

# NA PROSA E NA POESIA: PERCURSOS DO EXÍLIO EM FERREIRA GULLAR

by

CRISTIANE LIRA

(Under the Direction of Robert Henry Moser)

## ABSTRACT

This study discusses some of the various definitions of the term “exile” and locates some of these concepts within the work of the Brazilian poet and playwright Ferreira Gullar. It is proposed that, collectively, certain characteristics of these concepts in the work of Gullar can be taken as constituting a literature of exile. After analyzing the category of exile independently, the work of the poet is then explored. During the Brazilian military dictatorship, Gullar lived a clandestine existence while in his own country and later spent time in exile abroad in the 70's. Throughout this period, the author produced many works, including *Dentro da noite veloz* (1975) and *Poema sujo* (1975). In addition to these two, the *corpus* for the present study also includes *Rabo de Foguete* (1998), a memoir in which Gullar details his experiences during his years of exile. Through an analysis of these works of prose and poetry, it is possible to identify both the presence and absence of exile in Gullar’s writing.

INDEX WORDS: Exile, Ferreira Gullar, Poetry, Narrative, Brazilian literature,

*Dentro da noite veloz, Poema Sujo, Rabo de Foguete.*

NA PROSA E NA POESIA: PERCURSOS DO EXÍLIO EM FERREIRA GULLAR

by

CRISTIANE LIRA

B.A., Centro Universitário FIEO, Brasil, 2002

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial  
Fulfillment of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2011

© 2011

Cristiane Lira

All Rights Reserved

NA PROSA E NA POESIA: PERCURSOS DO EXÍLIO EM FERREIRA GULLAR

by

CRISTIANE LIRA

Major Professor: Robert Henry Moser

Committee: Susan Canty Quinlan  
Luis Correa-Díaz

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso  
Dean of the Graduate School  
The University of Georgia  
May 2011

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho ao Henrique Duarte, meu companheiro, a quem nomeei *Vida* pela vida que me deu e me dá todos os dias.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por Sua força vital que move o Universo e que faz com que o meu desejo pelo saber seja uma constante.

Ao meu eterno amor, Henrique Duarte, Folha dançarina do ballet do Vento, por todo o carinho, compreensão e, sobretudo, paciência, nos altos e baixos da minha mente inquieta sussurrando poemas e exilada dentro de seu próprio mundo na tentativa de desvendar os percursos gullarianos.

Ao Professor Robert Moser pela paciência e, principalmente, pelas palavras sempre sábias e confiantes no difícil processo de orientar e apresentar caminhos. Muito obrigada mesmo por todas as dicas e pela leitura sempre tão especial dos meus textos e os inúmeros emails.

À Professora Susan Quinlan por todas as longas conversas regadas por sabedoria, troca, abertura de possibilidades e muita risada, além de todas as correções e sugestões para a melhoria deste trabalho.

Ao Professor Luis Correa-Díaz por ter abraçado a empreitada de fazer parte da minha banca.

À Professora Amélia Hutchinson por todo o auxílio e presença, sendo em inglês ou em português, nas longas conversas e palavras de conforto e sabedoria, além de todo o conhecimento dividido e disposição.

Aos meus outros professores do passado e de hoje pela presença constante e o eterno carinho no desenvolvimento da minha paixão pelo saber. Destaco, porém, as professoras Mona Mohamad Hawi, minha guru eterna; a professora Maria Célia Rua Paulillo, que é um ícone na minha carreira acadêmica, para quem eu disse uma vez,

“quero ser como você quando eu crescer;” a professora Ivone Daré Rabello, que embora distante é uma figura tão importante nos meus caminhos interpretativos; a professora Claudia Arruda Campos, que foi quem despertou a minha paixão por Gullar; e finalmente a professora Betina Kaplan e o professor Nicolás Lucero por terem me apresentado um outro universo na América Latina.

Aos amigos que fiz durante o curso de mestrado pela companhia na jornada. Em especial ao Dorian Lee Jackson pelo incentivo, pela prontidão em me ajudar com os materiais de pesquisa e, principalmente, por todo o auxílio com o inglês. Muito obrigada do fundo do coração, Lee. À Rubia Yatsugafu por ter sido tão gentil tão logo quando cheguei aos Estados Unidos e por ter se tornado uma grande amiga, além de ter dedicado horas e horas do seu tempo lendo esta pesquisa, comentando e enviando palavras de confiança e carinho. À Fernanda Guida por ter sempre o melhor incentivo, a melhor risada e os papos intermináveis, além de ter estado ao meu lado nas horas mais difíceis, quando a frustração e a falta de confiança batem à porta, sempre me colocando para cima, fazendo-me acreditar nas possibilidades. À Sarah Martin por toda a ajuda e presença, além dos empurrõezinhos com o inglês.

Aos amigos no Brasil, que embora tão distantes se fazem tão perto, especialmente, à Luzia Schalkoski Dias, por ter me recebido na sua casa aqui nos Estados Unidos com as portas abertas e ter me incentivado a entrar em contato com o programa de Línguas Românicas. Sem você, Lu, não sei se tudo o que aconteceu na minha vida teria, realmente, acontecido. À Leda por sua leitura da minha tese, mas, sobretudo, pela força dada na hora do branco, do instante nu do papel. Ao Fábio, por ser o afilhado mais querido e o melhor amigo que alguém pode ter. À Celi Fortes por ser sempre tão amiga. À Alice, que transcendeu os laços de família que nos unem e se

tornou minha grande amiga com quem eu sempre posso dividir minhas alegrias e angústias, além de muita risada e poesia.

Aos meus pais, José Barbosa de Brito Lira e Vicentina Barbosa de Lira, minhas irmãs, Célia e Camila, minha sobrinha Gabrielle, além da minha família aumentada, por todo o carinho, confiança e amor.

À Universidade da Geórgia e ao grupo de funcionários do departamento de Línguas Românicas, principalmente Amy Parker e Maryanna Axon, por estarem sempre dispostas a me ajudar nos complicados caminhos da burocracia.

Aos meus alunos do presente e do passado com quem estou sempre a aprender.

Ao Ferreira Gullar por preencher o mundo com os seus sons cheios de poesia e vencer, dia após dia, a luta com as palavras.



## SUMÁRIO

	Page
AGRADECIMENTOS .....	v
CAPÍTULO	
1 INICIANDO A CAMINHADA.....	1
2 PASSOS E RASTROS: O PEREGRINO E AS MUITAS VOZES .....	8
Andanças.....	10
3 INTERREGNO, OU POR UMA ESTÉTICA DO EXÍLIO .....	40
No princípio era o verbo .....	41
Compreendendo o exílio: considerações .....	44
No palco da vida: uma literatura do exílio.....	60
A última flor do Lácio e seu diálogo exilado: vestígios .....	67
Portugal e África.....	67
Brasil.....	76
4 NA PROSA E NA POESIA: PERCURSOS DO EXÍLIO EM FERREIRA	
GULLAR .....	94
O exílio gullariano: memórias e poemas .....	95
Os esconderijos do poeta: o corpo clandestino .....	97
Um corpo que parte I: a URSS .....	114
Um corpo que parte II: o Chile .....	125
Um corpo que parte III: Lima, Buenos Aires e uma poética do sujo .....	140
O desexílio e outras latências.....	152

5	TRADUZINDO-SE .....	159
	BIBLIOGRAFIA .....	164

## CAPÍTULO 1

### INTRODUÇÃO

#### INICIANDO A CAMINHADA: APROXIMAÇÕES

Linguagem é coragem: a habilidade de  
conceber um pensamento, de proferi-lo,  
e assim torná-lo verdadeiro.

Salman Rushdie, *Os versos satânicos* 306

Na tradição literária existe uma tentativa de agrupar as obras dentro de um mesmo período, estilo, escola, visando a junção daquilo que as torna comuns umas as outras. Dessa maneira, de acordo com determinadas características que pressupõem diálogo, colocam-se as obras ao lado umas das outras, gerando, assim, a estética romântica, realista, modernista e outras. Além das características que podem ser, por exemplo, de cunho estilístico, há também a intenção de se fotografar a alma e o modo de viver do homem flagrado dentro dessas normas. Segundo Otto Maria Carpeaux em *História da literatura Ocidental*, há um modelo de homem para cada época, assim, “o homem medieval, o homem renascentista, o homem barroco, o homem classicista, o homem romântico (. . .) seriam mudos, e, por conseqüência, esquecidos, se certos entre eles não tivessem o dom individual da expressão artística, realizando-se em obras que ficam” (qtd. in Cadermatori: 9).

Obras essas que são concebidas a partir de um ato de coragem, como apresenta a epígrafe que abre este capítulo, haja vista que funcionam como testemunhas do tempo. Os textos são como se o autor fornecesse um alvará ao seu íntimo, permitindo que ele se transforme e se conceba assim como linguagem.

Partindo destes apontamentos e do fato de que há uma grande parcela de intelectuais dedicando uma fração do seu tempo aos estudos sobre o exílio, veja-se Paul Tabori, Edward Said, Salman Rushdie, Mario Benedetti, Angel Rama, Maria José de Queiroz, Miriam L. Volpe, Paul Ilie, entre outros, compreendemos como uma necessidade a tentativa de buscarmos elementos que apontem para uma estética do exílio. Assim, em alguma medida, a primeira pergunta que tentamos responder neste diálogo que estabelecemos aqui, relaciona-se à busca de um agrupamento das características que permitem a concepção de uma literatura perpassada ou gerada pelo *mal da ausência* como projetado por Queiroz em seu estudo *Os males da ausência, ou a literatura do exílio*.

A segunda pergunta propõe buscar caminhos viáveis para uma resposta e fecunda-se a partir dos percursos despertados pela primeira. Assim, se é possível analisarmos ou concebermos a existência de uma literatura do/no/sobre o exílio, tomando como pressuposto as características catalizadoras e fundantes desta *estética*, será provável localizá-las na obra do poeta brasileiro Ferreira Gullar uma vez que este viveu a experiência do exílio físico? Nossos apontamentos nos trânsitos pela poesia de Gullar se justificam, portanto, pelas tentativas de busca pelo exílio, suas características, suas condições ou, simplesmente, a sua ausência mesmo que sua latência esteja presente.

Como já comentamos brevemente acima, a literatura em geral tem presenciado muitos estudos voltados à relação escritor e exílio, escritos no exílio e textos sobre o exílio, além de outros. Há muitos estudiosos que dialogam na tentativa de estabelecer os espaços condizentes a esta condição, mostrando tanto a situação daqueles que são banidos de seu país, quanto daqueles que optam pela vivência no exílio. Além de

apontarem também o fato do deslocamento do sujeito dentro do seu próprio país, vivendo, assim, uma condição de exílio interior.

Diante da perspectiva de estudo da vivência no/do exílio (seja físico, seja interior), sobretudo voltado à condição de parte de um lugar físico ou imaginário possível, os teóricos supracitados debruçam-se na busca dos efeitos desta experiência na escritura dos autores. Dessa maneira, os estudos dedicados ao tema, em sua maioria, atestam a presença de uma condição de exílio no *corpus* de análise, não raramente estruturando-os em coletâneas. Há muitas obras que compactuam a mesma condição, vejam-se, a título de exemplo, os conjuntos de excertos reunidos em *Exile in Literature* organizado pela professora da Washington University, María-Inés Lagos-Pope ou *Literature and exile* editado por David Bevan. Contudo, também há entre os estudiosos mencionados, aqueles que se dedicam a uma análise do exílio *per se*, buscando compreender sua semântica, seus aspectos históricos, filosóficos, políticos, entre outros, como é o caso do estudo *Anatomy of exile* de Paul Tabori.

Além dos teóricos que se envolvem com a temática por vê-la como objeto de análise, há ainda as obras que se inclinam para o tema do exílio. Fazem-no como um relato das vivências deste em forma de narrativa, ou seja, aos estudos do exílio ainda se soma a experiência dos próprios autores – como é o caso de Gullar – que escreveu as memórias do exílio, revelando-as em seu *Rabo de Foguete* (1998).

Nota-se, portanto, que o tema do exílio é terreno extremamente fértil e também muito explorado no campo dos estudos em geral, sobretudo, os literários. Todavia, acreditamos, a partir das pesquisas desenvolvidas, que ainda são possíveis novas contribuições ao assunto. Parece-nos que faltam categorizações que possam demonstrar em que medida uma condição de deslocamento, o exílio, afeta a obra criada pelo autor durante o período em que viveu nessa condição. No caso de Ferreira

Gullar, cuja obra - e enfaticamente os livros *Dentro da noite veloz*, *Poema sujo* e *Rabo de Foguete* – constitui o nosso *corpus*, vemos que ele viveu a experiência do exílio. Como Beth Brait denomina em *Ferreira Gullar*, a década de 70 é aquela que permite o ecoar da voz do exilado na poesia brasileira. Ainda de acordo com a autora, durante o tempo em que Gullar estava no exílio, “publicou duas obras bastante significativas para a poesia brasileira: *Dentro da noite veloz* e *Poema sujo*” (7). Logo, se a condição de ter vivido no exílio é algo modalizador para que a obra produzida durante estes anos no degredo tenha as características que possam inclui-la em um rol exílico, em que medida a obra de Gullar se aproxima ou se afasta dessas características?

Pensando a respeito, acreditamos que iremos somar aos estudos da sua criação poética. Durante as leituras que fundam nosso diálogo aqui apresentado, notamos que as contribuições da temática do exílio se limitam a explorar as relações em Gullar, somente no *Poema sujo*. Lembrando, porém, que Cris Gutkoski em seu estudo “Estruturas da fuga no exílio de Ferreira Gullar” avança neste ponto trazendo para o seu *corpus* outros poemas que não o mencionado anteriormente, conforme veremos no capítulo quatro. Assim, durante a tessitura desse trabalho, que propomos chamar de diálogo, pretendemos apresentar os interstícios, os vislumbres do exílio que foram ignorados ou que, simplesmente, mesmo que reunidos, não podem ser tomados como uma constante em Gullar. Esta afirmação, portanto, sugere as tentativas, acertos e desvios no nosso trânsito pela poesia gullariana. Justifica-se, desse modo, a ideia de itinerário que perpassa o nosso estudo.

O nosso ponto de partida na tentativa de criar um percurso coeso na busca pelas marcas do exílio em Gullar nasce a partir do diálogo que estabelecemos com a jornada pessoal do autor e seus trânsitos particulares. Dessa maneira, inicialmente,

identificamos o nosso peregrino, apontando os traços de movimentos, desde a saída de Gullar de São Luís, sua terra natal, até o retorno ao Brasil quando decide voltar do exílio. Além disso, buscamos na fortuna crítica o embasamento necessário que circunda a carreira produtiva do poeta, permitindo-nos ter uma visão mais global da sua obra. Assim, conseguimos ter um panorama da trajetória gullariana, a partir do qual podemos seguir para nos debruçar no ponto sobre o qual temos mais interesse, ou seja, os anos nos quais a voz lírica experiencia o exílio, além daqueles nos quais esta retorna para a pátria.

Passado o processo de relacionamento inicial, seguimos com a nossa jornada analítica pela poesia gullariana, propondo, porém, uma espécie de hiato, à guisa de ilustração, em que apresentamos algumas possibilidades de compreendermos o que é a literatura do exílio. Para isso, visitamos os estudos a respeito da temática, visando encontrar definições que possam explicar o vocábulo “exílio.” Nesse ponto, portanto, dialogamos com as mais variadas situações às quais, em alguma medida, foi aplicado o termo “exílio,” na tentativa de criar uma maneira de compreendê-lo e, finalmente, poder aplicá-lo, de acordo com os casos estudados, à obra gullariana.

Além disso, depois de construir um itinerário que aponta as diversas direções da literatura do exílio e suas características, trazemos a literatura em língua portuguesa para um diálogo com as definições apresentadas. Este se faz necessário, pois, de alguma maneira, aponta uma tradição também na literatura de expressão portuguesa, relacionada ao estado de se sentir à parte algo, cindido. Característica básica, como exploramos com detalhes no capítulo três, para que a condição de exílio possa ser observada.

Uma vez definidas algumas possibilidades de compreendermos como os *males da ausência* podem ser capturados na tessitura narrativa de um autor, através da soma

das contribuições ao tema, é chegado o momento de penetrarmos na busca pela recuperação dos fragmentos da experiência. Em nosso quarto capítulo, conseqüentemente, procuramos descrever as descobertas da nossa jornada pela poesia gullariana. Tentamos, sobretudo, identificar os momentos em que ela se afasta ou se aproxima, por exemplo, do proposto por Claudio Guillén, em seu ensaio, “The writer in Exile,” de que “[a] certain kind of writer speaks of exile, while another learns from it” (272). Assim, tentamos identificar se é possível haver essa divisão tão definida ou se o que é visível, no caso de Gullar, são as nuances dessas circunstâncias, proporcionando, se possível, uma espécie de hibridismo.

Voltamos a dizer que o nosso *corpus* de análise se limita às obras *Dentro da noite veloz*, *Poema sujo* e *Rabo de foguete*. A seleção deste extrato se faz válida, pois a primeira e a segunda obras mencionadas foram concebidas durante os anos de exílio. Além disso, *Poema sujo*, que é considerada a obra-prima do autor, conduz em seu cerne a condição de ilegalidade. O poema foi trazido ao país por Vinícius de Moraes, com quem Gullar se encontrara na Argentina. Moraes tomou as providências para que o poema fosse divulgado e, finalmente, publicado, mesmo sem a presença do autor – que estava no exílio, ainda durante a ditadura militar brasileira. Na época, *Poema Sujo* chegou a ser o livro mais vendido, feito notável, sobretudo, por um lado, por se tratar de um livro de caráter pernicioso (aos olhos da lei) e, por outro, por ser um livro de poemas. Já *Rabo de foguete* é um livro posterior ao exílio, mas sua temática é o debruçamento de Gullar para o passado. Nele, o poeta costura as suas memórias e conta para os leitores o que foi a experiência de ter vivido primeiro como clandestino, já se caracterizando, portanto, como exilado, partindo depois para fora do Brasil, ficando em longo trânsito fora do país. Além das obras supracitadas, também trazemos outros poemas e crônicas da obra gullariana que não estão incluídos entre as



coletâneas aqui mencionadas, sempre que julgamos que são ilustrativos de algum aspecto relacionado ao exílio.

Seguindo com o nosso percurso, após termos penetrado o universo gullariano e os meandros do processo do exílio na sua lírica, é chegado o momento de pausar a nossa caminhada. Em nosso último capítulo que reservamos às considerações finais, fazemos um balanço da nossa jornada, estipulando-o, assim, como novos passos. Ao fazermos isso, deixamos o caminho da poesia gullariana aberto a outros peregrinos dispostos a se embrenharem por ele. Antes, porém, que sigam por essa rota, fica aqui o convite para que nos acompanhem, a partir de agora, nesta peregrinação em busca pelos vislumbres do exílio na prosa e na poesia de Ferreira Gullar.

## CAPÍTULO 2

### PASSOS E RASTROS: O PEREGRINO E AS MUITAS VOZES

O albatroz

Às vezes, por prazer, os homens da equipagem  
Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,  
Que acompanha, indolente parceiro de viagem,  
O navio a singrar por glaucos patamares.

Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,  
O monarca do azul, canhestro e envergonhado,  
Deixa pender, qual par de remos junto aos pés  
As asas em que fulge um branco imaculado.

Antes tão belo, como é feio na desgraça  
Esse viajante agora flácido e acanhado!  
Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça,  
Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado!

O poeta se compara ao príncipe da altura  
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;  
Exilado no chão, em meio à turba obscura,  
As asas de gigante impedem-no de andar.

Charles Baudelaire, *As flores do mal* 110-11

Abrimos este capítulo com o poema de Baudelaire, pois acreditamos que sintetiza a condição de poeta por meio da metáfora do albatroz. Além disso, o poema condensa a relação metalinguística da circunstância da poesia e do seu criador diante da modernidade, uma vez que nesta a arte toma para si o fato de falar de si mesma, daí essa poesia debruçada sobre seu próprio escopo, manipulando conscientemente a linguagem.

Em alguma medida, os versos da última estrofe exprimem a própria condição do eu-lírico aprisionado ao chão, distante do seu território, sendo denominado como exilado e afastado da sua matéria, como se ela o aproximasse da solidão própria da escritura, sendo que só lhe engrandece quando no ar. No caso de Ferreira Gullar, porém, observamos que a metáfora do albatroz pode ser considerada como uma tônica em sua obra. Vemos isto, pois ele circula entre os seres terrenos, espalhando entre eles a sua poesia, através de uma luta corporal na busca da palavra, da sintaxe desmontada, mas que seja capaz de incorporar as muitas vozes que existem neste diálogo. Não se trata, portanto, de uma poesia que se alcança somente através do distanciamento, é, antes, diálogo, uma longa conversa entre os meios e os dizeres. A condição de exílio, que aqui é retomada por Baudelaire como algo intrínseco daqueles que estão afastados da altura, pode ser entendida como a aproximação com a escrita. No caso de Gular, porém, não é completamente capturada, daí dizer que ele é antes um peregrino em seu âmago, a um exilado pontual. Partindo disso e do fato de que as “asas gigantes” gullarianas embora façam o seu trânsito talvez mais lento, mas não impossível, seguimos para a compreensão da sua peregrinação.

## Andanças

Uma corola

Em algum lugar

esplende uma corola

de cor vermelho-queimado

metálica

não está em nenhum jardim

em nenhum jarro

da sala

ou na janela

não cheira

não atrai abelhas

não murchará

apenas fulge

em alguma parte alguma

da vida

Ferreira Gullar, *Em alguma parte alguma* 43

É do poema que utilizamos como epígrafe acima que nasce o título do último livro publicado por Ferreira Gullar, *Em alguma parte alguma* (2010). O poema foi escolhido para introduzir o nosso percurso, pois sintetiza bem o viés que desejamos oferecer para olhar os trânsitos e o caminhante desta jornada, isto é, está em “alguma parte” e está, também, “em parte alguma.” Como podemos ver, o poema abre com

esta ideia de uma posição espacial fixa, “em alguma parte,” mas o uso do pronome indefinido desestabiliza esta noção, pois atribui a esse lugar uma condição de nebulosidade. É fixo, mas não é fácil de ser localizado. Na sequência, há o surgimento do elemento que ocupa esse espaço, trata-se de uma corola, que é o conjunto das pétalas de uma flor, e ela vem acompanhada, através de um hipérbato, do adjetivo “esplende,” isto é, tem muito brilho, é extremamente notável.

Mesmo assim, diante de tamanha luz, a voz lírica destaca o não, em pleno contraste com a ideia de visibilidade, porque ao mesmo tempo que é tão visível diante do seu brilho que resplandece, tem a característica quase do não ser, pois reside no “não está,” “não está em nenhum jardim” (Gullar, *Em alguma parte* 43) e a partir daí, embora com a elipse da negativa e do verbo, os advérbios de lugar vão se propagando para mostrar os lugares do não encontro. Além disso, outros atributos que não o lugar são anexados à sua condição. Embora brilhe, não tem qualquer odor, não há quaisquer elementos que sejam atraídos por ela. Finalmente, nega-se a ela a condição do envelhecer, pois “não murchará.”

Parece-nos, todavia, que essa circunstância não é algo que possa ser compreendido como positivo, pois vem apontada pelo uso do advérbio de negação. É como uma recusa ao direito da corola de envelhecer, murchar, morrer. Uma vez não tendo esses atributos, é provável que seja de plástico, sua natureza é, com isso, o não. A voz lírica, entretanto, resgata a corola de seu limbo lembrando os motivos pelos quais inicialmente falara dela, esta brilha, “em alguma parte alguma / da vida” (43). Logo, sua condição é marcada pelo seu brilho em algum ponto. Não importa, ao final, qual é o lugar, mas o fato de que esse resplandecer pode ser capturado “em alguma parte.” Mostra-se, com isso, o apelo para o sim, enquanto que também pode não ser capturado em “parte alguma,” não pela sua inexistência, mas pela sua falta de

definição, de concretude, ficando de si, talvez, somente um rastro do seu brilho em algum lugar e em lugar algum.

