* é raiz; *'qr* significa, na esfera agrícola, desenraizar, arrancar pela raiz. Na esfera humana, possui o sentido de infecundo, sem filhos. Na esfera animal, significa aleijar um touro ou cavalo, cortando o tendão na parte posterior do joelho; em sentido figurativo: diminuir sua potência sexual e sua força vital, equivalendo a uma castração. Na esfera da genealogia, *'qr* significa descendente, e na esfera das ideias *'qr* retorna a seu sentido original de raiz e significa núcleo, fundamento. É com essa palavra – *'aqarah* – que a Bíblia hebraica designa três das quatro matriarcas de Israel: Sara, Rebeca e Raquel (CHWARTS, 2009, p. 459).

Essas mulheres são matriarcas estéreis, inicialmente inférteis, sem filhos, assim como os patriarcas são desenraizados, desarraigados, residentes temporários em uma terra árida, marcada pela fome (ANDRADE, 2013, p. 93). Hideide Brito Torres (2010) completa: “A esterilidade torna a pessoa sem poder e sem raiz, sem identidade no meio do povo. Trata-se de um estado de alienação, de separação, de exclusão”. Portanto os acontecimentos da narrativa de Agar são resultado de uma situação violenta de exílio anterior e duradouro, o exílio vivido pelo casal. Por outro lado, há muito simbolismo na presença de Agar. Seu nome, em hebraico, significa fuga (ANDRADE, 2013, p. 111). Agar é forçada a se deslocar, é “[...] uma egípcia que não está no Egito e uma escrava expulsa da casa de Israel, está sempre em trânsito, no deserto, à margem de ambos os lugares, em um verdadeiro entre-lugar” (ANDRADE, 2013, p. 111).

Pode-se entender que o exílio de Agar é resultado de um conflito político: o poder de Sara estava em jogo: “Expulsa esta serva e seu filho, para que o filho desta serva não seja herdeiro com meu filho Isaac” (Gn 21, 10). É impossível a Agar retornar a qualquer um de seus lugares de origem. Estar em um entre-lugar significa o fim para a exilada em uma morte lenta no deserto junto com seu filho. Não

obstante, o acolhimento feito pelo deus presente em seu exílio, o deus de seus senhores, salva a criança e estabelece outra aliança com Ismael.

É nesse momento que Agar, que não tem voz como outras mulheres bíblicas, expressa sua dor pela provável morte do filho. A narrativa não é explícita quanto à questão da consciência do exílio, mas tanto Agar como Sara expressam seu sofrimento pelo menos uma vez. É relevante notar também que o criador dessas narrativas bíblicas está imerso em uma tradição de exílio e por meio delas reconhece estar ou que esteve no exílio.

Tendo em vista os comentários de Altamir Celio de Andrade (2013) citados e as alusões no texto bíblico ao deserto, à infertilidade (da terra e das mulheres) e aos deslocamentos, conclui-se que a narrativa de Agar compreende vários exílios.

Sara, Abraão e Agar estão envolvidos em uma situação extremamente complexa. As duas mulheres são estrangeiras exiladas territorialmente e usam “[...] estratégias de sobrevivência inusitadas, que incorporam sentimentos como os de hospitalidade, hostilidade e amizade” (ANDRADE, 2013, p. 13). Esses sentimentos são trocados entre elas ou dirigidos a Abraão ou a seus filhos. O que o trecho citado acentua é a falta de hospitalidade e o crescimento da opressão que resultam nas estratégias femininas de resistência.

Sara saiu de sua terra para acompanhar a família de seu marido. Ela se sente vazia e amedrontada por não ter filhos. Tem dúvidas a respeito da complacência de seu Deus. Vive um novo exílio em relação a sua comunidade, pois não pode cumprir sua missão de criar descendentes para o patriarca.

Agar, como escrava, não tem lar. A história de Agar é paradigmática na questão do exílio, pois nela se observa que a exclusão na terra de origem ocorre antes da saída do Egito. Toda expulsão do paraíso parece ocorrer antes da expulsão *stricto sensu*. Como escrava, Agar é uma exilada em sua própria terra. Em consequência e posteriormente, desloca-se com uma família estranha. Sua inserção nessa família se dá pela necessidade do casal. No entanto, a inserção é frágil e rompe-se tão logo seja conveniente. Ao ser expulsa para o deserto, inicia-se um exílio que poderia ter um final trágico. Ironicamente, sua salvação é feita pela nova crença adquirida na casa de seus senhores. Como não tem mais raízes, estabelece-se no local de exílio, o deserto, com o filho também exilado. Agar e seu filho vivem uma solidão maior ainda – se isso for possível – do que a do casal que a expulsa.

Os personagens estão sempre em trânsito: mudam de lugar e de *status*. Abraão saiu da cidade-estado de Ur em direção a Canaã, futuro Israel (ANDRADE, 2013, p. 70) e estabelece-se em Harã como estrangeiro residente antes de chegar à terra prometida. É um dos patriarcas frágeis que estão sempre em deslocamento nas narrativas bíblicas. Sara é a mulher sem identidade, que não pode gerar o futuro, mas que se torna a mãe do eleito com quem Deus estabelecerá sua aliança.

Agar transita da situação de mãe de aluguel à de mãe que recebe de Deus o dom de dar de beber a seu filho. A fecundidade de Agar opõe-se à infertilidade de Sara e à do deserto. A imagem do deserto, muito usada em poemas para se opor à imagem do paraíso, tem uma razão de ser que parece remontar às narrativas bíblicas fundacionais. No caso de Agar, ela é a exilada, a arrancada de suas raízes, que, por meio de seu poder de procriar ou de criar vida no exílio, lança raízes no deserto.

Cria raízes, mora no deserto, mas não desiste de voltar. No deserto, a imagem de Agar é a de uma assimilada. Ao escolher uma mulher para seu filho, comporta-se como uma mulher hebreia na narrativa. Paradoxalmente, esse ato significa uma volta simbólica a sua origem. Pode-se afirmar que Agar empreende essa volta à terra de origem. Em uma tentativa de conceber outra morada com elementos da que se perdeu, a narrativa se encerra com a matriarca escolhendo para seu filho uma esposa egípcia.

O personagem de Agar é um exemplo de como sucessivos deslocamentos não são garantia de que a morada será construída e de que tanto a destruição como sua construção são resultado de influências do meio externo. Agar, como escrava, ainda no Egito, mora em um lugar frágil e inseguro. Em trânsito com seus proprietários, vive ao sabor do imponderável. Como matriz reprodutora é um ser que perdeu mais uma vez sua humanidade e tem a fragilidade aumentada. Afinal, ao se estabelecer no deserto, cria sua morada. Mas não se esquece daquela de sua origem. Correndo o risco de desestabilizar sua morada atual com o ingresso de outros componentes culturais, tenta resgatar elementos de sua primeira morada quando escolhe para seu filho uma esposa egípcia.

2.7 O poema “Exílio”

As características eleitas como identificadoras de uma situação de exílio (o exilado está fora de casa, tem consciência do exílio, é um ser sozinho, deseja um paraíso e passou por uma experiência de exílio anterior) podem ser vistas também no poema “Exílio”, de Ferreira Gullar, publicado no livro *Dentro da noite veloz* (1975). Graficamente, o poema lembra uma pirâmide invertida; o primeiro verso é o elemento arquitetônico de sustentação, o elemento feito de concreto. As pedras que formam as bordas das faces da pirâmide estão desalinhadas. O exílio pôs a casa de ponta cabeça e a deixou fora do prumo:

Numa casa em Ipanema rodeada de árvores e pombos
 na sombra quente da tarde
 entre móveis conhecidos
 na sombra quente da tarde
 entre árvores e pombos
 entre cheiros conhecidos
 eles vivem a vida deles
 eles vivem minha vida

na sombra da tarde quente
 na sombra da tarde quente
 (GULLAR, 2008, p. 196).

Laranjeiras, palmeiras e sabiás são substituídos por “árvores e pombos”, o que aproxima o poema das famosas canções de exílio que parodiam o poema “Canção do exílio”, do livro *Primeiros cantos* (1846), de Gonçalves Dias. Se, nesse poema, o tempo referido é o da noite, por contraponto, “Exílio” faz menção à tarde, um momento do dia transformado em tema, no exílio, em que o eu lírico não vive plenamente. Também a tarde não é o momento em que canta o sabiá, mas o tempo da proteção perdida, da perda da casa que está no centro do mundo do exilado. Para essa perda o exilado se volta, mas também para a posição da casa que indica ponto de partida e de chegada.

Pode-se aventar que há duas questões no poema relativas à instabilidade do exílio. O exilado sente-se imobilizado, pois a vida em movimento, os “móveis”, existe apenas para o outro que está na terra de origem e está perdida para o exilado tanto quanto a terra. Entende-se que o exilado foi obrigado a transferir a outro a possibilidade de viver a sua vida. Além do sentimento de estar em um mundo imóvel, percebe-se que o exilado não se identifica com a nova terra, porquanto o que é

conhecido também está com o outro. Essa segunda questão pode ser completada com a reflexão de que, na poesia de Ferreira Gullar, o sentido de móveis domésticos também se aproxima do sentido de poema. Assim, a poesia também ficou com os outros. Para completar o léxico, há uma instabilidade gráfica concreta nos versos, um vai e vem dos olhos entre expressões espelhadas de sentidos tão opostos quanto sinônimos.

O substantivo “sombra” também remete à instabilidade da vida decorrente do exílio – dos que ficaram e dos que se foram –, pois indica, no poema, algo encoberto, indecifrável, perigoso e agradável. A “sombra” também é nebulosidade que transfigura a situação vista de longe pelo exilado.

O adjetivo “quente” aparece modificando as palavras “sombra” e “tarde”. No poema, a expressão “na sombra quente da tarde”, enfatizada pela repetição, denota um sentimento de perda da proteção que a presença de outro sujeito conhecido proporciona e de perda do ambiente conhecido e acolhedor. Também mostra que tanto os que ficaram como o exilado vivem – cada um a sua maneira – uma situação de proteção falsa, na qual as dificuldades estão encobertas. Em relação ao verso “na sombra da tarde quente”, é possível concluir que se trata de um tempo difícil, de insegurança e sofrimento, que caracteriza os tempos vividos pelos que ficaram e pelo exilado. Os que ficaram e o exilado vivem em tempos e destempos paralelos, pois “[...] a pessoa que fica também é privada do tempo na vida daquele que se foi” (LIRA, 2011, p. 58).

Supõe-se que o poema “Exílio” faça referência ao exílio de Ferreira Gullar por razões políticas conforme se pode ler no seguinte trecho do livro *Rabo de foguete: os anos de exílio* lançado pelo autor em 1998: “Eles estão vivendo minha vida, sem mim’, pensei” (GULLAR, 2003, p. 104). Essa é a conclusão a que o autor chega após receber a visita de um brasileiro que lhe traz notícias de sua mulher e dos amigos do Rio de Janeiro. Antes desse momento, Ferreira Gullar já havia passado por um período de clandestinidade ou exílio no próprio país, o Brasil.

Os sentimentos mostrados no poema são o desamparo, a tristeza e a impotência. Também nota-se a falta ou a perda da vida – uma situação de não vida, não existência. Nesta medida de situação contrária à vida, o eu lírico não participa do futuro. Essa não vida diz respeito ao risco que o exilado corre: o de ser esquecido enquanto está na “sombra”, escondido, sem ser inteiramente visível. É plausível concluir do poema que tanto os exilados como os que ficaram têm impedimentos

para cultivar sua morada. Temem a sombra que pode provocar o esquecimento de si no outro ou vice-versa. Essa sombra pode ser entendida como todas as sombras da vida. Esses que vivem um tempo de sombras, ou seja, ambíguo, sem clareza, são todos aqueles que têm a possibilidade de viver sua própria vida e a do artista. São os que ficaram na terra de origem e os exilados, os amigos e os familiares, os perseguidos e os perseguidores, os livros editados sem a presença do poeta que ele pede que retornem à morada perdida, tal como Ovídio (1997, p. 45) pede a seu livro.

3 A BUSCA SOLITÁRIA DA MORADA NO EXÍLIO

Passei tristonho dos salões no meio,
Atravessei as turbulentas praças
Curvado ao peso de uma sina escura;
As turbas contemplaram-me sorrindo,
Mas ninguém divisou a dor sem termos
Que as fibras de meu peito espedaçava.
O exilado está só por toda a parte!¹¹
(VARELA, 1864, p. 82).

Nesta seção, pretende-se analisar poemas brasileiros e alguns de autores estrangeiros que são exemplares de uma tradição poética de exílio. Nesses poemas, existe uma tentativa de construir a morada em uma situação específica, o exílio. Neles se observa a instabilidade, o insucesso, a fidelidade à terra de origem, o desejo de chegar ao paraíso. Esta seção tem a intenção de mostrar o diálogo que se estabelece entre essa tradição e a obra de Ferreira Gullar.

O processo de construção da morada pode ser visto em poemas nos quais a materialização do conceito se dá por meio de representações: a infância, o corpo do ser amado, o lugar de nascimento, entre outros. Esses lugares estão nos desejos do eu lírico, mas não são lugares de repouso, pois carregam, de modo tenso, nos poemas, os fantasmas da perda, da decadência, da morte ou da violência.

A construção da morada é interrompida pelo exílio, conforme já foi afirmado. O tema do exílio está longa e profundamente arraigado na literatura ocidental. Pode-se afirmar que essa tradição remonta aos textos bíblicos do “Antigo testamento” e perpassa a literatura em todos os tempos, inclusive o contemporâneo. A poesia brasileira é herdeira da literatura de exílio, criada para e por exilados de todos os matizes. Para sustentar essa afirmação, são apresentados nesta seção alguns poemas de autores brasileiros e estrangeiros que tratam do tema. Além disso, são destacadas as citações, paródias e alusões que vinculam um poema ao outro com o objetivo de mostrar um pouco do diálogo, dentro da tradição cultural brasileira, entre as poéticas de exílio.

É relevante notar que, qualquer que seja a obra ou a abordagem crítica, todos os poemas têm como substrato a questão do exílio significando perda, queda, ausência, falta e desejo de recuperar o paraíso perdido. Esta seleção chamada de “poema de exílio” tem como critério de escolha os cinco aspectos já enunciados na seção anterior, como condição para se considerar um poema como “de exílio”, quais

¹¹ Poema “O exilado” do livro *Vozes d’América* (1864) de Fagundes Varela.

sejam: o sujeito poético é um exilado que está fora de casa, tem consciência do exílio, é um ser sozinho, deseja um paraíso e passou por uma experiência de exílio anterior.

Nos poemas selecionados, o exilado pode estar vivendo o *relegatio* como mostram os poemas do romano Ovídio ou a censura após o golpe civil-militar no Brasil como se lê no poema “Vendo a noite”, de Ferreira Gullar. O exilado pode ser o próprio eu lírico ou o outro com quem ele se solidariza como é o caso de “O navio negreiro”, de Castro Alves, que exhibe solidariedade aos africanos desterrados e tornados escravos na América. O exílio pode ser vivido extraterritorialmente, dentro de casa ou dentro de si próprio. “A queda”, do livro *A sentinela em fuga e outras ausências* (2011) de Milton Rezende, é um exemplo desse exílio vivido dentro de si. Nesses poemas, o exílio pode ser fruto de grande violência – guerra, escravidão, ditadura – ou uma decisão do exilado. O exílio como uma decisão do exilado aparece no soneto de Cláudio Manuel da Costa no qual o eu lírico está “Correndo sempre atrás do seu cuidado” (COSTA, 1768 apud PROENÇA FILHO, 1996, p. 79) e se afastando de sua terra.

Cada poema recria o exílio de acordo com a época de escrita. Como o exilado enxerga uma possível volta, quais são suas estratégias de sobrevivência no exílio e, após a volta, em que consistem suas perdas e ganhos são diferenças que os poemas expõem. É fundamental analisar essas estratégias, pois, entre elas, ganha destaque aqui a escrita. Por meio dela, o poema, o sujeito pode sobreviver e construir sua morada no exílio.

3.1 A proteção da língua

A questão da proteção da língua de origem se destaca na poética de um dos primeiros poetas a explorar o tema do exílio em nossa cultura ocidental, Ovídio. O mesmo ocorre na produção de Gonçalves Dias, o criador do poema mais parodiado da literatura brasileira, “Canção do exílio”. Em relação a Ovídio, o “último grande poeta da época de Augusto” (PAES, 1997, p. 11), sabe-se que nasceu em 43 a. C. e viveu na corte de Otaviano Augusto, que governava Roma com mão de ferro e se intrometia de maneira truculenta no terreno da produção artística e da liberdade pessoal dos criadores (PAES, 1997, p. 12). Ovídio foi um homem rico e poeta de prestígio. Em seus poemas no exílio, reclama que seus livros foram interpretados

pelo imperador como imorais, mas esses não eram mais obscenos do que outros lidos em Roma. Especula-se que o poeta tenha facilitado os amores de Júlia, neta de Augusto, também banida posteriormente, ou tenha assistido a um culto a Ísis, proibido a homens. Ovídio desagradou à esposa de Augusto, Lívía, no caso da presença a esse culto e por pertencer a um grupo palaciano favorável ao neto de Augusto, Agripa Póstumio, enquanto Lívía desejava que seu filho Tibério se tornasse o sucessor do imperador (PAES, 1997, p. 16-17).

Os livros do poeta foram proibidos e ele sofreu o *relegatio* de Roma, uma forma de exílio na qual Ovídio foi enviado a uma das províncias romanas, recebendo o auxílio de amigos e de parentes. O *relegatio* não envolvia o confisco de bens nem da cidadania romana. A partir do estudo de Roland Delmaire¹² (2008) a respeito do Baixo Império Romano, Helena Amália Papa (2013) escreve sobre a relação entre o delito e a pena de exílio, de relegação ou de deportação:

Para entender as diferenças jurídicas entre *exilium*, *relegatio* e *deportatio* utilizaremos os vocábulos em português: exílio-banimento, exílio-relegação (como sinônimo de desterro) e deportação [...]. No exílio-banimento era interdita ao exilado a permanência em determinado lugar, que poderia ser uma cidade, província ou região específica do Império Romano. Nesse caso, o exilado guardava seus direitos cívicos e poderia circular em outros lugares, excetuando-se o local específico do qual foi banido. Como exemplificação, Delmaire (2008, p. 116) aponta esse tipo jurídico como majoritário nas querelas religiosas. Já no exílio-relegação, o exilado não era livre para circular, sendo obrigado a permanecer em um local determinado por um período específico, como, por exemplo, em uma cidade, província ou região. Assim como no exílio-banimento, os seus direitos cívicos seriam mantidos. Segundo Delmaire (2008, p. 121), o relegado a esse tipo de exílio deveria partir para o local determinado sob a escolta de autoridades militares, provinciais e municipais. No tocante à deportação, além do desterro definitivo, essa condição jurídica era acompanhada pela confiscação dos direitos civis e dos bens, exceto de uma pequena quantia para subsistência (PAPA, 2013, p. 107).

Para cumprir essa relegação, Ovídio foi levado à vila de Tomos, ao sul do Mar Negro, em uma região exposta a ataques de bárbaros e a duras condições climáticas, e viveu lá por uma década. Dessa vila, ele enviava a seus amigos em Roma seus poemas. Essa produção literária se aproxima mais do “ensimesmamento do Eu moderno que da convivialidade do Eu clássico” (PAES, 1997, p.13). No livro *Tristes*, com elegias agrupadas em cinco livros, os poemas, compostos no primeiro desses livros, foram escritos ainda na viagem até Tomos. A primeira elegia é um

¹² DELMAIRE, R. Exil, relégatio, déportation dans la législation du Bas-Empire. In: BLAUDEAU, P. **Exil et relégation:** les tribulations du sage et du saint durant l'Antiquité romaine et chrétienne (Ier-VIe siècle après J.-C.). Paris: De Boccard, 2008. p. 115-132.

diálogo com o próprio livro, pois o poeta já não tem ouvintes: “Ao cortar o vínculo de copresença entre o poeta e sua comunidade, o exílio oblitera também, na poesia de Ovídio, o sentido de convivialidade que na expressão literária da *pólis* e da *civitas* integrava o privado ao público” (PAES, 1997, p. 23). A vida na província também contribuiu para esse enclausuramento. A cidade de Tomos ficava muito longe geográfica e culturalmente de Roma. O exílio eliminou esse sentido, pois o poeta não mais convivia com seu público leitor e nem mesmo com falantes de latim.

A língua foi uma das questões importantes na sua sobrevivência no exílio como se percebe nos poemas nos quais emerge o estranhamento em relação à língua do outro. Especialmente, o outro, segundo os poemas de Ovídio, não fala ou entende latim. O poeta romano tentou contornar esse exílio linguístico aprendendo, envergonhadamente, a língua usada pelo povo que foi obrigado a lhe dar asilo. Comentando o poema “Livro terceiro: décima quarta elegia”, do livro *Tristes*, José Paulo Paes (1997, p. 24) destaca como a pior agrura para o poeta o “[...] exílio linguístico, a falta de ‘ouvidos de entender’ para os seus poemas e a perda progressiva do domínio do vernáculo, que começa a inquinarse de ‘palavras pânticas’”. O verbo “inquinar” usado pelo crítico traz um sentido de relação negativa, como se o eu lírico considerasse que sua língua perdera a pureza e que estaria sendo manchada ou infectada pela língua do outro:

Não há cópia de livros por aqui para instigar-me
 Ou nutrir: em vez deles, só tinidos de armas:
 Ninguém aqui, se eu me puser a recitar poemas,
 Virá ouvir-me com ouvidos de entender:
 Nem há para onde retirar-me: contra o Geta hostil,
 Está fechada a porta e as muralhas guardadas:
 Às vezes, quando busco uma palavra, nome ou passo,
 Não acho quem, mais douto, possa me ilustrar;
 Quando me esforço por falar – que pejo confessá-lo! –
 Muita vez faltam-me as palavras, esqueci-as:
 Quase só ouço, à minha volta, fala trácia e cítica;
 Talvez pudesse eu escrever em fala geta.
 Receio, crê-me, que se misturem ao meu latim
 (OVÍDIO, 1997, p. 61).

A imagem do livro aproxima-se da imagem do romano nessa estrofe. Ambos, livro e poeta, são vítimas da “barbarização verbal” (PAES, 1997, p. 24). No exílio, Ovídio não pôde fugir à integração à vida e às pessoas do lugar. Nessa estrofe, percebe-se que o poeta tinha o direito de sair da cidade, mas sofria, como a população, os ataques de outros povos. Assim não podia se furtar à convivência

com o “Geta hostil”, tanto o povo como a língua. Ainda segundo José Paulo Paes (1997), a adaptação do poeta ao exílio foi um processo sofrido:

Fez amizades entre os getas, que constituíam o grosso da população da vila e cujo idioma, enxertado de grecismos e latinismos barbarizados, tornara-se a língua franca da região. A influência dos antigos colonizadores gregos se fazia sentir inclusive nas crenças religiosas dos getas, que cultuavam um deus único, Zálmoxis, nome de um sacerdote grego que acabara se tornando divindade para eles. Num esforço de amenizar seu isolamento de exilado, Ovídio aprendeu a língua geta e familiarizou-se com os costumes da região; chegou inclusive a escrever um poema em geta de louvor a Augusto (PAES, 1997, p. 17-18).

A vergonha de Ovídio por estar se integrando, não só como homem romano, mas principalmente como poeta, prossegue em “Livro quinto: sétima elegia”:

Só em poucos subsistem traços do idioma grego,
 Mas já barbarizados pelo acento gético.
 Não há ninguém, entre este povo, capaz de dizer
 Palavras em latim, sequer para o banal.
 Eu mesmo, um poeta romano (perdoai-me, Musas!)
 Sou forçado, amiúde, a falar em sarmático
 E pejo-me de confessar que, pelo descostume,
 Só a custo me vêm as palavras latinas.
 Não duvido de que haja barbarismos, e não poucos,
 Neste livrinho: a culpa é do lugar, não minha.
 (OVÍDIO, 1997, p. 77).

O poema também assinala a diferença entre Roma e o lugar que o autor considera selvagem ao mencionar o cultivo de homens “doutos”. Segundo o eu lírico, a rusticidade de Tomos é apresentada ao poeta já na viagem agitada pelas tempestades de inverno conforme se pode ler em “Livro primeiro: décima primeira elegia”:

Sou um brinquedo, à luz do inverno, sobre águas indomáveis
 Que fustigam, cerúleas, o próprio papiro.
 Raivosa e maligna, a borrasca investe contra mim
 Que ousa escrever, e faz-me ameaças cruéis.
 Que ela vença um homem, mas, ao mesmo tempo, suplico,
 Que emudeço meu canto, ela também se cale!
 (OVÍDIO, 1997, p. 53).

O castigo que a natureza inflige ao poeta é uma encenação da punição que recebeu. Há também um lamento na estrofe, ou uma tentativa de negociar o fim da pena, quando o romano escreve que está vencido e pode deixar de escrever. Essa perturbação do poeta é a mesma que a natureza investe contra os objetos, como o livro-papiro.

Os poemas de Ovídio também estabeleceram um diálogo entre o poeta e seu próprio livro. Em “Livro primeiro: primeira elegia”, o eu lírico pede que o livro vá para Roma: “Vai, mas sem ornatos, como convém aos exilados” (OVÍDIO, 1997, p. 43). Esse livro enlutado parece ser a metonímia do exilado: “Vai então, tu que podes, percorrer Roma por mim: / Prouvera aos deuses fosse eu agora o meu livro!” (OVÍDIO, 1997, p. 45). No entanto, a relação com o livro também não é sem conflitos “Baste hoje eu não ter ódio à poesia, que me foi / Fatídica: o exílio devo-o ao meu talento” (OVÍDIO, 1997, p. 45). Maria José de Queiroz (1998, p. 65) escreve que o poeta acusa “[...] o livro de ‘parricídio’, porque [é] responsável pela sua morte”.

Percebendo que já perdera sua morada, o eu lírico elege o livro como sua nova morada. Essa morada existe dentro do livro e dentro do exilado, pois que a imagem dos dois é aproximada na elegia. Essa morada é instável visto que o poeta/livro não abdicou da vontade de retornar. Precavido quanto a sua sobrevivência, no retorno à cidade de origem, parece que o exilado estabeleceu um padrão de decoro para si. O livro pode voltar “sem ornatos”, ou seja, com uma escrita simples, sem ornamentos, mas, também, discreta, sem chamar a atenção, ao contrário da fama que prejudicou o exilado.

As relações do personagem com o imperador e a sociedade romana são tensas e cheias de rancor. Esse é o espírito de “Livro terceiro, décima quarta elegia”, escrita por Ovídio, na qual o eu lírico se dirige a um possível leitor simpático ao poeta. Mas, para tentar “[...] abrandar a cólera do todo-poderoso imperador de Roma”, Ovídio diviniza a figura de Augusto em “lances de servil bajulação” (PAES, 1997, p. 12).

Parece que, em “Livro terceiro: décima quarta elegia”, o eu lírico defende a obra do poeta dentro dos limites jurídicos do *relegatio*. Observa-se que, muito além da vingança pessoal, a escrita pode ir contra o emudecimento do exilado e ser um instrumento de registro e de denúncia da injustiça:

Tu que, fiel, cultivas e promoves homens doutos,
 O que fazes, amigo sempre em meu espírito?
 Tal como outrora me celebravas salvo, buscas ora
 Fazer com que eu pareça não de todo ausente?
 Coliges por acaso os meus poemas, a exceção
 Dos da *Arte*, que prejudicaram seu autor?
 Faz isso, sim, te peço, a ti que gostas dos poetas
 Novos; retém meu corpo em Roma o quanto possas.
 O exílio foi imposto a mim e não aos meus poemas,
 Que não merecem o castigo do seu dono.
 Muita vez, quando um pai é exilado em longes terras,

Permite-se aos seus filhos residir em Roma.
(OVÍDIO, 1997, p. 59).

O registro da injustiça também é uma forma de morar. O registro é o lugar do tombamento, da manutenção, de retenção e de poder. Portanto, o lugar de registro, o poema, é morada que não pode ser construída sem avaliar o que existia nas moradas anteriores. Também não subentende o abandono integral da morada anterior cuja representação é “Roma”. O eu lírico defende que ainda tem direito de morar nela. De alguma maneira, ele quer recuperá-la por meio de seus poemas. Como seus filhos, como parte de si, os poemas voltarão à antiga morada. Nessa volta simbólica de seu “corpo” a Roma o exilado é mais uma vez cuidadoso porquanto há impeditivos, como o eu lírico enfatiza ao citar que o livro *Arte de amar* ainda é proibido. Já no início de seu exílio de Ovídio, no livro *Tristes*, o eu lírico chega a ponto de desejar a morte – não apenas a morte literária – em “Livro terceiro: segunda elegia”:

Pobre de quem em muitas ocasiões bateu à porta
Do sepulcro mas ela nunca se lhe abriu!
Por que de tantos gládios escapei, por que a borrasca
Não engolfou minha cabeça desditosa?

Deuses que com tamanha constância eu sinto injustos,
Que sois partícipes da raiva de um só deus,
Apressai meus tardos fados e impedi, eu vos rogo,
Que as portas da morte se fechem para mim.
(OVÍDIO, 1997, p. 55).

Posteriormente, com a morte de Augusto e a ascensão de Tibério, é certo que Ovídio ficou mais pessimista. No trecho citado dessa elegia, o eu lírico sente que é impossível voltar a Roma e que a morte seria o fim do exílio. O poeta jamais voltou a sua cidade. Nem mesmo morto. Sua morte ocorreu em Tomos, no ano de 18 d. C.

A escrita liga o exilado as suas origens, enquanto ele convive com uma língua estranha como foi visto nos poemas de Ovídio. Esses poemas registram o medo de perder a língua materna ao passo que uma nova língua contamina sua poesia.

Entre as tarefas do exilado, existe o trabalho de proteger sua língua. Essa defesa pode ser a tentativa de dar visibilidade à língua perdida em meio à língua imposta pelo exílio. Nesse trabalho, é possível que surja, entre a língua perdida e a nova, outra língua, o que seria um dos passos da construção da morada. Nessa direção, em relação às línguas indígenas, especialmente as do tronco linguístico

tupi, do qual criou um dicionário, Gonçalves Dias, um filho de mãe guajajara, caminhou em sua proposta literária e em seu trabalho de etnógrafo no século XIX.

Esse é o século em que nasce o Romantismo europeu, expressando as contradições e as aspirações de uma sociedade na qual caiu a nobreza e a pequena burguesia ainda não ascendeu (BOSI, 2006, p. 91). Duas figuras emergem nesse movimento estético europeu: a nação e o herói. As produções românticas se inspiram no passado nacional, especialmente o medieval, e valorizam o que é folclórico e popular. No Brasil, essas preferências ecoam na literatura e nas artes e chegam em um momento particularmente receptivo devido à vitória do movimento de independência política, em 1822, e quando as elites desenvolviam um sentimento de querer ser diferente de Portugal. O mito europeu do bom selvagem e o culto à natureza são também transportados para o Romantismo brasileiro. Quanto à literatura, Alfredo Bosi (2006, p. 92) afirma que “O romance colonial de Alencar e a poesia indianista de Gonçalves Dias nascem da aspiração de fundar em um passado mítico a nobreza recente do país”.

O indianismo, grande expressão estética dentro do projeto amplo de criar uma nação brasileira, teve como seu maior expoente, na poesia, Gonçalves Dias, que não deixou de dialogar com a tradição europeia, especialmente a literatura lusitana. Antonio Candido (2000a, p. 83) escreve que o indianismo do poeta assemelha-se ao medievismo coimbrão. A figura do índio em sua obra se aproxima à do cavaleiro medieval. Diferentemente da posição de Antonio Candido, Cassiano Ricardo (2002, p. 77), especialmente em relação ao aspecto da poesia indianista de Gonçalves Dias, pondera que ela tem uma característica que a diferencia das demais, seu indianismo é “originalmente brasileiro”. Em se tratando da seção intitulada “Poesias americanas”, do livro *Primeiros cantos* (1846), o crítico considera que Gonçalves Dias superou a visão romântica do índio. O poeta se afastou tanto do indianismo clássico ou arcádico, em que o índio cumpre um papel acessório ou ornamental, e do indianismo popular, que cria um índio astuto sempre pronto a levar vantagem sobre o forasteiro. Cassiano Ricardo (2002, p. 77) afirma que Gonçalves Dias não importou da França a figura do índio como outros fizeram, pois, para ele, ser índio não era ser exótico, mas vivenciar a sua realidade multiétnica de filho de mãe índia e de pai português.

A publicação do livro *Primeiros cantos* (1846) do poeta foi um marco na poesia brasileira: “A partir dos *Primeiros Cantos*, o que antes era *tema* – saudade,

melancolia, natureza, índio – se tornou experiência, nova e fascinante, graças à superioridade da inspiração e dos recursos formais” (CANDIDO, 2000a, p. 83).

No esforço de estabelecer uma língua própria independente da portuguesa com o registro do patrimônio linguístico indígena, Gonçalves Dias viajou pela Amazônia e ainda fez estudos no Brasil e na Oceania a respeito de povos indígenas. Como etnógrafo, escreveu *Vocabulário da língua geral usada no Alto Amazonas*. Publicou também um vocabulário tupi-português em 1858 (DIAS, 1998).

Gonçalves Dias foi um sucesso entre o público e entre os poetas. Segundo o crítico literário Antonio Candido (2000a, p. 88), o poeta afasta-se do modo de escrever em Portugal e incorpora o gosto e a sensibilidade brasileiros, “[...] já a essa altura diversos do português”. As novas gerações de poetas aprenderam o Romantismo com ele:

Gonçalves Dias se destaca no medíocre panorama da primeira fase romântica pelas qualidades superiores de inspiração e consciência artística. Contribui, ao lado de José de Alencar para dar à literatura, no Brasil, uma categoria perdida desde os árcades maiores e, ao modo de Cláudio Manuel, fornece aos sucessores o molde, o padrão a que se referem como inspiração e exemplo (CANDIDO, 2000a, p. 81).

O modo como se refere à terra natal e à terra de exílio, no poema “Canção do exílio”, foi copiado por outros autores, o que também colabora para inserir as paródias criadas em uma tradição universal de tratar o exílio. A questão da denominação genérica do espaço como “lá” e “cá” emerge com força no poema publicado no livro *Primeiros cantos* (1846), na seção intitulada “Poesias americanas”. A data de escrita é 23 de julho de 1843, quando o autor estudava direito em Coimbra. A abordagem do espaço contribuiu para dar ao poema um sentido universal mesmo com o entendimento de que se refere ao Maranhão, estado onde nasceu o poeta, ou ao Brasil, e a Portugal. Em poemas românticos, a natureza é parte de cenários físicos e morais (ABREU, 2008, p. 8).

“Canção do exílio” é considerado o paradigma do nacionalismo literário. Sabiá e palmeiras são uma representação da nação que se quer independente e merece ser exaltada por todos, segundo o poema:

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

Goethe

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

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

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

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar – sozinho, à noite –
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá.

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

Coimbra – Julho de 1843

(DIAS, 1998, p. 105-106).

Gonçalves Dias foi tradutor de autores alemães e faz uma referência a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), o mais célebre dos poetas alemães e um dos maiores nomes do Romantismo europeu. Pôs como epígrafe de seu poema um trecho em alemão da balada de Mignon, um personagem do livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

A epígrafe foi assim traduzida por Manuel Bandeira (1944, p. 22): “Conheces o país onde florescem as laranjeiras? Ardem na escura fronde os frutos de ouro... Conhecê-lo? – Para lá quisera eu ir!”. A epígrafe leva o leitor para um estado de desejo, querer ir para um paraíso, e o prepara para solidarizar-se com o exilado do poema.

O poema tem um estilo direto, um vocabulário simples e uma sintaxe próxima do coloquialismo. Os versos são, em sua maioria, do tipo redondilha maior com alguma variação na escolha das sílabas tônicas. O poema é a representação do

ideal literário de Gonçalves Dias: “[...] beleza na simplicidade, fuga ao adjetivo, procura da expressão de tal maneira justa que outra seria difícil” (CANDIDO, 2000a, p. 81). Chega a ser irônico que o poeta que consolidou o Romantismo, como afirma Antonio Candido (2000a), tenha sido tão antirromântico ao escapar da adjetivação abundante usada pelos poetas dessa corrente.

Quando está tratando da terra de exílio – “cá” – o poema tem um reforço gráfico para acentuar a incompatibilidade dos dois lugares no verso “Em cismar – sozinho, à noite –”. A construção põe mais em relevo a solidão do exilado e vai muito além de uma reivindicação nativista da terra brasileira. Não se trata apenas de Brasil, mas de “Minha terra”, um lugar em que se sente prazer, um sentimento que se pode considerar universal quando se trata da representação da terra de origem dos exilados.

Não há nada na pátria estrangeira que diminua a solidão do exilado: ele está sozinho, abandonado. Sua maneira de aproximar-se da pátria de origem é sonhando. Teme morrer no exílio, longe de seus mortos e da vida que só existe “lá”. Segundo Jacques Derrida (2003, p. 79), “As ‘pessoas deslocadas’, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os nômades têm em comum dois suspiros, duas nostalgias: seus mortos e sua língua”. Gonçalves Dias também expressa no poema seu desejo de preservar sua língua original.

A palavra-chave em “Canção do exílio” é “sabiá”, base para as rimas em /a/. Cassiano Ricardo (2002, p. 81) destaca que esse som /a/ agudo tem um “sabor de vogal indígena”. Esse é mais um detalhe que indica que o desejo de voltar à pátria no poema é também o desejo de fazer renascer a língua conhecida pelo poeta em sua infância. Embora haja um componente biográfico nesse desejo, ao usar a primeira pessoa do plural, o poeta estende o sentimento à sociedade cuja identidade estaria ligada ao uso das línguas indígenas.

Ainda Cassiano Ricardo (2002, p. 78) considera que “Canção do exílio” é um poema indianista. É indígena na parte formal ao usar palavras como “palmeiras” e “sabiá” e possui um sentimento ingênuo de saudade, típico das canções indígenas. Gonçalves Dias não poderia usar a figura de laranjeiras. Preferiu se referir às palmeiras maranhenses, mais próximas do mundo indígena, do que às laranjeiras, talvez mais identificadas com o mundo europeu, como na epígrafe de autoria de Goethe. O poema também rememora Pindorama, o país das palmeiras, e sabiá é o “[...] passarinho triste que figura já nos poemas indígenas” (RICARDO, 2002, p. 83).

A tristeza provocada por “Canção do exílio” parece ser devida ao sentimento de saudade de uma realidade que o poeta sabe não existir, de uma realidade que não apenas foi substituída por outra. Existe um exílio existencial no poema, referente ao sentimento de não ter onde morar, além do exílio geográfico. O poema pode ser lido como o registro do desejo de conquistar um paraíso, onde cessa a proibição aos frutos de ouro, muito além dos problemas familiares, com a origem étnica ou com a vida da província. Ainda pode ser lido como o resultado de uma paixão, jamais saciada e tenaz, por essa realidade inexistente que assombra o exilado como uma terra sempre prometida (KRISTEVA, 1994, p. 18).

Uma questão que permanece nos poemas citados de Ovídio e em “Canção do exílio” é a presença de uma terra sonhada, de um lugar onde o eu lírico quer – ou foi impedido de – construir sua morada. Essa questão aparece no primeiro verso da música de Taiguara “Terra das palmeiras” do disco intitulado *Imyra, tayra, ipy, taiguara*, gravado em 1975. Na composição também surge de maneira diversa a questão da língua observada na obra de Ovídio e de Gonçalves Dias. Na letra, o eu lírico defende que usar a língua que ele já não usa pode ser uma conduta para recuperar a pátria. A intenção é salvar a pátria e não apenas estar junto dela, como nos poemas de Ovídio, nem criá-la, como no caso da obra de Gonçalves Dias. Nessa música, tanto a terra como o poeta estão no exílio. A menção à língua chama a atenção devido à biografia do autor e intérprete. Taiguara foi duramente perseguido pela censura durante a ditadura civil-militar:

O disco não passou despercebido pela censura - calejado pelos velhos problemas, Taiguara registrou 11 das 14 músicas usando seu sobrenome, Chalar da Silva. Tidas e havidas como sendo mais ‘problemáticas’, as faixas ‘Situação’, ‘Terra das palmeiras’ e ‘Público’ tiveram que ser assinadas pela então esposa do cantor, Gheisa. As duas primeiras nem tiveram suas letras impressas no encarte, que afirma que as três faixas tiveram problemas de ‘edição’ (SCHOTT, [2014?]).

Em 1976, o disco foi apreendido apenas 72 horas após ter sido posto à venda e o espetáculo de lançamento, no Rio Grande do Sul, foi cancelado pela censura (INSTITUTO CRAVO ALBIN, 2017). A seguir, a letra de “Terra das palmeiras”:

Sonhada terra das palmeiras
Onde andarás teu sabiá?
Terá ferida alguma asa?
Terá parado de cantar?

Sonhada terra das palmeiras
Como me dói meu coração

Como me mata o teu silêncio
Como estás só na escuridão

Ah! Minha amada amordaçada
De amor forçado a se calar
Meu peito guarda o sangue em pranto
Que ainda por ti, vou derramar

Ah! Minha amada amortalhada
Das mãos do mal vou te tirar
P'ra dançar danças de outras terras
E em outras línguas te acordar...
E em outras línguas te acordar...
E de outras terras te acordar...
Amada minha te acordar...
Querida minha te acordar...
Em outras línguas te acordar
(TAIGUARA, [2014?]).

Existe um paralelo entre o estado da terra e os sentimentos do poeta: ambos estão amordaçados, sob censura e mortos. Para sobreviver a essa situação, uma estratégia é, no exílio, integrar-se à nova cultura, especialmente, usar a língua da terra de exílio para escrever sobre a terra de origem e tentar salvá-la. Essa é uma decisão difícil, pois é comum que o exilado se recuse a enriquecer culturalmente com o que o país de acolhimento oferece (ROLLEMBERG, 1999, p. 148).

Taiguara esteve exilado por decisão própria na Tanzânia, Etiópia, França e Inglaterra (INSTITUTO CRAVO ALBIN, 2017). Em “Terra das palmeiras”, pode-se supor que é feita uma alusão genérica às “outras terras” em que esteve o exilado e às “outras línguas” usadas por ele. É interessante observar que o título do disco traz uma alusão ao movimento indianista brasileiro, além de referência aos povos originais da América Latina:

O disco era um relato das mais recentes experiências do cantor - que havia buscado suas raízes ao relacionar-se com tribos indígenas e se aprofundara nos estudos de música. O disco ia além da sonoridade pop dos primeiros álbuns, ao incluir efeitos de gravação, camadas de experimentalismo, progressivices e toques de música latino-americana. A produção foi caprichada - o time que foi para o estúdio em Imyra, Tayra... incluía cerca de 80 músicos, que iam desde Wagner Tiso (que produziu e tocou no LP) até Hermeto Paschoal, que fez alguns arranjos e contribuiu para o clima experimental do álbum (SCHOTT, [2014?]).

No dicionário de tupi de Gonçalves Dias, *imyra*, *tayra*, *ipy* e *tayogara* significam respectivamente “árvore, madeira, pau”; “filho”; “cabeça de geração, princípio, primeira origem”; “forro, livre, senhor de si” (DIAS, 1998, p. 1.176-1.214).

A partir dessas informações, pode-se supor também que as “outras línguas” de que fala o poema seriam as línguas perdidas pelo país. Além disso, o exilado

estaria em busca de sua identidade linguística perdida. Nessa perspectiva, há dois exilados na música: o poeta e a terra. A terra também se encontra no exílio por estar em uma situação de mutismo – está em silêncio e é feita de um amor calado – e de solidão, o que lembra a situação de outros exilados.

A música popular foi manifestação de contestação comum à ordem estabelecida durante a ditadura de 1964-1985. Inclusive, acompanhou seu processo de encerramento. Segundo o próprio Taiguara (2010 apud PACHECO, 2013, p. 171-172), a música “Situação” do disco *Imyra, tayra, ipy, taiguara* era uma resposta ao discurso do presidente Ernesto Geisel a respeito de distensão política. A letra pedia a abertura política. Berttoni Cláudio Licarião reflete sobre a produção dessa época em que foram produzidas paródias de “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, tais como “Terra das palmeiras”:

Ao se inserir uma obra noutro contexto de produção, a paródia forçosamente engendra uma reflexão sobre o mundo [...] na década de 60, por exemplo, é possível perceber que o resgate do poema gonçalvino consiste tanto num comentário sobre nossa herança literária, numa espécie de apologia à ingenuidade romântica, quanto um alerta sobre a experiência do presente, cujo contexto repressivo deveria incitar o povo a lutar pela reapropriação da pátria, para que esta pudesse mais uma vez ser cantada com orgulho (LICARIÃO, 2013, p. 39).

Essa “reapropriação da pátria” é empreendida pelo poeta que está em “outras terras” na música “Terra das palmeiras”. Por ter perdido sua pátria de origem, sua morada, o exilado tenta, no poema, construí-la na terra de exílio, embora esteja entre o risco de perder sua identidade e a necessidade de proteger sua identidade linguística. O poema também mostra um compromisso do autor com a morada real, onde as pessoas vivem, e não com um paraíso idealizado que poderia carregar em suas andanças.

Os poetas Ovídio, Taiguara e Gonçalves Dias têm destaque não só pela questão da defesa da língua, mas também pela questão da herança literária. Nos seus poemas citados, há uma preocupação com essa herança. O mesmo se pode ler em “Quem sou eu?”, do livro *Barulhos* (1987) de Ferreira Gullar. Nesse poema, o eu lírico empreende uma luta (até corporal) entre o movimento e a paralisia para permanecer nem que seja em “papel impresso”, de modo frágil ou clandestino.

É preciso escrever sobre a terra de origem, mesmo sendo uma voz pequena, ou tendo um corpo exposto às intempéries do exílio – a clandestinidade, a necessidade de resistência política, a pobreza material, a não realização dos

sonhos, a impossibilidade de autodeterminação –, mas também que se sente estranho à realidade ou desamparado. Essa clandestinidade no exílio não se refere apenas à violência de Estado, mas também à situação de ser estranho à realidade local. O corpo é frágil e finito em “Poema sujo” de Ferreira Gullar:

corpo que se para de funcionar provoca
um grave acontecimento na família:
sem ele não há José Ribamar Ferreira
não há Ferreira Gullar

e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta
estarão esquecidas para sempre

corpo-facho corpo-fátuo corpo-fato
(GULLAR, 1976, p. 21).

O perigo de morrer no exílio, que está na origem da criação do “Poema sujo”, é tema recorrente quando se trata de poemas de exílio. A morte do poeta significa perda para a poesia, para si próprio e para o mundo, e resultaria no esquecimento que é a não vida diferente da morte, a “vida-nada”, a “vida-ninguém” (GULLAR, 2008, p. 1.067). Esse “grave acontecimento na família” está ao contrário anunciado no poema “Maio 1964”, publicado no livro *Dentro da noite veloz* (1975) (GULLAR, 2008, p. 155). Logo após o golpe civil-militar, parece que Ferreira Gullar sentia que não tinha nenhuma importância pessoal; o que importava era a resistência coletiva. Por outro lado, “Poema sujo” foi composto em situação de crise e de avaliação de valores: nesse trecho, percebe-se a angústia de viver sentida por alguém que se sabe finito.

Ter um “corpo-facho”, ou ser aquele que aponta um caminho na resistência escrevendo sobre sua terra, seria um modo de construir a morada necessária para se proteger das intempéries do exílio político que faz parte da história de Ferreira Gullar e de Taiguara.

A música de Taiguara é um exemplo relativamente recente da aproximação temática que vários poetas citados nesta tese fazem com a “Canção do exílio” de Gonçalves Dias. A repercussão desse poema o transformou em um texto marcante quanto ao tema do exílio desde meados do século XIX. Quanto à importância de Gonçalves Dias entre seus pares, Berttoni Cláudio Licarião (2013, p. 13) cita como razões para as inúmeras paródias do poema o “[...] ritmo enérgico e simples, de pronta assimilação, a disposição de elementos facilmente comutáveis, sua linguagem acessível e o tema da pátria”. Esse autor recolheu 37 poemas-paródias

de “Canção do exílio” em sua dissertação de mestrado intitulada *Dias e dias: a escrita em palimpsesto de Ana Miranda*.

Ao fazerem paródias ou aludir a “Canção do exílio”, os autores recriam o poema de Gonçalves Dias com os mais diversos objetivos: criticar a estética romântica, chegar ao leitor por meio de um signo conhecido, afirmar o sentimento nacionalista, dar a versão brasileira da expulsão do Éden. Cada paródia está naturalmente associada a seu tempo de criação, assim como às escolhas estéticas de cada poeta. Berttoni Cláudio Licarião (2013, p. 16) ainda enfatiza que, em cada poema, encontra-se “outra pátria, outro exílio, outro tempo”, o que permite aos poetas questionar tanto os valores do poema parodiado como os de seu presente. É possível conhecer esses poemas que evocam ou fazem paródia de “Canção do exílio”, nas antologias de Luís Camargo (2000), de José de Nicola e Ulisses Infante (1991) e de Beatriz de Moraes Vieira (2006), citadas por Berttoni Cláudio Licarião (2013, p. 13), ou em *Antologia: mil poemas para Gonçalves Dias* (ADLER; VAZ, 2013).

Essas canções de exílio são fortemente condicionadas por seus momentos históricos ou artísticos de criação: Romantismo, Modernismo, ditadura, industrialização, relações com outros países. Os signos se repetem: o espaço mencionado como “cá” (“aqui”) e “lá”, o lamento, o prazer, as palmeiras, o sabiá, as estrelas. Esses signos presentes no poema de Gonçalves Dias são recriados em imagens de pássaros, de laranjeiras, do amor e da noite. As antíteses também são um marco desses poemas. Nos românticos, essas antíteses são mais fortes e a oposição entre o “lá” e o “cá” dá uma ideia de diferença infinita, o que, realisticamente, outros poetas trataram de abrandar, como escreve Alessandra Espínola:

A minha terra tem garças, mangue,
muito verde e galos a cantar
a minha terra tem porco, boi, cavalo
bosta seca, lama de se afundar
(ESPÍNOLA, 2012, p. 65).

Além das menções à natureza, há nos poemas alusões à cultura e à sociedade. Nesses poemas, também aparece a dor de ter perdido a pátria ou de se sentir estranho ao lugar ou ao tempo em que se vive. As paródias de “Canção do exílio”, vistas sob o prisma do exílio, evidenciam que a perda desliza entre as questões naturais e as questões sociais, entre o ambiente natural e a história

brasileira. Esse deslizamento fica patente no poema citado de Alessandra Espínola, que se remete à natureza, à história e à sociedade da cidade de Quipapá.

3.2 O movimento entre o “aqui” e o “lá”

Ainda que se tente construir o paraíso na terra de exílio, o desejo de voltar à terra de origem assombra os exilados. Assim, esse desejo, que não se concretiza, é marca de muitos poemas. Mesmo que o retorno seja enfatizado como se já tivesse ocorrido, o desejo é o que permanece. Exílio não é só territorial; é possível sentir-se fora de casa mesmo dentro de casa. Portanto, o desejo de retorno também existe como no caso de “canto do regresso à pátria” (título escrito todo em letras minúsculas), publicado no livro *Pau-brasil: cancionero de Oswald de Andrade* (1925). O poeta subverte o individualismo dos românticos e faz uma paródia de “Canção do exílio” cheia de humor, retorcendo o sentido de palmeiras e de sabiás:

Minha terra tem palmares
Onde gorjeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá
(ANDRADE, 1974, p. 144).

A palavra “palmares” traz ao poema a escravidão e a violência e corrompe o sentido da lista de itens edênicos – bem simplificada nesse poema, por sinal – que se pode esperar. Irônico, o morador da metrópole segue parodiando até desconstruir a invocação de Deus:

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo
Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo.
(ANDRADE, 1974, p. 144).

O eu lírico quer tudo, mas é apenas um excluído. No corpo do poema, ele não menciona o exílio e, no título, cita a certeza da volta. É no poema que o “regresso à

pátria” se materializa, morada de uma nova concepção de literatura e de nação. Joana Meirim (2013) escreve que, valorizando ou depreciando a pátria, nesses poemas de exílio, subjaz a intenção do regresso, a vontade de identificação e de reconhecimento.

Esses são os sentimentos de “canto do regresso à pátria”. A novidade do poema é que o poeta faz questão de ser antirromântico tanto na forma – o poema tem a mesma métrica de “Canção do exílio”, mas não as rimas – como na valorização da velocidade e do agito da metrópole.

Em “canto do regresso à pátria”, rompe-se com o padrão romântico especialmente em relação à presença da natureza que não sobressai. No entanto, as alusões à urbanização e à industrialização dão um sinal de enviesado orgulho nacional. O item edênico que mais se destaca é o principal endereço financeiro do Brasil, a Rua 15 de Novembro, onde se localizam, desde o início do século XX, os principais bancos da cidade de São Paulo. Não é à toa que a última estrofe tem um ar burocrático. Esse é o meio de informar que não é possível cantar a pátria sem explicitar as mazelas e as contradições de sua história que começa na escravidão e desemboca no sistema financeiro.

É possível juntar o tempo da escravidão ao do presente, unindo-se, no mesmo local, os espaços que Gonçalves Dias contrapôs em seu poema. Em uma paródia mais recente de “Canção do exílio”, Alessandra Espínola faz questão de afirmar que esses espaços são as faces de uma mesma moeda identificada como “minha terra”.

O poema contém um exílio existencial com menção a uma natureza sem exuberância e misturada a elementos socioculturais. O exotismo fica por conta de uma natureza importada:

A minha terra tem garças, mangue,
muito verde e galos a cantar
a minha terra tem porco, boi, cavalo
bosta seca, lama de se afundar
a minha terra tem coqueiros, cajueiros
imbiribas, araçás, cordel alegre de tristezas,
tubarão, golfinhos, pescadores e lavadeiras
na beira da ponte na beira do rio de
Quipapá.

A minha terra tem desgraças, fome que no
couro come
e esse povo sabe o quanto há de correr pro
bicho não pegar...

mas nem tudo é desmantelo, não senhor!
 Amanhã, tanto aqui como lá
 o sol há de nascer como um repente!
 Também minha terra, me cantou um sabiá,
 é a terra do sol nascente.
 (ESPÍNOLA, 2012, p. 65).

A ponte – ou o rio – de Quipapá une – ou separa – as duas estrofes, une – ou separa – duas situações antitéticas. O lado positivo de “minha terra” opõe-se ao “desmantelo” da segunda estrofe. A palavra “Quipapá”, nome de uma cidade pernambucana, talvez seja de origem africana como uma corruptela de “quipacá” (INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, 2017), que significa refúgio ou asilo de fugitivos.

O significado de Quipapá permite dar uma identidade física e histórica ao exílio. O exilado no poema está asilado entre duas situações contraditórias. Os séculos XVIII e XXI convivem no poema. Simbolicamente, a beira do rio ou da ponte é o lugar onde ocorre esse exílio existencial.

A dicotomia espacial e ideológica que o poema de Alessandra Espínola traz também pode ser observada em “Poema sujo” de Ferreira Gullar:

nas palafitas da Baixinha, à margem
 da estrada de ferro,
 onde não há água encanada:
 ali
 o clarão contido sob a noite
 não é
 como na cidade
 o punho fechado da água dentro dos canos:
 é o punho
 da vida
 fechada dentro da lama

Já por aí se vê
 que a noite não é a mesma
 em todos os pontos da cidade;
 a noite
 não tem na Baixinha
 a mesma imobilidade
 porque a luz da lamparina
 não hipnotiza as coisas
 como a eletricidade
 hipnotiza:

 embora o tempo ali também não escorra,
 não flua: bruxuleia
 se debate
 numa gaiola de sombras.
 (GULLAR, 1976, p. 49-50).

O trecho citado ressalta a visão plural que o eu lírico tem da realidade, percebendo que uma situação pode ser vista de mais de um modo e, ainda, dependente de outra situação em que ela se insere, também dicotômica. “Poema sujo” e o poema de Alessandra Espínola abrem mão da visão simplificada da realidade.

O livro *Exercício de olhar*, publicado em 2012, de coautoria de Alessandra Espínola, onde foi publicado esse poema – sem título como os outros do mesmo livro – está organizado em seções. O poema está na seção “Esperança”. Parece possível supor que a esperança de futuro é anunciada pelo sabiá, metáfora do poeta, ao sugerir que o nascer do sol seria uma canção ou um poema. “Aqui como lá” são dois lugares simétricos, duas margens do rio, dois tempos históricos, dois lugares de penúria ou de riqueza. Entre os dois, o poeta que os aproxima por meio do poema – sua morada.

3.3 A travessia do deserto

A importância do poeta na construção da sociedade, por meio da denúncia que sua arte faz, pode ser vista nos poemas de Castro Alves. Em “O navio negreiro”, o poeta aborda o exílio de outros – não se trata apenas de exílio individual, mas da diáspora africana resultante da escravidão na América – e, nesse ponto, pode ser considerado uma voz dissonante em sua época tal como aqueles que denunciam uma situação de opressão. O poema está de acordo com a ideologia da segunda metade do século XIX em que ocorrem os movimentos abolicionista e republicano no Brasil. Foi composto em 1868 e publicado em 1883, no livro *Os escravos* e é também intitulado “Tragédia no mar (O navio negreiro)” (BANDEIRA, 1967, p. 353).

O poema é longo e organizado em seis partes. De início, há a descrição de uma natureza exuberante, alegre e harmoniosa. Nesse cenário, destaca-se a figura do poeta romântico, assim descrito por Eliane Zagury (1971, p. 14): “[...] ar distante, quase mediúnico, semblante melancólico; súbito êxtase e palavras de fogo para revelar o mundo e o homem, face iluminada, momento de pública e coletiva transcendência”. Mas o poeta também está assustado ao descobrir o horror que acontece no navio. O poema “O navio negreiro” tem uma descrição surreal de uma cena na embarcação em que pessoas dançam enquanto são açoitadas.

O eu lírico se põe como porta-voz desses “desgraçados”, porquanto nem Deus nem a natureza ouvem seus gemidos. O poema apoia-se na figura de Agar para tratar, agora em contexto da escravidão moderna, do destino cruel das mulheres tão desgraçadas quanto o personagem bíblico. Ao aproximar essas figuras, o poema dá uma origem bíblica ao povo africano. E mais: tendo uma mãe escrava, esse povo está condenado à danação hereditária:

São os filhos do deserto
Onde a terra esposa a luz,
Onde voa em campo aberto
A tribo dos homens nus...
[...]

São mulheres desgraçadas...
Como Agar o foi também,
Que sedentas, alquebradas,
De longe... bem longe vêm.
Trazendo com túbios passos
Filhos e algemas nos braços,
N'alma — lágrimas e fel.
Como Agar sofrendo tanto
Que nem o leite do pranto
Têm que dar para Ismael...
(ALVES, 1868 apud BANDEIRA, 1967, p. 359-360).

Como já foi visto na primeira seção desta tese, em *Gênesis*, Agar é a escrava egípcia de Sara, esposa de Abraão, expulsa com seu filho para o deserto. Ao acabar a água de seu odre, a mãe chora e seu pranto comove Deus, que os salva. De modo diferente, em “O navio negreiro”, o “senhor Deus dos desgraçados” não atende aos chamados do povo africano. Assim são as mulheres mostradas nesse poema: sedentas, excomungadas, eliminadas quando não têm mais utilidade. Se no relato de Agar é ela quem oferece água, em “O navio negreiro”, o “leite do pranto” não pode ser oferecido pelas mães ao seu filho “Ismael”, como o eu lírico identifica os filhos que as mulheres trazem nos braços. Agar age em favor de sua sobrevivência e de sua descendência; no poema de Castro Alves, isso parece quase impossível porquanto essas mulheres são incapazes de chorar. Essa situação aproxima as exiladas da esterilidade. Sua descendência está comprometida e suas raízes, arrancadas.

Essa astenia das mulheres é resultado da grande violência abordada no poema que impacta o eu lírico em “O navio negreiro”. Seu tom de surpresa e sofrimento aumenta a cada verso até chegar à sexta parte em que assume que a solução deve ser política. A pátria, tema caro aos românticos, não aparece louvada,

mas desafiada numa atitude reivindicatória, igualmente uma característica do Romantismo. A nação brasileira é questionada tendo em vista o progresso que teria representado o sucesso na guerra do Paraguai.

“O navio negreiro” tem um vocabulário que remete o tempo todo à ideia de exílio, de deslocamento e de danação bíblica: “naus errantes”, “saara”, “berço”, “lar”, “Ulisses”, “sonho dantesco”, “serpente”, “Satanás”, “deserto” (e “desertos”), “areias infindas”, “areal extenso”, “oceano de pó”, “areal”, “cai”. Destaca-se a aproximação entre a representação do mar e a do deserto: no início, o mar é um “saara” e, depois, um “oceano de pó”. É como se o mar se tornasse um caminho tão árido e difícil como um deserto, de acordo com o desejo de Polifemo, a respeito da volta de Ulisses em *Odisseia* (HOMERO, 1954). Segundo Cristiane Lira (2011), o poema destaca o lugar onde as cenas ocorrerão já na abertura com o verso “Stamos em pleno mar” (ALVES, 1868 apud BANDEIRA, 1967, p. 353). É destacada também “[...] a ambiguidade do meio, desse lugar que não é o lá, nem é o aqui, mas é na metade do caminho entre um ponto e outro” (LIRA, 2011, p. 78).

Na metaforização do mar, em “O navio negreiro”, a imensidão e a hostilidade do espaço são ressaltadas. O poema sugere uma travessia do deserto quase infinita e sem esperança de salvação. O poeta também desloca a imagem bíblica do deserto para o oceano:

Depois, o areal extenso...
 Depois, o oceano de pó...
 Depois...no horizonte imenso
 Desertos... desertos só...
 E a fome, o cansaço, a sede...
 Ai! quanto infeliz que cede
 E cai pra não mais s'erguer!...
 Vaga um lugar na *cadeia*,
 Mas o chacal sobre a areia
 Acha um corpo que roer.
 (ALVES, 1868 apud BANDEIRA, 1967, p. 361).

O futuro são “Desertos... desertos só...”. A danação é total. A travessia não significa chegada à terra prometida, mas à morte ou ao inferno, nas figuras da serpente e de Satanás. O poema refere-se ao destino de amaldiçoados pelo pecado original que tira dos personagens a esperança e a liberdade (BOSI, 1996, p. 265).

A imagem do deserto também remete ao processo de despovoamento do continente africano. O poema trata do aniquilamento de um povo cuja existência mora na voz e na pena do vate que se sensibiliza por seus sofrimentos.

A alusão ao deserto também pode se referir a um exílio interior como se pode ver no poema “Viagem na família” do livro *José* (1942) de Carlos Drummond de Andrade. Nesse poema, uma longa travessia também ocorre. Por décadas, esse autor escreveu poemas em que trata de sua família e de seu pai. A figura do pai é especialmente unida às lembranças de sua cidade de nascimento, Itabira.

O verso “Longamente caminhamos” parece resumir o quão é trabalhoso tentar reconciliar-se com a figura do pai no poema. A repetição de versos e as antíteses marcam o movimento pendular desse trabalho. Há um jogo de opostos entre homem vs. menino, umidade vs. deserto, dentro vs. fora, vivo vs. morto, silêncio vs. fala, que indica um desequilíbrio do eu lírico e de seus sentimentos. Já o título exhibe uma contradição, pois se refere a “um dentro” da família que contém o próprio poeta. Assim, a viagem é feita ao interior de si. A cidade que desmoronou é uma metáfora do poeta:

No deserto de Itabira
a sombra de meu pai
tomou-me pela mão.
Tanto tempo perdido.
Porém nada dizia.
Não era dia nem noite.
Suspiro? Voo de pássaro?

Porém nada dizia.
(ANDRADE, 1978, p. 72).

Há outra contradição no poema: Itabira poderia ser a imagem do paraíso, mas voltar a ela é ser novamente expulso do paraíso e reviver a experiência de atravessar o deserto na louca esperança de salvação. É tornar-se presa de um círculo infernal. O espaço de Itabira, extremamente decadente, domina o poema. Em Itabira, cidade-deserto, vazia de sentido, o tempo foi perdido e rói os mortos, as casas já não existem ou estão em ruínas, a montanha encolheu, os mortos estão amontoados. O deserto é um lugar de punição divina, e o poema é um esforço desesperado de conseguir a salvação após a travessia.

O poema é feito de tentativas de aproximação com a figura do pai por meio dos objetos da memória e de tentativas desesperadas de comunicação com o pai por meio do olhar e da fala, que se transforma em gritos do filho.

Na mesma medida, em “Praia do Caju”, do livro *Dentro da noite veloz* (1975), de Ferreira Gullar, o eu lírico tenta aproximar-se de um fantasma que, se não está em um deserto, corre pela areia:

surge o menino
correndo sobre a areia. É ele, sim,
gritas teu nome: 'Zeca,
Zeca!'

Mas a distância é vasta
tão vasta que nenhuma voz alcança.
O que passou passou.
Jamais acenderás de novo
o lume
do tempo que apagou.
(GULLAR, 2008, p. 165).

Tanto em “Praia do Caju” como em “Viagem na família”, o eu lírico não tem sucesso na reaproximação. No segundo poema, só depois do desabafo feito pelo filho, quando afinal o silêncio se impõe, os dois se aproximam e trocam um “abraço diáfano”. Não é o pai que abraça o filho, mas, sim, a força das memórias contidas, em uma “pequena área da vida”, que joga o eu lírico de encontro à sombra (e não, ao encontro) que o tomara pela mão. Agora, já não é mais um menino caminhando ao longo do poema com a sombra de seu pai, mas um homem de bigodes sob emoção:

A pequena área da vida
me aperta contra o seu vulto,
e nesse abraço diáfano
é como se eu me queimasse
todo, de pungente amor.
Só hoje nos conhecermos!
Óculos, memórias, retratos
fluem no rio do sangue.
As águas já não permitem
distinguir seu rosto longe,
para lá de setenta anos...

Senti que me perdoava
porém nada dizia.

As águas cobrem o bigode,
a família, Itabira, tudo.
(ANDRADE, 1978, p. 73-74).

O exilado sente que os laços de sangue foram mais fortes. Esse abraço lhe permite pensar que houve perdão, mas sem ter certeza. As dúvidas anunciadas na primeira estrofe permanecem. A figura do pai continua longe. O eu lírico sente que o pai o perdoou, mas talvez o que se possa concluir é que o filho perdoou o pai depois de um penoso e longuíssimo trabalho de luto. A salvação não se concretiza, não há pacto da aliança nem o encontro com Deus.

É possível observar nos poemas citados – “Praia do Caju” e “Viagem na família” – o trabalho de criação da morada para o sujeito e também o esforço de criação de um lugar para seus fantasmas morarem, onde tenham voz e vida ativa. Um dos motivos de o poema não ser um lugar fácil de habitar é esse processo de apaziguamento com esses fantasmas que o poeta precisa empreender.

O deserto como metáfora de exílio é imagem recorrente na literatura, que pode ser também vista na música “Como dois e dois” composta por Caetano Veloso, no exílio de Londres, e gravada por Roberto Carlos em 1971. O texto fala da obstinação em cantar como resistência à ditadura e acentua o estado de morador de um deserto vivido por quem está longe:

Eu sigo apenas porque eu gosto de cantar
Tudo vai mal, tudo
Tudo é igual quando eu canto e sou mudo
Mas eu não minto não minto
Estou longe e perto
Sinto alegrias tristezas e brinco

Meu amor
Tudo em volta está deserto tudo certo
Tudo certo como dois e dois são cinco
(VELOSO, 1971).