Diante do apresentado, acreditamos ser possível capturar a mesma corola, tão indefinida como título do poema, como a própria condição de Gullar. Isto é possível em decorrência de vermos nos seus percursos, não tanto a sua fixidade, mas o brilho que emana da sua arte. Este resplandecer pode ser visto em qualquer parte, desde os lugares pelos quais passou, como pelos quais somente a sua palavra se fez presente. Além disso, o próprio contraste das adversidades que atravessam o caminho da corola em seu desafio de somente brilhar, podem ser compreendidos como os muitos obstáculos que Ferreira Gullar teve e tem de cruzar, mas sem nunca perder a breve expectativa, nem por isso menos viva, da possibilidade do luzir.

Se de alguma forma a nossa estadia na terra já caracteriza uma espécie de exílio, o primevo, o qual exploramos mais detalhadamente no próximo capítulo, podemos dizer que é São Luís do Maranhão o local que abriga o peregrino no início do seu percurso. Há oitenta anos, completados em 10 de setembro de 2010, nascia no Maranhão, José Ribamar Ferreira. Como o próprio Gullar disse em uma entrevista à *Cadernos de literatura brasileira* (1998), a mudança de nome para Ferreira Gullar só ocorreria mais tarde e em decorrência do fato de que “[n]o Maranhão . . . todo mundo se chama Ribamar. É a devoção a São José do Ribamar” (32). Havia, portanto, muitos poetas no Maranhão que tinham Ribamar no nome. Uma vez, porém, aconteceu de um poema chamado “A monja,” de autoria de Ribamar Pereira, ser erroneamente atribuído a Gullar. O autor de *Poema Sujo* ficou indignado com o fato do seu nome ter sido atribuído como autor de um poema que estava tão distante da maneira como concebia a poesia. Logo, decidiu fazer uma pequena correção durante o programa de rádio do qual era locutor e aproveitou para avisar aos ouvintes que mudaria de nome.

Uma vez que a mãe de Gullar tinha como sobrenome, Goulart, o poeta decidiu se chamar, a partir de então, como é conhecido hoje, Ferreira Gullar.

O lugar onde passou a infância é recuperado com alguma frequência em sua poesia e também na sua prosa. Um dos flagrantes em que este primeiro espaço é retomado, trata-se de um encontro do poeta com um conterrâneo em Buenos Aires, retratado na crônica “Encontro em Buenos Aires” que pertence ao livro *A estranha vida banal* (1989). Temos um diálogo entre aquele que estivera há pouco no Maranhão e o nosso poeta que já não via a sua terra por cinco anos. Gullar, respondendo aos argumentos do progresso pelo qual o Maranhão passava, disse, “tenho medo que a cidade comece a crescer loucamente, que se destruam os velhos sobrados e tudo o que constitui o encanto de São Luís,” (87) demonstrando a afeição àquele lugar guardado na memória, mas que, pelas notícias que ele mesmo lia no jornal, não parava de se modificar, de se tornar outro lugar.

Além dos vislumbres da sua terra delimitados nas crônicas, é latente essa presença no *Poema Sujo* (1976), que analisamos brevemente no capítulo quatro.<sup>1</sup> São Luís, se não é o cenário constante da sua poesia, pode ser visto como o primeiro lugar onde o poeta percebeu o seu (des)ajuste com as letras. Muito jovem, apaixonou-se e deixou de ir brincar com os colegas para ler livros de poesia e, em decorrência de uma redação pela qual a professora não lhe deu a nota máxima, pois tinha erros gramaticais, dedicou-se ao estudo da gramática. Consequentemente, nascia dessa conjunção o exercício da escrita.

Ainda no Maranhão, publicou *Um pouco acima do chão* (1949) com a ajuda da mãe, mas, já como poeta consagrado, na época de reunir sua poesia para o volume *Toda poesia* (1980), Gullar decidiu que o primeiro livro deveria ser deixado de fora. Quando questionado a respeito desta decisão, Gullar disse que “era um garoto

ingênuo que estava tateando um caminho com grande entusiasmo pela poesia, mas sem saber direito o que era poesia. . . . Eu estava tateando para saber o que era poesia” (*Cadernos* 33). Logo, esse livro fora uma espécie de exercício pelos labirintos do poético e não concentra a visão que Gullar tem da poesia, movimento que vai ser alcançado, porém, com *A Luta corporal* (1954), obra que nasce no Rio de Janeiro.

Com pouco mais de 20 anos, Gullar chega à cidade maravilhosa com a cabeça repleta de ideias e alguns poemas na mala. O projeto da partida parece ter sido alimentado, sobretudo, pelo fato de ter recebido um telegrama do *Jornal de Letras* em 08 de junho de 1950 (Moura 18), informando-o de que ele havia ganhado o primeiro prêmio do concurso de poesia daquele jornal com o poema “O galo.” De acordo com as observações de George Moura, em sua contribuição para a série *Perfis do Rio*, no volume dedicado a Ferreira Gullar, o poeta “[t]inha mandado para a redação, no Rio de Janeiro, o poema ‘O galo’ inspirado num desenho do Sal de Frutas Eno. Jamais poderia imaginar que os versos escritos por ele, um obscuro jovem poeta do Maranhão, seriam escolhidos pela comissão julgadora formada por gente célebre como Manuel Bandeira, Willy Lewin e Odylo Costa, filho” (19). Não só foram escolhidos, como foram a mola propulsora para que Gullar tivesse as portas de um novo universo abertas para ele, no caso, o Rio de Janeiro, constituindo-se, assim, o primeiro trânsito, a saída do seu lugar de origem para um novo espaço.

Na cidade maravilhosa, Gullar não sabia que a sua jornada de peregrino não estava finda. Logo que arrumou emprego com a ajuda de um conterrâneo no Instituto de Aposentadoria e Pensão de Comércio, descobriu, através do exame admissional, que estava com tuberculose. O médico dissera a Gullar que ele não ia “morrer dessa doença. E outra coisa: não vai também dar uma de Manuel Bandeira, que ficou explorando tuberculose para fazer poesia” (Moura 23). Em decorrência de estar



doente, Gullar teve de sair do Rio de Janeiro, exilando-se, em alguma medida, nas montanhas para poder se tratar e, com isso, sua entrada para a revista foi adiada. Durante o período em que esteve afastado da cidade do Rio de Janeiro, Gullar, reconectado com uma atmosfera rural, tomou algumas notas que resultaram em poemas (Moura 26). “Em abril de 1952, depois de quatro meses no Sanatório de Correias,” (27) o autor do *Poema sujo* retorna ao Rio e assume o seu trabalho. É na passagem de seu aniversário dos vinte e dois para os vinte e três anos que Gullar tem uma grande surpresa. Aquele que é conhecido como um dos fundadores do movimento modernista brasileiro fora até a sua casa visitá-lo pessoalmente. O poeta maranhense teme desmaiar diante da aparição de Oswald de Andrade que chega dizendo, conforme Moura apresenta, “[v]im dar um abraço em você, meu poeta. Eu sou o Oswald de Andrade. Trouxe um presente para você” (30). Somente há pouco o autor de *Dentro da noite veloz* havia conhecido o modernismo brasileiro, pois não tinha acesso a essas produções antes de chegar ao Rio. Oswald de Andrade estava encantado com a produção poética de Gullar em *A luta corporal*. Embora o livro ainda não houvesse sido publicado, o amigo do poeta maranhense, Oliveira Bastos, enviou um exemplar do então inédito livro para o poeta paulista que veio até Gullar para parabenizá-lo.

Com *A luta corporal* (1950-1953), Gullar chamou a atenção de muitos intelectuais e poetas. Até hoje esta obra é reconhecida como um ícone em sua carreira poética. É possível afirmar isso, pois se distancia de tudo o que havia sido produzido até o momento, na tentativa de se aproximar de uma sintaxe inventada. Esta condensa todos os elementos que a voz lírica espantosamente captura, deglute e expele em uma invenção tão espantosa quanto o movimento inicial.

De acordo com a nossa leitura, o próprio livro consiste em uma espécie de aprendizagem em torno de uma peregrinação, pois entramos na obra com poemas que ecoam certo tradicionalismo, estão condensados sob a divisão “Sete poemas portugueses,” passando disso ao “Mar intacto,” trazendo a figura que, embora brevemente, exploramos no nosso capítulo três como sendo um espaço “entre,” ou seja, a transição que conecta a saída à chegada e vice versa. Rumando pela prosa densamente poética ou seria o poema visitando a prosa?, em “Um programa de homicídio” e outros, alcançando, finalmente, a condensação da voz e da palavra nas partes que constituem a fala. Apresentando alguns exemplos desse percurso, trazemos, dos poemas portugueses, aquele que embora seja o primeiro do livro, recebe como título a palavra “Três,”

Vagueio pelos campos noturnos

Muros soturnos

paredes de solidão

sufocam minha canção (Gullar, *Toda poesia* 5)

Inicialmente, temos o esquema rítmico bem evidente AABB. As rimas são emparelhadas e pobres, apresentando um movimento simples. Em certa medida, porém, melancólico, bem à coloração do poema em decorrência do campo semântico composto de palavras como “vagueio,” “noturnos,” “muros,” “soturnos,” “paredes,” “solidão” e “sufocam.” Conjunto temático que prenuncia a sensação de asfixia da única fresta de esperança que é gerada pelo termo “canção.” Além disso, a ideia de “vaguear” carrega em si a noção de andar sem destino, sendo que pode também ser lida como devaneio, abrindo a possibilidade de ser a mente que vagueia, não necessariamente o corpo físico.

Em decorrência de ser este um poema de abertura, talvez seja possível ler essa circunstância lírica que se apresenta como uma forma de debruçamento sobre o próprio exercício do fazer poético, gerando, no confinamento da forma, uma prisão cuja fuga só é possível no rompimento completo das barreiras, das paredes soturnas que aprisionam o eu, como vemos nos versos de “Roçzeiral,”

Rozal, ROÇAL

l'ancêndio Mino-

Mina TAURUS

MINÔS rhes chãns

sur ma parole –

ÇAR

.....

FORLHAGEM, fo

lhargem

q'abertas

ffugas acêças

.....

LA PACIÊNCIA TRA

VALHA

LUZNEM (55-7)

Aqui, da aproximação de elementos díspares, a voz lírica irrompe e gera outros e se antes eles podiam ser contrastes, agora se delineiam harmônicos na sua junção. Da roça se chega à rosa, de ambos ao roçzeiral. Para que as duas línguas enfim se compreendam, não mais que o “ÇAR” é necessário e se a paciência trava, ela também trabalha. Disso surge o luzir, que pode também ser o não luzir, ou seja, a poesia,

partindo das antíteses, deseja fotografar os interstícios. Desses polos se sustenta uma espécie de tema, “que persistirá obstinadamente em toda a poesia de Gullar,” (Villaça, *Cadernos 90*) marcando o compasso dos versos.

Ainda com relação ao livro *A luta corporal*, de acordo com Eleonora Ziller Camenietzki em *Poesia e política*, “[e]m ‘O mar intacto’, o poeta está exilado do mundo, que, sem ele, permanece inalterado. É a consciência da inutilidade de seu canto, do homem como ‘espectador desnecessário’, em que tudo caminha para o fim” (37). O exílio é arquitetado dentro do verso, através de uma geografia delimitada pelos elementos mais cotidianos como, por exemplo, “O trabalho das nuvens:”

Esta varanda fica  
à margem  
da tarde. Onde nuvens trabalham.

.....

Sim, os frutos  
que não comeremos, também  
fazem a tarde

(a vossa  
tarde, de que estou à margem).

Há, porém, a tarde  
do fruto. Essa  
não roubaremos:

tarde. (16)

Capturamos a atmosfera do isolamento da voz lírica quando ela se manifesta através do pronome possessivo na segunda pessoa, afirmando, não mais a respeito do trabalho das nuvens, mas de algo que ocorre em paralelo a ele, dada a inexorabilidade do

tempo, que ela se sente à margem da tarde que pertence a esse grupo. Logo, a sensação de não pertencimento que antes se apresentava à varanda, estende-se ao eu-lírico, colocando-o, também, à margem. Além disso, a presença do tempo é um elemento destacável, pois ainda que exista o incessante trabalho das nuvens, também há a tarde do fruto e essa tarde já não é a mesma tarde que a “vossa” tarde. Com isso, caracteriza-se uma espécie de destempo, conceito que exploramos no próximo capítulo, entre o eu-lírico e os destinatários do poema aqui representados pelo pronome “vossa.”

Retornando ao percurso de Gullar, tão delineado por Moura, é possível capturarmos, ainda, outros trânsitos físicos dentro do próprio Rio de Janeiro. Gullar mudou-se várias vezes, sobretudo em decorrência de questões financeiras, até que chegou o momento em que conseguiu mais estabilidade e a partida é retomada, em um tom que pende para o triste, mas com um toque de humor, bem característico de quem olha a vida naquele momento com um riste de otimismo. “Poema de adeus ao falado 56” que tem como complemento ao seu título “(no melhor estilo moderno com aliterações, alusões e leve tom de humor e melancolia),” (*Toda Poesia* 78) captura esta atmosfera nos versos:

Sexta-feira parto:

até outra vez

Fica de nós, o quarto

Fica de mim, vocês

Como a extensão ao título prenuncia, o poema vai apresentar um ritmo característico, proporcionado pela estruturação das rimas e também pela anáfora “fica de” sendo que esta, quando complementada, apresenta uma separação entre um “nós,” que incorpora a voz lírica, e um “mim” que é aquele que parte. Se explorarmos a temática da

despedida, talvez seja possível percebermos a questão da ausência latente na separação, além do caminho à possibilidade do “rever-se” uma vez que o segundo verso diz, “até outra vez,” denotando um breve intervalo. Como veremos no capítulo quatro, ao partir para a vida na clandestinidade, Gullar pensa na despedida como sendo algo breve. Entretanto, não é isso que ocorre. Sua escritura, desta maneira, está permeada pelas inúmeras despedidas e intervalos que constituem a voz lírica.

O poema comentado acima foi perdido e só reencontrado “26 anos depois, em 1980, quando [Gullar] incluiu-o na primeira edição do livro *Toda poesia*” (Moura 39). O poema foi anexado ao volume que compreende o livro *O vil metal*, obra que reúne os poemas de 1954 a 1960. Ainda segundo Moura, “[a]í vai surgir um dos temas mais freqüentes do poeta na vida madura: o contraste radical entre a vida e a morte” (43). Há muitos poemas que podem exemplificar esta afirmação. Um deles, “Oswald morto,” aponta o movimento inabalável da vida diante da morte que passa, “[a]s escolas e as usinas paulistas / não se detiveram / para olhar o corpo do poeta que anunciara a civilização do ócio” (*Toda poesia* 73), contrastando a presença daquele que parte com a agitação da vida que fica a se mover sem parar, sem se quer olhar para aquele que parte, principalmente por não pertencer mais àquele universo que rugem em seu movimento constante. Em “Réquiem para Gullar,” ainda de *O vil metal*, temos,

[a] bola e o luto dia sem limite. Cravo-de-defunto. Estearina. Moscas no nariz a língua coagulada na saliva de vidro e açúcar. O esmalte do dente apodrecido já nada tem a ver com o amor a timidez a injustiça social o ensino precário. Amanhã é domingo pede cachimbo. Os barcos cheios de peixes o sol aberto mais um dia findando mas os dias são muitos são demais não lamentemos. (*Toda poesia* 91)

O texto que foge ao formato do verso abarca uma série de elementos sem que haja a pausa para a conexão entre eles, tudo é somente pontual, fugaz, e habita o mesmo escopo, é de luto e de sol aberto o dia. O cotidiano devora a subjetividade e a devolve em imagens de deteriorização tais como o esmalte do dente apodrecido ou os barcos cheios de peixes mudos naquele instante entre o viver e o morrer.

Segundo Maria Zaira Turchi, “*O vil metal* não deixa de representar um momento de reconstrução, de resistência. O poeta, após ter destruído o seu instrumento de trabalho em *A luta corporal*, tenta reaver a poesia. Só que ao fazê-lo avança cauteloso, pois não deixa de lhe atormentar o fato de que o novo poema já nasce marcado pela morte” (72). Isso ocorre, sobretudo, diante da circunstância de que tudo se deteriora em um ritmo que não pode ser evitado, como as frutas que apodrecem na fruteira, imagem recuperada em vários livros e poemas do autor, como em “Bananas podres” e “Bananas podres 2” de *Na vertigem do dia* (1975-1980), vários momentos do *Poema sujo* e as ramificações de “Bananas podres,” divididas em 3, 4 e 5 em *Em alguma parte alguma* (2010), além de “Desordem,” do mesmo livro, confirmando esse percurso de observar o apodrecimento natural da vida nos elementos mais cotidianos.

Quando incursionava pelos poemas de *O vil metal*, Gullar foi procurado pelos irmãos Campos e pelo poeta Décio Pignatari de São Paulo, pois a poesia dele, em *A luta corporal - O vil metal* ainda não havia sido publicado - apresentava uma disposição no papel que era única, revelando um esforço estético relacionado à arquitetura do poema em si, à sua disposição no papel branco. Embora Gullar e os paulistas discordassem em alguns pontos, haja vista que estes “acreditava[m] na fragmentação da palavra e na criação de um novo verso” e aquele “quer[ia] criar uma nova sintaxe,” (Moura 47) o maranhense, estimulado pelo amigo Oliveira Bastos,

decidiu fazer parte da I Exposição Nacional de Arte Concreta em dezembro de 1956. Ele enviou o poema “O formigueiro,” mas não foi à exposição em São Paulo.

No ano seguinte, ocorreu no Rio de Janeiro a Exposição Nacional de Arte Concreta, com isso, o grupo paulista foi ao Rio. Nessa exposição ocorreram muitas discussões em torno do que era a arte concreta e entre elas o questionamento de que o poema que Gullar enviara para participar da exposição não se encaixava como este tipo de arte. Além disso, aconteceram também alguns insultos pessoais e a noite terminou com o desentendimento dos paulistas com os cariocas.

Meses depois, porém, a discussão voltou a se acirrar, pois “Gullar recebe[u] um artigo do grupo de artistas do Movimento Concreto de São Paulo para ser publicado nas páginas do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*. O título do artigo: ‘Da fenomenologia da composição à matemática da composição’” (Moura 50). Segundo o artigo, o poema deveria ser concebido de acordo com fórmulas matemáticas, obedecendo uma composição prévia.

Gullar não concordava com estas observações e decidiu romper com os concretistas de São Paulo. O rompimento tornou-se oficial quando da publicação do artigo dos paulistas ao lado de um outro de Gullar chamado “Poesia concreta: experiência fenomenológica.” Os textos defendiam opiniões opostas e estava plantada, em alguma medida, a semente do “primeiro movimento de vanguarda essencialmente carioca, que ainda viria a acontecer: o Neoconcretismo” (50). Deste rompimento e dos questionamentos que surgem entre o diálogo com a estética a que pertencera e a nova que está a brotar, Gullar cria um novo livro, *Poemas* (1958). Neste há uma reunião dos seus poemas concretos e neoconcretos que compreendem o período de 1957 a 1958.<sup>2</sup>



Para ilustração deste movimento na poesia gullariana transcrevemos o poema abaixo que está na coletânea *Toda poesia* (103):

		açúcar
		algodão
fogo	branca	
		FRUTA
escuro	prata	fogo
	fruta	azuis
	prata	
	fruta	
	prata	
	fruta	
		fruta

A visão do poema nos remete a uma árvore. Temos as sinestésias trazidas pela própria composição da palavra, o doce da fruta pelo “açúcar,” a maciez pelo “algodão,” seu brilho pela “prata,” sua sombra pelo “escuro” e a sua queda pelo desaparecimento da maiúscula. Além de apresentar elementos concretos na sua disposição no papel, o poema traz a imagem dos sentidos, aquela “FRUTA” pode, de repente, tornar-se “fruta,” ficando ao nível do chão e passando pelo processo de apodrecimento e morte tão marcado pela mudança para a minúscula.

Gullar incursionou pela poesia concreta e neoconcreta e esta relação ainda se mantém através dos poemas virtuais que ele tem disponíveis na internet em seu site oficial. Se antes somente a disposição das palavras no papel, além das pontas deste dobradas tinham que dar a dimensão de suas ideias, com a utilização da tecnologia, por exemplo, as letras do poema “O formigueiro” dançam escuras sobre o fundo branco e parecem, separadas, formigas dispersas depois de alguém ter mexido com o formigueiro, enriquecendo, assim, a fisicalidade do poema.

Lembramos, porém, retornando às andanças de Gullar, que entre o livro *A luta corporal* e a fase compreendida como concreta/neoconcreta, Gullar ainda produziu um outro livro, *Crime na flora ou ordem e progresso*, que só foi publicado em 1986. A obra é fruto das dúvidas criativas que se apossaram do autor quando da publicação d’*A luta corporal*. De acordo com Gullar no texto de abertura ao livro, “este texto foi escrito há trinta anos. Ocorreu num período de crise, quando tive a impressão de que não mais escreveria poesia. Foi o desfecho de *A luta corporal*: era minha obsessão fazer uma poesia que não fosse apenas um discurso sobre a realidade mas, ela mesma, uma realidade” (*Crime* vi). O livro faz em prosa poética uma revisitação à experimentação d’*A luta corporal*, “alegori[zando] um pesadelo que se disfarça sob a aparência do pseudo-enredo policial” (Lafeté 510). Sabemos que acontece um crime, alguém foi morto, entretanto, a identidade deste ser – seria um anjo, um homem, uma mulher? – é uma lacuna e esta é o pilar que rege o eixo da trama.

Como é possível vermos diante do movimento que percorremos até aqui, Gullar circula não só por espaços distintos como, também, por gêneros díspares. Ainda sobre *Crime na flora ou ordem e progresso*, o autor diz “[n]ão era um poema, era outra coisa. Seria um conto, uma novela? Não me fiz essas perguntas: era um texto de desenvolvimento imprevisível, que permitia explorar uma dimensão

fascinante da linguagem” (vii). Assim, quando não transita pelos gêneros em separado, mescla-os, fazendo uma conjunção destes em uma só obra, compondo uma estrutura de vários elementos.

Acompanhando a peregrinação de Gullar, temos a chegada dos anos sessenta. Estes marcam o início de um novo período para o Brasil. Em 1961, Jânio Quadros é eleito e tem como seu vice João Goulart. Da união de ambos, uma combinação bastante contraditória, o primeiro pertencente à direita e o segundo, à esquerda. Acontecia, então, a última eleição através do voto direto, condição que só foi recuperada em 1989. Durante o governo de Quadros, Gullar foi convidado para chefiar a Fundação Cultural de Brasília. Inicia-se, aí, um novo trânsito para ele. O autor muda-se para lá e deixa a esposa e os filhos no Rio, vivendo entre os dois lugares. Das condições de vida no novo lugar, sobretudo pelo fato de que em Brasília não existia o ritmo boêmio do Rio de Janeiro, Gullar se entrega à leitura. Dentre os livros está “*La Pensée de Karl Marx* escrito por um padre católico francês chamado Jean Yves Calvez . . . [que o publicou] em Paris com o objetivo de evitar a conversão dos padres ao marxismo” (Moura 59). O poeta se iniciava neste pensamento e ficou “encantado com as teses marxistas” (59). Depois da sua iniciação, Gullar observa como a cidade de Brasília constitui em seu escopo uma grande contradição, afinal, aquele símbolo de modernidade e desenvolvimento era construído pelas mãos dos operários pobres que, possivelmente, não transitariam pelo próprio espaço que contribuíram para construir.

O tempo passa e quando a família de Gullar está de malas prontas para se mudar para a capital do país, Quadros, ao final de agosto de 1962, renuncia, e Gullar precisa ligar para a esposa Thereza Aragão e mudar os planos. O emprego de Gullar é perdido, mas a semente estava plantada. Ao voltar para o Rio, o poeta entra em

contato com o Centro de Cultura Popular, através da sua esposa que já fazia parte do grupo. Conhece o Vianinha, Oduvaldo Viana Filho, e este convida Gullar a fazer parte da trupe dizendo que eles iam fazer uma peça sobre a reforma agrária (Moura 66). Nosso peregrino, então, aventura-se por novos caminhos. A poesia engajada entra em campo, e Gullar produz poemas de cordel. De acordo com a hipótese de Villaça, durante este período em que o poeta se voltou à militância, “a poesia de Gullar tanto se adensava quanto se enfraquecia,” (*Cadernos* 98) pois a tentativa de aproximar o texto do entendimento gerava um “resultado poético . . . evidentemente frágil [no qual] a condição problemática do camponês real simplificava-se na forma tosca que, por sua vez, debilitava o pretendido efeito político” (Villaça, *Cadernos* 99).