Esses três últimos versos são repetidos por quatro vezes, na última estrofe da letra. Ao insistir que está tudo certo, o poeta canta o desacerto em “como dois e dois são cinco”. Observa-se que o vocábulo “deserto” contém gráfica e foneticamente o “certo” e do modo como é usado parece ter o prefixo “des”, como negação, o que duplica a negação de que tudo está certo. O exilado está “longe e perto” ou sob um “teto”. Essas duas situações são a síntese da aparente antítese entre “deserto” e “certo”. As rimas entre essas palavras reforçam a impressão de aproximação dos conceitos. É possível perceber que o poema não trata de uma questão de aritmética, mas que foi capaz de ludibriar os censores ao esconder, em uma aparente canção de amor, as alusões à censura – mesmo quando canta, o poeta está mudo – e à tortura.

Segundo Alexandre Felipe Fiuza (2006), os censores da ditadura brasileira esperavam uma linguagem simples e direta e, para a leitura das ‘entrelinhas’, era necessária “[...] uma exegese a qual não estavam habituados alguns destes censores”. O título da música se refere a uma cena no romance de George Orwell, 1984, publicado em 1949, em que o torturador obriga o torturado a concluir que dois

e dois são cinco... Esse é um sinal da conversão dos personagens opostos às ideias do regime totalitário.

Em “Como dois e dois”, a repetição da palavra “tudo” intensifica a proximidade das imagens. Afinal, “tudo” pode se referir à tentativa de padronização da arte em uma forma aceitável pela censura, à propaganda da ditadura ou ao apoio que ela teve, às mudanças que resultam no mesmo mal. Especialmente em relação à produção musical, parece que o verso “a lua furando nosso zinco”, recriado nesse poema, remete a canções que criam uma imagem de sociedade sem contradições e igualitária em que o amor pode tudo. No entanto, o verbo furar adquire outra conotação em “Como dois e dois”: a lua, símbolo dos poetas apaixonados, tem uma face violenta.

3.4 A busca da identidade e a negação da terra

A imagem da violência está naturalmente próxima da imagem do deserto que pode se transformar em um local similar, mais de acordo com a natureza brasileira. É o que ocorre no poema de Ariano Suassuna “A Acahuan - A Malhada da Onça”. A imagem do deserto é substituída pela de um “pasto incendiado”, uma terra amarga onde se dá o exílio. Essa terra do presente é negada quando se busca a identidade. O poema trata do pai assassinado quando o poeta tinha 3 anos. Nem sempre a oposição mais contundente entre o “cá” e o “lá” refere-se a uma mudança territorial. O equivalente ao “cá” é o momento da enunciação, não o “aqui” que açambarca os dois espaços. É possível que o paraíso perdido esteja transformado e a oposição seja temporal. No poema, essa constatação resulta no sentimento de exílio na própria terra (PAIVA, 2015).

O soneto foi publicado em 1980 em uma prancha de madeira acompanhado por uma iluminogravura do autor. A epígrafe indica que o texto tem um mote da poeta armorial paraibana Janice Japiassu, outra exilada de sua terra. Os armorialistas saíram de suas cidades de origem para viver no Recife (SANTOS, 1999, p. 105). O título do poema remete aos nomes das duas fazendas localizadas no município de Souza, no Estado da Paraíba, da família de Ariano Suassuna, Acahuan e Malhada da Onça.

O tema do poema é a figura do pai, o rei que vivia “aqui”. Nesse espaço idealizado, são fundidas as imagens das duas fazendas onde o autor morou na

infância. Na Acahuan, o menino conviveu com o pai até os 3 anos de idade. A Malhada da Onça foi o destino final após a morte do pai e as perseguições políticas sofridas pela família (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 206):

Aqui morava um Rei, quando eu menino:
vestia ouro e Castanho no gibão.
Pedra da sorte sobre o meu Destino,
pulsava, junto ao meu, seu Coração.

Para mim, seu Cantar era divino,
quando, ao som da Viola e do bordão,
cantava com voz rouca o Desatino,
o Sangue, o riso e as mortes do Sertão.
(SUASSUNA, 1980 apud NEWTON JÚNIOR, 2008).

No poema de Ariano Suassuna, em meio ao riso, à alegria do passado, a tragédia é inserida na segunda estrofe. O “Desatino” anuncia o desequilíbrio na vida do poeta. A presença do sangue e das mortes prepara o leitor para a quebra da relação entre o menino e o pai amado e perdido. A alusão ao sangue também enfatiza as relações de herança e continuidade, além de se poder supor que o cantar é uma herança do pai para o filho, visto que o coração do primeiro determinava o destino do segundo (PAIVA, 2015). A tragédia anunciada na segunda estrofe torna-se explícita a partir do primeiro terceto:

Mas mataram meu Pai. Desde esse dia,
eu me vi, como um Cego, sem meu Guia,
que se foi para o Sol, transfigurado.

Sua Efigie me queima. Eu sou a Presa,
Ele, a Brasa que impele ao Fogo, acesa,
Espada de ouro em Pasto ensanguentado.
(SUASSUNA, 1980 apud NEWTON JÚNIOR, 2008).

O verso “Mas mataram meu Pai” divide o soneto em duas partes e em dois tempos, o passado e o presente. Além da guinada em relação ao tema, a estrofe também registra uma modificação temporal da figura principal do poema: o “Rei” e ser divino que estabelecia qual deveria ser o destino do filho é nomeado como “Pai”. Sua morte dá a sensação ao filho de estar perdido no mundo.

A última estrofe é a descrição de transformações espaçotemporais. O passar do tempo se encerra com os verbos no presente. O espaço igualmente é outro, diferente do sertão e oposto à ideia de reino que existe na primeira estrofe. O espaço atual é o “Pasto ensanguentado”, o mundo marcado pela tragédia. O poema redime esse espaço destruído enquanto vislumbra um espaço futuro, local de

atuação do eu lírico. Nesse espaço, o filho tem a responsabilidade de continuar a herança do pai. O laço se rompeu, mas a aliança deve se cumprir.

O primeiro terceto fala da queda do paraíso – o reino – para o deserto – o “Pasto ensanguentado”. Em contraponto à queda, no segundo terceto, o filho percebe que é a continuação de seu pai. Esse sentimento trágico é ainda intensificado pelo sentimento de exílio, tanto existencial – “o mundo visto como um lugar de sofrimento, privações, dificuldades de toda ordem” (NEWTON JÚNIOR, 2000, p. 139) – como uma sensação de ser um estranho ao mundo, como o exílio físico, acontecido na mudança do menino sertanejo para a cidade grande do Recife, situada à beira-mar.

No soneto, não existe oposição entre “cá” e “lá”. O “aqui” parece sintetizar os tempos em descompasso, pois está repleto do tempo passado, de um tempo posterior e do presente. Assim, “aqui” é o lugar da busca de identidade do exilado (PAIVA, 2015). “Aqui” também é, afinal, onde o exilado pode reconstruir sua morada tendo em vista a perda de seu paraíso.

A busca de identidade é feita de instabilidade em uma situação na qual a terra de exílio pode ser a terra agradável, uma terra a princípio rechaçada, do mesmo modo que foi para Cláudio Manuel da Costa. Em um poema típico do Arcadismo, em que a natureza é muito valorizada porquanto o eu lírico se espelha nela, evidencia-se que a poesia é tão suave quanto as “Brandas ribeiras”:

Brandas ribeiras, quanto estou contente
De ver-vos outra vez, se isto é verdade!
Quanto me alegra ouvir a suavidade,
Com que Fílis entoa a voz cadente!

Os rebanhos, o gado, o campo, a gente,
Tudo me está causando novidade:
Oh! como é certo que a cruel saudade
Faz tudo, do que foi, mui diferente!

Recebei (eu vos peço) um desgraçado,
Que andou té agora por incerto giro,
Correndo sempre atrás do seu cuidado:

Este pranto, estes ais com que respiro,
Podendo comover o vosso agrado,
Façam digno de vós o meu suspiro.
(COSTA, 1768 apud PROENÇA FILHO, 1996, p. 78-79).

O soneto, identificado como VI, está em “Poemas escolhidos”, parte do livro *Obras*, publicado em 1768, em Coimbra. O poema registra um momento em que o

filho de português nascido na colônia se sente pertencente à nova terra. É nela que a mitológica Fílis o espera como esperou pelo retorno de seu amado. Na imagem dessa terra brasileira, a poesia de Cláudio Manuel da Costa revela um conflito entre a cultura da metrópole inserida na cultura europeia, renascentista e dinâmica, e a vida rústica e simples da província. Antonio Candido (2000b, p. 90) enfatiza que Cláudio Manuel da Costa, em relação às realidades brasileira e europeia, sentia-se inadequado quanto à primeira e estrangeiro quanto à segunda. Segundo o crítico literário, o poeta oscilava entre duas terras e dois níveis de cultura; oscilava entre ser um “colonial bairrista, crescido entre os duros penhascos de Minas” e ser um “intelectual formado na disciplina mental metropolitana”; entre uma fidelidade afetiva e uma fidelidade estética; entre a invocação do Mondego e a do Ribeirão do Carmo (CANDIDO, 2000b, p. 91). E, pode-se acrescentar, entre a negação de uma terra europeia e a negação da terra “brasileira”.

Especialmente no plano político, essa oscilação está inserida na ambiguidade de textos do século XVIII, época em que há uma indecisão ideológica e grandes mudanças no Brasil com os habitantes divididos entre continuar a ser colonos ou fundar um novo país. Vale lembrar que o poeta Cláudio Manoel da Costa participou da Conjuração Mineira, um movimento de independência que não rechaçava os valores da metrópole (BOSI, 2006, p. 60).

Esse soneto pode ser incluído entre aqueles nos quais o poeta empreende uma “[...] busca de expressão autêntica dos valores locais” (AGUIAR, 1996, p. 34). No poema, a valorização de sua terra natal implica considerar que o afastar-se dela pode resultar em desgraça e incerteza. Os dois tercetos falam da volta ao paraíso caracterizado pela presença da natureza brasileira. Como em outros poemas de exílio, a volta ainda está como um desejo e é vista como um momento de incerteza tal qual o tempo de exílio. No poema, a esperança do exilado é de cair no “agrado” de um cenário marcado por uma pitada de nacionalismo.

Também imerso em dificuldades para adaptar-se à morada, em um poema que parodia “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias – “Os paraísos artificiais”, publicado no livro *Pedra filosofal* (1950) de Jorge de Sena –, o eu lírico mostra-se desejoso de pertencer à literatura portuguesa:

Na minha terra, não há terra, há ruas;
mesmo as colinas são de prédios altos
com renda muito mais alta.

Na minha terra, não há árvores nem flores.
As flores, tão escassas, dos jardins mudam ao mês,
e a Câmara tem máquinas especialíssimas para desenraizar as árvores.

Os cânticos das aves – não há cânticos,
mas só canários de 3º andar e papagaios de 5º.
E a música do vento é frio nos pardieiros.

Na minha terra, porém, não há pardieiros,
que são todos na Pérsia ou na China,
ou em países inefáveis.

A minha terra não é inefável.
A vida da minha terra é que é inefável.
Inefável é o que não pode ser dito.
(SENA, 2007)

O eu lírico não só quer pertencer à literatura de sua terra, mas também pertencer à terra na qual mora e onde se sente um estrangeiro. A morada não é construída pelo eu lírico; parece ser construída pelo poder financeiro, o Estado, a divisão da sociedade em classes e a imposição de uma imagem falsa da terra por meio da censura. Aliás, a censura não permite que se fale sobre a terra ou a vida existente nela. O eu lírico é ansioso, tenso, desejoso. Está imerso em uma contradição: a vida em sua terra perdida encanta, inebria mesmo aqueles que não podem escrever a seu respeito.

Segundo Joana Meirim (2013), a terra vai sendo anulada; se desmancha, esfuma-se. O final ambíguo do poema indica que o poeta aceita pertencer à terra – afinal, se sabe tanto a seu respeito é porque faz parte dela –, mas não que a terra lhe pertença. Não é possível viver nessa terra mesmo porque ela está se desfazendo e, além disso, não pode ser expressa por palavras. No entanto, é por meio das palavras que a terra é recriada como morada no poema.

Comparando-se “Canção do exílio” com “Os paraísos artificiais”, nota-se que não existe outro lugar para se opor ao par lá/minha pátria no poema do poeta português. No segundo poema, o eu lírico é ressentido, mal-amado e crítico. Cada um dos versos faz referência a um paraíso, todos artificiais, em oposição ao poema de Gonçalves Dias. Essa multiplicidade de paraísos também se refere ao sujeito fragmentado que deve construir sua morada, mesmo com partes mal costuradas, com trincas.

A situação de violência, aludida pelo poema de Jorge de Sena, composto durante a ditadura de Francisco Salazar, também faz com que um outro poeta se

sinta estranho a sua própria terra, como no poema de Ferreira Gullar “Dois poemas chilenos”, publicado em *Dentro da noite veloz* (1975):

Allende, em tua cidade
ouço cantar esta manhã os passarinhos
da primavera que chega.
Mas tu, amigo, já não os podes escutar

Em minha porta, os fascistas
pintaram uma cruz de advertência.
E tu, amigo, já não a podes apagar

No horizonte gorjeiam
esta manhã as metralhadoras
da tirania que chega
para nos matar

E tu, amigo,
já nem as podes escutar
(GULLAR, 2008, p. 200).

Segundo Cristiane Lira (2011, p. 132), o poema traz a “condensação da derrota da experiência chilena”. Chama a atenção a presença do tempo da primavera, que indica renascimento e que, no poema, transforma-se em “marco do fim de uma era de esperanças” (LIRA, 2011, p. 134). Tanto o poema de Jorge de Sena como “Dois poemas chilenos” contemplam o sentimento universal de se sentir exilado dentro da própria casa e são também a rememoração de uma pátria que expulsa seus filhos de casa. Ao se referir a “Canção do exílio”, o poema de Ferreira Gullar trata de um paraíso artificial, mas que mimetiza e põe fim ao paraíso natural tão ao gosto dos românticos:

Ao longo dos séculos XIX e XX, é possível observar que as releituras da “Canção do exílio” seguiram dois movimentos principais: no primeiro deles, a reverência ao poema leva os autores a um desvio aparentemente mínimo, mas que, analisado com cuidado, assinala uma diferença em relação ao poema de Gonçalves Dias; já o segundo movimento procura transformar o sentido da “Canção”, desestabiliza a imagem idealizada da pátria e assume uma postura irônica em relação a essa representação, sem deixar, contudo, de representar também uma forma de reverência, garantindo a continuidade do texto parodiado na memória cultural (LICARIÃO, 2013, p. 15).

Jorge de Sena reverencia “Canção do exílio”, mas tem uma postura irônica a respeito da representação da pátria. A corrosão que existe em “Paraísos artificiais” – título que é uma possível reverência aos românticos, por se tratar do título de um livro de Charles Baudelaire – não existe no poema de Gonçalves Dias. Mas em ambos existe uma declaração de amor à pátria perdida.

Em três poemas vistos nesta seção (“Os paraísos artificiais”, “Dois poemas chilenos”, “A Acahuan - A Malhada da Onça”), é possível observar que a violência é um determinante na busca da identidade.

3.5 O exílio e a violência

Como outra paródia de “Canção do exílio” e aparentemente um hino ao nacionalismo, surge “Sabiá”, a música vencedora do III Festival da Canção realizado pela TV Globo em setembro de 1968. Vaiada intensamente pelo público presente que a considerava desvinculada da realidade brasileira e preferia a canção “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, a composição de Tom Jobim e Chico Buarque de Hollanda foi interpretada por Cynara e Cybele:

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar
Uma sabiá
Cantar uma sabiá

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Vou deitar à sombra
De uma palmeira
Que já não há
Colher a flor
Que já não dá
E algum amor
Talvez possa espantar
As noites que eu não queria
E anunciar o dia

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos
De me enganar
Como fiz enganos
De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder
Fiz de tudo e nada
De te esquecer

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Para o meu lugar
Foi lá e é ainda lá
Que eu hei de ouvir cantar

Uma sabiá
 Cantar uma sabiá
 (JOBIM; BUARQUE, 1968).

Na música, o símbolo da palmeira pode ser entendido como uma alusão à pátria que já não existe, o que diverge de “Canção do exílio” de Gonçalves Dias. Também em oposição ao verbo ter do poema romântico e a todo o sentido desse poema em relação a uma pátria edênica, “Sabiá” afirma que a flor “já não dá”, em uma alusão às dificuldades que a poesia e os poetas sofriam na ditadura. A pátria já não há. A morada está em ruínas. No entanto, é para ela que o exilado canta, para reconstruí-la no texto.

Também de modo diferente de “Canção do exílio”, “Sabiá” introduz outras noções de terra, desmanchando o conceito popular tal como aparece nas expressões que dizem respeito à terra ou à pátria: minha terra, filhos da terra, pátria amada, pátria-mãe, herói da pátria, morrer pela pátria, servir à pátria, torrão natal, terra garrida, com risonhos campos floridos. Ainda, a letra deixa subentendido o “cá”. Não existe uma oposição espacial em “Sabiá”, pois se trata de um exílio vivido dentro da própria terra. A oposição só existe entre as duas representações da terra de origem criadas pelos dois poemas. Na música, a terra de exílio parece existir apenas para inventar as formas de voltar para casa. Como estratégia de sobrevivência no exílio, o poema também afirma que ser poeta é “colher a flor” para inventar uma vida ou o futuro.

Poucos dias depois do Festival, é promulgado o Ato Institucional número 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, e Chico Buarque de Hollanda parte, por decisão própria, para o exílio na Europa. Conforme já foi visto nesta seção, Taiguara também foi um dos músicos brasileiros que passaram muito tempo fora e esteve entre os mais visados pela censura sistemática às manifestações artísticas. No disco intitulado *Piano e viola*, de 1972, Taiguara gravou sua composição “Teu sonho não acabou”. Nessa canção, o exilado já não tem identidade e tenta sobreviver no exílio:

Hoje a minha pele já não tem cor
 Vivo a minha vida seja onde for
 Hoje entrei na dança e não vou sair
 Vem que eu sou criança não sei fingir

Eu preciso, eu preciso de você
 Ah! Eu preciso, eu preciso, eu preciso muito de você

Lá onde eu estive o sonho acabou
 Cá onde eu te encontro só começou

Lá colhi uma estrela pra te trazer
 Bebe o brilho dela até entender
 (TAIGUARA, 1979).

A oposição entre o “cá” e o “lá” é matizada, dialetizada: a terra de origem é um paraíso com problemas e a terra de destino não é um inferno. A falta de intensidade da diferença entre os dois espaços é expressa pela referência ao brilho da estrela que vem de “lá”. Essa estrela pode significar, na música, o paraíso perdido, como em “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, ou a utopia de um paraíso, ou um destino a ser construído. Em relação ao espaço de “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, as posições estão invertidas na letra: o paraíso está no “cá”, no exílio, no sonho de um mundo novo. Não se sabe onde se localiza esse “cá”: em outro país, em um ambiente de asilo, na morada da amada, na luta revolucionária?

À primeira vista, o poema é uma canção de amor. FIUZA FIUZA FIUZA O título faz pensar a quem pertenceria esse sonho: não é de uma mulher amada, mas de um coletivo. O título remete à frase de John Lennon “O sonho acabou” de cujo sentido Taiguara discordava (PACHECO, 2013, p. 226). No início da canção, o exilado já não tem características que o identifiquem, é transparente e vaga como um fantasma por lugares desimportantes. Na reescrita do refrão nos últimos dois versos, há uma reviravolta:

Eu preciso, eu preciso de você
 Ah! Eu preciso, eu preciso, eu preciso muito de você

Nós precisamos, precisamos sim
 Você de mim, eu de você.
 (TAIGUARA, 1979).

Os últimos versos parecem concluir a identificação do exilado com esse lugar de sonho. Observando-se a mudança na pessoa do discurso, do singular para o plural, pode-se observar que essa identificação é também com o outro ou com o coletivo, indicando que existe um lugar no qual é necessário e permitido depender de outros. Essa mudança na pessoa do discurso também é observada em “Salmo 137”. O sentimento de coletividade está junto da necessidade de não entoar cânticos de Deus em terra estrangeira.

Em “Terra das palmeiras”, de Taiguara, para salvar a terra de origem, é válido usar a língua da terra de exílio. Em “Teu sonho não acabou”, para esse salvamento, é necessário se unir ao outro. Em “Voltas para casa”, do livro *Dentro da*

noite veloz (1975), de Ferreira Gullar, a construção da morada também tem um aspecto de coletivo. Supõe-se que o que importa aos sujeitos desses poemas é unir-se ao coletivo, é transitar entre o “eu” e o “nós”, para assumir a memória comum do exílio. Assim, os outros e o autor podem estar ou não no próprio país de origem. Esse desejo de criar uma terra paradisíaca esconde o desejo de recriar a morada comum a muitos exilados.

3.6 Os riscos do exílio

Entende-se que o paraíso a ser reconquistado será também um novo, pois ele não pode ser um retrato do paraíso perdido, assim como o novo paraíso a conquistar é a criação de um paraíso com elementos daquele que foi perdido. Ainda, o desejo de voltar ao paraíso pode ser substituído pelo desejo de ir para uma terra paradisíaca, onde nunca se esteve, com o intuito de fugir de uma realidade ruim ou de uma vida que não se realizou. Portanto, é necessário inventar esse paraíso, dar-lhe alguma consistência. No estabelecimento do paraíso, é necessário ser diferente mesmo que ele tenha esses elementos de um tempo impossível de recuperar. Assim, é possível ainda existir o sentimento de exílio existencial, ou a experiência de não se sentir em casa dentro da própria casa, no paraíso quando, nos poemas, o eu lírico deseja conquistar um novo paraíso, que seja mistura do que foi perdido com a satisfação das necessidades do presente.

Mas pensar no paraíso e tenta escapar da realidade pode ser uma estratégia para sobreviver ao exílio. O risco é ter saudade de uma pátria edênica e perder a pátria da realidade, a morada possível.

O risco de perder a morada ao ir para o exílio pode ser visto no poema “Nova canção do exílio”, publicado no jornal *O Globo* em 2000, de Ferreira Gullar. O eu lírico refere-se à volta a uma terra idealizada reconhecida no corpo da mulher amada. Levando-se em consideração que um exílio pode envolver deslocamentos físicos ou não, o poema foge aos conceitos mais tradicionais de exílio. O título sugere que o poema tem um modo singular de ver o exílio e que não se atém nem à questão do deslocamento territorial nem à da violência, além de se referir a uma vida nova, para o poeta e para o país. O novo apaixonado mostra que há outras paixões que remetem ao futuro, ao temor novo de perder o que se possui no presente e não ao que se possuiu e foi perdido.

Assim, ao mesmo tempo em que resgata a tradição literária ao evocar outros textos, o poema pode ser visto como um modo de Ferreira Gullar contestar a sua fortuna crítica que destaca unicamente o exílio político devido à biografia do poeta:

Para Cláudia

Minha amada tem palmeiras
 Onde cantam passarinhos
 e as aves que ali gorjeiam
 em seus seios fazem ninhos
 Ao brincarmos sós à noite
 nem me dou conta de mim:
 seu corpo branco na noite
 luze mais do que o jasmim
 Minha amada tem palmeiras
 tem regatos tem cascata
 e as aves que ali gorjeiam
 são como flautas de prata
 Não permita Deus que eu viva
 perdido noutros caminhos
 sem gozar das alegrias
 que se escondem em seus carinhos
 sem me perder nas palmeiras
 onde cantam os passarinhos
 (GULLAR, 2008, p. 451-452).

O texto é construído com rima nos versos pares como o poema romântico “Canção do exílio” de Gonçalves Dias. “Nova canção do exílio”, mesmo tendo sido escrito em uma única estrofe, tem o ritmo dos versos – a maioria do tipo redondilha maior, ou seja, heptassílabos, com acentos na terceira e na sétima sílaba de cada verso – próximo ao do poema de Gonçalves Dias.

A forte oposição entre o “lá” e “cá” dá lugar ao aguçamento sensorial. No início do poema, um pintor apresenta a imagem de sua amada ao espectador. Em “Nova canção do exílio”, estão envolvidos todos os sentidos humanos. Os olhos do amante registram a cor e o brilho do corpo da amada. O sentido da visão é provocado pela sucessão antitética branco/noite/prata e se junta ao olfato na referência sinestética ao corpo que “luze mais que o jasmim”. A audição está presente nos verbos gorjear e cantar e na menção às flautas de prata e aos passarinhos. Os ouvidos do amante ainda percebem as vibrações do corpo da amada também por meio do tato. As referências ao tato são os carinhos, regatos e cascata e as ações de fazer ninhos e brincar. Tais referências também se aproximam do sentido do paladar. Toda a percepção do amante contribui para o gozo, o clímax sexual e a efetivação da bem-aventurança que existe nessa morada-corpo do ser amado. A relação sensual em “Nova canção do exílio” caminha pelos

sentidos da visão para o tato e, em seguida, para a audição, quando o amante pode ouvir os sons que vêm do íntimo da amada e das canções, inclusive as de exílio.

Em “Nova canção do exílio”, o discurso amoroso substitui o canto romântico de amor à pátria. Os elementos de cunho nacionalista de “Canção do exílio” de Gonçalves Dias tornam-se eróticos com alusões aos corpos dos amantes. Como no poema parodiado, não há um único adjetivo qualificativo em “Nova canção do exílio” com a exceção da palavra “branco”. A novidade em relação ao poema de Gonçalves Dias reforça a presença do substantivo “corpo”, elemento central da criação do ambiente erótico. Nota-se que o poeta, em “Nova canção do exílio”, redimensiona o verso “Em cismar, sozinho, à noite” ao trazer para a cena poética não a solidão presente nos versos de Gonçalves Dias, mas a sensualidade dos corpos aninhados enquanto um dos dois amantes teme a solidão.

A presença de passarinhos e flautas de prata, dois símbolos fálicos, também remete à música, arte na qual se inserem as canções, como a de Gonçalves Dias e “Salmo 137”:

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 raptos queriam alegria:
‘Cantai-nos um canto de Sião!’

⁴Como poderíamos cantar
um canto de lahweh
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.

⁷lahweh, lembra
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!
(Sl 137, 1-9).

“Salmo 137” é uma reflexão a respeito da destruição do Primeiro Templo em 586 a. C., assim como da cidade de Jerusalém ou Sião. Especialmente, é uma reflexão sobre o exílio do povo judeu. O poema faz referência aos povos edomitas e babilônicos e tem dois interlocutores a quem o eu lírico se dirige: lahweh e Jerusalém.

Os versos “Não permita Deus que eu viva / perdido noutros caminhos” lembram o “Salmo 137”. Em ambos os poemas, o eu lírico resiste a ter uma vida feliz longe do objeto de seu amor, ou seja, longe de sua morada¹³. Nos dois casos, é impossível cantar no exílio, não se pode fazer poesia. E ser um “passarinho” que canta ou tanger as “harpas” longe da morada traz o perigo de perder a identidade. Se isso acontecer, o sujeito pode correr o risco de ter a mão seca ou a língua ressecada, pois há uma promessa de fidelidade, tanto do eu lírico como do povo, à morada entendida como o corpo da amada ou a cidade de origem. Sob o desejo de retorno ou de não afastamento, essa morada é a fonte inesgotável do relâmpago, da inspiração do poeta.

À noite, enquanto o exilado romântico de “Canção do exílio” obtém prazer “Em cismar” e a natureza provoca reflexão e recolhimento, no poema de Ferreira Gullar, o corpo da amada é o espaço de acolhimento onde o exilado apaixonado obtém prazer ao “brincar”.

Em “Nova canção do exílio”, o amante assevera que o corpo amado “luze mais do que o jasmim”. Agora é o poeta que aproxima a imagem mostrada de sua musa à imagem da poesia. A palavra “jasmim” tanto pode estar associada ao erotismo como ser uma alegoria de poesia na obra de Ferreira Gullar. Nos poemas desse autor, a imagem dessa flor é acompanhada por alusões a explosões de seu lampejo ou de sua energia. O jasmim também é visto como um ser precário, ambíguo, submetido à vertigem. À flor são dadas características de ser vivo capaz

¹³ Afastar-se do ser amado também é uma preocupação que surge em *Cântico dos cânticos*, livro bíblico que possui inúmeras interpretações (GONÇALVES, 2002; STADELMANN, 1994). Uma dessas interpretações é que o texto é um canto à vida e aos amantes, cheio de intenso erotismo e referências à sexualidade (GONÇALVES, 2002, p. 12). Nele, a esposa não quer vagar junto a outros rebanhos que não aquele de seu amado (Ct 1, 7-8) e quer construir sua morada com traves de cedro – um símbolo de segurança e estabilidade (Ct 1, 17). Em “Nova canção do exílio”, o apaixonado também quer estabilidade, quer apenas trilhar os caminhos da amada.

de envenenar, seduzir ou dominar o poeta. Seu cheiro provoca prazer ou morte, não protege e não desaparece, enquanto o poeta some no poema.

Nos últimos versos, em “Nova canção do exílio”, os passarinhos fazem ninhos nesse corpo que tanto é o da mulher amada como o da poesia. Por esse corpo o amante deixa de lado todos os prazeres que acaso outro paraíso tenha. Percebe-se que o exílio é visto como um risco no poema. Existe um temor do amante em perder não apenas os “ninhos” – símbolo de aconchego e de prazer sexual e de onde nasce o poema –, mas também em deixar de ser “palmeiras” ou “passarinhos” – símbolos fálicos ou imagem do poeta. É desse mal ou perdição que espera que Deus o livre. Afinal, existe um ser humano que teme perder o que lhe dá fôlego: a mulher e a poesia.

O exílio seria estar fora do corpo da amada ou da poesia, morada do sujeito poético, essa terra bem-aventurada onde o eu lírico quer desfrutar de todos os gozos e prazeres. A presença desse corpo erótico aponta para o futuro. A invocação de Deus é reescrita para afirmar o sentimento de vida e vigor que emergem do corpo da musa e do poema. Assim, esse corpo amado torna-se a metáfora da morada.

Ser herói pode ser uma maneira de construir a morada. Se a morada pode ser o poema, é nele que o heroísmo do poeta resistente pode se expressar. É possível observar certa posição de herói do eu lírico no poema de Ferreira Gullar, “Agosto 1964”, do livro *Dentro da noite veloz* (1975), criado logo após o golpe civil-militar no Brasil. Esse poema parece sugerir uma resistência a ser realizada por meio da poesia:

Do salário injusto,
da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do terror,
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema
uma bandeira
(GULLAR, 2008, p. 156).

Já “Dois poemas chilenos”, publicado no mesmo livro que o poema anterior, mas criado após o exílio do poeta em Santiago do Chile, dá indícios de não haver heroísmo, mas lamento. Em *Queda de Allende*, publicado em *Muitas vozes* (1999), parece que, entre as ações de heroísmo, a percepção de que a vida segue independente do poeta é mais importante:

A luz da manhã era
 leitosa e não se via o
 leiteiro na esquina
 da Carlos Sampaio
 Desci

[...]

escondi meus escassos
 dólares sob a
 palmilha do
 sapato pus numa
 sacola escova e pasta de
 dentes e saí para
 participar da
 resistência mas
 [...]
 soldados atiravam contra uma
 fábrica que
 resistia
 enquanto entre
 os soldados e a
 fábrica num
 terreno baldio um
 grupo de rapazes
 jogava futebol
 (GULLAR, 2008, p. 372-373).

A vida segue de um modo tão comum a ponto de o poeta citar a rua Carlos Sampaio, onde morou no Rio de Janeiro, como se fosse de Santiago do Chile. Em vez de proclamar verdades inquestionáveis, no poema, o exilado reconhece a “queda” – queda de um projeto político, de uma referência de vida e de si próprio. Há no poema um sentimento de inadequação à realidade tanto da resistência como da vida comum, um sentimento de exílio existencial.

Esses três últimos poemas citados, que tratam da memória que o poeta tem dos golpes no Brasil e no Chile, são exemplos para se pensar como é difícil construir a morada no exílio, sob violência ou não. Esses poemas não tratam de um paraíso mitológico, mas da morada cheia de tensão. Ser herói para salvá-la pode trazer o risco de morrer ou de perder a morada que se transforma no dia a dia.

3.7 Transgressão e morada na queda adâmica

Dentro do emprego do discurso erótico para tratar do exílio, mas de um modo bem mais contido do que o de Ferreira Gullar em “Nova canção do exílio”, o poeta parnasiano Luís Delfino cria uma paródia engraçada de *Gênesis* no poema “Depois do Éden”:

Quando a primeira lágrima, caindo,
 Pisou a face da mulher primeira,
 O rosto dela assim ficou tão lindo
 E Adão beijou-a de uma tal maneira,

Que anjos e tronos, pelo espaço infindo,
 – Como uma catadupa prisioneira –
 As seis asas de luz e de ouro abrindo,
 Rolaram numa esplêndida carreira...

Alguns, pousando à próxima montanha,
 Queriam ver de perto os condenados
 De dor transidos, na agonia estranha...

E ante o fulgor dos beijos redobrados
 Todos pediam punição tamanha,
 Ansiosos, mudos, trêmulos, pasmados...
 (DELFINO, 1932 apud BANDEIRA, 1938, p. 27-28).

Nos dois quartetos, o vocabulário é referente à queda: “caindo”, “rolaram” e “catadupa”, que se refere a uma queda de água corrente de grande altura como nas cataratas. O título remete à queda adâmica, um exílio de todos os homens. No entanto, é depois do Éden que se instala efetivamente o paraíso de delícias. O grande acontecimento tratado no poema não é essa queda, a expulsão do paraíso, mas o beijo de Adão. Essa desobediência se transforma em um ato revolucionário.