Trata-se, assim, de uma poesia marcada pelo desejo do poeta de se fazer entender por todos, alcançando alto didatismo, mas é a vontade de Gullar que “ao fazer literatura est[e]ja contribuindo para a transformação social do Brasil, fazendo a revolução socialista” (Moura 69). Deste período nasce “João boa-morte cabra marcado pra morrer” que conta a história de Pedro João Boa-Morte, lavrador, e da sua família na busca por melhores condições de vida. Entretanto, por ter contrariado o patrão, João só encontra dificuldades pelos caminhos por onde passa. Decidindo, então, diante das adversidades e da morte de seu filho Mundico, que:

os seus filhos mataria  
e mataria a mulher,  
depois se suicidaria  
para acabar de sofrer (*Toda poesia* 120)

Com essa decisão, vê-se que não há saída para o povo sofredor, entretanto, a história tem uma mudança de direção e esta apresenta que é possível, sim, a mudança. Através da figura de Chico Vaqueiro, o poema traz a possibilidade da reforma agrária,

mostrando que João Boa-Morte não estava sozinho, que ele podia se juntar à luta, “que o caminho da vitória / está na revolução” (122). Logo, o texto que foi concebido para fazer parte da peça de Vianinha sobre a reforma agrária, apresenta o tom de que não é ficando de braços cruzados que as coisas vão acontecer, é preciso conscientizar a população.

Gullar também escreveu “Quem matou Aparecida” que é ambientado na zona urbana da cidade do Rio de Janeiro, “nasceu na Praia do Pinto, / morreu no mesmo lugar” (123). Este conta a história da jovem favelada que tem sonhos infantis e que indo trabalhar é explorada sexualmente pelo patrão e quando capturada pela patroa é acusada de roubo de jóias e vai presa. Quando na cadeia, descobrem que Aparecida está grávida. A jovem, sem outra solução, volta para a favela e entra para a prostituição. Depois, encontra um jovem da favela que se apaixona por ela e juntos eles tentam viver como uma família. Simão, porém, “participou de uma greve” (Gullar, *Toda poesia* 130) e foi preso. A agonia de Aparecida é crescente com o não retorno do seu homem para casa e com a morte do seu filho e, por isso, Aparecida

sem pensar e sem saber  
 derramou álcool na roupa  
 pra logo o fogo acender.  
 E feito uma tocha humana  
 foi pela rua a correr  
 gritando de dor e medo  
 para adiante morrer (132)

Diante do ocorrido com Aparecida, a voz lírica propõe questionamentos sobre quem a matou, apresentando a ideia de que ela foi levada a fazer isto por não haver outra alternativa, questionando o leitor sobre os motivos pelos quais existem pobres e ricos,

expondo o processo dialético do poder. Embora não sejam poemas que trabalhem diretamente com o esforço linguístico desempenhado por Gullar até então, esta fase gullariana é importante para capturar a visão política do poeta e também para compreender as tentativas em tornar a linguagem funcional. Além disso, se considerarmos o exílio como uma forma de diferença, um signo de marginalidade, podemos explorar João Boa-Morte e Aparecida como símbolos dos exilados sociais.<sup>3</sup> Em alguma medida, eles representam aqueles que uma vez não adequados ao sistema, estão à margem da sociedade e, portanto, afastados dos núcleos massivos e ideológicos do poder, sofrendo a sua condição de “estranhos” em relação àqueles que pertencem ao grupo, sobretudo, por ter *status* e poder.

Ferreira Gullar, que já havia incursionado pela crítica, depois de ter sido eleito presidente do CPC em 1963, publica o ensaio *Cultura posta em questão* (1965). A proposta do ensaio mostrava que “he [Gullar] rejected what he called ‘bourgeois’ art and called for a popular art ideologically engaged and socially committed to the masses” (Calirman 1). Em outras palavras, “[o] país não precisa de literatos e sim de lutadores” (Moura 70). A militância tornava-se ainda mais presente, entretanto, o poeta já percebia que mesmo com as tentativas de produzir uma arte menos complexa do ponto de vista linguístico, não havia o alcance das massas, como assim ele almejava. Um pouco mais tarde, Gullar ainda publica *Vanguarda e subdesenvolvimento* (1969) que parece o ápice de um processo de pensamento que vinha se formando desde *Cultura posta em questão*.

Nas palavras de Lafetá, em *Cultura posta em questão*, “apenas constatava-se que o caráter nacionalista da cultura popular decorria da luta contra o imperialismo: como o imperialismo é responsável pela maior parte do atraso e da miséria do povo,

conclui-se que o artista engajado na ‘cultura popular’ deve, de saída, lutar contra ele,” (179) ou seja, deve ser comprometido. Em *Vanguarda e subdesenvolvimento*, porém:

o problema ganha um enfoque mais sofisticado, à luz ainda das categorias do particular e do universal. No seio da realidade internacional (que é o universal), diz Gullar, existem realidades específicas, as diferentes nações, com suas diferentes culturas (que constituem as diferentes particularidades). Nacional (particular) e internacional (universal) são pois ‘realidades de uma mesma realidade, dialeticamente idênticas e distintas’. Sendo assim, ‘quanto maior consciência tenha um país subdesenvolvido de sua realidade particular, maior consciência terá da realidade internacional e melhor poderá atuar nela e contribuir para modificá-la, conformá-la às necessidades das particularidades que as constituem’. Dessa maneira supera-se tanto o nacionalismo como o internacionalismo absolutizantes, postulando-se uma verdadeira dialética entre o termo local e o cosmopolita. (Lafetá 179)

Vê-se, assim, que os movimentos de envolvimento com a política geraram muitos processos reflexivos em Gullar e estes foram traduzidos das mais diferentes maneiras. Convém lembrar que no período entre a primeira publicação de *Cultura posta em questão* e *Vanguarda e subdesenvolvimento*, Gullar também circulou pelo gênero do teatro. É uma noção que já se preludiva com os romances de cordel, mas que se tornou física com a criação do grupo Opinião, ao lado de Oduvaldo Viana Filho, Armando Costa, Paulo Pontes, Pichin Plá, sua esposa Thereza Aragão, e outros. Nesse gênero, o poeta criou, somente a título ilustrativo, ao lado de Vianinha, a peça *Se*

*correr o bicho pega, se ficar o bicho come* em 1966.<sup>4</sup> Já em 1968, com Dias Gomes, *Dr. Getúlio, sua vida e sua glória*, além de outros trabalhos.

De todos os percursos avançados e percorridos, é em 1970 que o poeta passa a viver aquele que lhe aumentará a conotação de peregrinação, pois Gullar entra, neste período, para a clandestinidade, caracterizando-se, portanto, como um exilado político, haja vista que vive por quase um ano no Rio de Janeiro como clandestino e depois parte para o exílio.<sup>5</sup> Além disso, recordemos, no final de 1968, o poeta fora detido sem qualquer motivo realmente palpável e somente retorna para casa no dia 02 de janeiro de 1969. O intervalo durante o qual esteve distante do lar não seria, porém, aquilo que imaginava Gullar, havia de se prolongar por longos e doloridos anos. A peregrinação, durante o tempo decorrido na clandestinidade, começou pela casa da sogra e depois seguiu pela casa de muitos amigos até que em agosto de 1971, Gullar partiu para o exílio.

Nosso trabalho debruça-se, sobretudo, nas obras que compreendem o período do exílio, ou seja, o livro de poemas *Dentro da noite veloz* (1962-1975), *Poema sujo* (1975) e o livro escrito posteriormente a este período que, entretanto, relata os anos de exílio, *Rabo de foguete* (1998), evidenciando, além do movimento no qual se encontra o criador, a maneira como este se manifesta na sua produção desde a prosa até a poesia. Logo, neste itinerário que aqui preparamos, não vamos nos deter na exploração dos caminhos trilhados por estas obras, pois este é o nosso motivo no quarto capítulo deste trabalho.

Destacamos, porém, que além da temática do exílio, a obra de Gullar, que compreende o período supracitado, tem sido explorada em diversos níveis. O crítico Alcides Villaça cria um itinerário por grande parte da obra do autor, apresentando, por exemplo, a respeito de *Dentro da noite veloz*, uma ideia que se centra na distinção de



uma “alternância básica,” poemas nos quais predominam “o tom declaratório,” como “Meu povo, meu poema,” e outros nos quais “ritmos e imagens dão voz a compulsões entranhadamente líricas, detonadas pela memória, pelo desejo amoroso, pela comoção de um instante,” (99) que é o caso de “Uma fotografia área.” Além dele, Alfredo Bosi em “Roteiro do poeta Ferreira Gullar” (2003) propõe que através de sua trajetória, Gullar alcança uma espécie de superação que vai culminar no *Poema sujo*. Sobre as mesmas obras, Lafetá, em *A dimensão da noite* (2004), menciona que *Dentro da noite veloz* apresenta “como principal característica a procura de equilíbrio entre a expressão dos sentimentos subjetivos e a comunicação da visão de mundo” (199). Notamos também que há um rol de estudos que se centram nas obras do período voltados à análise do diálogo político na produção intelectual de Ferreira Gullar.

Neste âmbito se destaca o minucioso trabalho de Eleonora Ziller Camenietzki em *Poesia e política* (2006), que também faz uma peregrinação pela poesia de Gullar chegando até *Muitas vozes*, estipulando uma leitura cíclica. Somam-se a este estudo, as breves contribuições de Gabriela Luft com o artigo “O poeta, o poema e a militância poética” e de Cimara Valim de Melo (2005) com “A resistência poética de Ferreira Gullar.” Ambas mergulhadas, sobretudo, na obra *Dentro da noite veloz*. Há também Maria Zaira Turchi com *Ferreira Gullar: a busca da poesia* (1985), apresentando três momentos da poética gullariana, “o lirismo solitário,” “o lirismo solidário” e “a síntese da memória.” Tito Damazo e Leland Guyer contribuem com a leitura do *Poema sujo*. Matheus Silva Martins, por sua vez, trabalha o motivo da esperança na poesia de Ferreira Gullar, evidenciando como este aparece nos livros *Dentro da noite veloz* e *Na vertigem do dia*. Os títulos apresentados são ilustrativos do debruçamento da crítica em torno da obra gullariana. A lista de estudos da poética

deste período é extensa e é chamada para nos fazer companhia quando adentramos os textos no quarto capítulo.

Durante o exílio, Gullar esteve em diversos lugares, Argentina, Chile, Peru, Moscou, Paris, voltando ao Brasil em março de 1977. Embora ainda existisse o medo do retorno, Gullar não suportara as palavras do general Figueiredo de que “ele não queria esse comunista aqui [no Brasil]” e decidiu que voltaria, afinal, “quem este general pensa que é? O dono do Brasil?” (Moura 110). Com o retorno, a vida nunca voltaria à normalidade. A cidade já não era a mesma, as pessoas não eram as mesmas, a família passara por muitas crises (e outras estariam por vir), o exílio, assim, marcava a sua presença para sempre.

Era tempo, agora, já em terras brasileiras, do peregrino se aventurar por um novo gênero. Em 1979, Dias Gomes, com quem Gullar já trabalhara no teatro, convida-o para trabalhar com ele na televisão. Começava ali uma nova história para Gullar. Esta era tortuosa e o namoro (Gullar nunca se entregara verdadeiramente), apesar de financeiramente favorável para o poeta, não demorou muito a ser rompido depois da morte de Dias Gomes em 1999. Para a televisão, ao lado de Dias Gomes, Gullar trabalhou com a novela *Sinal de alerta* (1978-79), as séries *Aplauso* (1979), que eram produzidas por Paulo José e *Carga Pesada* (1979-81), além de vários outros trabalhos, como a novela *Araponga* (1990-91) e a minissérie *As noivas de Copacabana* (1992). O poeta, porém, nunca se rendeu à televisão, para ele, “[n]ão existe história nenhuma que dê 200 capítulos, a novela é antidramaturgia.’ Gullar sabe que a televisão é um meio de sobrevivência como sempre tinha sido a sua atividade de jornalista. ‘É o ganha-pão para dar sustento ao saudável delírio criativo da poesia, que alimenta a máquina onde explode o poema’” (Moura 128) e a sua poesia explode no retorno ao Brasil, não com a frequência das notícias de jornal ou com a constância de



e de justiça

E promete incendiar o país (*Toda poesia* 337)

A poesia é descrita como cativada de amabilidades, feito uma criança que recebeu muitos mimos e que não sabe como se comportar, avançando sem qualquer respeito, colocando-se entre o universo público e o privado, querendo quebrar normas, destruir, “relinchar” seu caos. Entretanto, depois dos momentos explícitos de afronta e inovação, a subversão “reconsidera.” Diante deste processo sabe que é preciso englobar outros elementos em seu bojo, tais como aqueles que são os excluídos sociais e que nada entendem das tentativas da arte poética em ser subversiva. A poesia necessita, antes, beijar nos olhos aqueles que ganham mal, trazendo-os para o seu escopo, incorporando-os e, através desse processo, ainda lhe é possível fazer as promessas de incendiar o país, não só pelo movimento estético, mas pela inclusão de outros elementos, como aqueles que necessitam ser embalados no colo por terem sede de felicidade e de justiça.

Dez anos depois da chegada do exílio e sete anos depois da publicação de *Na vertigem do dia*, Ferreira Gullar publica *Barulhos* (1987). O livro de poemas condensa um rol de títulos que divagam a respeito da morte, a voz lírica parece perpassada por aqueles que estiveram, mas que já não estão,

Mas e os mortos,

onde estão?

O Vinicius, por exemplo,

e o Hélio? a Clarice?

.....

Thereza, Guguta, Zuenir,

estavam todos ali e o bairro

funcionava, a cidade funcionava aquela manhã  
 como em todas as manhãs (*Toda poesia* 346)

Vê-se que há um compasso da inexorabilidade da vida que não para – como já fora capturado nos versos em homenagem à morte de Oswald de Andrade. A voz lírica que retorna para o seu lugar de origem depois do exílio, nota que as suas cercanias estão vazias destas pessoas que insistem em ir embora. Em muitos momentos a solidão é capturada na visão da própria morte, como em “Volta ao lar,” “Entra em casa o poeta de 52 anos . . . / de repente / sabe que vai morrer” (*Toda poesia* 369). O eu-lírico reconhece, porém, que se trata somente de uma “verdade-lâmina,” pois a morte não vai ser naquele momento, “nem amanhã talvez,” mas ele tem ciência de que ela vem da mesma maneira que as coisas continuarão a acontecer, como já ocorreram, quando da saída dos inúmeros personagens da sua vida.

A peregrinação é ainda latente em Gullar, contudo menos barulhenta, o poeta permaneceu no Rio de Janeiro e continua produzindo nos anos posteriores a *Barulhos*. No universo da prosa, ele lançou em 1990 uma reunião, *A estranha vida banal*, das crônicas que foram escritas para *O pasquim* e para o *Jornal do Brasil*. Neste livro, como já comentamos brevemente, o autor traz muitos elementos da vida no exílio, sobretudo nos trânsitos pelo Peru e pela Argentina. Na área ensaística, em 1993, Gullar publica o polêmico, “Argumentação contra a morte da arte,” no qual discorre a respeito da noção de estética, trabalhando com os porquês pelos quais determinados itens são denominados arte, evidenciando que houve uma mudança de concepção nos níveis expressivos e que o fato de tudo ter a maleabilidade de ser considerado como arte, gera, assim, a morte desta.

O fim dos anos noventa ainda traz outras produções em prosa, como os contos de *Cidades inventadas* (1997) e *Rabo de foguete* (1998) que tem o adendo ao título de

“memórias do exílio.” A obra é uma espécie de ressoar que utilizamos no capítulo quatro como fundação para a leitura de *Dentro da noite veloz* e *Poema sujo*, além de servir de marco para observarmos os percursos que Denise Rollemberg desenha em sua obra *Exílio: entre raízes e radares*, ao examinar os relatos de exilados políticos. Em 1999, lançou *Muitas vozes*, último livro de poemas antes do recém-lançado *Em alguma parte alguma* (2010).

Alfredo Bosi, em “Roteiro do poeta Ferreira Gullar,” comenta quando falando sobre *Muitas vozes* que “[e]m Gullar a condição da ultramodernidade capitalista em país dependente é captada e filtrada pelas vozes de uma consciência reflexiva cada vez mais centrada no pensamento da finitude e da morte. O seu sentimento do mundo é atravessado de ponta a ponta pelo sentimento do tempo” (183). Logo, a temática da passagem do tempo, já apresentada em livros anteriores no fulcro do apodrecer das frutas, mas na existência de um brilho que se difunde em diversos lugares e em lugar nenhum, é um exercício que perpassa a poética gullariana e que a acompanha ao longo da sua produção. Deste livro, porém, o poema que chamamos para ilustrar as andanças gullarianas é “Volta a São Luís,”

Mal cheguei e já te ouvi  
gritar pra mim: bem te vi!

E a brisa é festa nas rolhas  
Ah, que saudade de mim!

.....

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 (*Toda poesia* 458)

O poema faz uma referência intertextual evidente à “Canção do exílio” (1843) de Gonçalves Dias, daí trazer a temática do exílio, lembrando talvez o retorno do filho ao seu lugar original. Entretanto, embora carregue o tom de canção e até tente transparecer um toque de saudade e reconhecimento, o que atrai a atenção nesse poema é a relação temporal, pois a voz lírica não parece tão ligada afetivamente a esse lugar. Lembra, antes, algo que precisa ser chamado, clamado de um espaço distante, uma memória. Além disso, a estrofe final contém um tom confessional e ambíguo. Se por um lado aquele é o lugar primevo para o qual a voz lírica retorna, por outro, não há uma elevação deste em detrimento do outro, haja vista que os versos se apresentam “as aves que lá gorjeiam” e depois “não gorjeiam como aqui,” ou seja, tanto “as aves de lá” podem ser as que gorjeiam de maneira mais bela, quanto as de “aqui” podem fazê-lo. Além disso, é nossa hipótese que com o trabalho de inversão - no poema de Dias temos o “aqui” e depois o “lá” – talvez seja o desejo da voz lírica apresentar que existe uma diferença entre estes lugares, mas esta não é necessariamente em detrimento uma da outra, mesmo que tenha o tom confessional do coração que revela, e exista, assim, o pendor para o “lá.”

Aproximando-nos do próximo destino no nosso percurso, o olhar para a temática do exílio, ainda cabe dizer que Gullar incursionou por outros caminhos depois de *Muitas vozes*, há as crônicas reunidas em *O menino e o arco-íris*, que compreendem a produção deste no *Jornal do Brasil* nos anos sessenta. Além de ter

lançado uma coleção infanto-juvenil chamada *O rei que mora no mar* pela editora Global.<sup>6</sup> Em 2003, lançou *Relâmpagos*, um livro que reúne textos sobre arte e em 2006, tem os textos que escreve para a *Folha de São Paulo* reunidos no livro *Resmungos. Em Alguma parte alguma* (2010) é o último livro de poesias publicado do poeta que permanece desenvolvendo inúmeros percursos poéticos, seja pelo olhar daquele que, tal qual uma aprendizagem constante, pensa a respeito “[d]o que se foi” (Gullar *Em alguma parte* 45) seja por se encarregar do papel do poeta,

já que o poeta diz

o que o leitor

— se delirasse —

diria. (23)

Assumindo, com isso, a sua posição de delírio, de envolto nesta cápsula tênue que faz com que o poema nasça. Como dito por Gullar, “[p]ara nascer o poema preciso viver, de alguma forma, a experiência do espanto” (Moura 149). Logo, o movimento da voz lírica em assumir que somente torna verbo aquilo que o leitor não o faz, pois não delira, demonstra este olhar constante do eu-lírico para o seu exercício, revelando que a voz lírica, mesmo diante de mais de sessenta anos de produção intensa, ainda se olha e se vê com olhos de primeira vez, espantando-se consigo mesma e com o seu processo de construção.

Hoje, aos oitenta anos de idade, Gullar é mundialmente conhecido pelo seu trabalho de escultor da palavra e da sua sintaxe. No último ano, 2010, o prêmio Luís de Camões, que é o maior prêmio literário para escritores de língua portuguesa, foi ofertado a Ferreira Gullar. Além deste prêmio, em 2002, Gullar também foi indicado ao Prêmio Nobel de Literatura por nove professores titulares de universidades do Brasil, de Portugal e dos Estados Unidos. Também ganhou o prêmio Jabuti em 1999



por *Muitas vozes* e, mais tarde, pelo livro *Resmungos*. Em 2005, recebeu o maior prêmio oferecido pela Academia Brasileira de Letras, o prêmio Machado de Assis, pelo conjunto da sua obra. Fora do Brasil, na Holanda, Gullar ganhou o prêmio Príncipe Clauss, que é oferecido àqueles que contribuíram para a transformação da arte, da sociedade ou da visão cultural do próprio país. Além dos prêmios mencionados aqui, Ferreira Gullar ainda coleciona muitos outros, mais um ponto que demonstra a importância da nossa caminhada no debruçamento e compreensão da trajetória gullariana, penetrando, todavia, nos percursos do exílio. Antes, porém, que cheguemos à caminhada exílica de Gullar, façamos um intervalo para compreender os movimentos do exílio.

---

<sup>1</sup> Lembrando que o *Poema sujo* foi escrito em 1975, como vemos nos versos, “às quatro horas desta tarde / de 22 de maio de 1975” (39), mas foi publicado a primeira vez pela editora Civilização Brasileira em 1976. A edição que estamos usando, porém, é referente ao ano de 1977.

<sup>2</sup> Para saber mais a respeito da relação de Gullar com o movimento Concreto e a ruptura migrando para a criação do movimento Neoconcreto, ver as observações de George Moura em *Ferreira Gullar: perfis do Rio*. Além do que comentamos aqui, o autor ainda relata a ideia do “enterro” do poema, comentando também sobre a “explosão” do poema. Para saber mais sobre poesia concreta, ver ainda *Teoria da poesia concreta* (1975) dos irmãos Campos e Décio Pignatari. A respeito do neoconcretismo, ver Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (1985).

<sup>3</sup> Ver as considerações de David Bevan que apresentamos no capítulo três.

<sup>4</sup> A respeito deste período áureo do teatro, destacamos uma informação interessante apresentada por George de Moura em *Ferreira Gullar: perfis do Rio*. Segundo o autor, “[q]uanto mais sucesso faz o Teatro Opinião, mais seus integrantes ficam visados pelas forças da repressão. Gullar sente na pele o braço da opressão, no seu apartamento em Ipanema, em 1966. Ao chegar em casa, encontra a mulher Thereza assustada diante de dois policiais militares, à paisana, que reviram todo o apartamento. Os PMs dizem que estão em busca de documentos que liguem Gullar ao movimento de camponeses comunistas. Gullar argumenta que é poeta e não tem nenhuma relação com os camponeses. Mas um dos policiais olha na estante uma pasta onde está escrito: ‘Do Cubismo à Arte **Concreta**.’ Para ele o foco subversivo acaba de ser identificado. . . . Horas depois, chega um repórter do jornal *Correio da Manhã* – que tinha sabido da invasão – para fazer uma matéria. Quando o repórter pergunta a Gullar por que, na sua opinião, eles teriam apreendido os originais do livro *Do cubismo à arte neoconcreta*, ele responde: ‘Devem achar que tem alguma coisa a ver com Cuba...’ Esta piada correria o mundo, em vários países vítimas da ditadura” (grifos nossos para ressaltar que no livro de Moura há uma inconsistência e que aqui a reproduzimos como o livro apresenta) (Moura 81).

<sup>5</sup> Destacamos aqui que as definições de exílio são expostas no próximo capítulo e se tornam iluminadoras para compreendermos o percurso deste fenômeno na obra e na vida de Ferreira Gullar.

<sup>6</sup> Conforme apresentado no site oficial do autor.

### CAPÍTULO 3

#### INTERREGNO, OU POR UMA ESTÉTICA DO EXÍLIO

Ninguém é capaz de avaliar uma dor  
 íntima pelo tamanho da ferida  
 superficial, do buraco.

Salman Rushdie, *Os versos satânicos* 438

A epígrafe de Rushdie captura muito bem a tônica que desejamos apresentar a respeito dos nossos itinerários pelo exílio. Não é por observamos os trânsitos, a história, que somos capazes de sentir a experiência ou, ainda, compreender os processos dolorosos do exílio.

O que cabe a nós, porém, é permitir que os textos, possam ser ouvidos, pois, “[e]xile speaks, but through the texts” (Lagos-Pope, *Exile in Literature* 11). Ao que se junta Paul Ilie, em *Literature and inner exile*, afirmando que “[l]iterature best documents the elusive exilic sensibility” (51). Desta maneira, qualquer falsa impressão de sofrimento ou de alegria vivenciada através do processo do exílio, deve ser considerada de maneira bem próxima, através dos relatos daqueles que viveram a experiência. Daí dizer, por exemplo, diante dos textos que abarcamos na nossa pesquisa e dos diálogos que nos permitimos fazer, que no rol de textos que têm como temática o exílio e a galeria de exilados, é possível observarmos que existe uma relação particular entre a mão que escreve e a experiência que se ficcionaliza.

Em outras palavras, a literatura do exílio, ainda quando ficcionalizada, como é o caso d’*Os versos satânicos* de Salman Rushdie, é, quase sempre, permeada por uma vivência prévia, através da presença do autor. Ele é, normalmente, um iniciado no

exílio, sofreu – ou ainda sofre – essa experiência. Consequentemente, uma vez que estas obras se nutrem “directamente de la realidad inmediata, las obras literarias sobre el exilio reflejan las causas del exilio y las consecuencias del mismo sobre el ser humano.” Logo, “la validez de estas obras de ficción yace en hecho de que los mismos escritores son exiliados, que sufrieron en carne propia los efectos de esa situación que recrean” (Cunha-Giabbai 95). Seja o exílio interior, seja o exílio físico, que tratamos com ênfase a seguir, passam, desta maneira, pela máxima de Aristóteles, dentro do processo de que a arte imita a vida.

Destaca-se, partindo destes apontamentos, a relevância do homem como um pintor da sua época, como apontado por Carpeaux e por nós apresentado na introdução desse trabalho. Lembrando, ainda, que nas palavras de Edward Said, o exílio é uma temática muito fértil para se falar a respeito, mas é algo terrível de se viver como experiência. Partindo disso, seguimos para a tentativa de colocar em diálogo alguns apontamentos a respeito do exílio em geral para, depois, através destes registros, construirmos possíveis trilhas da composição da literatura do exílio.

### **No princípio era o verbo**

A terra é o exílio insuportável, o morto um bem-aventurado sempre.

Euclides da Cunha, *Os sertões* 243

Recorrer a história para compreender os casos de exílio requer um grande retorno no tempo, afinal, o primeiro caso de banimento do qual se tem conhecimento é datado do ano 2000 a.C.. Este foi sofrido por Sinuhe, que era um cidadão do Egito. Segundo Maria José de Queiroz no capítulo de introdução ao livro *Os males da ausência ou a literatura do exílio*, o mundo tomou conhecimento desse exílio primevo através de François Joseph Chabas, “egiptólogo francês, conhecido por traduções de

papiros, entre elas a do *Papyrus Harris*, o mais extenso papiro dos catálogos arqueológicos” (20). Logo, esta condição que é tão humana, embora Paul Tabori mencione que “[e]xile is not a human invention,” (*Anatomy* 39) ao tratar da questão do exílio no mundo animal, é muito antiga e praticamente surge da urgência da vida e com a própria vida. Se pensarmos nas sociedades antigas, temos na *Polis* grega o princípio de exílio político edificado nas colunas da democracia, afinal se decidia se uma pessoa deveria ou não ser mandada embora da pátria em consonância com o número de votos secretos que esta recebia para ser enviada ao degredo. Vê-se, aqui, um imenso processo irônico, pois a democracia era utilizada para decidir sobre a vida de outrem, visando a sua retirada da comunidade, o que tanto nos lembra os movimentos exercidos pelos regimes autoritários, nos quais a democracia é sufocada ou completamente ausente.

Ainda falando sobre os gregos, destacamos o papel de uma figura em particular que parecia carregar o estigma do exílio intrinsecamente, ao menos do ponto de vista de Platão: os poetas. Assim pensava o filósofo, pois uma vez que este dividia as artes em menores, isto é, aquelas que fornecem somente o deleite e nobres, aquelas “nas quais se faz ouvir a voz dos deuses, através da ‘inspiração’ do poeta” e “considerando que a verdadeira realidade se encontra no mundo das idéias, o filósofo conclui que a poesia consiste numa falsidade, na imitação duma imitação, visto restringir-se à superfície das coisas.” Dessa maneira, “os poetas deviam ser expulsos da república[, pois] falam precipuamente aos sentidos de cada um e podem, por isso estimular a violação das leis éticas que regem o convívio humano” (Moisés 97). Toma-se, a partir desta proposição que a maneira de estabelecer o seu pensamento pairava em um processo ambíguo. Se de um lado os poetas criadores de uma arte

nobre recebiam a inspiração divina, algo que se conota como um benefício, por outro lado, tinham que ser banidos por terem este dom.

Embora ainda tratando dos primórdios do exílio, dos exercícios desta condição que a história noticiou, vemos que essas considerações de Platão podem ser, mesmo que indiretamente, tomadas como precursoras de um exílio aos moldes modernos. Isto se embasa, principalmente, no grande número de intelectuais que passaram pelo processo de serem banidos de seus países, sobretudo nos dois últimos séculos, essencialmente, pelo fato do domínio da palavra escrita. Esta podia ser considerada como uma arma contra os regimes autoritários, fazendo da sua atividade uma extensão para a militância política e para a conscientização do povo. Logo, se ampliarmos a ideia proposta por Platão, lembrando o aspecto ambíguo que esta reverbera, podemos compreender, em uma larga escala, que a situação de intelectual pressupõe, desde tempos imemoriais, a tônica de banimento, daquilo que se deve, em alguma medida, expelir, pois pode influenciar a harmonia do todo.

Além dos elementos que até aqui exploramos, se considerarmos a *Bíblia* como uma forma de literatura, vemos que nesta se captura aquele exílio que podemos conceber como o primeiro destinado ao homem na visão cristã.<sup>7</sup> Uma vez que Adão foi tentado por Eva a provar do fruto proibido, eles foram banidos do paraíso, passando, portanto, a viver a experiência de um exílio na terra sofrendo todos os males da sua nova condição. Assim, o banimento daquele território concebido como perfeito resulta em uma vivência de sofrimento, não antes imaginada, não fora pela incorrência no erro, no cometimento do pecado da desobediência.

Ainda na leitura das escrituras é possível observar novos movimentos de exílio. Um deles, por exemplo, é aquele que capturamos no momento em que Abraão ouve as palavras divinas que lhe pediam que este deixasse a própria família e a

própria terra para seguir para o lugar que Deus iria lhe indicar. Nesse caso, porém, embora com as intempéries da viagem, o destino para o exílio não é visto como algo negativo. É, antes, a chegada a um lugar melhor, a promessa de melhoria. Outro exemplo é quando da ocorrência do primeiro êxodo, o qual salienta a origem do povo escolhido. Este, porém, mesmo diante das provas da presença divina e do seu amor, responde “com ingratidão e pecado. Só o cativo e o exílio em Babilônia garantem-lhe o perdão e aplainam os obstáculos para novas jornadas” (Queiroz 25). Destacando, portanto, o aspecto punitivo do exílio, mas como um processo de aprendizagem pelo sofrimento, do qual uma vez que o homem tenha verdadeiramente se purificado, é permitido retornar ao seio do Senhor e ser por ele novamente amado e acolhido.

Após estas observações acerca dos princípios do verbo, mantemo-nos no nosso percurso, na tentativa de uma definição deste estado tão antigo ao homem.

### **Compreendendo o exílio: considerações**

¿Hasta dónde este exílio exterior coincide con otro más profundo, interior, anterior?

Juan Gelman, *Exilio* 20

Como iniciar essas considerações se não através do exercício da consulta ao dicionário? Construimos nossas considerações tomando por base a definição de exílio proveniente do Aurélio, “1. Expatriação, forçada ou voluntária; degredo, desterro. 2. O lugar onde reside o exilado. 3. Fig. Lugar afastado, solitário, ou desagradável de habitar.” Vê-se, através desta exposição, uma conjunção de elementos semânticos que tendem a realçar o aspecto negativo associado ao exílio. O vocábulo, na sua forma dicionarizada, tenta estampar a carga que a palavra deposita, no caso, em três elementos distintos: inicialmente, o lugar onde se vive este processo, depois, o sujeito

que experiencia esta situação e, finalmente, a própria experiência vivida. Capta-se, assim, a noção de se estar fora do lugar, deslocado, em suma, à margem.

Partindo desta primeira proposição, há outras contribuições ao termo, porém, construídas através do debruçamento sobre o fenômeno do exílio. Uma vez que nos detenhamos nas pesquisas dedicadas ao tema, é notável a recorrência dos estudiosos do tópico, às contribuições feitas por Paul Tabori em sua obra, *Anatomy of exile*. O autor propõe-se a fazer uma leitura do exílio a partir, sobretudo, da variedade imensa e controversa da semântica do termo, tendo como ponto de partida seus aspectos filológicos, históricos, filosóficos, legais e os pontos de vista políticos (11). Logo, Tabori entrelaça em seu discurso muitos elementos que são iluminadores da temática, dentre eles, porém, destaca-se a definição de exílio que ele apresenta para que tenhamos um ponto de partida, voltado ao qual podemos prosseguir para o entendimento do termo e a dissecação deste em sua obra. Segundo o estudioso,

[a]n exile is a person who is compelled to leave his homeland – though the forces that send him on his way may be political, economic, or purely psychological. It does not make an essential difference whether he is expelled by physical force or whether he makes the decision to leave without such an immediate pressure. (37)

Nesta exposição, vemos, sobretudo, a questão do trânsito. Um exilado seria, principalmente, aquele que necessita executar uma saída da sua terra de origem, locomovendo-se até um outro lugar. Observamos, ainda, que a questão dos fatores externos que impulsionam este movimento não é necessariamente destacada como de grande importância.

Entretanto, nos percursos que desenvolvemos aqui, veremos que este ponto têm muita relevância, essencialmente, se tomarmos as palavras de Edward Said em seu ensaio

“Reflexões sobre o exílio.” De acordo com Said, a diferença dos exilados do nosso tempo para “os exilados de outrora” é de escala: “nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa,” (“Reflexões” 47) ou seja, sofre a influência, sobretudo, de resultantes políticas. Lembremos, ainda, que Said não está desacompanhado nesta observação. Como exemplo, Thomas Pavel, no ensaio “Exile as romance and as tragedy,” ao tratar da questão do exílio intelectual, afirma que “[f]ew centuries have experienced displacements of writers, artists, professors, and professionals as dramatic as those which accompanied the political upheavals of the twentieth century” (305). Além dele temos, ainda, Lagos-Pope, “[p]erhaps more than any other period in history, the twentieth century has witnessed an enormous flow of displaced people” (7). Embora com o uso do *talvez*, que carrega em sua composição a conotação da dúvida, vê-se que se trata de mais um adendo à força que os movimentos de exílio tiveram no último século.

Com isso, nota-se que embora o exílio seja uma condição que Ilie coloca como “one of the earliest phenomena in the history of man’s social condition,” (1) ganha evidências de lente de aumento no século XX. Se de um lado pela questão da expansão sem medida dos regimes ditatoriais ao redor do mundo, por outro também por questões que são antigas, mas que igualmente se manifestaram no período. Lagos-Pope menciona, “[e]xamples range from the Europeans who fled from the Nazis, to the more recent Asians and Latin Americans who migrated to escaped war, dictatorial regimes, and/or famine” (7). Ao que ela arremata na sequência, “[e]xile has become a common occurrence,” (7) revelando um aspecto corriqueiro desta manifestação no nosso século e, também, permitindo que seja compreensível a imensa gama de interesses em torno do tema.



Temos alguns adendos apresentados pelo próprio Tabori à definição aqui previamente comentada. Além do exilado ser uma pessoa que tem que deixar a sua terra, seja por quais motivos, forçado ou voluntariamente, este “will always retain an often subconscious interest and affection for his homeland” (38). Complementando esta observação, Tabori utiliza como exemplo o fato de que um exilado pode, durante os jogos olímpicos, torcer da mesma maneira entusiasmada pelo seu país de origem, como pelo país no qual se encontra em exílio. Paul Ilie, contudo, avança na definição exposta por Tabori e acrescenta mais um aspecto importante a esta condição.

De acordo com ele, “[t]he *exile* – meaning a person as distinct from the condition – is that human being who is compelled to leave his country or to remain outside its borders for fear of persecution, but who nevertheless hopes to return when circumstances allow” (5). Notamos, a partir dos apontamentos de Ilie, inicialmente, a distinção que ele faz entre a pessoa que vive o exílio, em português denominada exilada, e a condição na qual se encontra essa pessoa, uma vez que foi banida ou que foi coagida a deixar o país de origem, passando, portanto, à condição de exílio. Na sequência, o que salta aos olhos é o visível apêndice que este dá à concepção do exilado, uma vez que este não é mais, somente, uma pessoa que teve que passar pelo trânsito de saída de um lugar para o outro, por diversos motivos, sem possibilidades de retorno, mas o fato de que a situação de exílio é marcada por uma esperança, um desejo perpétuo de retornar. Por conseguinte, como fica a condição daquelas pessoas que durante a experiência do exílio são assimiladas pela cultura do novo lugar e não carregam em seu cerne esta vontade? O que dizer daqueles que deixam o seu país e conseguem se integrar ao novo lugar? Talvez, aqui, para iluminar estes questionamentos, seja interessante trazer novamente a campo as observações de Tabori.

Segundo ele, o “status of the exile, both materially and psychologically, is a dynamic one – it changes from exile to emigrant or emigrant to exile” (37). Assim, uma vez que o exilado se integre ao seu novo lugar, ele pode deixar de ser um exilado para se tornar um emigrante, isto é, retira-se do limiar da sua condição de quem saiu do seu país de maneira forçada, para se tornar alguém que deixou o seu país para se estabelecer em outro. Em via oposta, dado o aspecto mutável da condição de degredo, este pode ter saído do seu país originalmente como um emigrante, para se estabelecer neste lugar, mas diante das circunstâncias do país natal, sentir que não pode retornar, tendo que se manter fora daquelas fronteiras, caracterizando-se, portanto, desse ponto em diante, em exilado.

Partindo destes apontamentos, vemos que o léxico do exílio vai sendo ampliado, uma vez que outros termos vão em maior ou menor medida se afixando a ele. No entanto, não são todos os teóricos que compactuam desta ideia de termos relacionáveis ou que, ao menos, veem a condição de exílio como uma condição maior e a partir dela a chegada as outras. Um caso específico desta falta de flexibilidade - e que pode ser justificada através das palavras de Edward Said, haja vista que “[o]bstinação, exagero, tintas carregadas são características de um exilado, métodos para obrigar o mundo a aceitar sua visão -” (“Reflexões” 55) pode ser visto através das mais ou menos distintas definições que o professor da Columbia University apresenta para cada condição, demonstrando, porém, que uma vez que se pertence a uma condição, saí-se da outra, “perde[-se] o rótulo de ‘exilado’” (54). Ele afirma que “[e]mbora seja verdade que toda pessoa impedida de voltar para casa é um exilado, é possível fazer algumas distinções entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados” (54).

Said começa falando que a condição de exílio é marcada pela ideia do ato de banir. Assim, quando este sujeito é retirado do seu espaço pela ação de ser banido, ele passa a “levar uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro.” Já o caso dos refugiados é comentado como sendo “uma criação do Estado do século XX” (54). Desenvolve, ainda, afirmando que o vocábulo “refugiado” tem conotação política, “sugerindo grandes rebanhos de gente inocente e desnorreada que precisa de ajuda internacional urgente.” Entretanto, se desta maneira é descrito o refugiado, em que medida este se afasta do exilado? É Said quem complementa dizendo que o “‘exilado’ traz consigo um toque de solidão e espiritualidade.” A dúvida, porém, é mantida, afinal, em que medida é possível afirmarmos que aqueles que são refugiados não carregam em sua matéria o “toque de solidão e espiritualidade” (54) mencionado por Said? Para nós, portanto, trata-se de algo que urge por um contorno mais delimitado, mas que não pode ser, exatamente, teorizado, somente vivido, concebido e afirmado pelo próprio exilado e este não necessita, imprescindivelmente, ter as características que Said vê como sendo as definidoras desta condição.

Acreditamos nisto, pois, embasamo-nos nas considerações de Denise Rollemberg. Em seu livro *Exílio: entre raízes e radares*, ela tenta estabelecer alguns caminhos possíveis para a compreensão dos termos refugiado, apátrida e exilado. Segundo a autora,

[s]e *exilado* é uma categoria própria da literatura, liberta de amarras e convenções, no campo jurídico, atendendo a necessidades objetivas de classificação de organismos oficiais e internacionais, é ‘traduzida’ como *refugiado* e *migrante*. Nesta passagem, o exilado/refugiado descaracteriza-se, passivo e vitimizado, e perde a sua condição de ser construído na e pela ação. (*Exílios* 37)

Rolleberg ainda complementa trazendo a definição de refugiado segundo o ACNUR (Alto Comissariado das Nações Unidas para Refugiados) que atesta, sobretudo, que o refugiado, para assim o ser considerado, deve apresentar “fundados temores de ser perseguid[o]” (qtd. in Rolleberg: 38). Logo, mesmo em se tratando de um órgão sério e estabelecido, a base da definição de refugiado se dá, justamente, “nos temores,” algo que somente o exilado/refugiado é capaz de afirmar se o sente ou se não o sente, fundamentando-se, assim, uma categoria na subjetividade dos envolvidos.

Retornando aos apontamentos de Edward Said, ele ainda esclarece o que seriam os expatriados. Estes são delimitados dentre aqueles que “moram voluntariamente em outro país, geralmente por motivos pessoais ou sociais” (54). Digno de nota, porém, é o fato de que ele compactua com a noção de que é possível aos expatriados compartilharem “a mesma solidão e alienação do exilado,” entretanto, estes “não sofrem com suas rígidas interdições.” Provavelmente, neste caso, Said está fazendo referência à possibilidade de se voltar ao país, de ser possível um trânsito de ida e volta. Contudo, é importante destacar que a posição de expatriado, tanto quanto a de refugiado, como nos dissera Tabori, é dinâmica, passível de mudança, não é fixa. Finalmente, Said fala a respeito dos emigrados como sendo aqueles que “gozam de uma situação ambígua” (54). Isto ocorre, sobretudo, porque “[d]o ponto de vista técnico, trata-se de alguém que emigra para outro país,” assim “há sempre uma possibilidade de escolha,” (54) enquanto que para o exilado esta escolha não é tão evidente, haja vista que há forças que o impulsionam para fora ou que o conduzem para fora, não se trata de uma decisão imparcial. Denise Rolleberg também trata da questão explicitada por Said, mas ela sugere uma dimensão baseada no “social” para compreender esta movimentação. De acordo com a autora:

[A] partida deve ser entendida numa perspectiva ampla, não estando limitada à ideia de escolha individual, da possibilidade legal da volta, nem tampouco à presumida ausência de ‘imposições’ e ‘brutalidades’, mesmo se comparada à violência sofrida pelos exilados. Tais violências estão presentes onde há pobreza, miséria e desemprego, fatores que motivam os processos migratórios. Seria melhor dizer que o migrante não opta individualmente pela partida e sim é levado socialmente a escolher esta opção. (*Exílios* 43)

Desta maneira, vemos que a tentativa de estabelecer definições para os termos apresentados é sempre movediça e pode sofrer mudanças de acordo com cada caso em que é aplicada. Além disso, a dimensão trabalhada por Rollemberg acima também permite que vejamos o processo de saída como sendo acarretado pelo exterior, não se trata, somente, de uma decisão interna do sujeito, é algo que o ambiente o impele a fazer.

Angel Rama em seu ensaio “La riesgosa navegacion del escritor exilado” também comenta a respeito das definições em torno destes termos que Said assinalou em seu artigo “Reflexões sobre o exílio.” Para o latino-americano, “[l]a palabra exilio tiene un matiz precario y temporero: parece aludir a una situación anormal, transitoria, algo así como un paréntesis que habrá de cerrarse con el puntual retorno a los orígenes” (241), representando, como propusemos no título deste capítulo, uma espécie de interregno, intervalo, não uma condição que se pressupõe duradoura, ainda que esta, porém, dure a vida inteira. Portanto, uma vez que o vocábulo exílio é compreendido dessa maneira, este se “distingue de la palabra emigración que traduce una resolución definitiva de alejamiento e integración a otra cultura” (241). Lembrando, contudo, que Rama destaca, tanto quanto Tabori, a questão do

dinamismo dessas condições, “del mismo modo que muchos exilios se transforman en migraciones, muchas migraciones se acortan por múltiples razones y devienen períodos de exilio en el extranjero” (241). Vê-se que existe uma maior flexibilidade para compreender estes termos relacionando-se de maneira harmônica à própria situação que se destaca em cada um deles.

Além dos termos discutidos que orbitam o vocábulo exílio, há momentos em que a própria língua, em suas limitações, não dá conta de exprimir uma nova situação, nunca vivida. Torna-se, então, papel do artesão das palavras, o escritor, dar à luz a novas palavras ou iluminar o sentido de outras velhas, afinal como nos diz Rushdie n’*Os versos satânicos*, “[é] a função do poeta . . . Nomear o inominável, apontar as fraudes, tomar partido, despertar discussões, dar forma ao mundo e impedir que adormeça” (111). Daí dizer que especialmente no caso que aqui discutimos, temos a adesão de duas palavras geradas, segundo Miriam L. Volpe apresenta em seu livro *Geografias de exílio*, pelo escritor uruguaio Mario Benedetti. Essas palavras são os termos *insílio* e *desexílio*. Segundo o autor,

[c]uando el diccionario niega la insustituible palabra que necesitamos, sencillamente hay que inventarla. Luego, si el habla popular la admite, ya habrá tiempo de que se incorpore al léxico autorizado. Más de una vez he practicado ese ejercicio verbal, pero ninguna de mis palabras inventadas ha tenido tan buena fortuna como desexilio. (*El exilio* 9)

É muito provável que o sucesso dessa palavra, agora tão largamente utilizada nos estudos a respeito do exílio se dê, principalmente, pelo significado que está imbuído nesta, isto é, o retorno do exílio, pois “[t]odo exilado comienza a pensar en el regreso en el instante mismo que deja [a pátria]” (Cunha-Giabbai 47).<sup>8</sup> Assim, o desexílio é algo que acompanha a condição de exílio, uma vez que é o termo que concentra o

assinalado por Ilie sobre o desejo perene de retornar. Destacamos, porém, que o desexílio carrega dupla conotação: uma relacionada ao desejo de voltar quando se está no exílio e outra quando já se voltou para a pátria, desexilando-se, não somente desejando o desexílio.

Além disso, entre o desexílio e o insílio, que tratamos a seguir, Benedetti ainda fala a respeito de um *semidesexílio*. Este surge uma vez que o escritor, que era uruguaio, foi viver na Espanha e este país “passou a ser um lugar privilegiado, lar adotivo que, na impossibilidade de ter o Uruguai imaginado utopicamente, constitui-se como um espaço de onde o autor mira, de fora, extramuros, sua terra” (Volpe, “Um intelectual” 49). Como sabemos, um dos maiores problemas durante o processo do exílio é, essencialmente, as barreiras com a nova língua, com a nova cultura. No caso de Benedetti, incorporado ao país que fala a mesma língua, ele não se sente tão fora de casa, antes, coloca-se em uma “situação fronteiriça, de semidesexílio, ao compartilhar sua vida entre Montevideu e a Madri que significa muito para ele” (Volpe, “Um intelectual” 49). Logo, o exílio vai, através dos processos que estamos desmembrando aqui, adquirindo novo léxico, mas também nuances que contrastam com aquelas apresentadas no vocábulo engessado do dicionário.