Na segunda estrofe, o leitor percebe que a expulsão se tornou libertação. Nos tercetos, em oposição à queda aludida nos quartetos, ocorre um duplo movimento ascendente: os anjos pousam em uma montanha e o teor erótico do poema cresce. Comparando-se o poema “Nova canção do exílio”, de Ferreira Gullar, e “Depois do Éden”, é possível ver que a luz do jasmim ou do ser amado tem um “fulgor” primordial.

O sofrimento advindo da expulsão é visto como a “agonia estranha”, um sofrimento que seduz todos os expulsos. O eu lírico faz uma crítica ao texto bíblico ao não diferenciar a virtude do pecado. A condenação de Adão e de Eva ao exílio e sua “punição tamanha” não são vistos como uma herança maldita para os filhos do casal: o último verso de “Depois do Éden” aproxima a figura dos anjos do poema aos seres humanos.

A queda adâmica, a inaugural, marca os seres humanos, especialmente na poesia. Cair é uma tendência que os humanos têm tal como se pode inferir pelo uso da palavra “queda” no poema “A queda”, de Milton Rezende, publicado no livro *A sentinela em fuga e outras ausências*, em 2011. O poema permite uma reflexão a

respeito da dificuldade em construir a morada e de como um exílio pode suceder a outro quando se está em um processo de queda ininterrupto:

Não digo que estou
no fundo do poço
porque este não é mensurável
e sempre se pode cair mais ainda.
Mas estou numa queda livre
e vertiginosa.
A roupa do passado não me serve,
o presente é roto
e estou sem vestes para o futuro.
E numa queda os laços vão-se rompendo,
se dissolvendo,
desagregando-se.
Nenhum laço segura um homem
que cai por muito tempo.
A dignidade é uma palavra para pessoas de pé.
Na horizontal os conceitos são outros.
(REZENDE, 2011, p. 15).

Há dois aspectos espaciais no poema: um vertical e outro horizontal. No movimento vertical, o eu lírico está em queda livre: está exposto a um movimento, e não se movimenta por vontade própria. Na horizontal, o eu lírico parece assumir sua imobilidade enquanto percebe o movimento do fundo do poço que desmorona. Estar nessa posição é como estar morto, ou, no mínimo, ter uma “felicidade cabisbaixa, de uma discrição medrosa” (KRISTEVA, 1994, p. 17), a felicidade de não se sentir – ainda – no fundo do poço. O eu lírico ainda não está no fundo do poço, mas se percebe no poema a mesmice do cotidiano, o envelhecimento, o futuro parco, a covardia.

Homens andam eretos. No poema, o degredado, privado de sua dignidade, também perdeu sua humanidade. A falta de laços não lhe dá liberdade. Paradoxalmente, é possível que, sem laços, o eu lírico não se sinta livre para construir o futuro. Sem esses laços, também não pode construir a volta para casa, mesmo porque “se pode cair mais ainda”. Para efeitos de comparação, pode-se citar Marshall Berman (1986, p. 155) que, comentando a poesia de Charles Baudelaire, escreve que movimentos de sobrevivência desencadeiam novas formas de liberdade e dão ao poeta enorme mobilidade. Acrescenta que a poesia nasce do precário orgulho e satisfação do homem que sobreviveu. Supõe-se que, em “Poema sujo”, há um trecho que vai nessa direção. No movimento em direção à liberdade, há uma perspectiva de reinvenção da morada:

era preciso que viesse
 por esse mesmo caminho
 passasse no Matadouro
 e misturasse seu cheiro de rio ao cheiro
 de carniça
 e tivesse permanentemente a sobrevoá-lo
 uma nuvem de urubus
 como acontece com o Anil antes
 de dobrar à esquerda
 para perder-se no mar
 (para de fato
 afogar-se, convulso,
 nas águas salgadas
 da baía

que se intrometem por ele, por suas veias,
 por sua carne doce de rio
 que o empurra para trás
 o desarruma
 o envenena de sal
 e o obriga a apodrecer
 – já que não pode fluir –
 debaixo das palafitas
 (GULLAR, 1976, p. 58).

Nesse trecho, há um movimento de caída como em “A queda”. Esse movimento tem os passos de apodrecer, aproximar-se tanto da figura dos urubus como de seu alimento, dobrar à esquerda, afogar-se, ser invadido pelo mar, ser empurrado para trás, ser desarrumado, envenenar-se, não fluir e, afinal, perder-se no mar, ou no tempo da transformação. Esse lento movimento de queda parece encenar a saída do poeta de São Luís. A presença do rio no trecho citado é a de uma água presa onde o poeta se vê “[...] também na condição de impedimento, preso. A água parada reflete e revela a ele esta sua condição” (GARCIA, 1993, p. 43). Sua morada o está estrangulando. O poeta é o rio que não pode fluir: “O poeta, momentaneamente impedido de fluir, dentro da cidade condenada a não se desenvolver, se vê para poder fugir como as águas, a ir embora da cidade que o prende” (GARCIA, 1993, p. 50). Esse movimento final também está cheio de contradição, pois o eu lírico – o rio – está dividido entre “perder-se no mar” sob o poder purificador do sal e continuar a ser contraditoriamente um rio parado. Ainda está envenenado pelo sal como em um ritual de sacrifício.

De acordo com a biografia de Ferreira Gullar, o poeta sentia que a cidade de São Luís já não lhe oferecia muito em termos profissionais. Mesmo tendo outras aspirações, em “Poema sujo”, era muito viver na cidade do passado: “E por ser pouco / era muito” (GULLAR, 1976, p. 86). Pode-se entender que a cidade natal possuía atrativos e é uma tentação retornar. A mobilidade, sobre a qual Marshall

Berman (1986) escreve, revela-se tanto uma caminhada em direção ao futuro como ao passado. Assim, entende-se que o fato de envenenar-se de sal também se refere ao ato de olhar para trás, para o que já não existe. Ao olhar para o passado, o poeta pode se transformar em uma estátua de sal¹⁴, tornando-se estéril ou incapaz de escrever. O autor pode mergulhar no silêncio que se segue a um trauma (ASSMANN, 2011, p. 306). No trecho de “Poema sujo”, o poeta pode quedar-se impedido, como a água, se continuar em São Luís, se olhar para o passado.

Denise Rollemberg (1999, p. 286) transcreve o seguinte trecho como resultado de entrevista com um exilado:

Pensar o retorno como algo positivo é um mito, uma lenda, segundo a avaliação de Luís Eduardo Prado de Oliveira. Na mitologia grega e judaico-cristã, não é uma experiência boa. Haveria uma certa equivalência do exílio à morte e voltar significa ‘voltar à vida, mas a uma vida que não corresponde mais à anterior. É uma vida que tem uma parte de morte importante’.

Assim, é necessário olhar para o presente, reconstruir a morada. Para isso, o sal curte o eu lírico, o torna duro e o faz “dobrar à esquerda”. As águas salgadas o obrigam a mudar, o protegem dessa morte intrínseca ao retorno. “Perder-se no mar” também diz respeito a ser expulso de sua comunidade. Foi expulso, está solitário, mas o exilado está na companhia de seus fantasmas. Do mesmo modo, seus fantasmas vivem um exílio: o povo de São Luís em “Poema sujo” vive a exclusão social, a violência, a ditadura...

Voltando ao poema de Milton Rezende, “A queda”, o eu lírico, expulso de sua comunidade, está sozinho em um exílio temporal. Não é o tempo presente que está roto, mas o eu lírico que está entre dois tempos sem possibilidade de se fixar no passado ou no presente. O exilado, que mira esses tempos, não “serve” para nenhum dos dois.

O exílio existencial não é apenas do homem não adaptado ao mundo moderno e a falta do lugar de origem e o sentimento de estar na solidão são duas questões do exilado que têm ressonância em todos os poemas analisados nesta seção. Em “O exilado”, publicado em 1864 no livro *Vozes d’América*, Fagundes Varela resumiu ambas em uma estrofe:

¹⁴ Em *Gênesis*, a mulher de Ló transforma-se em uma estátua de sal ao olhar para sua cidade perdida.

Brandas aragens que roçais fagueiras
 Das maravilhas nas cheirosas fronteiras,
 Aves sem pátria que cortais os ares
 Irmãs na sorte do infeliz romeiro,
 Ah! Levai um suspiro à pátria amada,
 Último alento de cansado peito.
 O exilado está só por toda a parte!
 (VARELA, 1864, p. 83).

O eu lírico roga à natureza – tão exilada quanto ele – que faça chegar sua mensagem de dor à pátria amada. Resistente a desligar-se dessa pátria, ao exilado cabe lamentar-se sem empreender o trabalho de reconstrução de sua morada. “Por toda a parte” não diz respeito apenas aos lugares que o exilado frequenta, mas também ao fato de o exílio ser comum em todos os lugares.

Essa parece ser uma conclusão relativa aos poemas lidos nesta seção: a pátria perdida diz respeito a qualquer poeta ou a qualquer leitor. Ou diz respeito a todos os seres humanos que têm esse sinal distintivo do qual a queda adâmica pode ser uma representação. Ainda conclui-se que, em qualquer tempo, ou neste momento, o exílio causa sofrimento aos seres humanos. O poema “O exilado” trata igualmente de um sentimento universal, a solidão, um sentimento que acompanha o exílio.

Na poesia, é possível construir a morada no poema, como é o caso dos poemas vistos nesta seção. No entanto, neles sobressaem as dificuldades desse trabalho de construção. A morada, que é um lugar naturalmente instável, ainda está exposta à instabilidade do sujeito e do mundo. Essa instabilidade aumenta quando o indivíduo está desprotegido no exílio. É possível refletir que, quanto aos poemas de exílio, eles são uma resposta a uma necessidade mais emergente de se cultivar a morada para que haja a sobrevivência do exilado.

A construção da morada se apresenta de várias formas no exílio. Como um elemento constitutivo da identidade do sujeito, a língua materna deve ser preservada para que se possa morar nela como nos poemas de Ovídio e de Gonçalves Dias vistos nesta seção. Pode-se abrir mão da língua no caso em que é necessário criar a morada em outras línguas para proteger o que resta da morada anterior como no poema “Terra das palmeiras”. Para construir a morada, também é interessante não defender a oposição artificial entre aquela que foi perdida e a nova como se pode perceber nos poemas de Alessandra Espínola e Oswald de Andrade. O processo de construção da morada pode ser demorado, árduo e sem sucesso. O sujeito está impossibilitado por contingências como a escravidão mostrada em “O navio

negreiro”, pelas relações com o outro, como em “Viagem na família” ou pela ditadura, no caso de “Como dois e dois”.

As relações com a terra de origem podem ser muitas conturbadas. Há uma tensão entre ela e o exilado nos poemas de Ariano Suassuna, Cláudio Manuel da Costa e Jorge de Sena vistos aqui. Nota-se que a terra é importante para que o sujeito encontre sua identidade na nova morada. A violência da ditadura também pode ser um impedimento de recuperar a morada perdida, como no poema “Sabiá”, ou um desafio a criar outra, como em “Teu sonho não acabou”. A queda do exilado pode ser nova oportunidade para construir a morada como está nos poemas “Depois do Éden”, “A queda” e “O exilado”. Nesses dois últimos poemas, o exilado não consegue aproveitar essa oportunidade.

Não é surpresa que Ferreira Gullar seja herdeiro da tradição literária que privilegia o tema do exílio. Um reflexo dessa herança é que, por mais de 30 anos, esse autor se interessou em colecionar poemas que também se referem ao exílio. Embora essa opção não seja explícita, em *O prazer do poema: uma antologia pessoal* (GULLAR, 2014b), livro organizado pelo poeta e lançado em 2014, há três poemas que foram apresentados nesta seção (“Canção do exílio”, “Viagem na família”, “O navio negreiro”, e outros citados na tese). Esse fato mostra uma sintonia entre esta tese e o percurso profissional do poeta. Na próxima seção, será analisado como Ferreira Gullar trata o tema do exílio e qual é o desenho de morada que avulta em seus poemas.

4 OS SENTIDOS DO EXÍLIO E A BUSCA DA MORADA NA POESIA DE FERREIRA GULLAR

O Islã começou como um estrangeiro e vai voltar como começou, um estrangeiro. Que sejam abençoados os estrangeiros (ELIAS, 2011, tradução nossa).¹⁵

Os poemas de exílio de poetas brasileiros e de alguns estrangeiros vistos até aqui abordam o tema do exílio de diversas maneiras, mas todos tratam de um sujeito fora de casa e a maioria desses poemas expõe a questão da volta. Essa volta que pode ser difícil e dolorosa é, às vezes, impossível. Mas o exilado deseja ardentemente retornar a sua casa, o que pode ser feito por meio da escrita. Alguns poemas destacam a importância da escrita e da língua. Por meio da língua e da escrita, o exilado pode sustentar sua morada. Inclusive, o desejo de retornar pode ser o desejo de reaver a língua que não é mais usada. Na língua, está a identidade do sujeito. Reavê-la pode significar sair do mutismo do exílio e recuperar a identidade. Os poemas de Ferreira Gullar são exemplos de como se pode usar a língua para sobreviver, oferecer hospitalidade a outros exilados e prover uma identidade de poeta.

Outra questão vista anteriormente nos poemas é a instabilidade do tempo de exílio, pois se vive entre espaços e tempos diferentes. Também foi visto como é fundamental para a sobrevivência no exílio a busca da identidade perdida e como os riscos pelos quais passa o exilado surgem nos poemas. Um sentimento que chama a atenção nesses poemas é a solidão, que é tanto causa como consequência do sofrimento no exílio. Dessa matéria é feita a morada do poeta – o poema: apego linguístico, solidão, perdas, tensão entre o sujeito e sua morada, violência, queda e ascensão.

Nesta seção, serão vistos alguns poemas de Ferreira Gullar que remetem às mesmas questões ou similares às contempladas nas seções anteriores. Naquelas pretende-se mostrar como as discussões sobre o exílio e suas manifestações poéticas fazem parte das mais diversas tradições literárias. Esta seção se deterá no poeta maranhense.

¹⁵ Islam began as a something strange and it will return to being strange, so blessed are the strangers.

É destacado “Poema sujo” devido a sua relevância na obra de Ferreira Gullar. As subdivisões desta seção têm a função de evidenciar o sentido do exílio e o modo como o poema se constitui como a nova morada do poeta.

4.1 “Poema sujo”, morada de muitos

É possível haver muitas moradas em um poema, como no caso de “Poema sujo”, morada da poesia, do poeta, dos habitantes de São Luís (aludidos no poema como peixes-sabão, palafitas, Esmagado, relâmpago do verão, operários, outros habitantes etc.). Isso ocorre na medida em que o passado vivido na cidade é uma fonte de poesia e ressurgue por meio da escrita. Também a trajetória pessoal e literária de Ferreira Gullar é abordada nesse poema escrito no exílio por razões políticas, em Buenos Aires, entre maio e outubro de 1975.

“Poema sujo” é especialmente uma recriação de sua cidade, de sua infância e de adolescência. Distante de sua terra, ao exilado o que importa é a cidade de São Luís, com seu cotidiano, a família, a casa, os móveis e objetos de uso doméstico. Não importa o que se perdeu; importa o “enigma”¹⁶. O eu lírico vai tentar entender e desvelar esse enigma proposto pelo texto no diálogo consigo mesmo e com o leitor em que consiste “Poema sujo”. Esse é o enigma da existência: qual é a razão de o ser humano existir e qual é sua identidade no mundo.

Ferreira Gullar assim se expressa sobre “Poema sujo”:

Na verdade, o poema não é político, mas um resgate do eu que havia vivido até então. É claro que tem a minha infância, tem São Luís... O poema vai resgatar toda a minha experiência de vida, na medida do possível, mas ele é na realidade reflexão sobre aquelas coisas. Ele não é simplesmente ‘ai que saudade que eu tenho da aurora da minha vida’... É uma reinvenção da própria vida. Uma coisa é você ter vivido, e outra coisa é você refletir sobre o que você viveu (GULLAR, 2010b, p. 26).

Essa posição do artista vai ao encontro da intenção desta tese em analisar a presença de três tipos de exílio em sua obra. Especialmente quanto a “Poema sujo”, pode-se afirmar que existe um exílio de São Luís a partir da afirmação citada. Também são percebidas no poema referências ao exílio político e ao exílio existencial.

¹⁶Essa ideia foi desenvolvida no texto de minha dissertação de mestrado intitulada *Espaço e espectralidade na poesia de Ferreira Gullar* de 2012 (PAIVA, 2012).

No início do poema, o poeta parece ser um bicho sem importância cuja existência é anterior à criação do universo:

turvo turvo
 a turva
 mão do sopro
 contra o muro
 escuro
 menos menos
 menos que escuro
 menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo
 escuro
 mais que escuro:
 claro
 como água? como pluma? claro mais que claro claro: coisa alguma
 e tudo
 (ou quase)
 um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas
 (GULLAR, 1976, p. 11).

Essa “coisa alguma”, sem importância, também é “tudo / (ou quase)”, ou seja, é coisa poética, tem capacidade de criar. Esse ser parece ser criado antes do universo ao mesmo tempo que nasce das entranhas do universo, ou seja, sai de uma espécie de útero – morada primordial – enquanto cria essa morada por meio de sua linguagem. Esse nascimento é cheio de incertezas e contém elementos que se transformam em seus opostos, o que o aproxima do início mitológico do universo (FULY, 2005, p. 47). Nessa nova vida, emerge o nome de uma mulher:

bela bela
 mais que bela
 mas como era o nome dela?
 Não era Helena nem Vera
 nem Nara nem Gabriela
 nem Tereza nem Maria
 Seu nome seu nome era...
 Perdeu-se na carne fria
 perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia
 perdeu-se na profusão das coisas acontecidas
 constelações de alfabeto
 noites escritas a giz
 pastilhas de aniversário
 domingos de futebol

 enterros cursos comícios
 roleta bilhar baralho
 (GULLAR, 1976, p. 12-13).

Entre os nomes citados, o poema aparentemente traz o eco de outro poema, “Chuva de caju”, do livro *Poemas*, de Joaquim Cardozo (1947 apud GULLAR, 2014b, p. 95). Nele o eu lírico nomeia a chuva, uma metáfora da poesia, como “Teresa ou

Maria”. Em “Poema sujo”, essa mulher, a imagem da poesia, ou o que pode ser definido como sua poesia, mudou tanto que o poeta já não sabe como chamá-la. Mas ele guarda em si a beleza e a importância dela.

Entende-se que o poema é um exemplo de como a poesia se aproxima do elemento feminino na composição da morada. O mesmo se pode ver quando parece que, no presente, é possível perder a poesia:

E depois de tanto
que importa um nome?
Te cubro de flor, menina, e te dou todos os nomes do mundo:
te chamo aurora
te chamo água
te descubro nas pedras coloridas nas artistas de cinema
nas aparições do sonho

– E esta mulher a tossir dentro de casa!
Como se não bastasse o pouco dinheiro, a lâmpada fraca,

o perfume ordinário, o amor escasso, as goteiras no inverno.
E as formigas brotando aos milhões negras como golfadas de
dentro da parede (como se aquilo fosse a essência da casa)
(GULLAR, 1976, p. 15-16).

Podem-se observar dois aspectos relativos à poesia e à morada – a presença do elemento feminino e o modo como o exilado as identifica: podem ser aurora ou água, nascimento ou fluidez. Uma estratégia de sobrevivência no exílio é usar a poesia para novamente nomear o que já não tem nome, apropriar-se de algo e redescobrir o que se perdeu. É também usar a linguagem para dar o nome e anunciar o início da vida e sua transformação natural e poética que passa pelo momento da aurora e pelo movimento da água.

Os versos também trazem uma espécie de jogo de descobrir/esconder: descobrir para tirar a venda e pôr nova venda como no cinema e no sonho. Ao aludir à tosse, o eu lírico transita do presente ao passado, e vice-versa. Esse movimento contínuo como a tosse da mulher parece afinal terminar na realidade do presente, inclusive com a mudança de página após a palavra “fraca”. Mas o passado retorna nos versos seguintes. No poema, o jogo constrói a morada com elementos contraditórios que constroem a poesia: a mulher de sonhos e a mulher que tosse, o passado e o presente.

Na experiência poética de Ferreira Gullar, a poesia também mudou ao longo do tempo. É possível considerar que essas mudanças ocorreram em paralelo à vida do escritor: ocorreram entre a não vida (“carne fria”) e a vida ao longo do tempo

(“tanta noite e tanto dia”). Essas mudanças inserem-se na História (“coisas acontecidas”); nos movimentos literários (“constelações de alfabeto”); nas ditaduras sem sentido como paradoxais noites brancas (“noites escritas a giz”); nos sabores da infância e da adolescência (“pastilhas de aniversário”); na morte, no carnaval, na política (“enterros corsos comícios”) e no acaso (“roleta bilhar baralho”), ou seja, em tudo o que foi importante e vivido até o momento do exílio.

Esses também foram os elementos que condicionaram a sobrevivência do poeta. Por meio do poema, verifica-se um reforço dos elementos retidos na memória que sustentam essa sobrevivência. Na citação a seguir, entende-se que a poesia e o eu lírico estão perdidos – desorientados – ou inencontráveis, e a memória pode recuperá-los do passado, da gaveta que os protege:

mudou de cara e cabelos mudou de olhos e risos mudou de casa
e de tempo: mas está comigo está
perdido comigo
teu nome
em alguma gaveta
(GULLAR, 1976, p. 13).

A poesia tem nova aparência e forma (“cara e cabelos”), interage de modo diferente com a realidade (“olhos e risos”) em um novo espaço-tempo (“mudou de casa / e de tempo”).

Parece que o poema trata de sucessivas (ou paralelas) existências da morada na poesia. O que subsiste é o poema, afinal, a única morada. Em “Poema sujo”, ao que tudo indica, existe um sentimento de estar fora de casa, a casa cuja imagem não se pode distinguir da imagem da cidade natal, São Luís. A cidade é um elemento central no poema; sua imagem se aproxima à da poesia. O exílio parece começar com a percepção de se está fora de casa e a conclusão de que não se tem mais morada. E criar o poema o constitui como a morada.

No poema, como já foi visto, nomear é fazer uso da linguagem. Mas é uma tarefa difícil, como mostram a insegurança em nomear a poesia ou a profusão de nomes que são dados a ela, pois depende da permissão de quem domina a terra de exílio. Assim, o eu lírico pode voltar-se para si mesmo ao concluir que o nome da poesia, ou a poesia, ou sua identidade humana e poética, estão guardados dentro de si. Essa ação reafirma o estado de solidão no qual o exilado quer recuperar a língua falada na casa para onde quer voltar. No poema, é que está a realidade, a

mesma realidade do presente que fez que se apagassem para sempre os detalhes do passado. Ou talvez não?

Como se perdeu o que eles falavam ali
 mastigando
 misturando feijão com farinha e nacos de carne assada
 e diziam coisas tão reais como a toalha bordada
 ou a tosse da tia no quarto
 e o clarão do sol morrendo na platibanda em frente à nossa
 janela
 tão reais que
 se apagaram para sempre
 Ou não?
 (GULLAR, 1976, p. 14).

Para sobreviver no exílio, é preciso escrever na própria língua. Nesse sentido, “Poema sujo” pode ser considerado uma tentativa de voltar para casa e uma tentativa de criação da morada do sujeito. Essa morada está dentro do homem, assim como “a cidade está no homem” (GULLAR, 1976, p. 102) que a recria na escrita. Esse sujeito se transforma nessa criação:

No final do Poema, ele chega à verdadeira expansão (partida). Não aquelas do movimento no espaço sem mudança, os dois exílios de sua vida, mas a da transformação interior da imaginação material para a imaginação dinâmica, fruto do doloroso processo da evolução do ser (GARCIA, 1993, p. 66).

Essa cidade perdida e recriada só pode ser vista de longe, através das lentes do poema feito de “esferas de ventania”:

A cidade no entanto poderás vê-la do alto praticamente a mesma
 com suas ruas e praças
 por onde ele caminhava

[...]

minha cidade sonora
 esferas de ventania
 rolando loucas por cima dos mirantes
 e dos campos de futebol
 verdes verdes verdes verdes
 ah sombra rumorejante
 que arrasto por outras ruas

Desce profundo o relâmpago
 de tuas águas em meu corpo,
 (GULLAR, 1976, p. 77-78).

Essa cidade, por meio da poesia, é a que oferece refúgio, remédio para sua vida: “ah ventos soprando verdes nas palmeiras dos Remédios / gramas crescendo obscuras sob meus pés” (GULLAR, 1976, p. 29). Nessa cidade, vivem os habitantes

que são a matéria de poesia. Inclusive, a melhor maneira de se ver uma cidade não é quando ela está vazia; a melhor maneira de se ver uma cidade é através de seus habitantes:

E que melhor se vê uma cidade
 quando – como Alcântara –
 todos os habitantes se foram
 e nada resta deles (sequer
 um espelho de aparador num daqueles
 aposentos sem teto) [...] (e quase se ouvem vozes
 e gargalhadas
 que se acendem e apagam nas dobras da brisa)
 (GULLAR, 1976, p. 90).

Os habitantes da cidade também são importantes para o estabelecimento de identidade, daí a alusão à falta de espelho nas casas abandonadas da cidade vazia de Alcântara. Tanto a identidade do eu lírico como a dos habitantes estão perdidas. No entanto, sinestesticamente, o som das gargalhadas brilha “nas dobras da brisa”, na poesia que, apesar do exílio, pode ser encontrada dobrada ou fortalecida. Denise Hortência Lopes Garcia (1993, p.2) escreve que essas gargalhadas dizem respeito à “memória sonora do poeta”. Por meio da memória, é na poesia que se faz o resgate da lembrança dos seres perdidos no passado, mesmo que essa lembrança surja de modo intermitente.

A presença desses habitantes faz parte da tentativa de se criar uma identidade nacional. João Luiz Lafetá, em “Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar”, publicado em 1982, destaca a importância e o lugar da cidade, em “Poema sujo”, visto por ele como um:

[...] decidido mergulho na vivência subjetiva e na memória, pesquisa e redescoberta do tempo perdido, encontro comovido com a cidadezinha da infância – sem que por isso o “Poema sujo” deixe de ser também a descrição de um lugar e de um tempo determinados, a captação de uma concretude social, que é a vida humilde da pequena-burguesia brasileira nas suas cidades pobres (LAFETÁ, 2004, p. 207).

Já Orlando Fonseca (1997, p. 225) observa que, em “Poema sujo”, existe uma:

[...] justaposição caótica de elementos da memória que se ordenam por correspondências com o presente. O autor vive o seu exílio por razões políticas, e todo o texto é sua ‘canção do exílio’, lembranças da pátria, a sua, particular, que procura desenvolver pela identidade que afirma na convivência com o oprimido. Há uma interdição efetiva na sanção do

regime: a impossibilidade de aproximação física com essa pátria, uma restrição que se configura na alegoria como perda.

A identidade da pátria e do exilado é composta por todos os elementos de São Luís e seu movimento. Interessante é pensar que a transformação que cria a identidade – “nosso rosto refletido na água do tanque” (GULLAR, 1976, p. 94) – é aludida por esta imagem dinâmica, fluida no seu sentido estrito:

do mesmo modo que todas essas velocidades mencionadas
compõem
(nosso rosto refletido na água do tanque)
o dia
que passa
– ou passou –
na cidade de São Luís.
(GULLAR, 1976, p. 94).

Em movimento, a cidade está sendo construída e seus habitantes estão renascendo no poema; a razão de as pessoas não saírem de São Luís, como é o caso da cidade vizinha Alcântara, é que a poesia as põe lá, na cidade do poeta. A cidade está em permanente transformação, mas preserva certa continuidade. O eu lírico sabe que a imagem da cidade se modifica, na memória, mas a encena como se permanecesse paradoxalmente inalterada. Assim, surge a dificuldade da volta. Voltar para onde? Para a cidade real ou para a cidade guardada na memória? Desse jogo de “combinação entre o sentimento de distância e exílio e o de recuperação e proximidade”, “*Poema sujo* saberia extrair o máximo de sua força poética” segundo Alcides Villaça (1998, p. 100).

Essa recuperação é a da imagem da cidade e da identidade do exilado:

Me levanto em teus espelhos
me vejo em rostos antigos
te vejo em meus tantos rostos
tidos perdidos partidos
refletido
irrefletido
(GULLAR, 1976, p. 79).

Em “Poema sujo”, a cidade é onde moram muitos, também múltiplos eus (FULY, 2005, p. 84), inclusive um dos fantasmas da cidade, o próprio poeta, um guerreiro especial, que afinal entende a história dos homens – suja e limpa, vermelha e azul. Esse encontro ocorreu distante da cidade, “longe / [...] e mais longe ainda” (GULLAR, 1976, p. 61):

(o que não impede que algum menino
tendo visto no palco da escola
Y Juca Pyrama
saia a buscar
pelos matos da Maioba ou da Jordoia
– o coração batendo forte –
vestígios daqueles homens,
mas não encontra mais
que o rumor do vento nas árvores)

Exceto se encontra
pousado
um pássaro azul e vermelho
– a brisa entortando-lhe as penas feito

um leque feito
o cocar de um guerreiro
que nele se transformara
para continuar habitando aqueles matos.
E mesmo que
não seja o pássaro o guerreiro
foi de certo visto por ele um dia
e por isso
estranhamente
está presente ali
vendo-o de novo
(GULLAR, 1976, p. 60-61).

Esse trecho de “Poema sujo” aproxima-se da poesia de Gonçalves Dias. Inclusive, Antonio Candido (2000a, p. 85), em seu ensaio “Gonçalves Dias consolida o Romantismo”, observa que há um anti-herói indígena em “I-Juca-Pirama” que combina com o não ufanismo de “Poema sujo” que considera como verdadeiras guerreiras as pessoas comuns.

Há várias alusões à poesia de Gonçalves Dias em “Poema sujo” e em outros poemas de Ferreira Gullar. Assim, o primeiro torna-se precursor do segundo e a visão que se tem da poesia de Gonçalves Dias é compreendida por meio desse filtro que essas alusões estabelecem. Como escreve Jorge Luis Borges (1999, p. 98), “o fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro”.

O menino amadurece, torna-se “feito” ao se transformar na figura do pássaro ou do guerreiro por meio da poesia que “entorta” a imagem dos dois. Mesmo que a imagem de um guerreiro não caiba exatamente ao perfil do eu lírico do presente, como está no verso, ele foi capaz de ver o pássaro. No presente, “estranhamente / está presente ali / vendo” o pássaro por meio da imagem do menino que ele foi. Mais uma vez, o passado (“longe”, remoto) é que permite ao eu lírico ter consciência do mundo (o que está no presente, “presente ali”). Longe de sua cidade, ao trazer para

sua criação literária a tradição literária maranhense e brasileira, o poeta recria sua ancestralidade poética, descobre sua identidade e constrói sua história:

como um fantasma
 (a balançar no vento)
 foi preciso vê-lo
 dentro daquele silêncio
 feito de pequenos barulhos vegetais
 E ele – fazendo sua história – voou
 sem se saber por quê
 e foi pousar noutra árvore
 já agora quase oculto
 (GULLAR, 1976, p. 64).

O pássaro vermelho e azul, como um fantasma, acompanha o eu lírico. Não tem corporalidade definida: ele se oculta, ora parece “flor ora folha colorida” (GULLAR, 1976, p. 64). Equilibra-se na vertigem, “mal pousado no galho” (GULLAR, 1976, p. 64). Por meio do poema, parece que o artista se identifica com esse fantasma balançando no vento, sem pátria, sem cidade, pois é sua testemunha e herdeiro.

O eu lírico diferencia-se dos pássaros de São Luís quando conhece aqueles que são diferentes dele. Mas é também um deles, o exilado é também um “outro”. Esse exilado ressalta que só há uma história em que todos estão vivos, a do passado de onde vem esse fantasma que aparece no presente. É ele que desafia o eu lírico. Esse fantasma transita pela História: vem do passado, atua no presente e garante o futuro para que os guerreiros permaneçam vivos no poema: “E na história dos pássaros / os guerreiros continuam vivos” (GULLAR, 1976, p. 62). Para entender a história dos pássaros, cuja imagem o poema também aproxima à dos homens, foi preciso que o eu lírico resgatasse esse pássaro vermelho e azul. Como o eu lírico, o fantasma está longe de casa, sumiu da árvore. Ele também se sentia “grande demais para aqueles matos” (GULLAR, 1976, p. 64) e voou para seu primeiro exílio longe de sua cidade e, especialmente, de seu pai. Ser “grande demais” pode indicar que a morada já não atendia ao seu habitante que vivia um exílio existencial anterior ao deslocamento territorial do artista.

Essas mudanças desestabilizam a morada do sujeito, mas há outras dificuldades. O exílio também é um tempo de escolhas:

Sozinho naquele
 desaguadouro de rio
 sob o sol duro do trópico
 sozinho na tarde no planeta na história

que ata e puxa a presa para devorá-la?
 como um abutre invisível a destripá-la
 num *ballet*
 e muito acima do telhado da quitanda
 em pleno ar?)
 E em meio a um outro sistema
 este
 de ventos
 que avançavam escuros das bandas do Apeadouro
 ou das cabeceiras do Bacanga,
 úmidos às vezes,
 Num estampido que faz sacudir os aviões.
 (GULLAR, 1976, p. 72).

Mas a poesia também é feita de ventos “úmidos” do tipo que produz vida. Essa vida está comprometida pela imobilidade atual do exilado que só pode movimentar-se no tempo ou na rua do passado. Estar imóvel no presente parece vir da consciência da impossibilidade do retorno:

 Nem mesmo que a quitanda
 exista ainda e que já sejam oito horas da noite
 e se veja
 pela única folha da porta entreaberta a luz acesa
 como antigamente
 e haja homens conversando lá dentro
 [...]

 Descendo ou subindo a rua,
 mesmo que vás a pé,
 verás que as casas são praticamente as mesmas
 mas nas janelas
 surgem rostos desconhecidos
 como num sonho mau.

Mudar de casa já era
 um aprendizado da morte
 (GULLAR, 1976, p. 75).

Mudar de casa, é, portanto conhecer a intensidade da perda. Essa mudança a que foi submetido o eu lírico tem, nesses últimos versos citados, outro qualificativo de violência: a mudança de casa, “como num sonho mau”, é “um aprendizado da morte”. Em “Inferno” de *A divina comédia*, o poeta, ao encontrar Lúcifer, escreve: “Eu não morri, mas não estava vivo” (ALIGHIERI, 2010, p. 407). O poema se dirige ao leitor: “pensa tu mesmo, se és imaginoso, / quanto ir sem vida ou morte é aflitivo” (ALIGHIERI, 2010, p. 407). Nesses dois casos, é possível observar uma experiência de morte inconclusa e de sofrimento. Edward Said (2003, p. 47) também afirma que o exílio é como a morte, mas sem sua clemência. Ainda fora da literatura, o exílio pode resultar na extinção física, sua última consequência.

Em “Poema sujo”, parece que a morte não é vista como uma força redentora que encerrará a angústia do exilado. A força do exilado é a sua vontade de voltar. Mas a volta também compreende um processo de morte, o caminho de volta passa pelo reino dos mortos, como diz Circe a Ulisses em *Odisseia* (HOMERO, 1954). A experiência de morte continua na percepção, em “Poema sujo”, de que, mesmo que a quitanda ainda existisse, e as casas fossem as mesmas, as pessoas não seriam as mesmas e os rostos seriam desconhecidos. O eu lírico sente-se voando muito acima de sua cidade e, se estivesse próximo a ela, andando pelas ruas, ainda assim não reencontraria seu passado. Essa mudança de casa tanto pode ser uma metáfora do exílio como do retorno como o momento em que se vai ao encontro da morte ou da perda fundamental.

Para sobreviver ao estado de inadaptação, fora de casa, o poeta escolhe a ironia como um de seus principais instrumentos. Usando a expressão popular comum no Maranhão – nem seu souza –, o poeta assinala que é um artista de vanguarda aplaudido e militante político correndo risco de morrer ou ser silenciado no exílio:

Prego a subversão da ordem
poética, me pagam. Prego
a subversão da ordem política,
me enforcam junto ao campo de tênis dos ingleses
na Avenida Beira-Mar
(e os canários,
nem seu souza: improvisam
em sua flauta de prata)
(GULLAR, 1976, p. 85).

Como se fosse impossível viver sob a mesma ordem depois de sublevar-se, o exilado está partido, tenta se reorganizar; dividido entre terras, entre dois corpos, ambos de posse incompleta; só a escrita consegue recompô-lo. A “subversão da ordem” pode ter dois resultados: pagamento e força. O eu lírico ironiza a disparidade de tais resultados tendo em vista sua intenção única de subverter a “ordem”, qualquer que ela seja. Essa subversão diz respeito a ser de vanguarda artística, o que lhe traz renda, ou militante político, o que resulta em morte. A alusão ao enforcamento à beira-mar parece aproximar a figura do artista à do revolucionário português radicado no Maranhão Manuel Beckman (Bequimão), enforcado, em novembro de 1685, na praia do Armazém, em São Luís.

No exílio a escrita se constitui em uma ação literária e política, pois o exílio pode ser o emudecimento, a impossibilidade de escrever. O silenciamento parece ser mais grave que ser apunhalado, dilacerado, exposto, pago, enforcado: “Vendo o que tenho e mudo / para a capital do país” (GULLAR, 1976, p. 85). Com essa pausa do verso, potencializa-se a ambiguidade de “mudo”, que é, ao mesmo tempo, o verbo mudar e o ficar sem voz.

Parece que os processos de mudar e ser enforcado estão pondo em paralelo as trajetórias poética e política do poeta. Mudar-se para uma capital pode significar que o escritor se dedicou a várias tendências na literatura. Sua poesia mudou, mas também por decisão sua. No entanto, não é sempre uma trajetória homogênea, sem sustos, pois o artista pode ter sido emudecido tanto por razões políticas como por razões relativas à criação artística. Além das mudanças em sua poesia, Ferreira Gullar mudou constantemente nas décadas de 1960 e 1970. A mudança inicial, a que provocou seu desterro de São Luís, sucedeu antes de 1951, quando de sua transferência para a então capital brasileira Rio de Janeiro. Essa mudança de cidade foi determinante em sua poesia, mas outras mudanças também foram importantes. Esses sucessivos deslocamentos geográficos também contribuíram para a criação de novas moradas.

Assim, o eu lírico não permanece em lugar algum, está sempre em trânsito e alheio a relações temporais, em um nomadismo espaço-temporal, sem controle sobre si próprio:

Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem
que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás
e mijo a me consumir como facho-corpo sem chama,

[...]
perfeitamente fora
do rigor cronológico
sonhando
(GULLAR, 1976, p. 14).

No poema, esse nômade transita do presente para o passado e vice-versa e em diferentes espaços construindo sua morada. O nomadismo pode ser uma “maldição infernal” (QUEIROZ, 1998, p. 42); para se escapar dela, os gregos antigos recorriam aos deuses, pedindo proteção tanto para o percurso como para o regresso. No trecho do poema, um significado para o verbo sonhar seria fazer poesia e inventar uma realidade dentro do poema. Em vez de recorrer aos deuses, o

exilado pode recorrer ao poema, onde seria possível criar uma estabilidade para a morada.

Essa instabilidade, no trecho de “Poema sujo”, pode se dever ao estranhamento do próprio corpo: seu corpo físico – “carne” de ser humano – ou de ativista político – “facho” de envolvimento social. Essa vertigem que acomete o exilado pode se relacionar com a consciência da perda de uma identidade existente no meio em que se viveu, “[...] onde somos conhecidos e reconhecidos. Onde temos afetos e, também, desafetos, o que é humano. Mas onde nos cabe, de direito, a autoridade, um lugar à mesa, a cidadania e o respeito das gentes” (QUEIROZ, 1998, p. 43). Essa identidade perdida também se esfumaça nesse movimento feito entre o espaço de fora e o espaço de dentro.

Parece que o exilado vive na cidade do passado e no tempo presente simultaneamente. Em um trecho de “Poema sujo”, observa-se esse fenômeno da vivência em um destempo, uma característica do exílio devido ao fato de que o exilado não vive o mesmo tempo que ocorre em sua terra de origem. No poema, há uma confusa sucessão de tempos em que os tempos verbais aproximam o passado e o presente:

Quantas tardes numa tarde!
 e era outra, fresca,
 debaixo das árvores boas a tarde
 na praia do Jenipapeiro
 Ou do outro lado ainda
 a tarde maior da cidade
 amontoada de sobrados e mirantes
 ladeiras quintais quitandas
 hortas jiraus galinheiros
 ou na cozinha (distante) onde Bizuza
 prepara o jantar
 e não canta
 (GULLAR, 1976, p. 29).

O trecho leva em consideração um tempo que amontoa os tempos que se sucedem, que não permitem respirar, o que resulta em um tempo de risco, de crise. Tanto o passado como o presente não são vistos de maneira uniforme. Daí a necessidade do plural no substantivo “tardes” que indica a seleção variável de elementos lembrados que devem aparecer no poema. A morada não é só construída em razão da sucessão de espaços e tempos, mas como resultado de tempos que se misturam e vão se acumulando. Essa mistura de tempos ainda contribui para a existência de moradas em paralelo, que pode ocorrer na poesia, como já foi visto.

Esses espaços que se sucedem em “Poema sujo” parecem também metaforizar a transformação do poeta no trecho que trata de uma viagem de trem com o pai. Há uma possível alusão à ditadura, pois o eu lírico e poesia encontram-se “no ar” (GULLAR, 1976, p. 31), indo pelos ares, sem direção. Também surge uma possível despedida da infância, ou o tempo da saída da cidade, e uma metáfora da fase que precedeu o exílio político de Ferreira Gullar e consequente saída do país. O trem, a vida, está:

correndo entre as estrelas a voar
 [...]

adeus meu grupo escolar

adeus meu anzol de pescar

adeus menina que eu quis amar

que o trem me leva e nunca mais vai parar

(GULLAR, 1976, p. 31).

No poema, o exilado se equilibra entre a expectativa do encontro com o dia novo e a aflição por estar em um trem que “nunca mais vai parar”. A imagem do trem como metáfora de uma mobilidade sem controle no exílio é registrada por Julia Kristeva:

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma ressurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória do estar além: somente a impressão de um sursis, de ter escapado (KRISTEVA, 1994, p. 15).

“Poema sujo”, ao citar que o exilado está “entre as estrelas a voar” (GULLAR, 1976, p. 31), parece sugerir que a realidade pode ser grande, generosa, alegre, existe independente dele, mas que é impossível parar. Esse movimento é positivo porque pode resultar em uma nova morada. Assim de modo diverso de Julia Kristeva (1994), Denise Hortência Lopes Garcia (1993, p. 61) escreve, a respeito dessa viagem de trem, que “No sonho do voo, o elemento aéreo tem sempre relação com o porvir, com o futuro, com o desconhecido”. Embora se possa concordar que realmente existe essa visão positiva por parte do menino, supõe-se que se trata de uma situação nebulosa e cheia de angústia indicada pela surpresa com o trem “parado esperando” (GULLAR, 1976, p. 33). A mudança parece não ser clara tanto para o menino que se mudou quanto para o adulto que não sabe o resultado dessa processo.

“Poema sujo” faz uma reflexão sobre o que não é possível controlar, mas também sobre a recriação da figura do pai que só existe no poema. A mudança de São Luís teve a bênção do pai, o que parece se refletir nos versos a seguir. Em uma avaliação posterior, o eu lírico está “alegre e assustado” com a mudança:

quando chegamos à gare
o trem realmente estava

ali parado esperando
muito comprido e chiava

entramos no carro os dois
eu entre alegre e assustado

meu pai (que já não existe)
me fez sentar ao seu lado

talvez mais feliz que eu
por me levar na viagem

meu pai (que já não existe)
sorria, os olhos brilhando
(GULLAR, 1976, p. 32-33).

O mergulho nesse mundo grande é ultrapassar a noite, encontrar o dia ou renascer no exílio. Mas o dia também é a realidade. A percepção da realidade se expande com a mudança. O poeta de longe pode ver com clareza seu passado, inclusive, um dos aspectos positivos do exílio de São Luís, que é o desenvolvimento de sua poesia.

Mas até a poesia perde importância em “Poema sujo” devido a uma preocupação com a continuidade que não é simples quando se está fora de casa:

Que importa um nome a esta hora do anoitecer em São Luís do
Maranhão à mesa do jantar sob uma luz de febre entre irmãos
e pais dentro de um enigma?

mas que importa um nome
debaixo deste teto de telhas encardidas vigas à mostra entre
cadeiras e mesa entre uma cristaleira e um armário diante de
garfos e facas e pratos louça que se quebraram já
(GULLAR, 1976, p. 13).

O que importa é o fantasma de São Luís que acompanha o eu lírico. Destaca-se, nesse trecho, a paixão, como se a “febre” fosse aumentando o sentimento de ser parte desse passado feito de relações estáveis (“telhas encardidas”, “vigas à mostra”) e confiáveis (“entre irmãos”) até afinal a quebra dos elementos cotidianos. A consciência de que se está no exílio provavelmente ocorre no mais íntimo do sujeito, dentro de sua casa. Existe uma percepção de que algo se quebrou, de que sua casa

está perdida e não é possível retornar a ela. No exílio, os vestígios do passado ganham importância. É quando se pode reconhecer, no passado, um “fundamento normativo” (ASSMANN, 2011, p. 329) para o presente. A visibilidade que o poema dá a esses objetos do cotidiano é uma tentativa de apreender a identidade do exilado. Assim, ele se pergunta qual é a importância não só do nome da poesia, mas de um nome, de seu nome – o perdido, o recusado, o adquirido, o concedido, o reclamado.

A perda em “Poema sujo” também pode se referir à ditadura na América Latina, a “hora do anoitecer”, quando a ditadura argentina joga corpos no mar, a Operação Condor¹⁷ está em funcionamento e ativistas políticos estão sendo torturados e mortos no Brasil (GULLAR, 2003). Na nova situação, imobilizado pelo mundo imenso que o rodeia, o exilado pode pensar que já não existe seu universo de origem. Mas esse poeta sempre tem a esperança de mudança que o encaminhará ao encontro do tempo vivido por meio do poema:

alguém que venha da rua
– tendo caminhado sob a fantástica imobilidade
da Via Láctea –
pode ter a impressão,
diante daqueles corpos adormecidos,
de que o universo morreu
(quando de fato
em todas as torneiras da cidade
a manhã está prestes a jorrar)
(GULLAR, 1976, p. 48).

Devido à aparente imobilidade que tem um objeto distante como a Via Láctea ou um tempo distante, como o passado, é possível pensar que o passado está imóvel na memória e morto e que essa sensação esteja ligada ao exílio. O eu lírico está sob um sentimento tão asfixiante a ponto de corresponder à imobilidade do universo. A fluidez relativa à mobilidade da morada agora parece ser substituída por uma sensação de imobilidade e um sentimento de solidão que diz respeito ao exílio em “Poema sujo”. No entanto, em relação à cidade, a água:

[...] a purifica, a salva, jorrando em suas manhãs [...] As águas claras e correntes têm uma relação aqui com o ritual de purificação. Não o da limpeza, mas do renascimento. A torneira do tanque jorra a manhã todos os

¹⁷ Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Peru, Paraguai e Uruguai estavam envolvidos na Operação Condor (instaurada em 1975), o que impedia a mudança de Ferreira Gullar para outro país enquanto tornava sua estadia na Argentina mais insegura. Depois do golpe de Estado no Chile, em 1973, a direita peronista queria devolver os asilados brasileiros na embaixada argentina ao Brasil (ROLLEMBERG, 1999, p. 119).

dias. E nesse eterno recomeço, na cidade, a vida se recupera (GARCIA, 1993, p. 51).

Ou seja, ainda se pode recuperar o movimento da morada no poema. No poema, a construção da morada é ininterrupta e tanto ela se movimenta como o poeta movimenta-se, carregando-a dentro de si.

No entanto, essa sensação de imobilidade do tempo é maior “quando a gente acorda tarde” ou “quando a gente acorda cedo e fica / deitado assuntando / o processo do amanhecer” (GULLAR, 1976, p. 47). O verbo acordar pode se referir ao momento em que se conhece a verdade ou aquele em se firma um acordo com a realidade. Ver tudo claramente ou não participar ativamente da realidade pode dar a sensação de que o tempo fica parado ou de que é possível controlar o tempo. Por estar mergulhado na noite, a ditadura, parece que o exilado demorou a dar-se conta da importância do passado, o que seria uma das consequências de ver tudo claramente. É interessante lembrar que o tempo que efetivamente importa ao exilado refere-se aos momentos anteriores ao exílio independentemente de estar ou não de acordo com a realidade do presente. Esse processo marca a construção do poema como morada.

Além de ter perdas no exílio, o exilado precisa preocupar-se com a sobrevivência na nova morada, o que pode significar tentar reaver os elementos eternos do passado:

eterna a vida, dentro e fora do armário,
o certo é que
tendo cada coisa uma velocidade
[...]
cada coisa se afastava
desigualmente
de sua possível eternidade.
(GULLAR, 1976, p. 89).

Pode-se afirmar que “[...] uma história de vida está baseada em recordações interpretadas que se fundem em uma forma memorável e narrável. Tal formação chamamos de sentido; ela é a espinha dorsal da identidade vivida” (ASSMANN, 2011, p. 276). Na poesia de Ferreira Gullar, a memória resgata seu passado em diferentes intensidades. Esse sentido da vida não está sob o jugo do sentido histórico e se liga especialmente à lembrança de São Luís. No trecho citado de “Poema sujo”, cada coisa se inscreve na memória de forma diferente, ou cada coisa reaparece escrita de acordo com a memória do eu lírico. Essas partes da vida do

artista, retrabalhadas pela memória e pela linguagem, serão pedaços de sua morada construída no poema. Da mesma forma, essas recordações inscrevem ou perdem os mortos no poema:

É impossível dizer
em quantas velocidades diferentes
se move uma cidade
a cada instante
(sem falar nos mortos
que voam para trás)
(GULLAR, 1976, p. 92).

A memória pode misturar os tempos, enlaçando-os, ou diminuir sua importância, esgarçando-os. Observa-se que esse não é um processo controlado ou sem contradições como se pode ver na releitura tensa do poema “Meus oitos anos”, de Casimiro de Abreu:

todos esses dias enlaçados como anéis de fumaça
girando no cata-vento
esgarçando-se nas nuvens
e o alarido das pipiras na sapotizeira
[...]
que os anos não trazem mais
E trazem cada vez mais
por ser alarme agora em minha carne
o silêncio daquela água
por ser clarão
a sua sombra
debaixo das minhas unhas
como então sob as folhas com açúcar e luz
pingar de água
um pio
um sopro de brisa
sem pressa
e por todas as partes
(GULLAR, 1976, p. 41-42).

Esse movimento feito entre tempos do presente e do passado provoca a tensão óbvia entre “não trazem mais” e “trazem cada vez mais”. As sucessivas antíteses reforçam a tensão: “alarido” e “silêncio”; “clarão” e “sombra”; “alarme” e “um sopro de brisa”. A desconstrução da afirmação do poema de Casimiro de Abreu é feita nos versos nos quais, segundo Luiz Valente (2013, p. 104):

[...] os restos do passado não constituem uma perda, mas se rearticulam em novas possibilidades [...] numa dimensão distinta da linearidade do tempo

meramente cronológico, na qual presente, passado e futuro se fundem na possibilidade de uma utopia.

Essa possibilidade se refere à poesia – apenas “um sopro de brisa” – que traz o passado suavemente. O movimento da poesia é lento, embora esteja em toda parte ou em todas as partes da morada.

Julia Kristeva (1994, p. 17) escreve que o estrangeiro “[...] chora eternamente o seu país perdido. Enamorado melancólico de um espaço perdido [...] não se consola é por ter abandonado uma época de sua vida”. Esse trecho reproduzido de “Poema sujo” parece uma reflexão a respeito da consciência de que é impossível voltar ao tempo perdido, pois a terra natal é uma construção da memória: “O paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada” (KRISTEVA, 1994, p. 17). No entanto, abandonar esse espaço e esse tempo seria abandonar a si próprio (KRISTEVA, 1994, p. 17) como sugere o estado de tensão e de “alarme” contido no poema.

No mais íntimo da cidade e no mais íntimo do exilado, os dias se embaralham “vazando um no outro” (GULLAR, 1976, p. 39); o dia do passado vive no dia de hoje. O exilado está no passado e no presente. Para ele, os dois momentos são reais com limites esgarçados: “[...] não é possível estabelecer um limite” (GULLAR, 1976, p. 39).

4.2 A casa do poeta

Observa-se em alguns poemas de Ferreira Gullar o sentimento de desconforto e a percepção de que o exílio não é a própria casa, como nos poemas publicados no livro *Na vertigem do dia* (1980), entre eles, “Ao rés do chão”. O eu lírico afirma que um espelho reflete um momento antes da festa, enfatizando que esse momento ocorre “muito antes da festa!”, possivelmente porque ela demorará a acontecer. A festa não é projetada no espelho, pois não é realidade; é desejo. Esse momento é tão significativo que sua imagem é a de um perfume, como em poemas nos quais Ferreira Gullar quer assinalar que existe uma situação muito importante. O poeta desfruta de uma atmosfera falsamente amigável, pois os objetos são os outros, não os seus entes queridos. A realidade refletida no espelho é fragmentada e dinâmica e não diz respeito ao eu lírico:

Sobre a cômoda em Buenos Aires
 o espelho reflete o vidro de colônia Avant la Fête
 (antes,
 muito antes da festa!).
 Reflete o vidro de Supradyn, um tubo
 de esparadrapo,
 a parede em frente, uma parte do teto.
 Não me reflete a mim
 deitado fora de ângulo como um objeto que respira.

Os barulhos da rua
 não penetram este universo de coisas silenciosas.
 Nos quartos vazios
 na sala vazia na cozinha
 vazia
 os objetos (que não se amam):
 uns de costas para os outros.
 (GULLAR, 2008, p. 264).

Supõe-se que o exilado não é refletido, pois está fora do foco, fora do centro, em relação aos objetos de seu entorno. Está alheio ainda ao espaço visto como pertencente a uma vida vazia, na qual objetos não se cruzam, não se tocam na vida; vivem para nada. O poema também opõe a alegria da espera da festa à ferida do exílio que a figura do esparadrapo indica (FRESSIA, 2011, p. 2). Fragilizado pelo exílio, é preciso que o exilado fortaleça-se, tomando um suplemento alimentar para poder participar de uma festa que não se sabe qual é. Ele está fora do centro, mas com os sentidos atentos como mostram as alusões ao tato, na presença dessa ferida; ao paladar, na presença desse suplemento alimentar; à visão, na presença do espelho; ao olfato, na presença da imagem do perfume, que ocorrem no poema.

O eu lírico é um universo vazio, silencioso, um objeto entre outros, sem importância, alheio à realidade que o espelho reflete e sem identificação com o exílio, com a cidade. Apenas é um sobrevivente levando sua vida comum em um espaço vazio que se opõe aos barulhos da vida que pulsa na cidade estrangeira. Parece haver no poema uma resistência à terra estrangeira, desqualificada como em “Canção do exílio” de Gonçalves Dias. Estar fora de casa também é um modo de morar. No poema, o eu lírico tenta construir sua morada – ou desiste – usando uma realidade que não lhe pertence.

O desconforto de se sentir no exílio pode se tornar em desconforto do ser dentro de si mesmo. Ariel Jiménez (2013, p. 221) observa que, nos livros *Na vertigem do dia* (1980) e *Barulhos* (1987), sobressai uma indagação sobre a existência. Esse questionamento diz respeito a um sentimento de exílio existencial

no qual o exilado se afasta, se enclausura em seu corpo para observar o mundo como se pode notar no poema “Homem sentado”, do livro *Na vertigem do dia* (1980):

Neste divã recostado
 à tarde
 num canto do sistema solar
 em Buenos Aires
 (os intestinos dobrados
 dentro da barriga, as pernas
 sob o corpo)
 vejo pelo janelão da sala
 parte da cidade:
 estou aqui
 apoiado apenas em mim mesmo
 neste meu corpo magro mistura
 de nervos e ossos
 vivendo
 à temperatura de 36 graus e meio
 lembrando plantas verdes
 que já morreram
 (GULLAR, 2008, p. 268).

O poema transmite a solidão em que se encontra o sujeito encolhido dentro de si mesmo. Devido à posição das palavras, pode-se ler que as pernas estão dentro da barriga e a proximidade dos versos “sob o corpo” e “parte da cidade” indica que parte da cidade está sob o corpo. Essa descrição do corpo remete à resistência à interação social, pois as pernas são símbolo do vínculo social (CHEVALIER, 1986, p. 834). Mesmo que a cidade queira estabelecer comunicação por meio de um “janelão” ou do poema, o “canto”, e que sustenha o sujeito que a recusa, o eu lírico se sente como um condenado ao desterro em um canto remoto do cosmo, muito longe de sua morada. Esse exilado tem desejo de se aproximar de outros seres. Orlando Fonseca (1997, p. 155) escreve que:

Estar em si mesmo é estar entre coisas, de modo que, para superar esta condição de ‘coisa’, precisa transcender o ‘mesmo’ e integrar-se ao ‘outro’, reconhecer-se nele, assimilando a identidade, o desejo, as necessidades, o sonho, a vida, enfim, do outro.

Aparentemente, essa aproximação com o outro é dificultada pelo fato de o sujeito do poema estar partido entre a tarde – o tempo presente – e o passado – o tempo cheio de vida que já morreu –, e partido entre viver dentro de si ou na cidade de exílio. O exilado, no poema, não é um sujeito dobrado, de força duplicada, mas um ser frágil. O poema pode induzir que se trata de uma força interior aludida pela imagem de “intestinos dobrados”, mas o exilado é um ser sozinho, estranho, como se o exílio fosse uma situação visceral do sujeito. Ele trata humanamente de

sobreviver em seu corpo comum, são, de temperatura normal, ou em seu corpo doente, sentado, recostado. Esse corpo é seu apoio, seu refúgio e seu “canto do sistema solar”, um microcosmo dentro do cosmo, onde ocorre o exílio. Esse corpo também é seu lugar de morar, tão contraditório como costumam ser as moradas.

Os temas do corpo e da vida cotidiana têm ressonância nos poemas em que Ferreira Gullar avalia sua volta ao país, após o exílio político, em contraponto à importância do vivido em São Luís e ao questionamento de suas razões de ter saído da cidade. Esse parece ser o caso do poema “Improviso para a moça do circo”, também do livro *Na vertigem do dia* (1980). Nesse poema, como em “Homem sentado”, surgem a imagem das pernas como uma parte do corpo, que se dirige às relações sociais, e a imagem de um homem comum, que tem lembranças de sua cidade e de sua libido adolescente e que vive, no presente, um tempo “banal”. Em “Improviso para a moça do circo”, a atual imagem do eu lírico é feita de gemido, cansaço, frêmito, perda e desesperança. Sua imagem do passado é feita de sofrimento: ao mencionar um outubro “infectado de morte”, aparentemente, ele faz menção a uma primavera inexistente. É também a de uma vida sem graça e de prazeres que estão longe:

Mas o céu é pouco
para um menino magricela que sonha com flores que se comem
– ampolas rosadas como clitóris –
e que sai pelas avenidas a procurar
a árvore dessas flores
e não a encontra.

O céu é pouco o sonho é pouco
– mesmo o doce de banana-da-terra com cravinho,
a bola de gude amarela e negra
(feito um planeta) –
é pouca a vida
que a cidade oferece,
até que chega o circo.

Certamente não pode caber em mim um circo inteiro
com sua cobertura de lona ainda que remendada
e suja de caruncho, e arquibancada,
a jaula do leão, o leão, o Globo
da Morte e o palhaço Tapioca. É muita coisa
para um só coração lembrar, agora,
em meio ao tumulto de uma outra cidade
sob o alarido de tantos outros mortos
brilhando na escuridão. Mas sobre eles dança, alva,
se contorce e voa
de um trapézio a outro
Sônia, a Mulher Acrobata.

O Campo do Ourique era longe
mas o circo estava lá.

acrobata. O poema está pleno de paixão representada pelo movimento da figura da mulher que se transmuda em estrela e novamente em mulher. A vida, que de tão pequena não é possível encontrar durante seu passado em São Luís, transforma-se no que há de mais significativo na memória. Essa é a vida que transcorre na cidade, a casa do poeta, que “[...] não tem paredes, não tem tamanho” (GARCIA, 1993, p.73), pois muda de tamanho à medida que ocupa a memória.

O poema segue aludindo à memória, lugar onde se instala o circo: “O Campo do Ourique era longe / mas o circo estava lá” (GULLAR, 2008, p. 270). O Campo do Ourique é o local onde, na cidade de São Luís, foi erguida, em 1841, a Pedra da Memória em homenagem à maioria do Imperador Dom Pedro II. O poema registra a distância de um lugar que diz respeito à dificuldade em obter prazer de viver, mas que também é o lugar da memória que, provavelmente, embora longe, é onde a vida pulsa. O circo entra no tempo presente através da lembrança da acrobata. As imagens do circo e do passado se aproximam como se um fosse metáfora do outro. Ambos são cheios de pobreza, sujos, remendados, mas belos e de onde nasce a poesia de Ferreira Gullar. É daí que nasce Sônia, a acrobata feita de luz, música e palmas.

Ela é uma representação da poesia, uma acrobata filha de acrobatas. Sônia é também símbolo da sensualidade, da paixão, da flexibilidade, do movimento. É símbolo da liberdade sem limites, da porosidade nas relações sociais, da inversão das convenções, do equilíbrio crítico, fundado sobre o não conformismo e o movimento (CHEVALIER, 1986, p. 47). Brilha entre os mortos, “se contorce e voa”; é “feita de infância e fascínio”. Quando menos se espera, ressurgue de pé sã e salva. Reencontrar as pernas de Sônia é novamente estabelecer ligação com o mundo.

Wesley Thales de Almeida Rocha (2013) escreve que, em “Pela rua”, existe a procura pela poesia em meio ao caos urbano. A poesia é “[...] entendida como o sentido da aventura humana, entre a necessidade de transcendência e o condicionamento histórico-social” (ROCHA, 2013, p. 65). A busca também é realizada sem esperança e sob uma carga de sofrimentos e sentimentos presentes em “Improviso para a moça do circo”. O flâneur baudelairiano sai pelas ruas à busca da poesia em “Pela rua”; em “Improviso para a moça do circo”, o exilado sai pelos caminhos da memória, o circo, à procura de sua poesia perdida.

Em “Improviso para a moça do circo”, ainda há uma comparação entre a cidade de nascimento e aquela encontrada quando do retorno do exílio político de

Ferreira Gullar. Na cidade do presente, existem o tumulto e os mortos que brilham. O encontro com a poesia esbarra na incerteza dos dias do presente. A sensação de vertigem do poeta emerge na forma do poema, em seus versos finais.

O frêmito, um estremecimento bem próximo da vertigem, causa sofrimento físico. A sensação de que não pode voltar é corporal no exilado. Sônia está ausente, presente só na memória, e, ao ser lembrada em sua matéria, o circo, brilha no movimento próprio da vida de um tempo passado, um movimento vertiginoso. A imagem da acrobata está engastada na memória como se fosse uma pedra preciosa embutida em uma joia. Não é possível caber “um circo inteiro” – ou uma vida inteira perdida – dentro do corpo do exilado. Assim, no poema, ele escolhe a imagem de Sônia, mas, como para um menino, é difícil para o poeta encontrar a poesia tal como as “flores que se comem”. É difícil romper a solidão e o tédio de uma vida “pouca” no presente. O poeta tenta essa proeza pela memória.

Sônia materializa a possibilidade de reconstruir a morada, essa morada flexível, própria do feminino. A casa do poeta que emerge deste poema é repleta dessas significações da poesia: o trabalho com a memória, a flexibilidade, a sensualidade e o movimento. Parece que o poeta desiste no final do poema de procurar a poesia. No entanto, apesar de suas dificuldades, essa casa é a base onde ele constrói sua morada no poema.

4.3 O exílio político

Bem antes de partir para o exílio durante a ditadura de 1964, nota-se na poesia de Ferreira Gullar um sentimento de exílio político dentro do país. Em um de seus poemas, “Agosto 1964”, publicado em *Dentro da noite veloz* (1975) se percebe uma tentativa infrutífera de responder ao desafio de escrever sob uma ditadura. No lugar dos processos criativos, o eu lírico convive com as questões da vida prática – o trabalho, as mentiras e a imersão na noite – e já demonstra um sentimento de exílio, prenúncio do que mais tarde seria prisão, clandestinidade e exílio territorial. O início do poema mostra uma cena em que o indivíduo se movimenta no meio da noite e do sistema capitalista:

Entre lojas de flores e de sapatos, bares,
mercados, butiques,
viajo

num ônibus Estrada de Ferro-Leblon.
Volto do trabalho, a noite em meio,
fatigado de mentiras.

O ônibus sacoleja. Adeus, Rimbaud,
relógio de lilases, concretismo,
neoconcretismo, ficções da juventude, adeus,
que a vida
eu a compro à vista aos donos do mundo.
Ao peso dos impostos, o verso sufoca,
a poesia agora responde a inquérito policial-militar.
(GULLAR, 2008, p. 156).

A imagem do movimento do ônibus evidencia o aspecto irregular e repetitivo da vida, fartamente assinalada pelas aliterações ouvidas em “viajo” /“Volto”/“vida”/“vista”/“verso”; “tortura”/“terror”; “reduto”/“reino”/“retiramos”; a repetição da consoante /l/ e a desagradável repetição sonora em /j/ ou /g/ de “viajo”/“sacoleja”/“relógio”. Dessa imagem emerge a vida em crise do eu lírico. O adeus ao experimentalismo estético e aos exercícios poéticos da juventude se concretiza diante da necessidade de sobrevivência.

Ironicamente, parece que o exilado desse mundo construído pela política e pela poesia compra sua vida “à vista aos donos”, ou seja, abertamente e não de forma clandestina como ocorre na repressão aludida por “noite” e “inquérito” e o verbo sufocar. Há um aprisionamento existencial, mas viajar é agir, pensar, ver, não ter venda. Desafiador, o exilado percebe que sua sobrevivência política, artística e econômica está comprometida. Essa possível derrota do poeta e da poesia não é capaz de esconder um movimento que vem dos lugares mais profundos da realidade:

Digo adeus à ilusão
mas não ao mundo. Mas não à vida,
meu reduto e meu reino.
Do salário injusto,
da punição injusta,
da humilhação, da tortura,
do terror,
retiramos algo e com ele construímos um artefato

um poema
uma bandeira
(GULLAR, 2008, p. 156).

Pode-se deduzir outra ironia: da mesma matéria da qual é feita esse mundo opressor nascerá a resistência. O poema está cheio de referências à atividade de escrever. O artista registra o fim de sua juventude e a renúncia ao Romantismo, ao Concretismo e ao Neoconcretismo, ou seja, o abandono das vanguardas.

Da realidade presente em “Agosto 1964” nascerá a poesia. O poema destaca que a poesia não é tão poderosa, pois é necessário que haja uma transição do “eu” para a coletividade na construção do poema e da luta, ou do poema-bandeira.

Do mesmo modo, mostrando esse sentimento de desacordo com a realidade política e dando mais ênfase ao tempo de clandestinidade¹⁸ de Ferreira Gullar, foi publicado em *Dentro da noite veloz* (1975) o poema “Vendo a noite”. No poema, se destaca o espaço que abarca o mundo todo, pois vai desde um bairro da cidade do Rio de Janeiro até o cosmo. Diante das dimensões do cosmo que “[...] revelam a fragilidade, o desamparo do sujeito e a relativização da história humana” (PAULA, 2012, p. 141), o escritor deve enfrentar a realidade imediata. No título, os verbos ver e vender se aproximam indicando que perceber ou resistir à “noite”-ditadura são atos de ação política. O poema aproxima as histórias do exilado e do personagem morto de cuja derrota resultou o exílio de seus entes queridos, e as histórias do Rio de Janeiro e da cidade de Troia:

Júpiter, Saturno.
De dentro de meu corpo
estou vendo
o universo noturno.