A outra palavra que também precisa ser discutida é o insílio. Este é concebido como um exílio interior, “que puede vivir una persona sin necesidad de abandonar la propia patria” (Cunha-Giabbai 21). Aqui, fica-nos a ideia de que esta condição pode ser concebida somente como mental e pode ser aplicada a autores que viveram o exílio dentro do seu próprio país, sem nunca terem saído deste. Entretanto, vê-se que este conceito de insílio nasce baseado, sobretudo, na questão das sociedades autoritárias, nas quais há pessoas que são banidas do país ou que se sentem compelidas a abandoná-lo, enquanto outras pessoas ficam presas no país sofrendo os

desmandos do regime. Ainda que não receba o mesmo nome, quando Paul Ilie discute a questão do “inner exile” em seu livro, tomando como exemplo a sociedade espanhola sob o regime franquista, ele considera as pessoas que lá ficaram – que não são consideradas exiladas de acordo com o *modelo clássico* de exílio, haja vista que não saíram do país – como exiladas também, pois têm a sua liberdade cortada, sendo vítimas dos abusos da ditadura.

A respeito deste tipo de exílio, insílio, Ilie assinala, “[o]nce we acknowledge that exile is a mental condition more than a material one, that it removes people from other people and their way of life, then the nature of this separation remains to be defined not only as unilateral severance, but as something more profound” (2). Como podemos ver, embora tendo como paradigma a sociedade regida por Francisco Franco, o conceito de exílio interior pode ser trabalhado mesmo em sociedades nas quais não existe um regime militar estabelecido. É possível propormos isso, porque nossas ações são também políticas, logo, problemas de intimidade social, gerados pelas *ditaduras sociais* como beleza, moda, dinheiro e outros, também podem se apresentar àqueles que estão dentro ou que estão fora do sistema.

Pensemos, por exemplo, no caso de uma pessoa que ganhou na loteria. Essa pessoa, provavelmente, passará a fazer parte de um novo grupo social, deixando uma camada a qual pertencia. Àqueles que outrora dividiam a mesma camada com o ganhador da loteria, podem se sentir marginalizados e abandonados dentro das mesmas circunstâncias nas quais as pessoas que não podiam partir ou que decidiram não partir durante o regime militar. Ilie arremata, “[i]nner exile, then, is an emptiness that awaits restoration, much the same way that territorial exile is the absence that compensates itself by nostalgia an hopeful anticipation” (14). Assim, consideramos que embora o estudo tenha sido concebido através da aplicação num modelo estático,



não podemos limitar o conceito de insílio ou exílio interior somente à condição específica daqueles que foram deixados sob as garras de um regime autoritário.

Este deve ser ampliado para abarcar os casos em que as pessoas não precisam se locomover para se sentirem fora do lugar, em outras palavras, aquele exílio que pode ser denominado de interno, quando o sujeito que o vive se sente um “estrangeiro dentro do próprio país.”<sup>9</sup> Baseando-nos no proposto, talvez seja possível estabelecermos a ideia de exílio como o *estar cindido de algo*. Uma vez que ao sujeito se apresenta a noção de cisão imposta pelo ambiente – por condições que lhe são inerentes, o clima, por exemplo - ou por um outro que não seja ele mesmo, seja de um lugar, seja temporal, seja da relação com outro sujeito, seja de um grupo, é possível lermos, aí, o signo do exilado. A própria historiadora Denise Rollemberg, ao explicar as motivações que a levaram a estudar o exílio brasileiro, justifica a sua escolha com base no sentimento de estrangeirismo que ela sentiu ao se dar conta de que na escola só lhe contaram uma parte da História do Brasil, “[e]m meio às dúvidas, uma sensação de estranhamento, como uma estrangeira, eu me sentia uma exilada do meu país, da sua memória,” (*Exílios* 16) haja vista que ela desconhecia o período da ditadura militar, pois a escola se limitava a ensinar somente até o Estado Novo. Mantendo-nos nesta concepção de que a condição de exílio é perpassada por uma ausência, por algo que falta, temos ainda as considerações de Julia Kristeva de que “somos nós próprios estrangeiros” e o “estrangeiro está em nós,” (190-1) revelando, em alguma medida, o aspecto de incompletude humana. Entretanto, este pode ser limitado, neste caso, a uma ausência fulcral, a um elemento palpável que nos falta, não nos rementendo, assim, à angústia existencial proposta por Sartre, inerente ao homem já ao nascer, mas sendo algo construído, com o qual temos pontos de contato e, posteriormente, de separação.

Aprofundando-nos a respeito desse tema, temos as considerações de Thomas Pavel que evidencia “[t]aken metaphorically, exile may stand for many things, in particular the pervasive feeling human beings often experience that they do not entirely belong in the sublunar world” (306). Desta maneira, vê-se a ideia de um não-pertencimento primevo, que não sugere um deslocamento prévio, mas que é algo intrínseco ao humano. Por conseguinte, seríamos todos exilados de alguma maneira sem nunca termos saído do lugar ou assim o seríamos por estarmos vivendo sob o modelo bíblico que apresentamos previamente, isto é, a terra é o nosso exílio, uma vez que fomos banidos do paraíso. Aliás, cabe trazer aqui os apontamentos de Joseph Wittlin em “Sorrow and grandeur of exile” a respeito desta maneira de viver. Segundo o autor:

[i]n the beautiful antiphone *Salve Regina* sung in Catholic churches, we twice find the words ‘exile.’ The author of antiphone first calls the entire mankind ‘exsules filii Haevae’ and then he qualifies our earthly life as ‘exilium’. From where have we been exiled? Since early childhood I have been haunted, or rather followed, by the image of an angel with a fiery sword. This was a reproduction of some baroque or rococo engraving on copper or steel, I don’t remember which. Obviously that angel expels Adam and Eve from Paradise and the devout author of the antiphone *Salve Regina* had in mind just that kind of exile.

Consequently, if we assume this view, we owe it to our first parents that our stay on this earth, regardless where it is, and regardless whether we are happy or unhappy, is exile. Exile from a country in which we have never been ourselves. (101)

Partindo disso, temos uma nova dimensão para o vocábulo exílio. Esta pode ser concebida por uns como um aspecto metafórico do exílio, por outros como uma condição peculiarmente humana ou ainda por outros, e aqui podemos pensar nos apontamentos rigorosos de Said, como uma condição que na verdade não existe ou que precisa, finalmente, receber um outro nome. É fato porém, como nós conseguimos trazer e examinar aqui, que existe registro na literatura a respeito de exílios que não são necessariamente territoriais. Aliás, ainda a este respeito, Wittlin tem mais uma contribuição. Esta, inclusive, referenciada por Ilie e Tabori em suas respectivas obras como mais uma perspectiva pela qual é possível tratarmos o exílio.

Joseph Wittlin, quando examina o caso das literaturas em espanhol, comenta que “[i]n Spanish, there exists for describing an exile, the word ‘destierro,’ a man deprived of his land. I take the liberty to forge one more definition, ‘destiempo’, a man who has been deprived of his time” (105). Uma vez que o exilado é privado de um universo, seja ele a sua terra física, seja algo íntimo e particular, enquanto está deslocado no novo território, sofre a ausência não só do espaço, mas do tempo que está passando no lugar. Daí dizer que o território é algo muito menor se considerarmos a passagem do tempo. Afinal, o território, no caso de um exílio físico pode ser recuperado, mas aquele lugar montado na mente da pessoa não retorna, é transformado pelo tempo e, automaticamente, por não passar por este processo de mudança gradativa, o exilado se sente privado daquele tempo, daquelas modificações instantâneas do cotidiano.

Hugo Estenssoro em seu artigo “V.S.Naipaul: el exilio como género literario” utiliza um exemplo quase gráfico da situação de *destiempo*, “[v]olver a ver un rostro conocido después de una ausencia de, digamos, quince años, equivale a ver el futuro de una persona dibujado en sus facciones. El presente es como una máscara o

maquillage yuxtapuesto al rostro conservado en el recuerdo” (38). Embora o *desexilado* se acostume à nova figura, aos novos rostos, não houve o processo de passagem do tempo, é desconhecido dele, também para o outro que o olha esse processo é recíproco, daí confirmar, ainda mais, as observações de Ilie e Benedetti sobre o exílio interno/insílio, porque a pessoa que fica também é privada do tempo na vida daquele que se foi.

Consequentemente, trata-se de uma via de mão dupla. Contudo, como bem pontua Ilie, este outro lado da moeda relacionado ao exílio é pouco falado. Há muito foco naqueles que se foram e há o esquecimento daqueles que ficaram. A ausência gerada pelo êxodo e a maneira como esta foi assimilada por aqueles que não deixaram o país ou que foram deixados por aqueles que decidiram viver no seu “infinito particular,” ainda que dentro do mesmo território físico, é terreno que necessita ser explorado ainda.<sup>10</sup>

Advogando também por uma presença do exílio, David Bevan, quase qual desabafo, na introdução do livro que editou, *Literature and exile*, comenta, “exile within a place is often still more poignant than exile from a place or exile to a place. Exile, viscerally, is difference, otherness,” (3) mostrando esta ideia de que é possível se sentir afastado, diferenciado, sem que seja necessário nenhuma locomoção, nenhuma saída, somente o sentir. Além dele, também neste sentido, temos, por Denise Rollemberg em seu livro *Exílio – entre raízes e radares* que “[o] exílio é fruto da exclusão, da negação, da dominação, da anulação, da intolerância” (24). Ainda que a autora se foque no exílio gerado pela ditadura militar brasileira, esta também aponta estes sentidos de maneira mais ampla, podendo englobar outras situações de exílio que não só as provocadas pelo regime, daí considerarmos uma leitura do exílio interno ou ainda insílio em decorrência do proposto por Rollemberg.

Outra contribuição ao exílio interno foi feita por Natalia Brizuela no seu artigo “Uma mulher; mulher ou o exílio permanente.” A autora constrói uma ideia de pátria que é perpassada pelo tom da incoerência, do ofuscamento, daquilo que não se apresenta de maneira muito clara, definida. Assim, o modo pelo qual nos sentimos parte de um lugar, a nossa noção de pertencimento é, na verdade, uma construção.

Com base nisso, nossas concepções se dilatam como se estivéssemos em um palco atuando, gerando a ilusão de ser oriundos, em fato, de um lugar. Daí dizer, portanto, que “para ser exilado não é preciso que se tenha deixado o lugar de origem, porque este lugar de origem, por um lado, não é fixo, mas fugidio e escorregadio” (Brizuela 187). Além de retornar, claro, para a nossa discussão anterior de que este lugar pode ser construído através de uma relação de presença e de ausência, que só pode ser delimitada pela vivência do próprio sujeito e das ligações que este estabelece com o lugar que ele considera como sendo o original.

Detendo-nos, agora, particularmente nos artistas, sobretudo os escritores, Wittlin traz alguns apontamentos interessantes a respeito desse ser humano em especial e a sua condição na terra. Para Wittlin, “any major artist, and truly creative mind, is a foreigner in his own country.” Isto significa que não importa qual seja a nacionalidade, a condição de exílio é inerente à condição da criatividade, haja vista que “[t]he very fact of his distinctiveness or non-solidarity with common sense, the fact that everything that the artist brings with himself is unusual, sometimes odd, and mostly foreign to his closest environment, makes him an exile. He is an exile even if he lived in the same, his own, home from birth to death” (102). Daí dizer, e Wittlin o pontua com graça no seu texto, que uma mente criativa, artística, já é, portanto, exilada duas vezes. A primeira, em relação ao processo de expulsão do paraíso que lhe é passado como herança pelos pais, haja vista que estes são os considerados

responsáveis pela chegada do filho ao mundo. Já a segunda está ligada intrinsecamente à sua condição de artista. Sendo assim, se tomarmos como exemplo ilustrativo, um artista que, de fato, teve que deixar o próprio país, como é o caso do poeta foco de análise no nosso trabalho, Ferreira Gullar, poderíamos dizer, então, que este não é exilado duas vezes, mas, sim, três vezes.

Através do que elencamos até aqui, pretendemos facilitar o nosso processo de compreensão de uma situação de estrangeirismo. Esta ocorre, sobretudo, em decorrência de um processo de cisão, no qual o sujeito não se sente parte dos arredores que o circundam, estando, antes, conectado com algo anterior a este estágio. Essa situação pode ser evidenciada, especialmente, na obra de alguns artistas que não tiveram a oportunidade ou simplesmente nunca desejaram viver fora da própria pátria. Contudo, isto não os impediu de ter, ao mesmo tempo, um sentimento de desconforto que é oriundo do fato de nunca terem se sentido totalmente parte dela, exilando-se no seu universo particular, vivendo, também, à margem.

### **No palco da vida: uma literatura do exílio**

O exilado é uma bola atirada para muito alto no ar. Ele ali fica, dependurado, congelado no tempo, traduzido numa fotografia; negação de movimento, impossivelmente suspenso acima de sua terra natal, esperando o momento inevitável em que a fotografia comece a se mexer e a terra reclame o que é dela.

Salman Rushdie, *Os versos satânicos* 224-25

Tentamos desenvolver através do diálogo com o que já fora dito a respeito do exílio alguns possíveis caminhos pelos quais podemos chegar, finalmente, a nossa proposição na introdução deste trabalho. Se pretendemos compreender um estilo

literário é necessário que desvendemos seus significados, conexões e infinitudes de leitura. No caso desta possibilidade a qual nós nos propomos agora, queremos destacar o trabalho de Queiroz, já mencionado, em torno do desejo de mostrar algumas maneiras de lermos a poética do exílio. Nossa atividade aqui é, assim, composta também dos diálogos que demonstram as principais características destes escritos que podem ser vistos como do exílio e, finalmente, sair em busca delas no *corpus* que escolhemos para análise, no caso, determinadas obras de Ferreira Gullar na tentativa de compreendê-las e verificar como estas aproximam ou afastam os escritos gullarianos desta *estética*.

Das contribuições que recolhemos ao tema da literatura do exílio, acreditamos que o estudioso que mais coopera para que pensemos em uma relação de opostos, embora ele mesmo destaque que o hibridismo é possível, seja Claudio Guillén em seu ensaio “On the literature of exile and counter-exile.” Segundo seus apontamentos, a literatura do exílio – literature of exile - é aquela na qual o escritor faz do exílio o assunto da sua obra, já a literatura oposta ao exílio – counter-exile – centra-se na aprendizagem feita através da vivência no exílio. Parece, portanto, que são duas categorias distintas, mas Guillén destaca a questão das nuances, ou seja, pode ser que um escritor, inicialmente, produza um obra que fala a respeito do exílio com uma inclinação muito afetuosa, mas depois de um certo período, passe a produzir uma obra mais livre desta característica, adquirindo um certo distanciamento. É possível, ainda, que essas nuances sejam percebidas dentro de uma mesma obra. Ambas, porém, fariam parte do corpo de textos que pertencem à categoria de literatura do exílio, mesmo que com características tão distintas.

Ainda de acordo com os apontamentos de Guillén, se há autores nos quais “exile becomes its own subject matter” também há aqueles nos quais “exile is the

condition but not the visible cause of an imaginative response often characterized by a tendency toward integration, increasingly broad vistas or universalism” (272). Entretanto, a condição inicial é comum em ambos os casos, a maneira como o autor reage diante da experiência é que vai dar o tom da situação e a característica da sua escritura. Ao demonstrar estes polos, Guillén assinala que o primeiro, no qual o exílio é o assunto, geralmente vai ser representado através de um tom elegíaco e não raramente através do esforço poético. No segundo modo, no qual o exílio é a condição, porém, inclina-se para as narrativas e os ensaios. Considerando que no caso de Gullar nós escolhemos um *corpus* misto, isto é, dois livros de poesia e um livro de memórias, é preciso observarmos como este processo se desdobra e como os vislumbres das propostas de Guillén podem ser no nosso *corpus* observados.

Assim, partimos, ao menos, desta ideia que pode distinguir algo dentro das obras *exílicas* para chegarmos às principais características relacionadas a essa literatura.<sup>11</sup> Lynda Jentsch-Grooms em seu estudo *Exile and the process of individuation* ao examinar a obra de três poetas, dentre eles a brasileira Cecília Meireles, conclui que embora os poetas tivessem situações de exílio completamente díspares, ainda era possível verificar um certo eco característico entre eles “which have been noted in exiled persons throughout history” (35). Este ressoar é composto de “anguish, disorientation, a sense of being uprooted, solitude, nostalgia” (35). Partindo disso, começamos a adquirir um léxico para compreender a literatura do exílio o qual, de maneira interessante, aproxima-se, bastante, do característico dos ultrarromânticos pertencentes ao mal do século. Jentsch-Grooms, além de apresentar essas características que lhe parecem comuns aos exilados, comenta também, mesmo que indireta e brevemente, a respeito de uma certa divisão em fases do exílio. Segundo ela, “[c]ertainly in the first phases of exile one undergoes a grief process



similar to the one which follows the death of a loved one” (35). Vê-se, assim, que este processo talvez possa ser capturado nos primeiros escritos desenvolvidos no exílio, que por vezes possa ser fotografado e apontado com um fato e também sirva como uma escala para o desenrolar das outras fases do exílio.

Ainda sobre uma possível segmentação em períodos, Jentsch-Grooms, que fala do início da jornada *exílica*, também comenta de outras características que podem ser observadas nos escritores já amadurecidos pelo exílio. Assim, “[i]nstead of writing about agonies of being uprooted, for example, the veteran exile may choose to recount the adventures of his successful transplantation, the recovery of his intellectual prowess, and the effect his exile has had on his psychological growth” (37). Considerando este comentário, talvez seja possível fazer uma conexão entre o apontado por Guillén sobre o escritor que aprende com a experiência do exílio, afinal, ambos têm uma visão mais ampla e menos afetuosa do exílio. Trata-se de um decurso de amadurecimento do processo, as resultantes de uma aprendizagem *exílica*.

Trazendo, agora, as contribuições de Maria José de Queiroz vemos, já nas palavras iniciais ao leitor, um questionamento, “[l]iteratura do exílio?” revelando que talvez muitos sintam que talvez tenham perdido o bonde da história da literatura, pois não conhecem este novo estilo, esta nova escola. A própria autora é quem responde, “[s]im, isso é possível,” (Queiroz 15) e a partir daí somos convidados a entrar no universo de mais de setecentas páginas que ela dedica para descrever os trânsitos do exílio pela literatura. Sem deixar de considerar, porém, que não chega para além da “geração de [19]39-45” (608), deixando, portanto, a jornada do exílio relativa à América Latina completamente em silêncio. Sabemos, no entanto, que há estudiosos muito pertinentes em torno dessa jornada, sobretudo, voltados à literatura

do exílio do Chile, Argentina e Uruguai, mas no caso do Brasil, novamente, o campo é pouco explorado e daí a relevância deste nosso olhar.<sup>12</sup>

Retornando aos apontamentos de Queiroz, vemos que ela, tanto quanto Jentsch-Grooms, aponta a nostalgia como uma espécie de *leitmotiv* da literatura do exílio. Esta, provavelmente, é aguçada ou se torna presente através dos sofrimentos impostos durante a estadia no estágio de estrangeirismo, ressaltando-se, assim, como um mal causado pela ausência, neste caso, de algo que ficou para trás. Ainda segundo a autora, “[e]m 1688, um jovem médico francês, de Mulhouse, apresentou e defendeu uma tese de doutorado na Universidade da Basileia sobre uma doença ainda sem diagnóstico nos tratados e manuais de patologia geral” (35). A moléstia, como o médico descreve em seu trabalho, era caracterizada por uma “tristeza abrumadora,” ainda que os acometidos por esta fossem jovens, saudáveis e fortes, compartilhando, porém, uma só característica, haviam deixado a “aldeia natal . . . para estudar ou submeter-se a tratamento médico-hospitalar,” ou seja, estavam em trânsito, distantes do seu lar. Após ampla pesquisa, o médico conclui que “os pacientes sofriam o ‘mal do exílio’” (35). A ciência, portanto, à época, mostrou que o exílio pode ocasionar lesões ao corpo e à mente. Uma vez, porém, que houve o avanço dos estudos científicos, como pontua Queiroz, sobretudo com o positivismo, as contribuições baseadas somente em empirismo perderam o seu valor e a descoberta do doutor francês perdeu o seu crédito. Mantém-se, todavia, até os dias atuais, as descrições do mal, “nostalgia, obsessão do retorno,” (37) além da supracitada tristeza embrunhada. Lembrando, ainda, do termo *banzo*, que segundo o dicionário Aurélio significa “[n]ostalgia mortal que atacava os negros trazidos escravizados da África,” apresentando também uma dimensão de doença gerada a partir da noção de se estar separado de algo, neste caso, a pátria e entes queridos.

Outro registro em que as características mencionadas anteriormente ecoam é, por exemplo, no estudo de Eileen M. Zeitz, *La critica, el exilio, y mas alla, en las novelas de Mario Benedetti*. Quando a autora fala sobre a questão do insílio em uma das obras de Benedetti sob a qual ela se debruça, comentando, “[l]os que padecen el exilio interior experimentan la añoranza, la nostalgia, la soledad, una falta de libertad, (auto)-censura, tortura, frustración, la posible locura, angustias y temores” (148). Assim, ilustra-se bem a nossa escolha da palavra ecoar, uma vez que é como se estes sentimentos fossem, realmente, mantidos como algo comum que vai passando de um lugar para o outro, podendo ser, porém, limitados, se considerarmos Guillén, a somente um dos polos da literatura do exílio.

Tabori também fala a respeito destas reverberações quando comenta que “[s]till others spoke of the psychosis dubbed ‘*bacillus emigraticus*’, the virus of nostalgia and homesickness that is so powerful that it turns the exile almost into a ‘fellow-traveller’” (33). Afirmam-se, assim, os atributos que temos conferido até aqui à literatura do exílio, sobretudo, a ideia de que a nostalgia é elemento contínuo nesta.

Temos mais uma colaboração de Queiroz às características da literatura do exílio, “[s]e no poema épico os males da ausência encarecem a importância da pátria, assimilando a saudade à lembrança da terra querida, nos poemas líricos é o homem solitário, infeliz, que se queixa e busca consolo” (153). Talvez, através da extensão do gênero épico para o narrativo, além da análise do gênero lírico, possibilite a captura destes elementos que ela aqui destaca como característicos da narrativa do exílio dentro do nosso *corpus* analítico.

Aproximando-nos do fim da nossa descrição deste processo estético, acreditamos ser importante trazer, ainda, as observações de Sophia A. McClennen em seu livro *The dialectics of exile*. Na obra, a autora discute a tese dos polos

apresentados por Guillén propondo a questão de uma dialética no termo, ao invés de extremidades, lembrando que “[e]ven though he suggests that many texts may fall along a spectrum between these two positions [literature of exile and counter exile], his theory does not account for text that might hold these concepts in tension,” (2) isto é, ela permite que acrescentemos um elemento de observação, a tensão existente entre a literatura do exílio que é de cunho nostálgico e a literatura que nasce da mesma inspiração, mas que se centra no processo criativo.

Talvez, partindo disso, seja possível dizer que Rushdie tenha nos fornecido, em consonância com as proposições de McClennen, uma das representações literárias mais perfeitas com relação ao exílio. Trata-se da cena descrita n’*Os versos satânicos* de Gibreel Farishta e Saladim Chamcha caindo do céu para a terra, mas, de certa maneira, conectados pelo vazio do meio, a tensão delimitada pelo não lugar, pelo consumo da vida no vácuo, afinal “[p]ara nascer de novo, é preciso morrer primeiro” (Rushdie, *Os versos* 10). Sentença que, embora tão curta, carrega em seu escopo os dois mistérios que possivelmente mais intrigam o homem: a morte e a vida.

Além disso, de certa maneira, esta frase resume todas as ideias que fomos construindo até aqui, pois este fragmento retirado d’*Os versos* pode ser lido como os estágios do exílio. Uma vez no exílio, morre-se e, depois, através do processo de aprendizagem, há o nascer de novo. Outrossim, pode ser entendido como a articulação entre os polos que, embora distantes, trabalham juntos para a construção de um conjunto e, finalmente, conectam as nossas extremidades exploratórias, isto é, as fases do exílio.

A queda pode ser lida como uma expulsão do paraíso e a vida o martírio, mas ainda pode acontecer que se morra de novo e, aí, permitir-se o nascer, sem, porém, terminar o ciclo, pois este é renovável, pode-se morrer muitas vezes e a partir dessas

tantas mortes, nascer outras tantas vezes. Metaforizado, também, no exercício proposto por Cecília Meireles em seu poema “Desenho” de que é necessário aprender com a primavera o movimento de se deixar cortar, pois uma vez feito isso, é possível que se retorne sempre inteiro depois.

### **A última flor do Lácio e seu diálogo exilado: vestígios**

Exilado é um sonho de glorioso retorno. Exilado é uma visão de revolução.

Salman Rushdie, *Os versos satânicos* 224

### **Portugal e África**

Partimos da denominação que Olavo Bilac dá à língua portuguesa em seu poema para apontarmos alguns casos da literatura do exílio cantada em português. Já adiantamos que não pretendemos esgotar o assunto, aliás, como sugerimos no título, nossa intenção é somente buscar alguns vislumbres da presença da literatura do exílio, uma vez que o tópico é muito amplo e pede pesquisa rigorosa para que seja devidamente explorado.

Iniciamos, portanto, com aquele que é conhecido por ser, como William Baer reitera em sua introdução ao livro *Luís de Camões*, “the greatest of Portuguese writers” (1). Camões, 1524/25, escreveu a obra que é famosa ao redor do mundo como sendo o maior poema épico em português, *Os Lusíadas*, durante suas viagens, inclusive, quase o perdendo durante um naufrágio. Através do poema se conta a história das grandes conquistas portuguesas, tendo, porém, como núcleo a descoberta do caminho marítimo para as Índias por Vasco da Gama em 1497-99.

Para desenvolver tamanho feito, o poeta bebe na tradição literária de Ovídio e Virgílio e compartilha com o primeiro a sua condição de desterro. Como apresentado em Queiroz, “na Elegia III, Camões confunde a sua sorte com a do poeta sulmonense,

‘desterrado / na aspereza do Ponto, imaginando / ver-se de seus parentes apartado’. À sua imagem e semelhança, ‘apartado, se via em terra estranha, / a cuja triste dor não acha igual” (151). Logo, embora Camões seja apresentado por seu espírito renascentista e aventureiro (I. Teixeira 28), simbolizando o desapego, as viagens e a bem-aventurança, também é possível capturarmos algumas sombras dos males da ausência, principalmente, nas elegias, constatação esta que nos leva a pensar sobre a categorização proposta por Guillén.

Além disso, observamos nas pesquisas nas quais há relatos de exilados, que um dos maiores medos das pessoas nesta condição é, justamente, morrer em uma terra que não seja a sua. Camões, também, como apontado por Queiroz, demonstra isso na poesia, “[c]omo tudo é desconcerto no mundo, podem morrer ali suas esperanças: a exemplo de quantos buscam fortuna nas Índias, talvez encontre em ‘terra alheia’ sepultura” (152). Neste caso, o exílio seria sem volta, uma vez que não existe a possibilidade de se retornar, ficando para sempre distanciado da pátria. Outro exemplo da temática do exílio em Camões é visto durante o Canto V dos *Lusíadas*. Uma vez que Adamastor, o gigante, é transformado em rocha - o Cabo das Tormentas, hoje chamado de Cabo da Boa Esperança - ele é expelido do convívio com os outros e se transforma no “Monstrengo,” caracterizando, portanto, uma situação de dissimilitude, culminando exatamente no ponto defendido por Bevan, de ser o outro, o marginal, o elemento que não se integra.<sup>13</sup>

Outro poeta que contribui para a literatura do exílio é Fernando Pessoa, 1888. A estufa na qual se concentra a obra do grande poeta e suas metades inteiras consegue tanto nos libertar quanto sufocar com a sua predominância de tudo, todo, nada, vazio. O poeta que ainda muito jovem foi morar com a mãe na África do Sul, em decorrência do casamento dela com o cônsul português em Durban, João Miguel

Rosa, não esteve um longo tempo longe de casa. Passa mais ou menos dez anos fora de Portugal entre o crepúsculo da sua infância e o amanhecer da sua juventude, entretanto, parece nos oferecer uma poesia altamente densa e perpassada pela atmosfera do deslocamento.

Sua obra, que nos convida, através de seus desdobramentos em personalidades, identidades e fragmentos, a mergulhar no desconhecido e, ao mesmo tempo, mantermo-nos no conforto da nossa mais afã cotidianidade, compreende desde o poema *Mensagem* que, segundo Eduardo Lourenço em *O labirinto da saudade*, é a “última metamorfose da autognose nacional” (107) até o elogio às máquinas em “Ode Triunfal,” na qual o eu-lírico se debruça sobre as mais diversas totalidades e se vale das mais dissonantes vozes sonoras ou surdas para mostrar seus rompimentos fulcrais com o passado, com o discurso fechado, com a alegria vã. Para compreender sua escritura enigmática existem as contribuições de Jorge de Sena com seu texto, “Fernando Pessoa: the man who never was.” Neste ensaio, o também poeta Jorge de Sena fala a respeito de sua relação com o poeta, da maneira como o conheceu antes como aquele que ia utilizar o telefone da casa da tia de Sena, do que como o poeta que era.

Em um determinado momento, Sena pontua “Pessoa never scattered himself around the world, unless we understand by ‘world’ the world of his own mind, for after his years in South Africa during his youth, he never left Portugal again. And even in Portugal he hardly ever left Lisbon” (22). Encontramos as evidências de que em via contrária a Camões que tanto viajou, Pessoa somente fazia as suas viagens no universo que pode ser chamado de mental, seu deslocamento físico durante a vida, afastando-se da pátria, foi mínimo. Contudo, esta circunstância não fez com que ele se

sentisse menos exilado, mais incorporado àquele espaço ou que a sua obra refletisse menos estes movimentos.

Ainda segundo Sena, “Pessoa made himself a *drama em gente*, multiplying his heteronyms and semi-heteronyms,” (23) ou seja, o poeta passou por uma espécie de processo onde pôde através da criação de outras *Pessoas* e da multiplicidade da sua poesia, ser muitos em um só ou um em muitos, estando através de um único lugar em muitos e através destes tantos, em um único. Partindo disso, podemos dizer que Fernando Pessoa é a síntese, conforme apresentado por Queiroz, da visão de Marinetti, “pioneiro dos modernismos e desenraizado feliz,” para quem, “o homem adquirira, ao dominar a distância, o poder de estar em toda parte” (609). Pessoa dominara essa distância através da sua poesia, fazendo dela a sua possibilidade de se reproduzir em quantos exemplares necessários para sentir o todo em tudo.

Além dos pontos apresentados, Jorge de Sena também elenca Pessoa - de uma maneira muito especial e que dialoga com a temática geral do exílio, que é o eco que buscamos nos autores que aqui elencamos, como sendo “a man who, by education, culture and even family tradition, felt an outsider in Portugal” (26). Sendo assim, essa afirmação de Sena confirma que embora Pessoa tenha viajado pouquíssimo em vida, é possível fotografar o exílio de Pessoa como sendo um exílio no plano das ideias. Ressoando totalmente com a amostra oferecida por Joseph Wittlin a respeito do deslocamento natural do intelectual. Por ser tudo e nada, Pessoa não podia estar em um só lugar quando seu lugar seria em todos os lugares ou, ainda, em lugar nenhum. Esta multiplicidade de espaços e ausências é, também, o que fará com que compreendamos a maneira com a qual Sena fala da morte, praticamente a conta-gotas, para os heterônimos de Pessoa e, aí, temos acesso à ideia máxima – que se contrapõe à visão de Reis e Caetano – de que a morte é “just sleeping,” (31) de acordo com



Álvaro de Campos citado por Sena. Logo, a morte perde um pouco das suas características e tem uma relação muito tênue – se não vaga – com a vida. Afinal, a morte não é a morte, é só o dormir e, de qualquer maneira, a poesia permanece com o seu eco, que pode, aliás, invadir o sono.

Tendo discutido dois grandes nomes para simbolizar Portugal aqui neste recorte que fizemos para apreender os vestígios do exílio, ainda cabe citar, somente a título ilustrativo, a possibilidade de vermos também esses vislumbres na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. Uma faceta *exílica* na poesia dela pode ser vista através da contemplação, por parte do eu-lírico, da prostração diante do mar. Este pode ser compreendido como a metáfora máxima de contenção do movimento de partida e chegada, tão querido por aqueles que chegam e tão detestado por aqueles que partem sem o desejar.

Além dela, é possível mencionarmos a figura máxima do exilado capturada na obra de Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*, uma vez que o autor captura a angústia daquele que parte para uma guerra e quando retorna percebe que há alguém em seu lugar, a viver a sua vida. Da mesma forma, para aqueles que ficaram, o retorno do desterrado é como uma aparição vinda diretamente da mão de Deus para lhes mostrar que estavam em pecado, logo, a família é destruída e isto é simbolicamente apresentado na transformação de Maria, filha de Madalena, que fica com o aspecto de louca.

Ainda sobre o tema do exílio, mesmo que indiretamente, Júlio Diniz o demonstra na sua obra *As pupilas do senhor reitor*, pois ao descrever a saída de Daniel da aldeia, sobretudo porque é impelido pelo pai, ele se sente como indo para o exílio. Depois de muitos anos na cidade, ao retornar para a aldeia com o caráter completamente corrompido, notamos que é como se, agora, aquele lugar primevo

desejasse expeli-lo, uma vez que não tem a moral limpa. No entanto, pouco a pouco, ao ser restituído ao seu lugar original, vemos uma curva na personalidade de Daniel, como se o lugar tivesse curado a sua moral. Portanto, uma vez que a personagem se arrepende do que havia feito, pode, de fato, retornar, sendo abraçado pela aldeia como seu filho.

O último exemplo de caso *exílico* na literatura portuguesa fica para Florbela Espanca. A poetisa, como sabemos, nunca saiu de Portugal, porém, sua poesia é extremamente marcada por uma sensação de marginalidade, de não integração, como alguém que não pode ser compreendida pelo universo no qual está inserida.<sup>14</sup> No caso da autora, é possível ver várias características do exílio, entretanto, elas são todas embasadas, nas proposições de David Bevan e Joseph Wittlin, isto é, caracteriza-se, sobretudo, em um caso de exílio interior. Esse deslocamento, aliás, ressoa em diversas áreas da vida da autora e é ocasionado por diversos fatores. Por um lado, existe o fato de ser mulher e ter este signo de *marginal*, isto é, ser vista como minoria, além de ser poeta, ou seja, estar entrando em um universo, até então, predominantemente masculino.

Além disso, julgamos que Espanca é exilada dentro do período histórico literário em Portugal, pois enquanto no país o Modernismo fervia, ela compunha uma arte distinta da época. A poesia de Espanca é altamente marcada pela dor, sendo considerada por Maria Lucia Dalfarra, em *Afinado desconcerto*, como um *leitmotiv* na obra da autora. Como vemos, Espanca se apresenta deslocada. Em muitos dos seus poemas, ela questiona o porquê de estar viva. É como se a sua condição na terra fosse a de um exílio ao qual tem que se submeter e do qual somente estará liberta uma vez quando morrer. Em suas poesias há muitas marcações desta sensação de estrangeirismo, mesmo que nunca tenha saído do próprio país.

Voltando-nos à África, alguns expoentes dessa literatura do exílio são comentados, principalmente, em relação à literatura produzida por Orlanda Amarílis. A autora é cabo-verdiana e o país tem algumas características muito específicas no que concerne ao clima, além de ser composto por ilhas, levando à condição de à parte já pela constituição geográfica. A este respeito, Maria Nazareth Soares Fonseca e Terezinha Taborda Moreira em “Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa,” afirmam que “o tema do isolamento provocado pela insularidade constrói contrapontos com o da migração, com a expressão da necessidade de deixar as ilhas seja por causa do clima inóspito em muitas delas, seja porque é no exterior que o futuro pode ser conquistado, às vezes ilusoriamente” (20). Daí compreender tais manifestações não só do ponto de vista geográfico, mas também sendo tomadas como reais na literatura.

Além do exposto sobre Orlanda Amarílis, vale destacar que a autora concebe, em sua escritura, um diálogo constante entre o colonizador e a sua terra, colocando-os em uma tensão abarcada pelo termo *terra*. Como mostra Jane Tutikian em “Inquietos olhares,” “Orlanda Amarílis trabalha em seus contos, num espaço que transita entre São Vicente e Lisboa. Lá, o chão. Aqui, o exílio. Lá, uma geografia que se divide entre a *Terra madrasta*, com seu ilhamento, sua seca e sua miséria, e a *Terra longe*, cheia de promessa, diante de um mar caminho e obstáculo” (95).<sup>15</sup> Partindo disso, observamos a tensão entre esses dois lugares presentes e ausentes, gerando uma espécie de dupla sensação de exílio. No momento em que se está na terra madrasta, que é o aqui, que está ligado ao chão e à cultura popular, almeja-se a terra longe, que abarca o desconhecido e o tentador. Por outro lado, uma vez na terra longe, mantém-se o olhar de prostração e saudade para o lugar que se deixou, criando, assim, uma situação de exílio que é cíclica e infinda.

Em seu livro *Ilhéu dos Pássaros*, vemos que “a temática é . . . fundamentalmente, calcada no exílio, funcionando como uma espécie de legenda caboverdiana. Partir para querer voltar” (96). Destaca-se, neste estribilho pontual entre o partir e o voltar, o papel que o mar representa. Este, como já apontamos, é a conexão entre dois espaços que, quando não se tem a ambos, não é possível se sentir completo. Portanto, o mar funciona como esse meio, não só de passagem, mas como o símbolo, mesmo, da metade.

Outro exemplo na literatura africana que pode ser tomado como uma representação da literatura do exílio é a obra *Terra Sonâmbula* de Mia Couto. Nesse livro, o moçambicano, criando uma narrativa dividida em dois planos distintos que depois vão se mesclando até se unirem, conta a história do trânsito de Tuahir e Muidinga. Embora o exílio aqui não se dê no deslocamento por ter sido banido, que seria uma das máximas para se pensar a literatura do exílio ou o exílio em si, vemos que essa condição é proporcionada pela própria situação da vida, caracterizando-se, quase, como um exemplo de inferno. Logo, uma possibilidade de leitura é assumir o posicionamento de que a vida na terra é o exílio perpétuo. Além disso, saindo do plano das personagens da história e entrando no espaço dos cadernos, temos Farida. Ela é uma jovem proscrita pelo seu grupo, porque era gêmea, sua mãe havia “subido ao Céu, único lugar onde se pode encontrar meninos gêmeos,” (Couto 78) e segundo a “crença da sua gente, nascimento de gémeos é sinal de grande desgraça” (77). Logo, seu nascimento carrega o signo da total calamidade e má sorte. Mesmo vivendo um pouco no lugar que fora, de certa forma, amaldiçoado por sua chegada, Farida não se sente parte dele. Está em exílio na sua própria terra e resolveu “toma[r] a decisão de partir. Aquele lugar já estava cansado dela. Se lançou na estrada, sem nada senão

roupas. Andou, andou, andou” (81). A saída do lugar, porém, não resultou em melhorias para a Farida.

Na casa onde foi acolhida, recebeu atenção de Virgínia, mas era alvo dos olhos gulosos de Romão Pinto. Assim, a dona da casa decidiu levá-la para outro lugar. Farida tem, portanto, que se locomover mais uma vez e, ainda que na primeira vez tenha sido com a escolha dela, vê-se que não foi uma escolha imparcial. Ela estava sendo impelida pelas circunstâncias, ou seja, este movimento também caracteriza o exílio. Há, ainda, em relação a ela, o fato de que quando o herói da história a encontra, Kindzu, ela está em um navio que está encalhado no mar. Imagem muito clara da ideia de isolamento e exílio.

Ainda em *Terra Sonâmbula*, é possível vermos o exílio aplicado a Kindzu. Observamos este movimento, pois embora Kindzu esteja se locomovendo dentro do próprio país, como a terra é sonâmbula, convulsionada pelas guerras, onde um povo não tem identificação com outro povo dentro do mesmo país, mesmo Kindzu sendo africano, ele é chamado de estrangeiro em boa parte de seu percurso. Um exemplo pode ser visto quando ele está em um bar em Matimati e um homem chega dizendo “[v]ocê estrangeiro, escuta. Nesta terra se passam muitas merdas, todos tem medo de falar” (140). Outro exemplo surge quando Kindzu estabelece contato com Quintino que diz, “[v]ou lhe contar a minha estória, estrangeiro” (Couto 154) ao que Kindzu o corrige emendando, “Kindzu.” Ao demandar que o chamem pelo nome, Kindzu tenta reverter esta condição de exílio e *otherness* dentro do próprio país, somente propícia, pois de acordo com Maria Cury e Maria Fonseca em *Mia Couto: espaços ficcionais*, “[e]m *Terra Sonâmbula*, a terra é apreendida na Guerra, na destruição que a devasta. Percebida na sua errância sonâmbula, escapa à fixidez expressiva” (127). Logo, compreende-se o processo de estranhamento que surge entre os filhos da mesma

pátria, pois quando há uma guerra civil, os inimigos são os próprios irmãos e é necessário ficar alerta em um lugar onde a terra se move em seu sonambulismo.

Obviamente, há muito a ser explorado a respeito do exílio na África de Língua Portuguesa. Como pudemos observar, salvas algumas contribuições específicas com o termo à obra de Orlanda Amarílis, não existe ampla bibliografia a respeito do tema, mas há, entretanto, pessoas interessadas, pois existe um grupo no Brasil, do qual o professor da USP Benjamin Abdalla Junior faz parte, estudando o tema “Identidades, exílio e violência no rastro da história colonial portuguesa.”<sup>16</sup> Sigamos, agora, para os vestígios da literatura do exílio no Brasil.

### **Brasil**

Se considerarmos o nascimento da literatura brasileira a partir do Quinhentismo, como os muitos livros de historiografia literária costumam fazê-lo, veremos que os primeiros escritos produzidos em terra brasileira carregam, em si, a característica do exílio. Diante do fato de que estes textos foram produzidos por pessoas que estavam fora do seu país, ainda que diante de uma escolha, pois não haviam sido expulsas de Portugal, a questão do deslocamento pode ser vista como presente. Convém dizer, porém, que não iremos nos deter na busca por características do exílio nessa literatura, somente desejamos pontuar este fato presente no âmago desta.

O poeta que abre os nossos vislumbres do exílio é Gonçalves Dias. Ele é considerado por Alfredo Bosi, “o primeiro poeta autêntico a emergir em nosso Romantismo” (*História* 104). É fácil de assim capturá-lo em decorrência do trabalho artesanal que ele desenvolveu com as palavras, buscando um complemento entre a forma e o conteúdo expresso no poema. Gonçalves Dias foi selecionado para ser mencionado como um ícone da literatura do exílio no Brasil, essencialmente, em

consequência do seu poema, “Canção do exílio.” Neste, o eu-lírico desenvolve uma oposição básica entre um aqui *versus* um lá, mantendo-se de maneira pendente para o “lá” que simboliza a sua pátria, afastando-se do lugar onde se sente exilado, o “aqui” através da comparação dos elementos da natureza que se apresentam nestes dois espaços distintos:

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

Assim, para o eu que vê a paisagem cravada pelas marcas do deslocamento, uma vez que foi contaminado pelo *bacillus emigraticus*, como comentado por Tabori, só resta a nostalgia e a vontade imanente de voltar, somando-lhe mais uma das características do desterro:

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. (Candido e Castello 180)

Consideramos que, além dessa característica, apresenta, também, o pulsante medo de morrer em terra estrangeira, ainda que não tanto pelo medo de que isso ocorra, mas pelo temor de não poder ter os sentidos em festa ao consumir a própria terra com os olhos e os ouvidos. Daí dizer que a escolha da canção e do ritmo em redondilhas maiores sugere o lamento e a fácil execução deste, tal qual um eco que reverbera incessantemente e que só pode ser calado com o retorno à pátria.

Para integrar o nosso quadro de contribuições entre os escritores brasileiros chamamos Castro Alves, pois ele, com a sua lírica, revelou-se uma testemunha fiel da migração forçada, através do desenvolvimento dos seus cantos que narram o destino de milhares de negros forçados ao exílio, roubados de suas pátrias, transportados desumanamente para a terra estrangeira. Um dos exemplos mais evidentes destes indícios pode ser visto no poema “Navio negreiro.” Já na abertura temos, ““Stamos em pleno mar... Doudo no espaço,” (10) verso que se repete pelas quatro primeiras estrofes, repercutindo esta informação, alertando-nos do lugar onde as ações posteriores irão acontecer e, também, mantendo 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.

Outro autor que podemos chamar para exemplificar a literatura do exílio é Carlos Drummond de Andrade. O poeta brasileiro não viveu no exílio e viajou pouquíssimo durante a sua vida, por isso a sua condição *exílica* pode ser lida de acordo com as propostas de Joseph Wittlin, é uma mente criativa, logo é um exilado natural. Drummond, em certa medida, vê no verso uma possibilidade de afastamento, daí ser visto pelos críticos, como Silviano Santiago, como um exilado dentro do próprio verso.<sup>17</sup> Parece-nos que Drummond cria o seu lugar de existir na beleza e precisão das palavras, como se somente o exercício de possui-las para traduzir o que deseja possa ser capaz de tornar físico os pensamentos e atos de um homem. O eu-lírico drummondiano é assim reconhecido em “Canto esponjoso,” de *Novos Poemas*, uma das poesias que dialogam com a percepção repentina da beleza do cotidiano,

Bela

esta manhã sem carência de mito,

E mel sorvido sem blasfêmia.

Bela



esta manhã ou outra possível,  
 esta vida ou outra invenção,  
 sem, na sombra, fantasmas.

A base do poema, como podemos ver, dá-se no uso da anáfora da palavra “Bela.” Esta inicia ao menos três das estrofes do poema, que é composto por quatro, revelando que, principalmente, se há algo que o eu-lírico deseja destacar é a qualidade da beleza que a manhã tem. Ressalta-se, porém, que para ele a bela manhã não é uma específica, pode ser “esta ou outra possível,” trazendo-nos a sensação de que só o ato de estar ali e presenciar a manhã é que é importante.

O poema também apresenta uma linha tênue e oscilante onde o poeta se apoia e se esconde, exilando-se e desexilando-se na atmosfera do verso,

Engulo o mar, que me engole,  
 Valvas, curvos pensamentos, matizes da luz  
 .....  
 Vontade de cantar. Mas tão absoluta  
 que me calo, repleto. (238)

Notamos que o eu-lírico se funde ao mundo nesse ato de engolir e ser engolido, logo, se antes ele se apresenta só dentro do verso, uma vez que se integra à natureza que o rodeia, ele já não é um exilado, um “de fora.” Ele se torna parte de um todo muito maior, gigantesco, muito maior que ele mesmo. Além disso, o exercício de se manter calado quando o desejo é de cantar, mostra que ele se apresenta repleto, completo, conectado àquilo que o universo lhe oferece e calado, sim, mas não por não ter o que dizer ou por que o impedem. O eu-lírico se cala porque tudo está sendo dito com a beleza que o preenche e da qual ele é, por extensão lírica, preenchimento.