Velhas explosões de gás
que meu corpo não ouve:
vejo a noite que houve
e não existe mais –

a mesma, veloz, em Troia,
no rosto de Heitor
– hoje na pele de meu rosto
no Arpoador
(GULLAR, 2008, p. 173).

No poema há uma metáfora da morte do exilado que parece ser um sujeito vivo que observa de dentro de si a sua própria morte. Essa morte é como uma noite que o envolve ou como uma noite universal. Paul Ilie (1980, p.3) chama essa situação de uma forma sutil e silenciosa de desenraizamento interno. Além da clandestinidade política, estão nessa classificação a prisão, o ostracismo econômico, a excisão moral por uma sociedade triunfante, a repatriação mal-sucedida, e outras situações advindas de um governo autoritário. Denise Rollemberg (1999) cita depoimentos de exilados brasileiros durante a ditadura para quem, após o golpe,

¹⁸ A partir de 1970 e por recomendação do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Ferreira Gullar vai para a clandestinidade durante a ditadura civil-militar (JIMÉNEZ, 2013, p. 170).

“Quem não estava no sistema, estava exilado” ou “Quando um homem necessita de se esconder é porque já perdeu a liberdade! Aí começa o exílio; dentro ou fora da pátria, não importa onde, assim começa” (ROLLEMBERG, 1999, p. 65).

No poema “Vendo a noite”, estranhamente, parece que não há clareza a respeito da natureza dessa noite que, ao mesmo tempo, existe e não existe. Essa oscilação lembra uma situação de exceção e de traição, tal como ocorreu com Heitor. Ao aludir ao personagem clássico, o poema também remete à tradição de literatura que reflete a respeito de exílio. Em *Ilíada*, no “Canto XXIV”, de Homero, a mulher e o filho de Heitor tornam-se exilados. Heitor, antes de morrer, propõe a Aquiles um acordo relativo ao respeito do corpo do vencido. Em “Vendo a noite”, o gesto do herói do presente, antes que lhe cortem a garganta, é vender a noite, recusá-la e refugiar-se em seu próprio corpo.

A ditadura pode resultar em exílio na própria casa ou fora dela. Também resulta em um exílio existencial. Não importa qual é origem do exílio. O que importa aos exilados é fazer surgir a morada ou tentar recuperá-la quer seja ela o país de onde se foi expulso, o próprio ser ou uma situação anterior.

Um dos riscos do exílio é morrer antes de ter sucesso nessa criação da morada. O poema “Cantiga para não morrer”, do livro *Dentro da noite veloz* (1975), parece sugerir uma estranha maneira de sobreviver no exílio: afirmar que é o outro que está partindo significando que o paraíso está em movimento, se afastando do exilado, e não que o exilado foi expulso:

Quando você for se embora,
moça branca como a neve,
me leve.

Se acaso você não possa
me carregar pela mão,
menina branca de neve,
me leve no coração.

Se no coração não possa
por acaso me levar,
moça de sonho e de neve,
me leve no seu lembrar.

E se aí também não possa
por tanta coisa que leve
já viva em seu pensamento,
menina branca de neve,
me leve no esquecimento.
(GULLAR, 2008, p. 196).

O movimento da “moça” ou do paraíso é o espelho do movimento do poeta que parte para o exílio: “Em vez de dizer que eu ia embora, digo que ela é que se vai e que me leve no coração, e quando não puder mais, me leve no esquecimento” (GULLAR, 1998b).

Talvez a menina esteja indo para o paraíso ou seja a própria imagem do paraíso. Talvez seja a imagem do exílio. É como uma ironia com o paraíso que se sabe não existir. Brincar e/ou jogar com a dor seria um modo de sobreviver no exílio.

O poema é o meio “para não morrer”, sobreviver fisicamente no exílio e não morrer na memória da mulher amada. É onde se pode tentar reerguer a morada que se arruína com a partida do ser amado. No entanto, a moça ou os outros estão vivos, ao contrário do exilado que se sente morto. Mas, quando a menina esquece, provoca a morte do exilado e também morre. Dupla morte. É a morte devagar causada pelo esquecimento.

Ao que parece, o eu lírico de “Cantiga para não morrer” não tem medo de morrer longe dos seus, mas de ser esquecido, o que equivale a morrer e a afastar-se de qualquer possibilidade de imortalidade. O poema é uma cantiga de exílio, mas, sobretudo, de amor. Nele se pode observar que Eros aspira à imortalidade. Eros deseja sempre o que não tem e quer o bem e o belo para sempre (PLATÃO, 2012, p. 82-83). Os interesses do apaixonado e do exilado convergem no poema.

4.4 O retorno

O retorno é um processo tão difícil que Farinata degli Uberti diz que melhor seria que Dante permanecesse no inferno do que pensar em voltar: ‘Ó toscano [...] / para por ora, não caminhes mais’ (ALIGHIERI, 2010, p. 154). Embora, como Dante, todos os exilados tenham o pensamento fixo na terra natal, a impossibilidade do retorno é comumente observada nos poemas. É o caso de “Voltas para casa”, do livro *Dentro da noite veloz* (1975), em que o poeta se encontra em um exílio existencial. É interessante notar que o retorno tem o objetivo de criar a morada para todos e não apenas para o exilado. No poema, parece que o eu lírico é um sujeito que se aproxima do povo ao falar de um homem comum com uma vida comum envolto em um sentimento de solidariedade. A rotina atual, as responsabilidades, o cansaço deprimem o poeta. A menção ao trabalho lembra a maldição eterna. Ele

está caminhando levado pelos acontecimentos. Preocupa-se com o futuro das crianças e sente que é seu dever melhorar o mundo, mas não tem forças:

Depois de um dia inteiro de trabalho
 voltas para casa, cansado.
 Já é noite em teu bairro e as mocinhas
 de calças compridas desceram para a porta
 após o jantar.
 Os namorados vão ao cinema.
 As empregadas surgem das entradas de serviço.
 Caminhas na calçada escura.
 (GULLAR, 2008, p. 148).

Esse acúmulo de ações nesse trecho sugere um movimento lento, de quem vai pela vida se arrastando. A pontuação abundante também contribui para a atmosfera quase parada do poema, aludindo a um cotidiano sem graça e a um tempo consumido em vão. O eu lírico só sente paixão nos filmes ou jornais; na vida concreta, não. E nada acontece a ele, que parece imerso em notícias de jornal produzidas “como se nada acontecera” (GULLAR, 2008, p. 148) em sua rotina:

De fato, nada te acontece, exceto
 talvez o estranho que te pisa o pé no elevador
 e se desculpa.

Desde quando
 tua vida parou? Falas dos desastres,
 dos crimes, dos adultérios,
 mas são leitura de jornal. Freme
 ao pensar em certo filme que viste: a vida,
 a vida é bela!

A vida é bela
 mas não a tua. Não a de Pedro,
 de Antônio, de Jorge, de Júlio,
 de Lúcia, de Miriam, de Luísa...

Às vezes pensas
 com nostalgia
 nos anos de guerra,
 o horizonte de pólvora,
 o cabrito. Mas a guerra
 agora é outra. Caminhas.
 (GULLAR, 2008, p. 149).

Nessas estrofes, há mostra da contradição entre uma vida bela e a realidade de pessoas nomeadas além da vida monótona de um sujeito fora do lugar. Por outro lado, o cotidiano feito de sombras entrevistadas da cidade ganha pessoas com nome, fica menos comum, embora também nada aconteça a esse eu lírico.

Na quinta estrofe, parece que o eu lírico se desloca do tempo presente para refletir sobre um tempo passado muito mais vibrante. Parece lembrar elementos

de sua infância ou de uma guerra íntima. No presente, “a guerra / agora é outra”: guerra contra o cotidiano, pela sobrevivência, para escapar da angústia de viver e da inserção robótica nesse cotidiano. A frase seca “Caminhas” pode se referir a um sentimento de impotência frente à necessidade de criar essa vida bela no presente, um tempo cheio de contradições, em razão de outro futuro:

Tua casa está ali. A janela
acesa no terceiro andar. As crianças
ainda não dormiram
Terá o mundo de ser para elas
este logro? Não será
teu dever mudá-lo?

Apertas o botão da cigarra.
Amanhã ainda não será outro dia.
(GULLAR, 2008, p. 149).

O mundo é um logro, mas o eu lírico também se sente uma fraude; o seu dever de mudar o mundo talvez seja um logro. Por essas razões, ele se sente como um sujeito fora do lugar, um militante à espera de uma mudança que não tem forças para provocar. Uma marca de esperança é encontrada na figura da janela e outra marca muito pequena de paixão é encontrada na referência às crianças: são elas que “acendem” o futuro. Talvez esse seja o único ponto do poema que destoa dos sentimentos de nostalgia, impotência, desânimo e, ainda, de inércia e desesperança ressaltadas na última estrofe.

A questão do retorno do exílio político pode ser percebida no poema de Ferreira Gullar “Nasce o poema” do livro *Barulhos* (1987):

há quem pense
que sabe
 como deve ser o poema
 eu
 mal sei
 como gostaria
 que ele fosse

porque eu mudo
 o mundo muda
 e a poesia irrompe
donde menos se espera
 às vezes
 cheirando a flor

às vezes
desatada no olor
 da fruta podre
 que no podre se abisma
(quanto mais perto da noite
 mais grita

o aroma)
 às vezes
 num moer
 de silêncio
 num pequeno armarinho no Estácio
 de tarde:
 xícaras empoeiradas
 numa caixa de papelão
 enquanto os ônibus passam ruidosamente
 à porta
 e ali
 dentro do silêncio
 da tarde menor do comércio
 do pequeno comércio
 do Rio de Janeiro
 na loja do Kalil
 estaria nascendo
 o poema?
 (GULLAR, 2008, p. 340-341).

É possível notar nesse início uma determinação em adaptar-se à nova morada depois da volta e uma reação à imposição de uma identidade tanto à poesia como ao artista. O eu lírico defende uma poesia que apodrece, grita, ruge e “freme o coração” (GULLAR, 2008, p. 341). Talvez o poema seja uma reação à obrigatoriedade de cultivar uma poesia participante após sua volta ao Brasil. O “mundo muda”, ou seja, o poema está registrando o fluir do tempo de modo contínuo, às vezes de modo intenso como no apodrecimento da fruta ou lentamente como no armarinho que acumula poeira, em uma luta entre o que é transitório e o que é permanente.

Percebe-se que, contraditoriamente, o eu lírico está mudo – em um emudecimento imposto –, mas também altera a realidade, muda o mundo. Essa contradição pode ser o resultado de vários exílios:

para que o poema nascesse
 um dia
 teria
 que viver tardes e noites
 de exílio em Santiago
 do Chile em Moscou
 [...]
 longe
 cada vez mais longe
 da loja do Estácio, do barulho
 [...]
 Por isso mesmo
 de nada adiantaria
 ter perdido aquele ônibus

para ficar no armarinho
à espera do poema

até que ele explodisse
(a estrofe)
sob meu paletó
feito um pombo
ou

de nada adiantaria
pois um poema
não nasce antes da hora (de sete
meses, de sete
séculos).

A menos que eu ficasse lá
(na loja)
de pé durante trinta e dois anos
(já que estávamos
em 1955)

ou que
todo esse tempo durasse
aquela tarde (de abril
a abril)
[...]
Impossível medir o tempo da vida
a fluir desigual
em cada corpo:

[...]

Não,
não havia por que
deixar de tomar o ônibus Rio Comprido-Leblon
naquele fim de tarde.

Rio de Janeiro, maio-junho de 1987

(GULLAR, 2008, p. 343-346).

Reflete-se, no poema, que a poesia irrompe de onde menos se espera, como em “Relva verde relva”, do livro *Em alguma parte alguma* (2010), poema ainda a ser discutido nesta tese. Outra reflexão é a respeito da produção poética e de algumas escolhas estéticas do próprio Ferreira Gullar. O ano de 1955 remete ao envolvimento do artista com o Concretismo, um novo caminho e novas experiências estéticas que desembocariam na criação do Neoconcretismo em 1959. Os acontecimentos na vida do artista, inclusive o exílio político, interromperam o nascimento do poema. O poema nasceu mais tarde (JIMÉNEZ, 2013, p. 225) e o uso da imagem do ônibus torna-se uma metáfora do processo estético e político; tomar o ônibus é fechar um ciclo de tempo, o “fim de tarde” que ocorreu mais de uma vez.

Em “Nasce o poema”, não há o registro da vida agitada que aparece em “Agosto 1964”. Com evidente diferença de tempo de produção, “Nasce o poema” pode se parecer mais com uma avaliação da trajetória do artista marcada por seu

exílio político. O ônibus já não “sacoleja”, o adeus às vanguardas foi definitivo, a maturidade chegou e, nas experimentações estéticas, a linguagem já não explode o poema.

As escolhas do poeta fizeram-no perder a morada-poema. Seu desconforto em relação aos outros e seu destempo, um exílio de quem foi privado do tempo que passa em sua terra de origem, dizem respeito ao fato de que o tempo passou de maneira diferente para quem ficou dentro do armário e para quem pegou o ônibus. De maneira diversa de um artista engajado, cheio de certezas, peremptório, o poema mostra um eu lírico cheio de dúvidas. No entanto, parece saber que não se pode mudar o passado nem se alojar nele, mas “[...] trabalhar no presente para mudanças futuras” (FULTON, 2005, p. 24). Pode-se supor que o poeta também entende que viajar, ou enfrentar novas situações, em qualquer tempo, também faz parte dos processos que criam o poema.

Retornar à casa, à morada original de seus mortos, é um trabalho realizado em poemas nos quais se percebe um exílio existencial como no poema “Reencontro” do livro *Em alguma parte alguma* (2010):

Estou rodeado de mortes.
Defuntos caminham comigo na saída do cinema.
São muitos,
sinto a presença ativa das magnólias
queimando em seu próprio aroma.

Os mortos acomodam-se a meu lado
como numa fotografia.
Ajeitam o paletó, a gola da blusa
e parecem alegres.

São gente amiga
com saudades de mim
(suponho)
e que voltam de momentos intensamente vividos.
Tentam falar e falta-lhes a voz,
tentam abraçar-me
e os braços se diluem no abraço.
Fitam-me nos olhos cheios de afeto.

Ah quanto tempo perdemos,
quanta desnecessária discórdia,
penso pensar.

É isto que me parecem dizer seus esplendentes rostos
neste entardecer de janeiro.
(GULLAR, 2010a, p. 54).

Em “Reencontro”, a impossibilidade de retornar aparece nos abraços e no lamento pela perda de tempo¹⁹. No poema, é preciso abrir mão do contacto físico e lembrar que a vida é efêmera:

Somos matéria, porque a voz do corpo é som, barulho, tumulto – palavras recorrentes na obra de Gullar. Mas, ao mesmo tempo, não o somos, porque o nada (que a passagem do tempo imprime às coisas), o nada que está no horizonte do homem enquanto ser para a morte, o nada cavou no corpo animado e pensante uma fenda que nada parece preencher. Um hiato. Essa voz carente, ‘a falta que ama’ de Drummond, vai apagar-se, é certo, como todas as outras, mas, diferentemente de todas as outras, ela conhece o seu destino, e é uma voz ‘que não quer se apagar’ (BOSI, 2010, p. 177-178).

Essa voz que não quer se apagar²⁰ é emprestada aos vários mortos do exilado de “Reencontro” que sabe que o paraíso, e não apenas o exílio, é sem voz. Parece que a recompensa pela volta – não a volta do exilado ao paraíso perdido, mas a presença da morada antiga na memória – é a recriação da vida perdida e a recuperação do afeto perdido. Isso se dá no poema, lugar em que os fantasmas do poeta também moram. Criar um lugar para seus mortos morarem é uma forma de viver o luto. O poema pode ser o lugar em que não só os mortos descansam em paz, mas onde o artista promove a pacificação de si mesmo (ASSMANN, 2011, p. 278).

Nos “tempos humanos da memória” (GULLAR, 2010a, p. 57), como já foi citado, os exilados vencem o que é físico, efêmero. No poema, o eu lírico caminha junto com seus mortos, como se também estivesse morto. Seus mortos lhe dão abraços diáfanos e tentam acertar as diferenças, o que pode indicar que a morada guarda sempre uma face instável com um desejo de retorno.

Cercas e fronteiras tanto impedem entrar ou retornar como sair ao encontro do paraíso, tanto impede o exilado de sair de São Luís como de retornar à cidade, em alguns poemas de Ferreira Gullar, publicados no livro *Dentro da noite veloz* (1975) e que evocam sua infância. Uma metáfora dessas barreiras, uma amurada (aqui no sentido de muro, parede, muralha; mais do que prolongamento do costado do navio), se encontra no poema “Praia do Caju”. No poema, o rio é um sinal de movimento, mas um movimento construído de indecisão, de escolhas difíceis. A presença da água e do rio no poema confirma a observação de Wesley Thales de Almeida Rocha (2013) da existência, na poesia de Ferreira Gullar, de um sujeito

¹⁹ Alfredo Bosi (GULLAR, 2010a, p. 13-14) escreve que existe certo tom drummondiano no livro *Em alguma parte alguma*. É possível aproximar o poema de Ferreira Gullar “Reencontro” a “Viagem na família” de Carlos Drummond de Andrade, já analisado nesta tese.

²⁰ Citação do poema “Não coisa” do livro *Muitas vozes* (1999) de Ferreira Gullar.

fragmentado ou convertido em substância líquida, imponderável e fluído. “Lá embaixo” é um lugar que tem muito em comum com o passado do poeta, feito de coisas cotidianas, tempo em que vive um homem comum. O poema parece sugerir o movimento de ir em direção à partida da cidade e de ir em direção ao retorno. O eu lírico também dá ordens a si mesmo para que se mova, pise no que está morto e viva no presente, pois sabe que é possível “relembrar”, mas não recuperar o passado:

Escuta:
o que passou passou
e não há força
capaz de mudar isto.

Nesta tarde de férias, disponível, podes,
se quiseres, relembrar.
Mas nada acenderá de novo
o lume
que na carne das horas se perdeu.

Ah, se perdeu!
Nas águas da piscina se perdeu
sob as folhas da tarde
[...]

Caminhas no passado e no presente.
[...]

E chegas à amurada. O sol é quente
como era, a esta hora. Lá embaixo
a lama fede igual, a poça de água negra
a mesma água o mesmo
urubu pousado ao lado a mesma
lata velha que enferruja.
Entre dois braços d'água
esplende a croa do Anil. E na intensa
claridade, como sombra,
surge o menino
correndo sobre a areia. É ele, sim,
gritas teu nome: 'Zeca,
Zeca!'

Mas a distância é vasta
tão vasta que nenhuma voz alcança.
O que passou passou.
Jamais acenderás de novo
o lume
do tempo que apagou.
(GULLAR, 2008, p. 163-165).

O poema parece se remeter a uma visita que Ferreira Gullar fez a São Luís para lançar seu ensaio “Cultura posta em questão”, em março de 1964 (CARNEIRO, 2008, p. 49). O dado biográfico parece confirmar a hipótese de que há um sentimento de exílio experimentado, enquanto ainda estava na própria cidade natal.

Em um relato, Ferreira Gullar diz que a cidade já não lhe oferecia opções na área artística e mudou-se para o “centro cultural e artístico do país” disposto a se dedicar “inteiramente à arte e à literatura” (GULLAR, 2015b, p. 26). O Prêmio Nacional de Poesia do Jornal de Letras que o poeta recebeu em 1950 foi um estímulo para a mudança para o Rio de Janeiro (JIMÉNEZ, 2013, p. 44). Outra razão da saída é que a curiosidade de Ferreira Gullar “[...] pela pintura e pelas artes em geral não encontrava satisfação nas atividades culturais da cidade” (JIMÉNEZ, 2013, p. 46).

Provavelmente, dessa decisão de sair de São Luís, só restou um fantasma no poema. Existe uma falta de sintonia entre o que o exilado é no presente e o espaço que surpreendentemente continua igual, mas a morada já não é a mesma. A tentativa de retornar no poema também é uma encenação da corrida, em direção à decisão de se mudar, nesse movimento de chegar à amurada. A imagem da amurada é posta como a linha-limite entre ficar e partir.

Em “Praia do Caju”, o exilado parece estar dividido entre dois desejos – “Entre dois braços d’água” como se divide o rio Anil. No passado, esses dois desejos são o de sair da e o de ficar na cidade. No tempo presente, um dos desejos do exilado é retornar a sua cidade da infância, que já não existe mais, e a um tempo em que ele seria o mesmo, sem mudanças. Assim, só é possível encenar a volta e recriar o perdido ou vivido por meio da memória. No poema, o exilado quer alcançar um menino, uma sombra que agora mora no poema e está perdido em um espaço-tempo longínquo. Esse fantasma não responde à convocação. Supõe-se que não por ser um fantasma, mas porque os dois personagens estão em tempos diferentes: “[...] não é possível retornar para o mesmo tempo da partida” (SIQUEIRA; ASSIS; DIAS, 2010, p. 73). No caso desse poema, o exílio interior se junta ao territorial.

O eu lírico tem consciência de que o perdido é a existência anterior e não apenas a cidade que foi perdida. Ressalte-se que “A memória não aponta nostalgicamente para a plenitude de experiências passadas que se perderam e que se pretendem reconstruir” (VALENTE, 2013, p. 103).

No poema de Charles Baudelaire “O cisne”, a muralha é o lugar que permite ver o país natal. A negra que sonha, “[...] a estrangeira, entrevê o que não pode ver no nevoeiro, seu país natal, sua terra” (NASCIMENTO, 2004, p. 42). Em “Praia do Caju”, a amurada seria uma imagem aproximada à dessa muralha, pois também permite ver a cidade enquanto cumpre a função de impedir o exilado de voltar a essa cidade.

O retorno à cidade pode ser visto também em “Volta a São Luís”, escrito em 1996 provavelmente e publicado no livro *Muitas vozes* (1999); “É um poema do exílio ao contrário” (GULLAR, 1999):

Mal cheguei e já te ouvi
gritar pra mim: bem te vi!

E a brisa é festa nas folhas
Ah, que saudade de mim!

O tempo eterno é presente
no teu canto, bem-te-vi

(vindo do fundo da vida
como no passado ouvi)

E logo os outros repetem:
bem te vi, te vi, te vi

Como outrora, como agora,
como no passado ouvi

(vindo do fundo da vida)

Meu coração diz pra si:
as aves que lá gorjeiam
não gorjeiam como aqui

São Luís, abril, 1996

(GULLAR, 2008, p. 381).

O bem-te-vi, cujo nome traz uma aparente alegria de voltar, é de um canto eterno, pois vem “do fundo da vida”. Parece que o poeta se curvou à tradição. Mas há no poema uma confusa identificação do que seja “lá” e “aqui”. “Lá” poderia ser outra vida, outra tradição de poesia, a vida que passou ou a vida em São Luís. “Aqui” poderia ser a filiação a uma nova tradição poética, a cidade ou a nova vida. Segundo Cristiane Lira (2011, p. 37), “[...] a estrofe final contém um tom confessional e ambíguo [...], tanto ‘as aves de lá’ podem ser as que gorjeiam de maneira mais bela, quanto as de ‘aqui’ podem fazê-lo”.

Parece que o poeta está sendo bem mais realista que os poetas românticos na comparação que traz a voz de Gonçalves Dias, uma das vozes ouvidas no passado e representadas pelo canto do pássaro. A poesia está em festa tanto por homenagear a tradição, por ver que ela está indo bem, como por ir além dela. A figura do bem-te-vi é tanto a do escritor como daqueles que ressurgem do passado. Também pode ser a imagem de seus contemporâneos que veem e são vistos pelo poeta. Ele tanto pode ver com clareza e intensidade sua trajetória poética como a

cidade de São Luís. Do mesmo modo, outros também podem ver sua própria trajetória. Sinestesticamente, essa visão se dá em uma fala alta feita de gritos. A escolha do pássaro, bem-te-vi, diferente do sabiá de Gonçalves Dias, dá um ar de novidade ao poema. Agora é a voz altissonante dos poetas que importa, e sua alegria, seu bem-estar e suas palavras de atribuição mútua de valor.

Em meio a tanta alegria, um verso destoa do sentimento geral do poema: “Ah, que saudade de mim!”. É possível observar no poema a vontade de voltar. Ao comentar sobre a sociedade grega antiga, Maria José de Queiroz (1998, p. 41) escreve que o exílio é o castigo por excelência, mas “[...] não se encontrava no barco nem na estadia em mar tormentoso, mas na privação do lar para o descanso da volta”. Escapar do castigo pode tornar a vida uma festa. No entanto, apenas a poesia – “brisa” ou “canto” – pode oferecer a festa, pois é ela que permite ao eu lírico recriar o tempo de São Luís e tornar o tempo passado presente.

Esse passado vivido na cidade natal manifesta-se no poema “Relva verde relva”, do livro *Em alguma parte alguma* (2010), em que o eu lírico lembra-se de sua cidade, cuja imagem se aproxima à de uma toalha de mesa de cozinha. Essa aproximação destaca o uso de sinestesia e o valor das sensações físicas para disparar o processo da memória nos poemas de Ferreira Gullar. Estão presentes, no poema, os sentidos do paladar, do tato, da visão e da audição. Todos embaralhados, inclusive o olfato que o leitor apura para reparar na cena de cozinha. Essa cozinha sugere um lugar da casa em que há transformação como símbolo das transformações alquímicas ou as transformações psíquicas, ou, de outro modo, um momento de evolução interior (CHEVALIER, 1986, p. 259).

Pode-se concluir do poema que não há uma transformação da cidade real, mas da imagem que o sujeito faz do lugar que foi sua morada e, ainda, é, mesmo que ela não reste inteira em sua memória. A menção à cozinha pode se referir à transformação do poeta e, especialmente, às mudanças em sua poesia. A poesia referida no poema, além de sinestésica, é feita de material miúdo, está rente ao chão e colada à realidade, tanto no passado como no presente:

Dentro de mim – mas onde?
 no céu
 da boca? debaixo
 da pele? –
 fulgo de repente um largo verde esquecido

 dentro de mim

ou fora
 (em algum lugar nenhum)
 de mim
 um largo como se fosse um lago
 e quase a transbordar de verde

ouvia a miúda algazarra da relva
 rente ao chão

ah aquela inesperada toalha verde viva
 em meio à cidade em ruínas!
 (o relâmpago me atinge agora numa cozinha da rua Duvivier)

De tais espantos somos feitos.
 (GULLAR, 2010a, p. 42)

É possível observar, no poema, que, dentro e fora do corpo – e até mesmo em um lugar transcendental, o “céu”, ou apenas humano, o “céu / da boca” – brilha a lembrança da cidade de origem. Especialmente, esse processo pode ocorrer no céu da boca, um lugar que diz respeito à capacidade de falar, cantar, fazer poesia²¹.

Existe um espaço líquido no poema, ou seja, sempre em transformação com o objetivo de criar a vida, mas em direção à ruína. A cidade está viva, mas se desfaz na memória.

Mais do que na cozinha, o verde de “Relva verde relva” resplandece dentro do poeta. Em um jogo de espaços, o exilado assinala que esse largo verde está perdido com ele, e está profundamente dentro de si, em sua memória, e, ainda, fora de si. É possível concluir que o entendimento de que houve uma perda é independente do espaço em que se encontra o eu lírico: ele pode estar em sua cidade do passado ou do presente. Estar no tempo presente é estar fora de si e de sua verdadeira casa, de sua casa viva e verde, que o exilado procura. Para essa casa ele volta por meio da imagem da toalha e se transforma em sua cidade. Em um jogo de palavras e também de espaços – o dentro e o fora são um só tal como algum e nenhum o são

²¹ A menção ao céu da boca também aponta a impossibilidade de cantar no exílio como já foi visto nos casos de “Nova canção do exílio” e “Salmo 137”. Lembrar da morada possibilita sair da mudez do exílio: em “Relva verde relva”, fazer poesia só é possível a partir do clarão do relâmpago, a lembrança da cidade de origem. Ao contrário, esquecer-se da cidade pode provocar que a língua fique presa ao paladar como está em “Salmo 137”. Do mesmo modo, o poema de Ferreira Gullar ainda é inspirado pela promessa de fidelidade à cidade que existe em “Salmo 137”. Esse segundo poema cita os verbos esquecer e lembrar, dois mecanismos que constroem a memória. Em “Relva verde relva” esses mecanismos são importantes tanto para recriar a cidade como para transformá-la em escombros. “Salmo 137” trata de uma dupla derrota. A primeira é a destruição da cidade, fato objeto da oração dos vencidos que desejam vingança e amaldiçoam seus inimigos; a segunda derrota é esquecer a cidade, o que a destruiria novamente. O vencido em “Relva verde relva” é aquele cujo esquecimento destrói sua cidade. Isso causa o espanto e as dúvidas do exilado ao se dar conta de que se muda, de que é possível esquecer o passado e a ruína da morada é a imagem da ruína de sua identidade.

no verso “em algum lugar nenhum” –, o eu lírico é ao mesmo tempo o lago que transborda de verde e o local de onde transborda o largo. Essa fluidez do sujeito pode ser percebida nas menções que Ferreira Gullar faz à água em seus poemas, como já foi visto.

A realidade do presente, no poema, só é colorida porque traz outra anterior, mesmo que em milhares de pedaços, devido ao esquecimento ou à seleção do que lembrar. Essa realidade anterior é ampla, generosa. Dela jorra a poesia e a existência do poeta. É o paraíso de onde jorra leite e mel. Mas se a imagem da cidade está dentro e fora do corpo, então talvez seja inencontrável.

Voltar ao passado por meio da memória contém um problema: voltar exatamente a qual ponto nesse tempo tão largo? Além disso, a volta também é apoiada (ou desequilibrada) nas experiências vividas depois desse tempo. Pode-se observar que, no poema, há outro espanto que afeta o eu lírico. Também no passado, quando existia uma “miúda algazarra”, parece que uma mudança já ocorre e a presença de “relva” no verso pode indicar que esse é um processo vital dentro da trajetória poética de Ferreira Gullar. O título de “Relva verde relva” apoia-se no poema concretista do artista:

verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde
verde verde verde erva
(GULLAR, 2008, p. 92)

Esta é uma afirmação de Ferreira Gullar a respeito desse poema concreto:

Quando saiu publicado, um amigo me telefonou e disse: ‘Vi teu poema hoje no *Jornal do Brasil*. E eu perguntei: ‘E observaste que a repetição da palavra ‘verde’ faz a palavra ‘erva’ explodir de dentro do verde?’. Ele respondeu: ‘Não, quando vi que só dizia ‘verde’, não li. Vi, mas não li’. Ao que retruquei: ‘Então o poema fracassou’ (JIMÉNEZ, 2013, p. 119-120).

A partir da repetição da palavra ‘verde’, no poema de 2010, é a imagem da cidade que explode em luz, em um relâmpago, uma descarga de energia que provoca o processo de escrever. Pode-se afirmar mais uma vez que essa morada é a fonte inesgotável do relâmpago, da inspiração do poeta. O poema é uma visitação ao passado em São Luís, mas também uma reflexão sobre o ato de construir um poema. Foi priorizado um momento da trajetória da obra de Ferreira Gullar, quando

se filia ao movimento Concretismo, mas especialmente sua oposição ao movimento quando publicou o Manifesto Neoconcreto de 1959. A afirmação de Ferreira Gullar “[...] os concretos racionalistas ainda veem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica” (JIMÉNEZ, 2013, p. 64) tem a ver com o poema que trata a arte como os organismos vivos (JIMÉNEZ, 2013, p. 65), verdes, em transformação, e resiste ao “racionalismo extremo e empobrecedor dos concretos” (JIMÉNEZ, 2013, p. 69). O próprio elemento plástico e concreto toalha está em transformação no poema: é lago, largo, cidade.

A encenação de estar em uma cozinha mirando uma simples toalha também diz respeito a “Transformar em poesia a realidade banal e cotidiana, isso é ser moderno, e aprendi isso quando descobri Drummond” conforme declarou Ferreira Gullar em entrevista (JIMÉNEZ, 2013, p. 43). O poema “Relva verde relva” alude, ainda, ao momento da criação, que surge inesperadamente, sem cerimônia. Ao espantar-se com o fato de que não se recupera a cidade perdida, de que não há escolha a não ser escrever e de que o cotidiano o atinge como um relâmpago, ao exilado cabe inventar o paraíso por meio de sua energia criativa. O relâmpago é, afinal, uma metáfora do ato de criação. No poema, o exilado pode juntar os cacos da cidade em ruínas. A partir daí, sua cozinha/cidade/morada será o poema.

Ferreira Gullar tem outras moradas além da poesia. Uma delas são as artes plásticas às quais o poema “Relva verde relva” alude ao se inspirar nos movimentos Concretista e Neoconcretista nos quais sua poesia está em diálogo com essas artes. Pode-se afirmar que as artes plásticas foram sua primeira paixão em relação às artes. Já na adolescência, aprendeu francês sozinho para ler as obras de pintura e escultura, e, depois, de poesia. Entre suas atividades, nessa área, pode-se citar que o autor foi crítico de arte e publicou vários livros sobre o tema e cultura. Inclusive, para 2017, está previsto o lançamento de um livro com ensaios sobre artes plásticas. Quando presidente da Fundação Cultural de Brasília, criou o Museu de Arte Popular em 1961. Ilustrou alguns de seus livros com imagens feitas a partir de colagem de papéis. Quando foi criado o “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil”, em 1956, era encarregado de fazer a página de artes plásticas com Oliveira Bastos. Ressalte-se que o caderno iniciou a reforma gráfica e editorial do jornal. Em 2015, Ferreira Gullar mostrou em exposição seus objetos de colagem em relevo esculpidos em

placas de aço. Já disse que se ocupa mais com o trabalho com pinturas e desenhos do que com o trabalho literário.