Ainda na esfera da poesia, temos um exemplo do exílio observado e do, em certa medida, vivido através da presença de João Cabral de Melo Neto. Com relação à vida do poeta, talvez seja possível vislumbrar a condição de exílio em decorrência do fato de que sendo diplomata, viveu boa parte dos seus anos fora do país exercendo a sua profissão. Na obra, porém, isto se captura na presença da sua personagem máxima, Severino, do poema “Morte e vida severina.” A personagem pode ser compreendida como um deslocado, que não pertence, ou seja, está à margem. Se a sua decisão de partir de onde está é baseada no fato de que ele busca uma identidade que o diferencie dos outros, o que se nota é que, à medida que Severino tenta se mostrar individual e único, mais é anexado a um terreno de outros iguais a ele. Assim, cada uma das vezes em que existe a tentativa do afastamento do grupo para se tornar um exemplar que não tem igual, sem cópias, uno, o que vemos é a diluição dele nos outros. Um trecho que ilustra isto é o começo do poema-peça em que Severino diz, “\_O meu nome é Severino, / não tenho outro de pia, / Como há muitos Severinos...” (45) e a partir daí ele vai anexando outros nomes e nomenclaturas para se individualizar em relação ao grupo mas as suas tentativas não obtêm êxito.

Navegando em círculos, Severino sai em sua jornada em busca de melhores condições de vida, de perpassar o tortuoso viver que era tudo o que tinha no momento da partida, entretanto, tudo o que ele encontra pelo caminho é a morte. Esta é como uma sombra que invade e penetra, tal qual erva daninha, toda a terra por onde o retirante passa. É como se daquela terra de onde não brota o pão só fosse possível brotar a fome. Severino, assim, uma vez que é o migrante, carrega no trânsito, também, a marca do exílio.

Pensando, agora, essencialmente, com relação ao exílio físico, chegamos às condições, sobretudo, apresentadas durante o regime autoritário no Brasil. Este se

apresenta em dois momentos distintos da história do país. O primeiro, durante o governo de Getúlio Vargas e a criação do Estado Novo. Em 1937, Vargas decretou o Estado Novo no Brasil iniciando um período de ditadura no país. Entretanto, este já estava praticamente em vigor, ainda que não anunciado, a partir de meados de 1935, uma vez que o governo aumentou consideravelmente a propaganda contra o comunismo, fazendo com que a classe média entrasse em pânico e, assim, pudesse estar preparada para apoiá-lo quando da declaração do Estado Novo.

Dentro desse período, muitos intelectuais brasileiros foram presos, gerando uma atmosfera de terror e medo. Entre eles, Graciliano Ramos que ficou preso por aproximadamente nove meses entre os anos de 1936 e 1937. O autor, anos mais tarde, escreveu as suas “memórias do cárcere,” título de seu livro. Castelo e Candido apontam que *Memórias do Cárcere* é “o mais impressionante depoimento sobre a reação antipopular desencadeada com os acontecimentos de 1935. É obra de memorialista, mas alimenta uma atmosfera própria da ficção, favorável à pintura de situações, fatos e pessoas subjugados por decisões arbitrárias e deploráveis” (289). Temos, com as *Memórias*, uma possível leitura da angústia do insílio em terras brasileiras, uma vez que o autor relata a situação da prisão, o inconformismo e também a atmosfera do Brasil sob as garras do Estado Novo.

Além de Ramos, outros intelectuais também foram presos durante o Governo Vargas. Monteiro Lobato foi preso durante o mesmo período por ter se envolvido com a defesa das reservas naturais do Brasil alguns anos antes. Jorge Amado também foi preso. Depois, porém, do período no cárcere, ele se exilou na Argentina. Passado este período, no qual ele publicou a biografia de Júlio Prestes, o autor retorna ao Brasil e é eleito deputado federal. Seu mandato, porém, é cassado. Depois disso, o autor sai do país novamente e vai viver em países da Europa. A respeito da sua obra, os críticos

dizem que esta pode ser dividida em duas fases, que compreendem “aos seus primeiros livros, que descrevem a miséria e a opressão do trabalhador rural e das classes populares” e a segunda, nascendo “[n]o ano de 1958 [quando] surge um Jorge Amado literariamente refeito, em *Gabriela, Cravo e Canela*” (Candido e Castelo, *Modernismo* 272). Uma vez que Amado viveu tanto tempo e em períodos distintos fora do país, talvez seja interessante observar quais foram as influências do exílio em sua obra, se, de alguma maneira, é possível capturar a existência das características desta circunstância ou se isto foi, somente, a condição do intelectual.

Se a ditadura de Vargas já havia cometido várias atrocidades, com a queda do governo João Goulart em 1964 e a implementação da ditadura militar, que durou aproximadamente vinte anos, o terror estava novamente instaurado e vinha para ficar. A respeito do exílio correspondente a este período, temos nas palavras de Denise Rollemberg que:

O exílio dos anos 1960 e 1970 foi uma tentativa de afastar e eliminar as gerações que contestavam, a partir de um projeto, a ordem política e/ou econômica identificada à ditadura civil-militar. É preciso, portanto, compreendê-lo na mesma lógica da prisão política, dos assassinatos e da imposição à clandestinidade vividos por muitos no Brasil, ou seja, como um instrumento de destruição de uma determinada experiência política. O exílio, em sentido mais amplo, seria, ao mesmo tempo, a emigração política, a cadeia e a clandestinidade. (“Cultura” 164)

No caso de Ferreira Gullar, vemos que ele passa por diversas fases dentro do exílio, inclusive a de clandestinidade antes de sair do país. Além dele, porém, muitos outros artistas brasileiros passaram pelo mesmo processo. Aqui é possível citarmos, somente

entre os mais famosos, o caso de Caetano Veloso, que ao lado de Gilberto Gil e suas respectivas esposas viveram no exílio na Inglaterra; Chico Buarque de Holanda que morou na Itália e dentre as muitas coisas que fez durante o período da ditadura militar, ainda que no Brasil, escreveu a música “Meu caro amigo” que era como uma mensagem ao amigo Augusto Boal, então exilado em Portugal, além de outros, como a lista proposta por Ana Brancher e Fábio Francisco Feltrin de Souza em “Políticas na exterioridade – notas sobre o exílio de escritores latinoamericanos” que inclui Darcy Ribeiro, Fernando Gabeira, Joel Rufino dos Santos, Reinaldo Guarany, Sarah Pinheiro de Las Casas, entre outros.

Assim, há um rol de artistas das mais diferenciadas particularidades expressivas que sofreu com o processo da ditadura militar no Brasil e que passou pelo exílio ou pelo insílio e cuja obra pode, em alguma medida, refletir a estética do exílio. Daí dizer que um estudo mais detalhado destes aspectos talvez seja necessário para que encontremos os pontos de diálogo entre os artistas, suas obras e o processo histórico que estava em andamento no período. Aqui, somente para um vislumbre, chamamos alguns artistas para o diálogo.

O primeiro dos artistas no qual podemos ver a carga do período ditatorial e do exílio é o cartunista Henrique de Souza Filho, conhecido como Henfil. O nome através do qual fez fama, como é sabido, surgiu da conjunção das três primeiras letras do seu primeiro nome com as três primeiras letras do seu último nome. O artista, embora não tenha vivido um exílio político, passou um período nos Estados Unidos onde se tratou da hemofilia, doença que ainda acometia ao famoso sociólogo brasileiro Betinho – Herbert José de Souza, seu irmão.

Segundo o estudo de Crislaine André e Rosana Gonçalves, “A mãe e a madrasta – um estudo das cartas de Henfil,” o artista lutou contra a ditadura através

dos seus desenhos, tratando tudo de maneira subliminar. De acordo com André e Gonçalves, “[o] próprio Henfil declarou, em 1980, que na ditadura ele acentuava a ‘agressividade do humor’ pois tinha que encontrar um maneira de fazer com que as pessoas refletissem sobre o que estava acontecendo” (3). Além disso, as autoras também destacam que “[n]os anos de maior repressão, Henfil demonstrou muita solidariedade a perseguidos pela ditadura. Viu o irmão Betinho, que estava em exílio, apenas uma vez de 1968 a 1971” (6). Partindo destas considerações, se olharmos para o caso de Henfil como apontado por Ilie, vemos que o cartunista passava por um processo de insílio, ou seja, um exílio dentro do próprio país, ou ainda que não dentro do próprio país – como já mencionamos, ele vivera um período nos Estados Unidos para se tratar da hemofilia – manteve-se à parte da família e dos amigos que estavam exilados e impossibilitados de comunicação, apontando um exemplo clássico de alguém que sofre o insílio em decorrência, também, de alguém que sofre o exílio.

Além disso, se sairmos da esfera da biografia e considerarmos os relatos de Henfil quando ele ganhou um espaço para unir escrita e desenho na revista *Isto é*, podemos ver em um trecho de uma das cartas que este enviou à mãe, conforme apresentado por André e Gonçalves, a presença do sentido de também se sentir à margem, haja vista o distanciamento do outro, “[p]erdoa, mãe, mas biscoito de farinha só é gostoso se mastigado olhando nos olhos do irmão que sente na mesma hora a mesma delícia” (qtd. in André: 9). A sensação de estar à parte é a marca do insilado também, pois este é privado da presença do outro, ficando preso dentro do universo onde está. Para ele, como exploramos anteriormente embasados no pensamento de Joseph Wittlin, também acontece a ideia de *destempo*, pois apresenta um tom nostálgico no trecho que aqui citamos e, também, está deslocado do tempo que o irmão desfruta, conectando-se, porém, com um tempo em que era possível haver a

comunhão entre os dois, o ato tão simples de se partilhar, não um biscoito de farinha com o irmão, mas o momento daquela ação.

Outro artista que gostaríamos de comentar a respeito é Fernando Gabeira. Ele viveu exilado do Brasil durante os anos de 1969 a 1979. O brasileiro se tornou ainda mais famoso quando do seu retorno ao Brasil depois do exílio, uma vez que publicou, quase na sequência, aquele que é conhecido como a sua obra máxima, *O que é isso aí, companheiro?* (1979). Este livro que depois virou filme pelas mãos de Bruno Barreto trata dos percalços e caminhos do autor durante o período da ditadura militar, tendo como eixo, porém, as negociações em torno do sequestro do embaixador americano no Brasil, Charles Elbrick. Além disso, como o sabemos, ele mesmo e outros prisioneiros militantes, uma vez presos, foram “negociados” como parte do pagamento para que o embaixador alemão também fosse solto. Uma vez fechada a negociação, Gabeira foi para a Argélia, onde começou a sua vida no exílio, além de também ter vivido na Suécia, no Chile e na Itália.

Gabeira também recebeu muita atenção quando do seu retorno ao país, pois, de acordo com Joaquim Alves de Aguiar em “O astro da anistia,” o jornalista havia voltado ao Brasil depois do exílio com a cabeça repleta de ideias alternativas e inovadoras, pregando “a política do corpo no lugar da luta armada, a conquista do poder por vias pacíficas, o prazer aqui e agora, a defesa das vítimas do machismo da sociedade, a luta de classes e a luta pela felicidade individual ao mesmo tempo” (146). Assim, parecia às pessoas que o viam falar, que ele havia “evoluído com o exílio” (146) enquanto que o mesmo processo não parecia estar sendo observado nos demais exilados que estavam retornando ao país.

O jornalista, portanto, atraiu muita atenção para si mesmo quando regressou, e além de ter publicado *O que é isso aí, companheiro?*, publicou, também, o livro que é

compreendido como uma memória do exílio, *O crepúsculo do macho*. Neste, como apontado por Brancher e Souza, Gabeira constrói uma espécie de romance, mas o autor não considera a obra um romance, pois a nomeou relato. Os fatos que ele conta retratam o “cotidiano de um exilado, seus amores, seus amigos (a maioria estrangeiros), as dificuldades de um intelectual carioca que para sobreviver trabalha, entre outros ofícios, como condutor de metrô” (217). Fotografa, portanto, a vida no exílio naquilo que ela tem de mais banal e comum, na sua continuidade além da luta política. Além disso, o livro aponta as diversas relações que ele teve, a aprendizagem sexual em ritmo frenético e, também, o acesso às drogas como um escape para a situação que ele estava vivendo, presenciando.

Agora que já tratamos de dois expoentes do exílio que foram também explorados por outras artes que não só a escrita, desejamos nos focar no caso de dois intelectuais brasileiros envolvidos, sobretudo, com o projeto de educar. Estamos falando a respeito do educador Paulo Freire e do dramaturgo Augusto Boal.

O pernambucano Paulo Freire nasceu em 1921 e morreu em 1997 em São Paulo. Seu trabalho mais conhecido gira em torno da Pedagogia do Oprimido. Suas ideias se contextualizam em torno do fato de que existe uma leitura que vai além da simples decodificação de letras e sílabas, trata-se de uma leitura de mundo, que permita que o educando possa ser o protagonista do seu processo de aprendizagem, ao invés de somente um elemento secundário. Daí dizer que o procedimento de educação proposto por Freire partia da realidade própria do educando, não fazendo sentido que este aprendesse palavras ou sentenças completamente afastadas do seu contexto.

Em decorrência do seu trabalho ter sido em grande parte aplicado à educação de jovens e adultos e por suas ideias serem tão inovadoras, o intelectual incomodou os brios da ditadura. Segundo Freire, “o programa era tão extraordinário que não poderia



continuar... era um jogo muito complicado para a classe dominante” (qtd. in T. Teixeira: 45). Esse incômodo acabou por gerar a prisão de Freire “por subversão” (Rollemberg, *Exílios* 65). O processo que o acusava “acabou sendo arquivado, por ‘inépcia da denúncia.’” Depois da prisão, ainda de acordo com Rollemberg, “[c]ansado de ser chamado para responder interrogatórios e vendo a dificuldade para continuar suas atividades, partiu” (65). Assim, viveu em exílio por quase dezesseis anos. Freire, finalmente, conseguiu o passaporte brasileiro em 1979, mas só retornou ao país em junho de 1980. Durante o exílio, o educador desenvolveu diversos trabalhos no Chile por aproximadamente quatorze anos e também fez outros trabalhos em outros países da América Latina e também na Europa.

Sobre a experiência do exílio, o próprio autor dá conta de discuti-la e demonstrar o quanto esta foi, em certa medida, perturbadora, sobretudo nas primeiras palavras do seu livro *Pedagogia da Esperança*, “[n]o fundo, é muito difícil viver o exílio, conviver com todas as saudades diferentes – a da cidade, a do país, a das gentes, a de uma certa esquina, a da comida -, conviver com a saudade e educá-la também.” Demonstrando, de certa maneira, até por um aspecto lexical que este sentimento tão lusófono, a saudade, precisa passar por um processo de aprendizagem porque quando se está longe de casa parece ser tão grande que é muito difícil de ser controlado. Ainda que o educador sempre dissesse que era um cidadão do mundo, também sempre fez parte do discurso dele o complemento a esta sentença, de que antes de ser este cidadão de aspecto universal, era cidadão do Brasil, ou seja, tinha suas raízes plantadas em um lugar e o fato de estar impedido de retornar a este, fazia-lhe sofrer.

Freire adiciona: “[é] difícil viver o exílio. Esperar a carta que se extraviou, e notícias do fato que não se deu. Esperar às vezes gente que certa que chega, às vezes

ir ao aeroporto simplesmente esperar, como se o verbo fosse intransitivo” (35). Captura-se, aqui, a atmosfera de tensão daqueles que estão no exílio, à espera dos novos exilados que estão chegando, contudo, também se flagra a vivência daqueles que estão no insílio, uma vez que o processo se dá para os dois lados. Como vamos ver no nosso próximo capítulo, muitas pessoas eram aguardadas com festa nos aeroportos, para coibir a ação da polícia e proteger aqueles que estavam chegando ou partindo.

Lembremos ainda que Freire, em alguma medida, foi o primeiro a fazer com que Gullar pensasse a respeito das memórias do exílio, afinal, o pedagogo chegou a pedir que o poeta escrevesse as suas memórias para fazer parte de uma espécie de antologia que ele estava preparando. Entretanto, Ferreira Gullar recusou, afirmando que ainda estava com as memórias do trauma muito à flor da pele para que pudesse se debruçar neste assunto. Anos depois, porém, como é de conhecimento geral, Gullar publicou *Rabo de Foguete* (1998).

Paulo Freire e sua obra são de extrema importância para a educação mundial, suas contribuições para o campo são inúmeras e foi através de uma delas, a Pedagogia do Oprimido, que nasceu um novo tipo de teatro, concebido pelo brasileiro Augusto Boal, o teatro do oprimido. Através desta ponte que conecta Freire a Boal, seguimos agora para a discussão a respeito do criador de *Arena conta Zumbi*.

Como apontado por Orlando Rodriguez, “Boal . . . es uno de los teóricos y estudiosos del teatro popular más importantes del continente” (60). O dramaturgo nasceu no Rio de Janeiro em 1931 no dia 17 de março e faleceu há dois anos no dia 02 de maio de 2009, aos 78 anos na mesma cidade. Augusto Boal produziu diversas peças, todas elas, porém, perpassadas por uma estética que privilegiava o social. Um exemplo é *Arena conta Zumbi* que através da incorporação de uma linguagem mista e

popular, trazendo o método curinga, faz com que todos os atores desempenhem mais de um papel, não existindo, portanto, um método hierárquico delineado.

A peça que estreou em 1965 ficou muito conhecida pelos procedimentos utilizados pelo dramaturgo. Além disso, foi marcada pela força dramática, no palco e na história do Brasil. Força que pôde ser expressa ao ser encenada em plena ditadura militar, trazendo em seu escopo, como se fosse um grito oprimido, mensagens como “[o] hábito da liberdade faz o homem perigoso.” O uso de uma sentença como esta, expressa em uma peça de teatro até podia ser possível no Brasil de 1965. Com o ajustamento das leis, entretanto, e o estabelecimento do “Ato Institucional nº5” em 1968, o uso de uma frase assim só podia significar uma sequência com fim, porém, indefinido: censura primeiro, prisão depois, resultando, finalmente, em exílio ou morte (ainda que fosse, previamente, ocasionada por um possível desaparecimento ou, até mesmo, suicídio).

Para Boal, cuja consciência política era extremamente visível em seu trabalho, não havia, portanto, muitas alternativas que não o exílio. Ele viveu neste durante o período de 1971 a 1986. Durante esta época, o dramaturgo escreveu um livro *Milagres do Brasil*, obra que apresenta alguns aspectos da memória e das torturas sofridas no Brasil durante a sua prisão, dando, também, a tônica dos motivos que o levaram ao exílio. Além dessa obra que é de grande riqueza para analisar os percursos da literatura do exílio, Boal também desenvolveu, nos seus anos no Peru, seu trabalho mais famoso, que é o teatro do oprimido. Este busca desenvolver a autonomia, mostrando que todos podem ser agentes de mudança quando não se colocam na posição de meros espectadores da própria vida, atuando de uma maneira política diante do mundo.

Sobre o diálogo entre Freire e Boal, é interessante observar o que o dramaturgo declarou em entrevista à Tânia Márcia Baraúna Teixeira, “[q]ue conheceu a Freire em 1959/60, tendo oportunidade de estar com ele apenas, por duas vezes, no Brasil, embora tenha estado várias vezes no exílio” (119). Sobre esta observação que Boal faz, é importante falarmos, uma vez que alguns vestígios do exílio em português foram capturados, que o exílio de muitos intelectuais da América Latina foram cruciais para que estes se conhecessem melhor e compreendessem melhor o *vizinho*. Vislumbra-se, a partir desta afirmação, as nuances positivas do exílio. Se a experiência é de sofrimento e rompimento, também há aquelas que podem ser vistas como decisivas para um passo ao futuro. Angel Rama dedica uma parte das suas considerações em “La riesgosa navegacion del escritor exilado” ao tópico. Segundo ele, há um grupo de intelectuais que:

hizo una experiencia inédita, cuyos resultados futuros pueden ser de los más ricos. Se trata del grupo intelectual brasileño que a la caída del régimen de João Goulart a manos de los militares (1964) se distribuyó entre los países hispanoamericanos, el cual está ahora en un proceso de reincorporación progresiva a la vida del Brasil. Fue una experiencia inédita, pues el Brasil vivió de espaldas a la América española y ésta a su vez vivió entre la ignorancia o el temor de ese país desconocido que parecía tan grande y amenazador en las cartas geográficas. A pesar de pertenecer al común denominador de América Latina han sido muy escasas las comunicaciones culturales o políticas entre Brasil y sus vecinos. Estos intelectuales descubrieron la existencia de Hispanoamérica, no sólo en sus singularidades políticas sino también en sus modos culturales: Mario Pedrosa em Chile, Ferreira Gullar em

Buenos Aires, Darcy Ribeiro em Montevideo, Francisco Juliaio en Mexico, si por un lado se constituyeron en embajadores de una cultura ignota ante los grupos políticamente afines, por la otra hicieron experiencias de culturas desconocidas. (240)

Assim, o exílio adquire, com a proximidade do fim deste intervalo, a possibilidade de uma leitura positiva, se não como vivência, como a resultante das conexões estabelecidas. Sobretudo, como vemos nas palavras de Rama, é uma possibilidade de conhecer os seus vizinhos e saber a sua dor também, seu modo de vida.

O professor Orlando Rodriguez em seu artigo “El teatro latinoamericano en el exilio” afirma que “se enriquece con la condición del exilado, mientras el intelectual se enriquece a su vez con nuevos contactos humanos, con el conocimiento de un medio distinto, que le aportan, a su vez, los valores locales” (56). Logo, vemos que o exílio pode ser explorado como uma experiência que pode gerar muitos resultados dissonantes, pois muitos se mataram por sentirem saudade, por estarem impedidos de voltar. Entretanto, há aqueles que se reuniram para continuar lutando, para não permitir que a situação de exílio os sufocasse e assim adquiriram forças para continuar a viver.

Se foi através da prática de teatro ou da leitura de poemas nas casas de amigos, como é o caso do *Poema Sujo*, notou-se que houve uma reação aos males da ausência, e esta se construiu através “[d]o conhecimento e a experiência do infortúnio . . . que [os] solidariz[ou], [nesta situação] . . . , tornando-os uma comunidade” (Queiroz 17). Comunidade esta que ainda ia além daqueles em exílio, veja-se, novamente, o caso da chegada do *Poema Sujo* ao Brasil, como exploramos com mais detalhes a seguir. Vinícius de Moraes, em alguma medida, pode ser considerado como uma ponte entre

aqueles que estavam no insílio e os que estavam no exílio, pois é através dele que a voz pulsante de Gullar chega aos brasileiros.

Uma vez que caminhamos até aqui, é tempo de voltar o nosso olhar ao exílio delimitado em Ferreira Gullar. Entendemos, porém, que o intervalo era necessário para compreendermos que a literatura do exílio não é uma manifestação unicamente relacionada aos processos políticos no Brasil. Há, como pudemos apontar, muitos autores que se dedicaram ao exílio interior como uma amostragem da sua condição de artistas, além daqueles que, mesmo não tendo sido banidos do país, uma vez que tiveram que se ausentar da pátria, também apresentam nuances do exílio. Daí dizer que o exílio pode ser capturado em muitas esferas, seja na vida, seja nos textos e é à procura dele, na prosa e na poesia de Gullar, que continuamos o nosso percurso.

---

<sup>7</sup> Maria José de Queiroz, no capítulo introdutório do seu livro *Os males da ausência ou a literatura do exílio* examina cuidadosamente os processos de exílio citados na *Bíblia*. Ela apresenta, inclusive, pontos de vista em que este pode ser compreendido como um benefício, tendo como resultante a terra prometida. Além de outros em que o exílio é impregnado por uma ‘teofania negativa,’ isto é, resultante dos “malefícios do pecado” (23). Também são importantes as conclusões da autora após examinar estes percursos. Segundo ela, “[s]e apurarmos rigorosamente o que ocorreu, lendo apenas a *Bíblia* e a *História dos judeus* de Flavius Joseph, acabaremos por convencer-nos de que toda a miséria e toda a tragédia do exílio, no que tem de sobre-humano e de enaltecedor mas, também, no que tem de mesquinho e desprezível, cumpre-se de modo definitivo e inexorável nas suas diásporas” (25).

<sup>8</sup> Vejam-se, a título ilustrativo, os livros *La crítica, el exilio, y mas alla, en las novelas de Mario Benedetti* de Eileen M. Zeitz, *El exilio: realidad y ficción* de Gloria da Cunha-Giabbai, *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar* de Eleonora Ziller Camenietzki e a tese de mestrado de Fernanda Bartolomei “Exílio e homossexualidade em *Stella Manhattan* de Silviano Santiago e *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig.”