O diálogo entre sua poesia e outras artes é mostrado em vários poemas e, especialmente, em “Poema sujo”, uma obra que constrói uma “conexão direta com a memória das sensações, a visão, a audição, o tato e o olfato” (GARCIA, 1993, p. 10). Ou é uma “profusão de cores, cheiros, imagens, sensações” (FULY, 2005, p. 11); uma “polifonia dos motivos e formas de que se comporiam seus futuros poemas” (BOSI, 2010, p. 175); ou um “jogo plástico e sonoro” (FULY, 2005, p. 46).

Além da poesia e das artes plásticas, Ferreira Gullar se dedicou também a fazer tradução e adaptação de livros, escrever peças de teatro, adaptar e criar textos para televisão, escrever crônicas sobre diversos assuntos, narrar documentários, escrever biografias.

Essa multiplicidade de interesses e atividades permite afirmar que, quando não se sente em casa ou quando sente a necessidade de recomeçar a construção de sua morada de um novo ponto de partida, o artista pode se voltar para outras artes que não a poesia. A cada falta de espanto, ou a cada crise, avaliação ou mudança de rumo na trajetória poética, ou a cada término de um projeto, ou a cada período de insatisfações e questionamentos no fazer poético, há outras moradas que acolhem o poeta. Mas pode-se afirmar que o poema é o lugar prioritário para se buscar a identidade.

4.5 Poema: lugar de busca pela identidade

Resistir no exílio é procurar manter uma identidade, muitas vezes buscada no passado. Em “O espelho do guarda-roupa”, do livro *Na vertigem do dia* (1980), o título lembra ao leitor que não se trata de um espelho como outro qualquer. É necessário enfatizar que a imagem do guarda-roupa é recorrente e importante na poesia de Ferreira Gullar. O móvel está especialmente ligado à representação do passado.

Ao recusar sua imagem refletida, ou não se enxergar como gostaria, o eu lírico se dirige a um espelho velho indagando o que ele teria refletido. De que adianta forçar o espelho a mostrar uma imagem perdida se ele reflete apenas o que quer? Para que fazer perguntas, como nesse poema, se a realidade atropela os interesses do interlocutor do espelho?

Em “O espelho do guarda-roupa”, o eu lírico incorpora sua imagem para congelá-la dentro de si, o que se parece com o desejo de parar o tempo. No espelho, refletem-se as “tardes” e as “manhãs” do passado enquanto o eu lírico parece não participar da realidade, do tempo que se desenrola atrás de seu rosto:

Espelho espelho velho
alumiando
debaixo da vida

Quantas manhãs e tardes
diante das janelas
viste se acenderem
e se apagarem
quando eu já não estava lá?

De noite
na escuridão do quarto
insinuavas
que teu corpo era de água

e te bebi
sem o saber te bebi e te trago
entalado
de um ombro a outro
dentro de mim
e dóis e ameaças
estalar

estilhaçar-se
com as tardes e as manhãs
que naquele tempo
atravessavam a rua
e se precipitavam em teu abismo claro
e raso

espelho
espelho velho
e por trás de meu rosto
o dia
bracejava seus ramos verdes
sua iluminada primavera
(GULLAR, 2008, p. 282-283).

A incorporação da imagem revela-se um logro:

[...] a identificação inicial entre o *eu* real e o do espelho se revela enganosa e superficial, e este encontro torna-se traumático para o sujeito, porque subtraiu dele a possibilidade de relacionar-se com o mundo, que de longe apenas lhe acena; o sujeito não chega ao mundo, pelo menos não o vislumbra diretamente, dominado que está pela imagem de si, que o espelho apenas reflete (ROCHA, 2013, p. 180, grifo do autor).

Como em “Ao rés do chão”, do livro *Na vertigem do dia* (1980), em que o espelho não reflete o eu lírico, que está fora de ângulo, sem se relacionar com o exterior, em “O espelho do guarda-roupa”, ele busca identificar-se apenas consigo

mesmo, mas essa imagem do eu é “ilusória e superficial” (ROCHA, 2013, p. 181) e impede seu movimento em direção ao outro, a si, a sua própria história, à realidade presente (ROCHA, 2013, p. 181). O poema mostra o exilado se quedando em dois – “e dóis e ameaças / estalar” com o risco de se fragmentar a ponto de se extinguir.

Beber a água – o espelho – tem um sentido ambíguo: “Na Antiguidade clássica, a imagem do beber associa-se tanto ao ato de esquecer quanto ao de recordar” (ASSMANN, 2011, p. 184). Tanto pode se referir ao Lete, rio do esquecimento de tudo o que se viveu, como à fonte Castália, de onde jorra a vida e a recordação. Um espelho feito de água também pode se referir a imagens que mudam, que se movem. Devido ao seu abismo “claro e raso”, sem profundidade, o espelho devolve apenas uma imagem sem importância, uma cintilação da imagem do passado, uma paisagem sem sentido, resultante de um fragmento da realidade muito aquém da experiência vivida como parece ser concluído no final do poema. Mesmo assim, se o espelho se estilhaçar, o exilado pode perder definitivamente a oportunidade de ter uma identidade.

Na parte II, o “eu” é substituído por “homem”, o que dá certo distanciamento do espelho e amplia os sentimentos do poeta para outras pessoas. Dentro do homem, paradoxalmente, essa imagem é o esqueleto desse “homem” e, por afinidade e para seu desespero, sustenta o eu lírico:

II
 Um homem
 com um espelho (feito
 um segundo esqueleto)
 embutido no corpo
 não pode
 bruscamente voltar-se para trás
 não pode
 juntar nada do chão
 e quando dorme
 é como um acrobata
 estendido sobre um relâmpago

Um homem com um espelho
 enterrado no corpo
 na verdade não dorme: reflete
 um voo

Enfim, esse homem
 não pode falar alto demais
 porque os espelhos só guardam
 (em seu abismo)
 imagens sem barulho
 (GULLAR, 2008, p. 283-284).

A menção ao acrobata pode se referir à liberdade feliz daqueles que estão isentos das condições comuns (CHEVALIER, 1986, p. 47), como está na referência à poesia em “Improviso para a moça do circo”. O poema “O espelho do guarda-roupa” pode estar tratando do trabalho de artista como de um sujeito que, tal como um acrobata, possui flexibilidade e agilidade, mas vive em um equilíbrio difícil. No poema, vive-se com mais dificuldade ainda, pois o equilíbrio é entre incendiar ou iluminar o mundo. É como estar estendido sobre o “fio da navalha” em que consiste o processo de construir a morada. Tal equilíbrio reflete um voo, um movimento, mas, na realidade, está estático, em uma situação de paralisia, de um tempo parado, sem tardes ou manhãs, sofrendo uma “[...] angústia desse tempo sem tempo, porque fora do tempo social” (BOSI, 2014, p. 240).

O descanso do poeta é realizado sobre um relâmpago, ou seja, lembra a situação de criação da poesia que ocorre junto com a da morada. No entanto, a criação da poesia tem suas dificuldades, pois “A fala é, no poema, uma manifestação da linguagem, uma referência à escrita poética” (FULY, 2005, p. 29), um sinal de resistência. Não poder “falar alto demais” pode se aproximar do emudecimento. Com uma imagem congelada da realidade, o poeta se cala. O espelho reflete apenas o que quer e guarda apenas um naco do passado:

III
 Carregar um espelho
 é mais desconforto que vantagem:
 a gente se fere nele
 e ele
 não nos devolve mais do que a paisagem
 Não nos devolve o que ele não reteve:
 o vento nas copas
 o ladrar dos cães
 a conversa na sala
 barulhos
 sem os quais
 não haveria tardes nem manhãs
 (GULLAR, 2008, p. 284).

O tempo do exilado é um tempo de vertigem como sugerem os vocábulos que lembram movimentos agitados ou perigosos como “acrobata”, “relâmpago”, “abismo”, “bracejava”, “bruscamente”, assim como as imagens antitéticas “se acenderem / e se apagarem” e “noite” e “dia”. É possível entender que o desconforto existente no poema é paralelo à vertigem que sente o artista ao tentar ou querer voltar ao passado e retomar a vida no Brasil. A essa vertigem Ferreira Gullar deu o

nome de “vertigem do dia”. A situação de vertigem também é compatível com o que se sente no processo de criação do poema e com a existência da morada.

O eu lírico no poema está em contacto apenas consigo mesmo. Só vê a si próprio. O baque em sua identidade atual ocorre quando ele se dá conta de que sua imagem está presa em seu corpo. A estrofe final é o momento em que ocorre um segundo espelhamento não passivo: “A sua dimensão não é mais puramente especular: é especulativa, trabalho da reflexão sobre o reflexo, movimento que é inerente à consciência” (BOSI, 2014, p. 243). É quando o exilado adquire a consciência de que não existe sem o testemunho do outro. Mais uma vez, é possível comparar os dois poemas de Ferreira Gullar, “Ao rés do chão” e “O espelho do guarda-roupa”. Neles é possível observar que o exílio resulta em despersonalização e anonimato, em fragmentação e ferida. O exilado não tem mais onde se espelhar para criar sua imagem, pois “[...] o exílio rompe com o movimento que constrói o homem a partir de seus projetos e ilusões, renovado, permanentemente, na convivência com os outros” (ROLLEMBERG, 1999, p. 25).

A crise de identidade pessoal paralela à crise na poesia é enfatizada no poema “Quem sou eu?”, do livro *Barulhos* (1987). O eu lírico se interroga – e parece interrogar o leitor – usando várias vezes o ponto de interrogação. Os versos iniciais do poema fazem alusão ao corpo e especialmente ao trabalho de poeta:

Quem sou eu dentro da minha boca?
 Quem sou eu nos meus dentes
 detrás dos meus dentes
 na língua que se move
 presa no fundo da garganta? que nome tenho
 na escuridão do esôfago?
 no estômago
 na química
 dos intestinos?

Quem em mim secreta
 saliva? excreta
 fezes?
 quem embranquece em meus cabelos
 e vira pus nas gengivas?

Quem sou eu
 ao lado da Biblioteca Nacional
 tão frágil, meu deus, na noite
 sob as estrelas?
 e no entanto impávido!
 (a mexer no armário de roupas
 num apartamento da rua Tenente Possolo
 em 1952
 vivo a história do homem).

*J'irai sous la terre
et toi, tu marcheras dans le soleil.*
(GULLAR, 2008, p. 308-309).

Em “Quem sou eu?”, o eu lírico procura sua identidade ao aludir à capacidade de cantar ou de fazer poesia. Há também uma procura da identidade dentro de si, mais precisamente em suas vísceras. No poema, a alusão ao trabalho de escritor se completa com a alusão à Biblioteca Nacional. A palavra “frágil” parece qualificar o “eu”, o trabalho e a noite. Mas parece haver um impedimento para a expressão poética, como se o poeta e sua poesia estivessem presos dentro de seu corpo, como se a poesia também fosse uma espécie de condição visceral do sujeito.

O tempo presente é aproximado ao tempo de chegada de Ferreira Gullar ao Rio de Janeiro, em 1952, e ao início de seu trabalho na revista do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciários (IAPC) após recuperar-se de uma tuberculose. O poema faz um paralelo entre o presente e o passado ao remexer o “armário de roupas”. Nos dois tempos, há a sensação de que se vai morrer, como indica a citação em francês do poeta Rimbaud. Mais do que a morte, o eu lírico afirma que seu destino será a clandestinidade, o esquecimento ou viver escondido, enquanto o outro viverá um tempo de luz. Futuro do passado ou futuro do presente? Se, no início da ditadura, o artista deu adeus a Rimbaud em um poema, aqui a fala do próprio Rimbaud é usada para dar adeus à vida/poesia. A possível eternidade será a de estar em páginas impressas:

Tudo o que sobrar de mim
é papel impresso.
Com um pouco de manhã
engastado nas sílabas, é certo, mas
que é isso
em comparação com meu corpo real? meu
corpo
onde a alegria é possível
se mãos lhe tocam os pelos
se uma boca o beija
o saliva
o chupa com dois olhos brilhantes?

E sou então
praia vento floresta
resposta sem pergunta
o eixo do corpo
na saliva dourada

giro

e giramos
com o verão que se estende por todo o hemisfério sul.

Como dizer então: pouco
me importa a morte?
E sobretudo se existem as histórias em quadrinhos
e os programas de televisão
que continuarão a passar noite após noite
no recesso dos lares
numa terça-feira que antecede à quarta
numa quinta-feira que antecede à sexta
ou num sábado
ou num domingo.
Como dizer
pouco me importa?
(GULLAR, 2008, p. 309-310).

Provavelmente, o eu lírico vive um exílio existencial. Procura em si sua identidade – em sua história, em sua trajetória como poeta, em seu corpo. A língua se move, mas está presa em uma alusão à mudez do exílio. O homem envelhece como poeta e está impávido, mas parece saber que essa eternidade é inútil. A morte vai interromper definitivamente o prazer de viver e de escrever. Mas ainda o escritor lamenta sua morte física, pois o mundo pode ser criado como uma joia engastada nas suas palavras. Aparentemente a resposta angustiada à pergunta contida no título do poema é que o poeta é um ser humano que teme a morte como todos os outros. “Tudo o que sobrar de mim / é papel impresso” significa que a eternidade se dará por meio do poema, pois “[...] os materiais mais duros, como minérios e mármore, sofrem erosão pelo tempo, mas o papel sensível e algumas gotas de tinta preta logram desafiá-lo. É notável: quanto mais imaterial a codificação, maior a chance de imortalidade” (ASSMANN, 2011, p. 207). No poema “Quem sou eu?”, sobreviver em outro corpo, o papel impresso, também pode significar perda e fugacidade. Assim, a morte permanece como uma certeza, quando haverá tanto o fim do exílio existencial do eu lírico como dos seres frágeis existentes no poema.

5 O POEMA COMO MORADA

A morada é o lugar onde se está habitualmente e que fornece abrigo, proteção e estabilidade. Dentro de si é que o sujeito a constrói. Essa morada existencial o acompanha em toda sua trajetória em que ele a revigora sempre. Morar é caminhar em direção a si próprio em busca de asilo e acolhimento. A partir de sua morada é que o sujeito se relaciona com seu mundo e com o mundo dos outros.

Nesta tese, trabalhou-se com o conceito, ainda que impreciso, de morada como tudo que se equilibra entre a segurança, a estabilidade e o enraizamento e a insegurança, a instabilidade e o desenraizamento; entre o futuro e o passado, como se esses dois tempos fossem o substrato do presente. Entre a memória e o esquecimento; entre o que é de natureza objetiva e a construção da subjetividade do poeta por meio de sua escrita. A proposição desse conceito de morada se baseia em três outros, casa, habitação e lar, que têm limites permeáveis entre si, como se pode perceber nos poemas.

O sentido de casa remete à construção física. Também é símbolo da ligação cósmica do homem com o universo e um símbolo feminino; seu sentido aproxima-se da figura materna. O sentido da casa é ainda mais matizado: pode ser refúgio e lugar de violência. A habitação é o lugar onde se vive e onde se trabalha continuamente para ter esse lugar. Um dos nomes para habitação é lar, o lugar onde se reverenciam os antepassados, onde se mantém aceso o fogo, símbolo de proteção e de destruição.

A morada é o lugar onde o sujeito permanece ou deseja permanecer. Nas análises dos poemas feitas nesta tese, optou-se pelo entendimento de que palavras como lar, casa, pátria, terra, país ou nação surgem nos poemas como representação da morada. A partir daí, pode-se perceber que morada, nos poemas, também é um conceito contraditório. Não se trata de um lugar imutável, mas em construção.

No exílio, a construção da morada tem certas dificuldades. O sujeito já não tem referências – suas tradições, seus familiares, seu círculo social –, mas deverá edificar o lugar onde possam existir tanto essas como as referências adquiridas. Sujeito à violência, deverá criar um lugar de asilo. Não se começa do zero esse trabalho. É natural que elementos do lugar de exílio sejam incorporados ao projeto da morada. O choque é inevitável. Também é necessário oferecer morada a outros:

o outro perdido ou o novo que se encontra. Por essa razão, a memória também é instrumento de construção da morada no exílio.

A morada ainda se caracteriza pelo elemento feminino, inclusive, a língua materna. A língua materna é o primeiro lugar de morar e ela é levada pelo sujeito em trânsito como uma proteção frágil e precária. Sua língua lhe dá identidade e sua perda faz parte do início de seu processo de exílio, além de poder resultar em silêncio. No exílio, a aquisição de uma nova língua não é feita sem traumas, enquanto o cultivo da língua de origem é uma estratégia de sobrevivência. Mas ela está no centro de um paradoxo: a língua protege o exilado, mas também retarda sua integração ao lugar de asilo. Sem essa integração, é difícil construir a morada.

Tanto proteger, perder ou adquirir uma língua são passos de um mesmo processo de concepção da morada. Assim, no exílio, mesmo paradoxalmente, a língua pode se tornar um instrumento de construção da morada, pois, quando já não se tem onde morar, ao exilado resta fazer do texto – no caso dos poetas, o poema – sua morada.

O poema é um local de morar frágil, instável, exposto às mudanças. Nele pode morar tanto o poeta como seu leitor e ambos têm o trabalho de construir sua própria morada. O poema não é morada tranquila, como se pode ver em duas epígrafes que abrem esta tese. No caso da poeta Orides Fontela, um eu lírico especialista em estranhamento (será ele próprio um exilado?) alerta o viajante: o estranhamento é mútuo. Aquele que chega, o poeta ou o leitor, não terá vida fácil no poema como está em “Iniciação” do livro *Trevo* (1988). Assim também é a quitanda, lugar de proteção recebida do pai do poeta – “ninho” –, mas também de perigo – “ninho / de rato” –, como visto no trecho citado de “Poema sujo” na outra epígrafe. Mas a “quitanda ninho” também é lugar de gênese tanto do artista como da poesia de Ferreira Gullar.

O poema é a morada do autor. Mas o leitor derruba a porta, entra com violência em uma terra estrangeira, estranha, como escreve a poeta Orides Fontela. O leitor, e também o autor, é uma espécie de hóspede hostil. O poema também é exílio, terra estranha, hospitaleiro e hostil, situação instável que exige vigilância.

Os poemas analisados nesta tese têm em comum o exílio vivido em lugares/espacos geográficos ou não, no interior do indivíduo. Abordam também a violência, o deslocamento territorial, o exílio como condição do ser humano, o degredo, a situação dos que se relacionavam com o exilado, o trabalho de escrever.

De diversas maneiras, os poemas tratam o exílio territorial ou íntimo, relacionado à violência ou à decisão pessoal, à expulsão ou à degradação, considerado como sinal de rebeldia ou de divergência.

Buscou-se, nos poemas lidos, perceber como são recriados os sentimentos de perda, de estranhamento, de solidão e de falta de identidade que caracterizam o exílio. Também foram observados, nos poemas, as estratégias de sobrevivência e o processo de retorno experimentado pelos exilados e suas formas de apresentação na literatura. Foi possível notar que não importa o tipo de exílio, pois, em todos eles, esses elementos aparecem e isso ocorre tanto nos poemas de Ferreira Gullar como nos de diversos autores.

O processo de exílio acontece em primeiro lugar e, principalmente, dentro do sujeito. Exposto às condições externas, dentro de si o sujeito desenvolve um sentimento de exílio. Duas acepções interessantes existem sobre o exílio: é um lugar onde reside o exilado ou lugar desagradável de morar. Se é um lugar onde ele deve residir, então é necessário que o exilado construa lá sua morada. Se é um lugar desagradável, então deve criar um lugar de acolhimento. Essas acepções ilustram o confronto entre a situação de exílio e a necessidade humana de construir a morada e o modo como a literatura trata disso.

Pode-se notar que, devido às dificuldades vividas pelos sujeitos empíricos, em alguns poemas, o sujeito exilado idealiza um paraíso. No entanto, visando a sua própria sobrevivência, o mais importante é que ele crie sua morada, o que pode ser realizado no poema.

Quando se iniciou este trabalho, pretendia-se, apenas, discutir a literatura produzida em função do exílio de opositores à ditadura civil-militar de 1964, especialmente a poesia de Ferreira Gullar. Com o decorrer dos estudos, essa ideia foi desenvolvida em uma nova direção na tentativa de se compreender, além do exílio político, dois outros tipos de exílio presentes nessa poesia: o da cidade natal do artista, São Luís, e o exílio existencial.

No contato com a expressão literária do exílio, pode-se perceber que o exílio é uma situação universal, isso é o que nos enfatizam os poemas; e um dos sentidos de sobrevivência no exílio é reconstruir a morada. Na leitura dos poemas, tornou-se evidente que o conceito de morada está intrinsecamente ligado ao de exílio. No caso específico da obra de Ferreira Gullar, percebeu-se a importância que tem a cidade

natal, o país ou países distantes devido à ditadura e a vida já vivida, como expressões da morada nos poemas.

As experiências acumuladas durante a vida permitem ao sujeito criar sua morada, não a partir do zero, como no relato de Agar, cuja morada é construída com elementos da terra de origem e da cultura adquirida. Esse é um trabalho solitário, que pode ser visto especialmente acompanhando os passos do personagem que vaga pelo deserto ou nos poemas de Ovídio que tratam de tentativas de sobreviver em condições difíceis. A imagem do poema pode se aproximar à do corpo do poeta, o que reforça que a morada deve ser construída dentro de si e no poema. Veja-se, por exemplo, o verso de Ovídio (1997, p. 59) que se refere ao seu livro, “retém meu corpo em Roma o quanto possas”. O exilado também sofre o recebimento de uma nova identidade, como é o caso dos poemas de Ovídio cujo eu lírico tem sua posição invertida. Na morada de seu exílio, ele é o bárbaro que não sabe se comunicar: “Quando me esforço por falar – que pejo confessá-lo! – / Muita vez faltam-me as palavras, esqueci-as” (OVÍDIO, 1997, p. 61) ou é o assimilado a contragosto: “Não duvido de que haja barbarismos, e não poucos, / Neste livrinho: a culpa é do lugar, não minha.” (OVÍDIO, 1997, p. 77).

O movimento que constitui a morada pode se dar tanto em direção à tradição como no aproveitamento de elementos da cultura alheia, pois o objetivo pode ser “Ah! Minha amada amortalhada / Das mãos do mal vou te tirar / P’ra dançar danças de outras terras / E em outras línguas te acordar...” (TAIGUARA, [2014?]). Construir a morada é resistir às dificuldades do exílio como o emudecimento e a clandestinidade do poeta que pergunta “Onde andarás teu sabiá? / Terá ferida alguma asa? / Terá parado de cantar?” (TAIGUARA, [2014?]). No poema, a morada pode ser o lugar de recuperar a identidade perdida ou sonhar com a não hostilidade em relação à terra de asilo como o exilado que declara “Hoje a minha pele já não tem cor” (TAIGUARA, 1979).

No exílio, além de os sujeitos estarem na solidão, é possível que até mesmo o paraíso perdido esteja na “Sonhada terra das palmeiras / [...] Como estás só na escuridão” (TAIGUARA, [2014?]). A construção da morada se faz ao se “cismar, sozinho, à noite” (DIAS, 1998, p. 106). A idealização romântica da natureza pode ser usada para se destacar, por meio da memória, o espaço do paraíso onde o “céu tem mais estrelas” e as “várzeas têm mais flores” (DIAS, 1998, p. 105) como se fosse possível driblar as contradições constantes que existem na morada.

Também nos poemas de Ferreira Gullar, a morada se apresenta cheia de nuances. Uma de suas representações é a terra de origem, a cidade de São Luís, recriada cheia de vida como se fosse “aquela inesperada toalha verde viva” (GULLAR, 2010a, p. 42)²². São Luís também é a casa do poeta de onde emerge a poesia (“O Campo do Ourique era longe / mas o circo estava lá” (GULLAR, 2008, p. 270) e também não é um paraíso. Nota-se que nela existe uma “vida / fechada dentro da lama” (GULLAR, 1976, p. 49), ou pessoas que vivem sob um “sol duro” (GULLAR, 1976, p. 25).

A imagem da cidade se aproxima à da poesia (“ah ventos soprando verdes nas palmeiras dos Remédios” (GULLAR, 1976, p. 29) e à do poeta (“minha cidade sonora / esferas de ventania [...] // Desce profundo o relâmpago / de tuas águas em meu corpo” (GULLAR, 1976, p. 78). O poema é uma recriação de São Luís que se constitui na casa perdida que a memória traz como em muitos outros poemas do autor. Em “Poema sujo”, essa casa tem movimento, luz própria, provoca os sentidos do exilado e é fonte da poesia. Recuperar a imagem de São Luís é também recriar a casa dos habitantes no cotidiano da cidade em um trabalho poético e solidário.

Outra representação da morada pode ser o corpo da mulher amada, onde o exilado pode se “perder nas palmeiras / onde cantam os passarinhos” (GULLAR, 2008, p. 452). Ferreira Gullar também destaca a importância do elemento feminino como a representação da morada. Na perspectiva de que a poesia é a morada, ela também é identificada com a mulher cujo “corpo branco na noite / luze mais do que o jasmim” (GULLAR, 2008, p. 452), ou com a mulher que “se contorce e voa / de um trapézio a outro / Sônia, a Mulher Acrobata” (GULLAR, 2008, p. 270), e se transforma e acompanha o poeta, pois “mudou de cara e cabelos mudou de olhos e risos mudou de casa” (GULLAR, 1976, p. 13).

São muitas as dificuldades na construção da morada no exílio. Ser um poeta longe da morada pode resultar justamente em deixar de ser um poeta, perder sua identidade e ficar “sem gozar das alegrias / [...] onde cantam os passarinhos” (GULLAR, 2008, p. 452). Mesmo com dificuldades, é preciso tentar, embora se

²² Nesta seção de conclusão, são citados fragmentos dos seguintes poemas: “Agosto 1964”; “Ao rés do chão”; “Cantiga do acaso”; “Cantiga para não morrer”; “Exílio”; “Extravio”; “Falanges”; “Fevereiro de 82”; “Homem sentado”; “Improvisado para a moça do circo”; “Nasce o poema”; “Nova canção do exílio”; “O espelho do guarda-roupa”; “Poema sujo”; “Praia do Caju”; “Quem sou eu?”; “Reencontro”; “Relva verde relva”; “Vendo a noite”; “Volta a Santiago do Chile”; “Volta a São Luís”; “Voltas para casa”.

perceba que se está alheio à realidade do presente (“o espelho reflete o vidro de colônia Avant la Fête / [...] Não me reflete a mim / deitado fora de ângulo como um objeto que respira” (GULLAR, 2008, p. 264). Na cidade estrangeira, o exilado perde vigor e não pode aproveitar as vantagens que a hospitalidade lhe oferece. Essa postura de recusa, de sujeito acuado, de sobrevivente se converte na clausura em seu próprio corpo com “os intestinos dobrados / dentro da barriga, as pernas / sob o corpo” (GULLAR, 2008, p. 268). Sua poesia, “num canto do sistema solar / em Buenos Aires” (GULLAR, 2008, p. 268), é um dos instrumentos básicos para sua sobrevivência, pois é ela que permite penosamente uma comunicação com a cidade estrangeira e é, afinal, sua morada.

A cidade estrangeira é uma mistura de ameaça e refúgio. Em alguns poemas, é rechaçada e o exilado resiste a se integrar a ela. Como sinal dessa resistência, no exílio político, Ferreira Gullar vivia em casas comparadas a tendas ou acampamento. A percepção de que está em outro país reforça seu sentimento de exílio da cidade natal. O sujeito constrói sua morada no poema, ao se apresentar como aquele que tanto pode respirar como se esvaír em sangue na cidade estrangeira onde “meu sangue feito de gases que aspiro // dos céus da cidade estrangeira / com a ajuda dos plátanos / e que pode – por um descuido – esvaír-se” (GULLAR, 1976, p. 19-20). Assim, o lugar estrangeiro, tenso por excelência, provoca o sujeito a construir, pela escrita, poemas que falem desses mais tensos sentimentos.

A morada é um lugar que muda sempre, se renova, é constantemente construída. A morada do passado pode ser a “cidade em ruínas” (GULLAR, 2010a, p. 42), que caminha para o desaparecimento por meio de esquecimento do artista. Mas esse esquecimento é importante também para criar a morada, que será nova, mas conterá os traços da anterior selecionados pela memória. A cidade está profundamente “dentro [...] / ou fora / (em algum lugar nenhum)” (GULLAR, 2010a, p. 42), ou dentro de si, na memória, e, ainda, fora de si. A morada tem essa característica de ter partes de tempos e espaços que aparentemente se excluem.

O tempo de exílio é um tempo de vertigem, “Não sei de que tecido é feita minha carne e essa vertigem / que me arrasta por avenidas e vaginas entre cheiros de gás” (GULLAR, 1976, p. 14). Vertiginoso também é o retorno. Na volta de seu exílio político, Ferreira Gullar foi assaltado pela “vertigem do dia”. No poema, sua imagem é a de um “acrobata”. As características de um acrobata são interessantes, pois ter um corpo que se adapta com facilidade é útil quando se retorna a um país

que já não é mais o mesmo e se tem consciência de que se mudou: “eu mudo / o mundo muda” (GULLAR, 2008, p. 340). Com essa percepção de que o tempo passou (e de maneira diferente para cada sujeito, para cada lugar e para cada produção literária), o retornando é desafiado em um desexílio que exige rápidas adaptações, com a agilidade de um acrobata, como convém a um exilado. Mas o escritor também registra a instabilidade do novo exílio, a impressão de que se deita “sobre um relâmpago” (GULLAR, 2008, p. 284) que pode matá-lo ou alimentar sua poesia.

A instabilidade também existe na vida que se viveu no passado de São Luís. Esse é um tempo feito de “manhãs e tardes” (GULLAR, 2008, p. 283), as quais é possível ver “se acenderem / e se apagarem” (GULLAR, 2008, p. 283). A cidade também é comparada àquela encontrada quando desse retorno e a busca da poesia esbarra na incerteza dos dias do presente. Na cidade do presente, como um sinal da dificuldade de reconstruir a morada, o poeta já não espera pela poesia e sofre:

e freme o corpo
já cansado
– não como naquela noite,
moça,
quando subitamente decidi me casar com você –
freme
ou melhor, geme
o corpo
que não te teve
e já não te espera.
(GULLAR, 2008, p. 272)

Essa incerteza, a impossibilidade da volta e as imagens do passado provocam sofrimento físico no exilado. Construir a morada no poema é um exercício vertiginoso se a poesia não chega ao poeta. Nos poemas, outra característica da morada no exílio é que ela está sempre em movimento. Esse movimento pode ser expresso pelo movimento do ser amado, o que provoca o luto no eu lírico “Quando você for se embora” (GULLAR, 2008, p. 196). Pode ser o movimento agitado do mundo onde um “ônibus sacoleja” (GULLAR, 2008, p. 156), ou o equilíbrio precário do sujeito, “um acrobata / estendido sobre um relâmpago” (GULLAR, 2008, p. 283), ou o movimento lento e difícil do exilado como mostra o verso “Caminhas na calçada escura” (GULLAR, 2008, p. 148). No exílio existencial, o cotidiano massacra o eu lírico que se arrasta para tentar retornar. Como resultado, em alguns poemas, o escritor se refugia em um tempo com mais vibração, o passado.

Enquanto a morada está em movimento, o exilado pode perceber que está imobilizado e que apenas os outros é que se movem, pois vivem “entre móveis conhecidos” (GULLAR, 2008, p. 196). No entanto, aqueles também vivem “na sombra da tarde quente” (GULLAR, 2008, p. 196), com suas próprias dificuldades e perigos. Mesmo a imobilidade do exilado também é relativa, pois ele vive a “vida // na sombra da tarde quente” (GULLAR, 2008, p. 196). Essa instabilidade da vida perturba a construção da morada no exílio, pois o exilado deve fazer surgir aquela morada que contemple a si próprio e outros. Por outro lado, desejar não ir para o exílio é não desejar a imobilidade, querer estabilidade e apenas trilhar os caminhos da amada e não ficar “perdido noutros caminhos” (GULLAR, 2008, p. 452).

A mobilidade – ou falta dela – diz respeito à dicotomia espacial e ideológica presente nos poemas. Tanto pode se referir às diferenças entre as “palafitas da Baixinha, à margem” (GULLAR, 1976, p. 49), e outros bairros de São Luís, como à mudança nas convicções do poeta instável: “que eu buscava ali? / [...] com aquele cofo nas mãos / sob o sol do Maranhão?” (GULLAR, 1976, p. 26). O poema também trata da mobilidade das coisas na memória, que se afastam de modo diferente “de sua possível eternidade” (GULLAR, 1976, p. 89). O sentimento de imobilidade, de asfixia do sujeito, está ligado ao exílio. Também a impossibilidade de voltar contribui para o aumento da imobilidade no poema e da angústia do sujeito. A falta de controle sobre o movimento também pode ser característica do exílio. Essa pode ser a situação vertiginosa em que se sente: “o trem me leva e nunca mais vai parar”.

O desafio do exilado é juntar os cacos de um mundo fragmentado onde o sujeito se pergunta: “Extraviei-me no tempo. / Onde estarão meus pedaços?” (GULLAR, 2008, p. 399). A fragmentação do sujeito pode ser vista em poemas que abordam o retorno do exílio político de Ferreira Gullar e que põem em paralelo esse tipo de exílio e o exílio de São Luís: “os objetos da casa já marcados de abismo / quem adivinharia?” (GULLAR, 2008, p. 407). Mas é nesse mundo fragmentado, de sucessivas interrupções da construção da morada, que deverá ser retomado esse trabalho dentro de si, no tempo presente: “Ah, ser somente o presente: / esta manhã, esta sala” (GULLAR, 2008, p. 399).

O que não é um trabalho fácil como já foi visto. Em “Improviso para a moça do circo” (GULLAR, 2008, p. 269-272), o eu lírico demonstra cansaço. Esse sentimento é significativo, pois se trata de um poema publicado após a volta do exílio político e

diz respeito a mais uma reconstrução da morada, em espaços já conhecidos, mas que não são os mesmos, e em situação política nova com novas relações sociais.

A perseguição política produz um sujeito desconfortável em relação à morada que ele tentar criar, pois está “de nervos e ossos / vivendo” (GULLAR, 2008, p. 268). A clandestinidade – em relação ao país de origem ou em relação à sociedade de asilo onde “Os barulhos da rua / não penetram este universo de coisas silenciosas” (GULLAR, 2008, p. 264) –, a violência dos “túneis das noites clandestinas / sob o céu constelado do país” (GULLAR, 1976, p. 15), a prisão, o medo, reduzem a capacidade de o exilado político construir sua morada.

Sonhar com o paraíso prejudica a construção da morada, pois o sujeito permanece imóvel e não realiza esse trabalho diuturno, a que o exilado não pode se furtar. O poema “Cantiga para não morrer” (GULLAR, 2008, p. 196) supõe que o paraíso está se afastando do exilado. Mas a ironia é que ele não parece acreditar tanto nesse paraíso. Assim o poeta canta “para não morrer” (GULLAR, 2008, p. 196), sobreviver fisicamente no exílio e não morrer na memória da mulher amada. Em “Cantiga para não morrer”, a morada se arruína com a partida do ser amado. Nessa situação extrema, o poema é o meio para não morrer, ou não deixar morrer por meio do esquecimento, e outra oportunidade para se tentar estabelecer a morada.

A poesia também deve construir a morada dos que foram perdidos especialmente quando se está “sob o alarido de tantos outros mortos” (GULLAR, 2008, p. 270). O poema também é o lugar onde Ferreira Gullar cria a morada para seus fantasmas, os exilados que vivem no “universo noturno” (GULLAR, 2008, p. 173), ou onde “na história dos pássaros / os guerreiros continuam vivos” (GULLAR, 1976, p. 62). A companhia de fantasmas torna o eu lírico mais solitário e, mais ainda, quando se busca um fantasma que não se encontra: “Allende não está / Não está na cidade não está no país” (GULLAR, 2010a, p. 120). O poema não é um lugar fácil de habitar ao tornar-se um lugar de acerto de contas com os fantasmas do poeta.

Talvez a morte real de seus fantasmas, que também estão em exílio, seria não poder recriá-los por meio da memória. É preciso falar dos mortos “que voam para trás” (GULLAR, 1976, p. 92), se perdem na memória do eu lírico, em uma mobilidade bem específica. Mas no poema o presente não permite uma existência concreta desses seres perdidos, pois os atropela; não permite que o exilado se entregue à memória; e desarruma alegremente a casa que o poeta tenta arrumar.

Escapar da morte no exílio é escrever, cantar ou fazer poesia. O poema possibilita reagir ao emudecimento ocorrido no exílio, contribui para resgatar a dignidade dos vencidos, realça a importância da justiça frente à violência, retira o exilado da sombra, impede o esquecimento. Construir a morada é também no dia a dia escapar da morte, é compor uma “cantiga para não morrer”.

O poema também pode ser um lamento – “Ah quanto tempo perdemos, / quanta desnecessária discórdia” (GULLAR, 2010a, p. 54) – pelo insucesso na construção da morada anterior em um dos aspectos emergentes na poesia: a morada também é o amor, a proteção, o acolhimento que os entes queridos proporcionam.

O exílio político de Ferreira Gullar é recriado em poemas como uma sucessão de exílios: foi “viver tardes e noites / de exílio em Santiago / do Chile em Moscou” (GULLAR, 2008, p. 343). O exílio dentro de sua própria casa, vivido após o golpe civil-militar no Brasil e antes de sua saída do país, é o tempo de dizer “Adeus, Rimbaud, / relógio de lilases, concretismo, / neoconcretismo, ficções da juventude, adeus” (GULLAR, 2008, p. 156), viver sob censura e ter que responder ao desafio de escrever sob uma ditadura. É quando o artista identifica a ditadura como noite, uma noite que se revelaria veloz, um adjetivo que lembra movimento, um elemento importante na constituição da morada. O poema que mostra essa noite vivida em um “universo noturno” (GULLAR, 2008, p. 173) também contribui para se pensar que a violência e uma de suas formas, a ditadura, são situações universais.

Como já foi visto, “Poema sujo”, é considerado um “fôlego súbito e libertário” (VILLAÇA, 1998, p. 102) para quem o leu e vivia a ditadura. O poema utiliza um vocabulário contundente para se referir ao período histórico do Brasil e da América Latina: lama e terror, hora do anoitecer, locomotiva, paquiderme, catedral, noite e outros. Mas o exilado tem consciência de que, durante a ditadura, a vida continua em São Luís – o tempo passa e, conseqüentemente, o passado fica mais longe. Essa é uma metáfora da vida que continua para todos. Assim, no exílio político, também é necessário construir a morada.

Nos poemas de Ferreira Gullar lidos para a redação deste texto, de modo geral, observa-se a impossibilidade de retorno, pois é impossível que, em relação ao exílio, “todo esse tempo durasse / aquela tarde (de abril / a abril)” (GULLAR, 2008, p. 345). Na volta, chega-se à conclusão de que “Amanhã ainda não será outro dia” (GULLAR, 2008, p. 149). Essa volta impossível provoca um exílio existencial

interminável no qual se tenta ter o que foi perdido ou os mortos que “Tentam falar e falta-lhes a voz, / tentam abraçar-me / e os braços se diluem no abraço” (GULLAR, 2010a, p. 54). Ao tentar recuperar a morada antiga, o retorno pode materialmente ser feito apenas para concluir que é impossível reconhecer essa morada, uma vez que, no poema, o retornado é aquele que afirma “busco em tudo o passado / [...] e não o encontro” (GULLAR, 2010a, p. 119).

A volta não se dá apenas em direção à cidade do passado, mas à tradição e à própria história literária onde “as aves que lá gorjeiam / não gorjeiam como aqui” (GULLAR, 2008, p. 381) ou existe uma “relva verde relva”. De modo diverso, mesmo em silêncio, o exilado ainda é capaz de mudar a realidade e pode resistir a partir em direção a uma tradição literária que já não interessa a ele ou ao mundo enquanto “há quem pense / que sabe / como deve ser o poema” (GULLAR, 2008, p. 340).

O exílio pode ser uma experiência de morte, pois “Mudar de casa já era / um aprendizado da morte” (GULLAR, 1976, p. 75), mas a volta também compreende um processo de morte. Voltar não seria reencontrar as mesmas pessoas e os mesmos rostos conhecidos. Também seria se arriscar a olhar para trás e transformar-se em estátua de sal. O exilado tem consciência de que é impossível retornar, mas pode ver a cidade através dos poemas ou das “esferas de ventania” (GULLAR, 1976, p. 78). O retorno é, portanto, dirigir-se a um lugar de morte, é descobrir onde mora a morte do vivido antes do exílio.

O exílio supõe a perda da identidade. No poema, é possível buscá-la como um passo na reconstrução da morada em uma busca contínua como se pode ver em “O espelho do guarda-roupa” (GULLAR, 2008, p. 282-284). A imagem que o sujeito tem de si o impede de criar uma identidade, pois recusa sua imagem refletida, desejando congelar outra que já não existe. Esse processo afasta o sujeito da realidade atual ao cultuar uma representação ou imagem dela. Ainda assim, essa representação faz parte de uma nova identidade do exilado, é algo “vindo do fundo da vida” (GULLAR, 2008, p. 381), de um passado poético quando a poesia o permitia ser eterno.

O binômio recuperação da identidade/construção da morada tem mais um componente: a crise na poesia quando o poeta se pergunta: “Quem sou eu dentro da minha boca? / [...] na língua que se move / presa no fundo da garganta?” (GULLAR, 2008, p. 308-309). A busca da identidade também se faz na análise da tradição poética. No poema, o eu lírico procura sua identidade de poeta cada vez

mais dentro de si: “Quem sou eu [...] / no estômago / na química / dos intestinos?” (GULLAR, 2008, p. 308-309). Ao fazer tantos questionamentos, o escritor traz o tema do exílio para a tradição em poemas nos quais se prioriza a afirmação ou busca de uma identidade. No entanto, não é possível concluir que o poeta exilado se expressa tranquilamente, pois ele e sua poesia podem estar presos dentro do lugar exatamente onde se procura a identidade – o corpo do sujeito.

Esse nome preso “na escuridão do esôfago” (GULLAR, 2008, p. 309) é a imagem da busca de sua identidade quando o poeta se apresenta aos seus pares ou ao leitor, ao lançar um nome, quando ele tenta recuperá-lo, quando “gritas teu nome: ‘Zeca, / Zeca!’” (GULLAR, 2008, p. 165), ou quando nomeia a poesia.

O exilado também está exposto à doação de identidade e ele reage tanto à imposição de uma identidade a si quanto à poesia. É possível notar que, após o retorno de Ferreira Gullar ao Brasil, os poemas apresentam um eu lírico que não concorda com a obrigação aludida nos versos “Impõe a idade que me torne / um poeta provento” (GULLAR, 2008, p. 312). Nesses poemas, percebe-se que a morada e a identidade são criadas não apenas com a determinação do sujeito, mas que estão expostas à avaliação do outros.

O exílio também representa um tempo de crise, de escolhas, feitas muitas vezes solitariamente. É como estar em um “desaguadouro de rio / sob o sol duro do trópico / sozinho na tarde no planeta na história” (GULLAR, 1976, p. 25). Na poesia de Ferreira Gullar, a crise tanto se refere à vida privada como à literatura, tanto à saída de São Luís como às escolhas políticas. O poema mostra o risco de empreender novas experiências poéticas ou políticas: “Prego a subversão da ordem / poética, me pagam. Prego / a subversão da ordem política, / me enforcam” (GULLAR, 1976, p. 85). Ser poeta é uma questão de sobrevivência do exilado. No poema, o poeta empreende uma luta entre o movimento e a paralisia para permanecer nem que seja de modo frágil ou clandestino e continuar em um herdeiro: “Tudo o que sobrar de mim / é papel impresso. / Com um pouco de manhã / engastado nas sílabas” (GULLAR, 2008, p. 309).

Como morada do escritor exilado, em Ferreira Gullar e na literatura de um modo geral, o poema também é lugar de resistência ao emudecimento e à impossibilidade de escrever do exílio. É se encontrar (ou se perder) em uma língua estranha (até mesmo a língua materna que se tornou estranha), onde se deve pedir asilo e hospitalidade, perdido “entre tantas / ruas do planeta / (entre *jirones, calles, /*

úlitsi, vielas)” (GULLAR, 2008, p. 287). Uma das perdas do exilado é a da sua língua. No entanto, em alguns poemas, “como um trapo a língua / se esfarrapa” (GULLAR, 2008, p. 406), está em ruínas. Mas é a língua que permite ao poeta escrever, a poesia é sua salvação. É a maneira de sobreviver no exílio. É necessário trabalhar duramente quando é difícil escrever.

Pelos caminhos das leituras feitas para esta tese, verificou-se que a morada não é um lugar tranquilo. A poesia, como morada exigente, pode ser perigosa, tanto refúgio como desafio para o poeta, ou ser o jasmim quando, na ditadura, o poeta está em uma “noite / que nos envenenaria de jasmim” (GULLAR, 1976, p. 43). Jasmim também é uma das formas de expressão do sujeito, assim como são o espelho, a água e a nomeação na poética de Ferreira Gullar.

A poesia vem mesmo como o relâmpago do verso “o relâmpago me atinge agora numa cozinha da rua Duvivier” (GULLAR, 2010a, p. 42), sem aviso prévio, por meio da memória, sujeita ao risco tanto do esquecimento quanto da lembrança da cidade da infância. Por meio da linguagem, Ferreira Gullar se junta aos habitantes de São Luís, seres iluminados, embora perdidos para sempre. O relâmpago é afinal uma metáfora do ato de criação e também onde ocorre o descanso do poeta que “quando dorme / é como um acrobata / estendido sobre um relâmpago” (GULLAR, 2008, p. 284). Esse também é o lugar de construção da morada, um lugar de incêndio e luz.

A cidade também é luminosa e, especialmente, “a cidade está no homem” (GULLAR, 1976, p. 102). Então, a morada deve ser construída dentro de si. O poema será a materialidade dessa construção. Ferreira Gullar também a constrói em seus poemas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Mirhiane Mendes de. Gonçalves Dias entre Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Ronald de Carvalho. In: SIMPÓSIO MUNDIAL DE ESTUDOS DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1., 2008, São Paulo. **Literatura e identidade – do século XIX ao XX**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008. p. 1-18. Disponível em: <http://dlcv.fflch.usp.br/sites/dlcv.fflch.usp.br/files/01_20.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2017.
- ADLER, Dilercy Aragão; VAZ, Leopoldo Gil Dulcio (Org.). **Antologia**: mil poemas para Gonçalves Dias. São Luís: EDUFMA, 2013.
- ADORNO, Theodor W. **Mínima moralia**: reflexões a partir da vida lesada. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.
- AGUIAR, Melânia Silva de. A trajetória poética de Cláudio Manuel da Costa. In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **A poesia dos inconfidentes**: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomaz Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 27-39.
- ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia - inferno**. Tradução de Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010.
- ALMEIDA, Guilherme de. **Flores das “Flores do mal” de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Altamir Celio de. **Narrativas sobre mulheres**: amizade, hospitalidade e diáspora em textos bíblicos fundacionais. 2013. 195 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Reunião**: 10 livros de poesia. 9. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- ANDRADE, Oswald. **Obras completas**: poesias reunidas. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. v. 7.
- ASSIS, Maria do Socorro Pereira de. **Poema sujo de vidas**: alarido de vozes. 2011. 275 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://tede.pucrs.br/tde_arquivos/16/TDE-2011-07-29T164741Z-3389/Publico/432764.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2017.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AULETE digital. [Rio de Janeiro]: Lexikon, 2017. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Tradução de Antônio da Costa Leal; Lídia do Valle Santos Leal. In: BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não, O novo espírito científico, A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores).

BANDEIRA, Manuel (Org.). **Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

BANDEIRA, Manuel (Org.). **Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

BANDEIRA, Manuel (Org.). **Obras poéticas de A. Gonçalves Dias**. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1944. Tomo 2.

BEATO, Zelina. Identidades e suas impossibilidades. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 43, n. 1, p. 159-170, jan./jun. 2004. Disponível em: <<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/tla/article/view/2223>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

BENEDETTI, Mario. **Andamios**. 5. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Astrid Sayeg. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BILAC, Olavo. **Poesias**. 27 ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1961.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Organização de Calin-Andrei Mihailescu; tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas de Jorge Luis Borges**. Tradução de Sergio Molina. São Paulo: Globo, 1999. v 2. p. 96-98.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. O duplo espelho em um conto de Machado de Assis. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 28, n. 80, p. 237-246, 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v28n80/20.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

BOSI, Alfredo. Roteiro do poeta Ferreira Gullar. In: BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2010. p. 171-186.

BOSI, Alfredo. Sob o signo de Cam. In: BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 3. ed., 1. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 246-272.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. 1. ed. reimpr. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

CAMARGO, Luís. A *Canção do exílio* e sua tradição. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, v. 58, p. 179-197, jan. dez. 2000.

CAMPELLO, Priscila Campolina de Sá. **O exílio e o retorno do imigrante na obra de Julia Alvarez/Yolanda García**. 2008. 171 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-7DGJ6L/tese_priscila_campello_completa.pdf?sequence=1>. Acesso em: 31 mar. 2017.

CANDIDO, Antonio. Gonçalves Dias consolida o Romantismo. In: CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000a. v. 2. p. 81-96.

CANDIDO, Antonio. No limiar do novo estilo: Cláudio Manuel da Costa. In: CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000b. v. 1. p. 88-108.

CARNEIRO, Geraldo. **Ferreira Gullar**: álbum de retratos. Rio de Janeiro: Memória Visual, Folha Seca, 2008.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHWARTS, Suzana. Ensaio sobre fertilidade e esterilidade na Bíblia hebraica. In: LEWIN, Helena (Coord.). **Judaísmo e modernidade**: suas múltiplas inter-relações. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009. p. 457-466. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/ztpr5/pdf/lewin-9788579820168-37.pdf>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

DE NICOLA, José; INFANTE, Ulisses. As canções de exílio. In: DE NICOLA, José; INFANTE, Ulisses. **Como ler poesia**. 3. ed. São Paulo: Scipione, 1991. p. 73-89.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Tradução de Antonio Romane; revisão técnica de Paulo Ottoni. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. Che cos'è la poesia? Tradução de Tatiana Rios; Marcos Siscar, **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 113-116, maio 2001.

DERRIDA, Jacques. **Espectros de Marx**: o estado da dívida, o trabalho de luto e a nova Internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. Tradução de Pedro Leite Lopes. In: DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 289-338.

DIAS, Gonçalves. **Poesia e prosa completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

DICIONÁRIO Priberam. [S. l.]: Priberam, 2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/DLPO/>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

ELIAS, Abu Amina. **Hadith on faith**: Islam began as something strange, so give glad tidings to strangers. [S. l.]: Daily Hadith Online, 2011. Disponível em: <<http://dailyhadith.abuaminaelias.com/2011/12/04/hadith-on-faith-islam-began-as-something-strange-so-give-glad-tidings-to-strangers/>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

ESPÍNOLA, Alessandra. Esperança. In: SLEUTJES, Maria Helena et al. **Exercício de olhar**. Juiz de Fora: Funalfa, 2012. p. 65.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; SILVEIRA, Alzira Malaquias da; FERREIRA, Marina Baird. **Novo Aurélio XXI**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIUZA, Alexandre Felipe. A censura à canção em espanhol durante a ditadura brasileira. **Espéculo. Revista de Estudios Literarios**, Madrid, año X, n. 33, jul.-oct. 2006. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/censurab.html>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

FONSECA, Orlando. **Na vertigem da alegoria**: militância poética de Ferreira Gullar. Santa Maria: Curso de Mestrado em Letras, 1997.

FONTELA, Orides. **Trevo**. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

FREIRE, Laudelino. **Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1944.

FRESSIA, Alfredo. Releyendo a Ferreira Gullar. **La Otra**, Durango, n. 51, p. 1-8, jun. 2011. Disponível em: <<http://www.laotrarevista.com/2011/06/ferreira-gullar-brasil-1930/>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

FULY, Suzana Maria de Abreu Ruela. **Leitura do Poema sujo de Ferreira Gullar**. 2005. 106 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ALDR-6WEJZE/leitura_do_poema_sujo_de_ferreira_gullar.pdf?sequence=1>. Acesso em: 31 mar. 2017.

GARCIA, Denise Hortência Lopes. **A casa do poeta**. 1993. 179 f. Dissertação

(Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000069905>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 50, n. 119, p. 159-178, jun. 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2009000100008&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 31 mar. 2017.

GÊNESIS. In: Bíblia de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2002.

GONÇALVES, Humberto Maiztégui. Um olhar indiscreto e desconstrutivo sobre as interpretações do *Cântico dos cânticos*. **Revista Inclusividade 2**, Porto Alegre, ano 1, n.2, p. 1-26, jul. 2002. Disponível em: <http://www.regiao1.ieab.org.br/rps/teologico/um_olhar_indiscreto_cantico_dos_canticos_humberto.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2017.

GRUEN, Wolfgang. **O tempo que se chama hoje**. São Paulo: Edições Paulinas, 1977.

GULLAR, Ferreira. **A alquimia na quitanda**: artes, bichos e barulhos nas melhores crônicas do poeta. São Paulo: Três Estrelas, 2016.

GULLAR, Ferreira. 'Acho que não escreverei mais poesia', conta Gullar. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 5 set. 2015a. Caderno Ilustrada, n. 31.566, p. 4.

GULLAR, Ferreira. A invenção da vida. In: GONÇALVES, José Eduardo (Org.). **Ofício da palavra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014a. p. 44-61.

GULLAR, Ferreira. **A menina Cláudia e o rinoceronte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

GULLAR, Ferreira. A trégua. **Cadernos de Literatura Brasileira** (Instituto Moreira Salles), São Paulo, n. 6, p. 31-55, set. 1998a. Entrevista concedida a Cadernos de Literatura Brasileira.

GULLAR, Ferreira. **Autobiografia poética e outros textos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

GULLAR, Ferreira. **Bananas podres**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010a.

GULLAR, Ferreira. Entrevista concedida a Antônio Carlos Secchin e outros. **Poesia Sempre**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 9, p. 411-432, mar. 1998b. Disponível em: <<http://leiovejoeescuto.blogspot.com.br/2013/03/entrevista-de-ferreira-gullar.html>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

GULLAR, Ferreira. **Entrevista de Ferreira Gullar**. Fortaleza: Jornal de Poesia, 1999. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/gullar02.html>>. Acesso em: 31 mar. 2017. Entrevista a Weydson Barros Leal.

GULLAR, Ferreira. **Entrevista Ferreira Gullar: 85 anos de poesia**. São Paulo: Fronteiras do Pensamento, 2015c. Disponível em: <<http://www.fronteiras.com/entrevistas/entrevista-ferreira-gullar-85-anos-de-poesia>>. Acesso em: 31 mar. 2017. Entrevista a Ubiratan Brasil.

GULLAR, Ferreira. **Ferreira Gullar conta tudo!!!** Fortaleza: Jornal de Poesia, 2005. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/gullar01.html>>. Acesso em: 31 mar. 2017. Entrevista a Weydson Barros Leal.

GULLAR, Ferreira. **Melhores crônicas**. São Paulo: Global, 2004.

GULLAR, Ferreira. O poeta e suas histórias. **Bravo!**, Rio de Janeiro, n. 158, p. 24-31, out. 2010b.

GULLAR, Ferreira (Org.). **O prazer do poema**: uma antologia pessoal. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014b.

GULLAR, Ferreira. **Poema sucio**. Edição e versão de Pablo del Barco. Madrid: Visor, 1997.

GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GULLAR, Ferreira. **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

GULLAR, Ferreira. Poesia e realidade contemporânea. In: GULLAR, Ferreira. **Indagações de hoje**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. p. 7-15.

GULLAR, Ferreira. **Rabo de foguete**: os anos de exílio. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015d.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia (1950-1980)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 4. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Manoel Odorico Mendes. [S. l.]: eBooksBrasil, 1954. Disponível em: <http://www.4shared.com/postDownload/zTlaDSP0ba/Odissia_-_Homero.html>.

Acesso em 31 mar. 2017.

ILIE, Paul. **Literature and inner exile**: authoritarian Spain, 1939-1975. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Quipapá. [S. l.]: IBGE, 2016. Disponível em: <<http://www.cidades.ibge.gov.br/painel/historico.php?lang=&codmun=261150&search=||infogr%E1ficos:-hist%F3rico>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

INSTITUTO CRAVO ALBIN. Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Cravo Albin, 2017. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/taiguara/dados-artisticos>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

JABÈS, Edmond. **Del desierto al libro**. Tradução de Gastón Sironi. 2. ed. Córdoba: Alción, 2011.

JIMÉNEZ, Ariel. **Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JOBIM, Tom; BUARQUE, Chico. **Sabiá**. [S. l.]: Marola Edições Musicais, 1968. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=sabia_68.htm>. Acesso em: 31 mar. 2017.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite e outros ensaios**. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. p. 114-212.

LAR. In: Dicionário etimológico. [S.l.]: Etimologías de Chile, 2017. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?morar>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

LEITE, José Florentino Marques; JORDÃO, A. J. Novaes. Exilium. In: LEITE, José Florentino Marques; JORDÃO, A. J. Novaes. **Dicionário latino vernáculo**: etimologia, literatura, história, mitologia, geografia. 3. ed. Rio de Janeiro: Lux, 1958. p. 170.

LÉVINAS, Emmanuel. **Totalidade e infinito**. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

LICARIÃO, Berttoni Cláudio. **Dias e dias**: a escrita em palimpsesto de Ana Miranda. 2013. 139 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://www.academia.edu/4005251/Dias_e_dias_a_escrita_em_palimpsesto_de_Ana_Miranda>. Acesso em: 31 mar. 2017.

LIRA, Cristiane. **Na prosa e na poesia**: percursos do exílio em Ferreira Gullar. 2011.

184 f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Artes, University of Georgia, Athens, 2011. Disponível em: <<http://livrozilla.com/doc/333038/na-prosa-e-na-poesia--percursos-do-ex%C3%ADlio-em-ferreira>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

MAALOUF, Jorge Fouad. **O sofrimento de imigrantes**: um estudo clínico sobre os efeitos do desenraizamento no *self*. 2005. 297 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/15573>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

MEIRIM, Joana. **El canto del exilio en la poesía de Gonçalves Dias y Jorge de Sena**. In: DIÁLOGOS IBÉRICOS E IBEROAMERICANOS. Actas del 6. Congreso Internacional de ALEPH - Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, Lisboa, 2009. p. 666-673. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3607544>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

MORAR. In: Dicionário etimológico. [S.l.]: Etimologías de Chile, 2017. Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/?morar>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

MUNIZ, Elisabete Lins; CASTRO, Hermínia Maria Totti de. **Dicionário Barsa da língua portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Barsa Planeta Internacional, 2006.

MUSEO DE LA SOLIDARIDAD SALVADOR ALLENDE. Exposición Memorias colectivas. A 40 años del golpe de Estado. Santiago do Chile, set. 2013.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exiliada. Tradução de Juan Gabel López Guix. **Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura**, Barcelona, n. 26–27, p. 34-40, 1996. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=121441>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

NASCENTES, Antenor. Degradar. In: NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955. p. 150.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário ilustrado da língua portuguesa da Academia Brasileira de Letras**. Rio de Janeiro: Bloch, 1976.

NASCIMENTO, Evando. O estrangeiro, a literatura - a soberania: Jacques Derrida. Tradução de Orlando Nunes de Amorim; Silvana Vieira da Silva Amorim. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 33-45, 2004. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/239>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

NEWTON JÚNIOR, Carlos (Org.). **Ariano Suassuna 80, memória**: catálogo e guia de fontes. Rio de Janeiro: Sarau, 2008.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio e o reino**: a poesia armorial de Ariano Suassuna. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. O pasto iluminado. **Cadernos de Literatura Brasileira**

(Instituto Moreira Salles), São Paulo, n. 10, p. 129-146, nov. 2000.

OVÍDIO. **Poemas da carne e do exílio**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PACHECO, Maria Abília de Andrade. **Taiguara**: a volta do pássaro ameríndio (1980 - 1996). 2013. 305 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/14671/3/2013_MariaAbiliadeAndradePacheco.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2017.

PAES, José Paulo. Introdução. In: OVÍDIO. **Poemas da carne e do exílio**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 9-25.

PAIVA, Marcélia Guimarães. **Espaço e espectralidade na poesia de Ferreira Gullar**. 2012. 124 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2012. Disponível em: <<http://www.cesjf.br/index.php/mestrado-em-letras-dissertacoes/2012/375--27/file>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

PAIVA, Marcélia Guimarães. **O espaço do pai em uma iluminogravura de Ariano Suassuna**. In: CLISERTÃO. CONGRESSO INTERNACIONAL DO LIVRO, LEITURA E LITERATURA NO SERTÃO, 2. Caderno de resumos, artigos e programação. Petrolina: Gráfica Franciscana, 2015. p. 99-105. Disponível em: <<http://www.upe.br/petrolina/>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

PAPA, Helena Amália. Produção e circulação do discurso *Contra Eunômio* a partir dos *exilium* e *relegatio* de Gregório de Nissa (século IV d. C.). **Romanitas – Revista de Estudos Grecolatinos**, Vitória, n. 1, p. 103-116, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/romanitas/article/download/6256/4568>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

PAULA, Marcelo Ferraz de. **Poesia e diálogos numa ilha chamada Brasil**. 2012. 201 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde.../2012_MarceloFerrazDePaula.pdf> Acesso em: 31 mar. 2017.

PIZARRO, Ana. Viaje, exilio y escritura. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, São Paulo, v. 59, p. 45-47, 2001.

PLATÃO. **O banquete**. Tradução, apresentação e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012.

PROENÇA FILHO, Domício (Org.). **A poesia dos inconfidentes**: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomaz Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.

QUEIROZ, Maria José de. **Os males da ausência ou a literatura do exílio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

REZENDE, Milton. **A sentinela em fuga e outras ausências**. Juiz de Fora: Terceira Margem, 2011.

RICARDO, Cassiano. Gonçalves Dias e o indianismo. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria (Codir.). **A literatura no Brasil**. 6. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2002. v 3: pt. 2: Estilos de época: era romântica. p. 70-138.

ROCHA, Wesley Thales de Almeida. **Metal vertiginoso**: a poesia apaixonada de Ferreira Gullar. 2013. 240 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/ECAP-97CFYD>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

ROLLEMBERG, Denise. **Exílio**: entre raízes e radares. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SAID, Edward Wadie. Exílio intelectual: expatriados e marginais. In: SAID, Edward Wadie. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 55-70.

SAID, Edward Wadie. **Fora do lugar**: memórias. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

SAID, Edward Wadie. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward Wadie. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SALMO 137. In: Bíblia de Jerusalém. Nova ed. rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2002.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular**: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

SARAIVA, Francisco Rodrigues dos; QUICHERAT, Louis Marie. Exilium. In: SARAIVA, Francisco Rodrigues dos; QUICHERAT, Louis Marie. **Novíssimo dicionário latino-português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc.** 10. ed. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Garnier, 1993. p. 452.

SCHOTT, Ricardo. **Imyra, Tayra, Ipy, Taiguara - Taiguara (EMI/Odeon, 1976)**. Porto Alegre: Kuarup, [2014?]. Disponível em: <http://www.taiguara.art.br/artigo_ricardo.html>. Acesso em: 31 mar. 2017.

SENA, Jorge de. **Os paraísos artificiais**. [S. l.]: Poetar, 2007. Disponível em: <<http://poetar.blogs.sapo.pt/5729.html>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

SIQUEIRA, Sueli; ASSIS, Gláucia de Oliveira; DIAS, Carlos Alberto. As múltiplas faces do retorno à terra natal. **Cadernos de Debates Refúgio, Migrações e Cidadania**, Brasília, v.5, n.5, p. 61-79, 2010. Disponível em: <http://www.acnur.org/t3/fileadmin/Documentos/portugues/Publicacoes/2011/Cadern_o_de_Debates_5.pdf?view=1>. Acesso em: 31 mar. 2017.

SOUZA, Francisca Zuleide Duarte de. **Em torno de êxodo e exílio**. In: JOACHIM, Sébastien; MONTANDON, Alauin. Migração & hospitalidade. Anais/Seminário Internacional: Mitos e Migração, Recife (PE), 17 e 18 de junho de 2002; Seminário Internacional: Estudos das Interações Sociais, Recife (PE), 18 a 22 de novembro de 2002. Recife: Os organizadores, 2003. p. 127-141.

STADELMANN, Luís I. J. *O Cântico dos cânticos: uma interpretação histórico-social. Perspectiva Teológica*, Belo Horizonte, v. 26, n. 68, p. 47-60, 1994. Disponível em: <<http://faje.edu.br/periodicos/index.php/perspectiva/article/download/1201/1608>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

TABORI, Paul. The semantics of exile. In: TABORI, Paul. **The anatomy of exile. A semantic and historical study**. London: Harap, 1972. p. 23-38.

TAIGUARA. **Terra das palmeiras**. Porto Alegre: Kuarup, [2014?]. Disponível em: <<http://www.taiguara.art.br/index.html>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

TAIGUARA. Teu sonho não acabou. Intérprete: Taiguara. In: **Sucessos de Taiguara**. São Paulo: Odeon, 1979. Lado A, faixa 6. 1 disco sonoro.

TAVARES, Braulio. **ABC de Ariano Suassuna**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

THE FREE dictionary. Huntingdon Valley: Farlex, 2017. Disponível em: <<http://pt.thefreedictionary.com>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

TODOROV, Tzvetan. Voltar. In: TODOROV, Tzvetan. **O homem desenraizado**. Tradução de Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 11-29.

TORRES, Hideide Brito. **O ventre estéril**: pistas bíblico-pastorais em face das dificuldades conceptivas na família. 21 set. 2010. [S. l.]: Palavra(s), 2010. Disponível em: <<http://hideide.blogspot.com.br/2010/09/o-ventre-esteril-artigo.html>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

VALENTE, Luiz. A poética intransitiva de Ferreira Gullar. **elyra – Revista da Rede Internacional Lyra Poetics**, Porto, n. 2, dez, 2013, p. 99-110. Disponível em: <<http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/28>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

VARELA, Fagundes. **Vozes d'América**. São Paulo: J. R. Azevedo Marques, 1864.

VELOSO, Caetano. Como dois e dois. Intérprete: Roberto Carlos. In: ROBERTO CARLOS. **Roberto Carlos - Detalhes**. Rio de Janeiro: Sony Music, 1971. Lado A, faixa 2. 1 disco sonoro.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. **Onde canta o sabiá**. [S. l.]: Textos, testes, trabalhos e tramas..., 2006. Disponível em: <<http://bancodetextos.blogspot.com.br/2006/06/canes-do-exilio.html>>. Acesso em: 31 mar. 2017.

VILLAÇA, Alcides. Em torno do *Poema sujo*. In: GULLAR, Ferreira. **Poesia completa, teatro e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. XLIV-LII.

VILLAÇA, Alcides. Gullar: a luz e seus avessos. **Cadernos de Literatura Brasileira** (Instituto Moreira Salles), São Paulo, n. 6, p. 88-107, set. 1998.

ZAGURY, Eliane. **Castro Alves**: tempo, vida e obra. Rio de Janeiro: Bruguera, 1971.

ZANDONÁ, Jair; ZUCCO, Maise Caroline. Casas em exílio: fragmentos do feminino em personagens de Orlanda Amarílis. **Investigações**, Recife, v. 24, n. 1, p. 177-202, 2011. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/INV/article/view/1291/985>>. Acesso em: 31 mar. 2017.