<sup>9</sup> Tomando aqui de empréstimo o título do ensaio de Maria Isabel Edom Pires.

<sup>10</sup> Fazendo uso do título da música composta por Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown.

<sup>11</sup> Valendo-nos do provável neologismo que Miriam L. Volpe utiliza em seu livro, *Geografias de exílio* ao falar sobre uma possível “tradição ‘exílica’” (*Geografias* 81) na história do Uruguai.

<sup>12</sup> Como apresentam as estudiosas do exílio brasileiro, Denise Rollemberg e Denise Felipe Ribeiro. A primeira em seu livro *Exílio – entre raízes e radares* diz, a respeito de sua pesquisa, que esta é “uma tentativa de traçar um painel geral, até pela ausência de estudos acadêmicos que pudessem servir como referência, e de refletir sobre o exílio brasileiro de 1964 a 1979” (17). A segunda, na apresentação do seu trabalho “Memórias do exílio e do retorno ao Brasil antes da anistia,” aponta que “[s]ão poucos os trabalhos que abordam a história dos exilados brasileiros durante o regime civil-militar” (2).

<sup>13</sup> Como nomeado mais tarde por Fernando Pessoa em seu poema *Mensagem*.

---

<sup>14</sup> Desenvolvemos uma análise comparativa entre Florbela Espanca e Cecília Meireles estabelecendo diversos níveis de exílio na poesia e na vida das autoras embora ambas nunca tenham sido banidas de seu lugar de origem, encaixando-se, portanto, na categoria de exílio interior. Logo, algumas das considerações aqui apresentadas acerca de Espanca podem ser aplicadas à Meireles. Nosso trabalho que se chama “Vislumbres do exílio em Cecília Meireles e Florbela Espanca” foi aceito para publicação no próximo número da revista MESTER.

<sup>15</sup> Grifos da autora.

<sup>16</sup> Conforme informação contida nos slides da professora Simone Caputo Gomes, também da USP, disponíveis no website [simonecaputogomes.com](http://simonecaputogomes.com). Acessado no dia 10 de fevereiro de 2010.

<sup>17</sup> Ver o ensaio de introdução escrito por Silvano Santiago à poesia completa de Carlos Drummond de Andrade pela Editora Nova Aguilar.

## CAPÍTULO 4

### ANALÍTICO

#### NA PROSA E NA POESIA:

#### PERCURSOS DO EXÍLIO EM FERREIRA GULLAR

A vida não é o que deveria ter sido  
e sim o que foi.

Ferreira Gullar, *Rabo de foguete* 269

Neste capítulo, exploramos o nosso *corpus* na busca pelos vislumbres do exílio na prosa e na poesia de Ferreira Gullar. Embora tenhamos como foco principal os livros *Dentro da noite veloz*, *Poema sujo* e *Rabo de Foguete*, a obra posterior aos anos de exílio também será chamada para o diálogo, conforme já determinamos anteriormente, quando julgarmos necessário. Iniciamos o nosso percurso *exílico* com *Rabo de foguete*, haja vista que esse livro de memórias é o responsável pela compreensão do momento histórico do exílio gullariano. Assim, à medida que a leitura crítica de *Rabo de foguete* for sendo gerada, os poemas de *Dentro da noite veloz* e o *Poema sujo*, além da obra mais recente do autor serão chamados para o diálogo no texto.

De acordo com a epígrafe que abre este capítulo, temos já um vislumbre da forma como o autor do *Poema sujo* encarou o exílio. Essa citação faz parte do último parágrafo do livro *Rabo de foguete* e aponta que embora muitas pessoas olhem para os anos de exílio como aquilo que não deveria ter sido, haja vista que o exilado é, praticamente, privado da própria vida, uma vez que esse período ocorreu, ele perde esta característica do que não deveria ter acontecido, para o que de fato aconteceu.



Logo, trata-se da matéria na qual o futuro é edificado, não existindo razões pelas quais se movimentar em torno das possibilidades da condição. Como Gullar apresenta esta visão e sua obra máxima, *Poema sujo*, foi concebida durante o exílio, há muitas controvérsias em torno da relevância desse período na vida do autor. Segundo o poeta, em entrevista à *Cadernos de literatura brasileira*, “[e]u fiz o que pude no exílio. Não ia me render, não ia me deixar destruir. Eu procurava sobreviver, mas aquilo para mim era um castigo permanente. Eu só pensava em voltar” (43). Vemos, assim, que há dois movimentos contrários no comentário dele. De um lado, aquele que o impulsionava à vida, a fazer algo para que a sobrevivência fosse possível durante os difíceis anos de exclusão. Por outro lado, o castigo, a dor de estar separado, cindido e o constante desejo do retorno. Desejo esse, que é, como exploramos no capítulo três, uma constante para os exilados, haja vista que a vontade de voltar começa, intrinsecamente, no exato momento em que se sai do lugar onde se está.

Diante desse movimento, propomos a análise dos poemas e da prosa gullariana que se desenvolve e se debruça em torno desse período *exílico*, buscando vislumbrar em que medida se apresenta em sua poesia.

### **O exílio gullariano: memórias e poemas**

uma tarde que houve numa cidade

aqui está

no papel que (se quisermos) podemos rasgar

Ferreira Gullar, *Toda poesia* 213

O livro de memórias *Rabo de foguete* de Ferreira Gullar é considerado por Davi Arrigucci Jr. como sendo “mais do que o relato de uma experiência individual, a história de um destino humano no contexto histórico global de nosso tempo” (“Tudo é exílio” 1). Logo, embora seja uma obra cujo centro é a própria memória do passado,

ela não se dá em seu escopo único, centrado somente em um sujeito, é, antes, o retrato do que estava acontecendo com os intelectuais latino-americanos quando da explosão das ditaduras na região. Seu título, aliás, provavelmente, nasceu da canção de Aldir Blanc e João Bosco, do disco *Linha de passe*, que ficou conhecida na interpretação de Elis Regina, “O bêbado e a equilibrista.” Assim cantam os versos:

E nuvens!  
 Lá no mata-borrão do céu  
 Chupavam manchas torturadas  
 Que sufoco!  
 Louco!  
 O bêbado com chapéu-coco  
 Fazia irreverências mil  
 Prá noite do Brasil.  
 Meu Brasil!...

Que sonha com a volta  
 Do irmão do Henfil.  
 Com tanta gente que partiu  
 Num rabo de foguete  
 Chora!  
 A nossa Pátria  
 Mãe gentil

Como podemos perceber, embora trabalhando com uma linguagem alegórica, a música faz alusão ao período ditatorial brasileiro, veja-se o campo semântico, “manchas torturadas,” além de “que sufoco,” demonstrando o movimento exercido pelos mecanismos de censura e perseguição brasileiros. Mescla, porém, esses

elementos com a imagem de um bêbado fazendo irreverências, ou seja, o foco de atenção é desviado criando uma ambiguidade, elemento extremamente importante para que os órgãos de censura não impedissem a música de ir ao ar. Na próxima estrofe, contudo, a temática das dificuldades vividas no Brasil retornam quando os versos clamam que o Brasil “sonha com a volta / do irmão do Henfil,” referindo-se ao Betinho, que comentamos a respeito no capítulo três. Além de complementar “com tanta gente que partiu / num rabo de foguete,” falando, agora, a respeito dos outros exilados em geral. É possível, também, fazer uma leitura daqueles que morreram/desapareceram, porque a ideia contida em “rabo de foguete” pode tanto estar relacionada à velocidade, quanto ao desaparecer/morrer. Vale lembrar, ainda, que essa música ficou conhecida como “o hino da anistia,” justamente por cantar a temática que estava à tona em 1979 no Brasil. Acreditamos, portanto, que é dessa canção que nasce o título do livro de Gullar, fazendo alusão também à maneira como este partiu do cenário brasileiro.

### **Os esconderijos do poeta: o corpo clandestino**

*Rabo de foguete* inicia com as palavras de Gullar, que reiteram o que já comentamos no capítulo dois, de que, “nunca fez parte de [seus] planos escrever sobre os anos de exílio” (5). Na sequência, o poeta informa que a decisão de escrever sobre essas memórias surgiu da “insistência de Cláudia Ahimsa,” atual companheira de Gullar, pois ela ouvira diversas vezes as histórias por ele contadas e o incentivou a transformá-las em um livro. O autor informa ainda que “o tempo aliviara os traumas e anulara as outrora inconvenientes implicações políticas da narrativa” (5) uma vez que este se sentia “hesitante em face de certas indiscrições” de contar o que vivera nos anos de exílio.

Partindo destas primeiras palavras de Gullar, somos convidados a mergulhar em uma narrativa apaixonada e envolvente que se divide em quatro partes, todas elas, mais ou menos delimitadas de acordo com os trânsitos que ele teve que executar no complexo caminho da clandestinidade à saída do país e, mais tarde, na mudança de um país para o outro até o retorno ao Brasil.

Chamou-nos a atenção durante todo o percurso, a maneira como o texto em prosa enxuta não traz aos nossos olhos o poeta militante que flagramos nos versos de *Dentro da noite veloz*. Se por um lado, Ferreira Gullar escreve versos que parecem demonstrar que ele colheu dos processos políticos do Brasil e da América Latina extremada consciência política, revelando-se um militante, na sua obra em prosa, porém, o manto do ideal é despido e temos acesso ao homem indignado com os processos do partido comunista, além de envolvido com as cotidianidades da vida no exílio, muito mais do que com a luta, como ocorrera com tantos outros militantes. Daí trazer duas observações do poeta em seu ensaio “Sobre poesia (uma luz no chão).” A primeira atesta o conteúdo sob o qual a voz lírica se debruça, “quis eu fazer a minha poesia, dessa matéria humilhada, dessa vida obscura e injustiçada, porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz,” (Gullar 142) justificando-se, assim, a tônica mais constante em *Dentro da noite veloz*. Ao mesmo tempo, com o comentário de que “[f]ugi pela poesia, inventei um mundo feérico e feroz,” (142) encontramos a cápsula na qual o eu-lírico, em alguma medida, refugiou-se durante o exílio, evitando que a sua lírica fosse totalmente contaminada pela condição vivida por ele. Lembramos, porém, que *Poema sujo*, talvez, seja o expoente da conjunção entre o homem no exílio e a voz poética exilada, uma vez que condensa em suas páginas uma espécie de reunião desses dois elementos, aproximando-os.

Dessa maneira, podemos propor que o homem de *Rabo de foguete* visita o criador de *Dentro da noite veloz* no momento em que esta experiência é traduzida no *Poema sujo*, “o poema final,” segundo Gullar (*Rabo de foguete* 237). Entretanto, como sabemos, não se tratou do poema final, embora tenha sido concebido como tal, este foi a iniciação para que uma cisão prévia fosse, finalmente, restaurada: o Gullar de *A luta corporal*, encontrava-se com o “coração oculto:”

pulsando há 45 anos

.....

pulsando no meio da noite, da neve, da chuva

debaixo da capa, do paletó, da camisa

debaixo da pele, da carne,

combatente clandestino aliado da classe operária

meu coração de menino. (*Poema sujo* 23-4)

Logo, do espanto desse reencontro, entre aquele homem completamente anestesiado pelos últimos acontecimentos, haja vista que os amigos não paravam de desaparecer e o caos parecia ter se instaurado na América Latina, além de outros detalhes que vamos explorar mais tarde, nasceu o poema que reúne o passado e o presente na esperança de que haja futuro.

Retornando ao *Rabo de foguete*, vemos que inicia com a informação de como foi o processo pelo qual a vida de Gullar estava fadada a mudar. Nesse primeiro capítulo, que pertence à primeira parte – o livro é dividido em 92 capítulos – temos acesso ao telefonema que foi recebido por Thereza Aragão, esposa de Gullar, de maneira bastante corriqueira, quase uma fotografia do lar, haja vista que ele, “[i]nterromp[eu] a brincadeira com o gato e, ainda sorrindo, segur[ou] o fone” (*Rabo de foguete* 9), mas que é a mola propulsora da instabilidade que a partir daquele

momento se instalaria. Através daquela ligação, Gullar toma conhecimento de que “Waldo,” um dos integrantes do partido comunista, uma vez torturado, havia entregado alguns nomes de envolvidos com o partido às autoridades. Tomamos conhecimento, também, da relação, em certa medida, tensa de Gullar com o partido, pois quando Leandro, que telefonara para avisar, comenta sobre o fato do poeta ser da direção estadual, Gullar responde, “[c]ontra a minha vontade” (9).<sup>18</sup> Gullar atuava no partido na legalidade e não tinha problemas com as suas atividades. Entretanto, uma vez que fora eleito, como já dissemos, contra a sua vontade, para a direção estadual do partido (clandestina), a vida dele ficara exposta e, por isso, ele não teria condições de responder ao processo como os outros que atuavam na legalidade, teria, pois, que se tornar clandestino. Logo depois de ter ouvido a notícia, Thereza pediu a Gullar que ele fosse para a casa da mãe dela. Começava, a partir deste movimento, a vida de clandestino para ele.

De acordo com Rollemberg, “há depoimentos . . . que definem o início do exílio antes mesmo da partida, identificando-o à clandestinidade no país” (*Exílios* 89). No caso de Ferreira Gullar, acreditamos que isto seja aplicável, porque nas suas memórias há referências a muitos momentos em que ele, embora estando na mesma cidade onde estivera anteriormente, sente-se separado daquele espaço, como se a vida já não fosse a mesma que era antes, em um “estado de incerteza” (13). As dificuldades aumentaram, porém, quando um dia a esposa dele telefonou-lhe aterrorizada para avisar que ele devia se mudar imediatamente da casa da mãe dela, pois a polícia havia estado em sua casa e havia ameaçado a filha Luciana, além de ter sequestrado a própria Thereza.

Nessa conversa, temos o libelo de uma grande ironia que se desenrola no movimento do exílio de Ferreira Gullar. Thereza informou a ele que os policiais

havam perguntado se Gullar havia sido líder camponês. O poeta respondeu que devia ter sido alguma confusão e não deu maior atenção à questão. Entretanto, como veremos mais tarde, esse ponto é essencial para compreendermos a epígrafe que abre este capítulo de que “[a] vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi,” (*Rabo de foguete* 269) atestando, como já dissemos anteriormente, que mesmo diante de tantas circunstâncias equivocadas, a vida é aquilo que, de fato, ocorreu.

No capítulo cinco da primeira parte, o autor apresenta o cenário do início dos anos 70 no Brasil, “[o] regime militar se tornava cada dia mais violento e repressivo. Os assaltos a bancos por grupos terroristas e o seqüestro de embaixadores estrangeiros contribuíram para que as posições da linha dura militar determinassem o caráter da ditadura. . . . Residências eram invadidas, pessoas seqüestradas e submetidas a torturas bestiais” (17). Muitas vidas corriam perigo na época, não só a dos envolvidos com a militância política, mas também a da família e amigos de um modo geral. Em decorrência disso, depois de ter deixado a casa da sogra, Gullar mudou-se para o apartamento de um amigo que não era envolvido com política. Contudo, amigos comuns julgavam que o poeta estava colocando a vida do amigo em risco. Gullar então começou a pensar a respeito de alguém que não tivesse envolvimento algum com a esquerda e aí lhe surgiu o amigo Leo Victor.

Ao contar sobre a vida no apartamento de Leo Victor é que temos a primeira tônica de nostalgia e cisão, apresentada por Gullar, que pode se relacionar aos sentimentos do exílio. Em seu relato, ele diz que “[c]ertas noites alguns amigos iam visitá-lo [ao Leo]. Eram quase sempre amigos meus também, que ele recebia na sala e com os quais conversava até altas horas da noite, às vezes sobre meu desaparecimento, tecendo comentários acerca da situação que me obrigara a viver na clandestinidade” (*Rabo de foguete* 21). Logo, vemos que a situação de clandestino

apresenta duas possíveis dimensões *exílicas*. A primeira é a de estar exilado do seu lar, a casa que ele tem com a sua família. A segunda relaciona-se ao exílio dentro do espaço que se ocupa, pois, como Gullar apresenta, ele tinha que ficar escondido mesmo quando pessoas de quem ele gostava estavam em casa, não somente para proteger a si mesmo, mas, também, para preservar a integridade física de Leo Victor.

A vida na clandestinidade corria relativamente tranquila até o momento em que o amigo ficou muito doente. Leo Victor tinha somente um pulmão em decorrência de uma tuberculose que não fora devidamente curada quando jovem. Assim, o poeta necessitava mudar do apartamento do amigo, pois este precisava de cuidados específicos e a família do Leo Victor estava a caminho para cuidar dele. Gullar, preparando mais uma fuga, não conseguiu se despedir do amigo e “[I]ament[ou] não ter podido [se] despedir de [seu] amigo, que nunca mais voltaria a ver” (26). Quase ao final do livro, Gullar comenta novamente de Leo Victor. Quando estava em Lima já com a família, em 1974, o poeta recebeu duas cartas que o fizeram ficar muito desanimado:

A primeira foi do Vianinha, dirigida a Thereza e a mim, despedindo-se de nós e da vida. A outra, de Leo Victor, contendo uma autocrítica impiedosa, que era na verdade um pedido de socorro. Entendi isso e imediatamente escrevi-lhe uma resposta, afirmando que ele estava equivocado, pois era uma das melhores pessoas que conhecia e o amigo mais leal, mais generoso e mais solidário. (*Rabo de foguete* 197)

Infelizmente, ocorreu um mal entendido com o endereço da carta e semanas depois que Gullar havia enviado a resposta ao Leo Victor, recebeu a notícia que seu amigo se suicidara com um tiro no ouvido. Para o amigo, o poeta fez um poema que integra o livro *Dentro da noite veloz*,



Se morro  
 o universo se apaga como se apagam  
 as coisas deste quarto  
 .....  
 Só que ninguém poderá ler no esgarçar destas nuvens  
 a mesma história que eu leio, comovido. (74)

Vemos, portanto, que a voz lírica recupera o detalhe que é apresentado nas memórias e demonstra também a dor de se sentir completamente impossibilitada de fazer algo para evitar a morte do amigo. Julgamos interessante destacar esse trecho do exílio gullariano, não só por ser parte de sua história, mas, principalmente, por ser um exemplo das condições insílicas dos brasileiros que não saíram do país (sobretudo no caso de Vianinha). Além de também apontar o sofrimento dos exilados uma vez que estes viam amigos morrendo, sofrendo a falta e, no entanto, pouco ou nada podiam fazer para solucionar esses problemas.

Voltando no tempo da narrativa, da casa de Leo Victor, Gullar, ainda clandestino, foi morar na casa de uma amiga. Nesse período, o autor de *Poema sujo* ficou sabendo que se pagasse um determinado valor, poderia ter o seu nome retirado do processo pelo qual estava sendo acusado. Assim, decidiu fazer um cheque e pagar o valor. A respeito do desenrolar desta situação, ele diz, “[n]ão me lembro do que ocorreu mas a verdade é que, em vez de excluído do processo, fui denunciado” (*Rabo de foguete* 34). Logo depois disso é que surge a possibilidade de Gullar ir para União Soviética fazer um curso. Inicialmente, ele recusa. Depois, contudo, pondera e chega à conclusão de que não pode ficar se escondendo para sempre no Brasil.<sup>19</sup> Um dia antes da viagem, no apartamento em que estava escondido houve uma espécie de reunião na qual estava o sociólogo que havia acabado de chegar da Europa, Fernando

Henrique Cardoso, e o pessoal do Cinema Novo. Nas palavras de Gullar, “[e]ram todos meus amigos e nunca souberam que eu estava ali naquela manhã de sábado, atrás da porta, ouvindo-os e louco para abraçá-los” (38). Os sentimentos de angústia, dor e frustração, tão citados entre os exilados, podem todos ser observados nas palavras de Gullar.<sup>20</sup>

No mesmo dia em que ouviu aos amigos, Gullar encontrou com a família. Seu filho, Paulo, que havia ficado o tempo inteiro olhando para ele de maneira fixa, em um determinado momento, disse-lhe “[é] nisso que dá brincar com fogo” ao que Gullar argumentou: “[q]uis contribuir para haver menos injustiça no país” e o filho respondeu, “[e]u sei, ajudar os pobres. Acha que eles estão ligando pra o que acontece com você?” (38). Vão surgindo, assim, elementos na narrativa que vão trazendo à tona o que afirmamos antes a respeito da militância. Primeiro, a revolta por ter que ficar clandestino, uma vez que fora eleito para a direção estadual do partido quando não o desejava; depois, a acusação do filho; mais tarde, já em Paris, quando a caminho da União Soviética, é tomado de assalto pelo questionamento,

[d]e repente me dei conta da estranha situação em que me encontrava. ‘Que faço eu em Paris a esta hora da tarde?’ Tudo o que ocorrera até ali tinha a inconsistência de um sonho, era como se não houvesse de fato acontecido. Com um aperto no coração, lembrei-me de minha casa, de meus filhos, da Thereza e do meu gato siamês. Era um sentimento contraditório o que me assaltava naquele instante: sentia falta das pessoas e da minha vida, mas ao mesmo tempo a sensação era de alívio e liberdade. Um propósito perverso parecia ter se instalado dentro de mim. (*Rabo de foguete* 50)

Vemos, assim, que a prosa memorialista vai trabalhar com os elementos que Guillén, conforme apresentamos no capítulo anterior, propõe, posto que esta se constrói em torno do assunto do exílio, do sofrimento, dos trânsitos que o poeta teve que executar. Em via contrária, a obra poética, *Dentro da noite veloz*, que Ferreira Gullar produzia no mesmo período - infelizmente, os poemas não são datados um por um, sendo agrupados e compreendidos no período que vai de 1962 a 1975 - não pode ser compreendida da mesma forma. Logo, apresentam-se duas esferas: o exílio é a condição do poeta, entretanto, não é a única tônica que perpassa a sua poesia.

Permitindo-nos um intervalo neste ponto para tratarmos de algumas partes do livro *Dentro da noite veloz*, verificamos que é composto por quarenta e um poemas e é possível afirmar que têm alguma ressonância temática entre eles. Os primeiros oito poemas da obra parecem dar a tônica mais constante dos poemas: a denúncia, o acolhimento da vida na sua esfera mais cotidiana dentro do poema e o exemplo do despertar da consciência social da voz lírica. Trazemos alguns poemas aqui como uma amostra. O primeiro deles é também aquele que abre o livro, “Meu povo, meu poema”:

Meu povo e meu poema crescem juntos

como cresce no fruto

a árvore nova

No povo meu poema vai nascendo

como no canavial

nasce verde o açúcar

.....

Ao povo seu poema aqui devolvo

menos como quem canta  
do que planta (*Dentro 3*)

Neste, como podemos notar, uma vez que a voz lírica abarca em seu poema, “o povo,” luta contra o exílio social desses anônimos que aqui são equiparados com o poema. Daí dizer que quando observamos a primeira estrofe, vemos um movimento de ligação que aponta que a matéria da poesia é o povo, sua luta, sua angústia. Logo, é a junção disso tudo que dá vazão à voz lírica. Ao final, porém, se é do povo que nasce o poema, vemos na última estrofe o exercício do plantar, que lembra esta camada social esquecida, em detrimento do canto, que traz a esfera do artístico.

Além desse poema, temos também, “Não há vagas,” que inicia dizendo, “[o] preço do feijão / não cabe no poema. . . ,” revelando já com esse verso o caráter acadêmico da poesia, o quanto esta não pode se perturbar com o cotidiano, “- porque o poema, senhores, / está fechado: / ‘não há vagas’” (10). Capturamos, através desses fragmentos, uma noção da poesia concebida como de denúncia, pois a voz lírica insiste em tratar do cotidiano que não cabe no poema. Contudo, uma vez que o eu-lírico insiste em incorporar os elementos excluídos dentro do poema, gerando a poesia justamente daquilo que a expele, vê-se que existe a criação de uma instabilidade e esta, de certa maneira, precisa ser punida.

Se não é no verso que ocorre a punição, através de uma cisão na lírica, é com a chegada de outra temática que podemos compreender esse movimento. Os poemas nove e dez, respectivamente, “Maio 1964” e “Agosto 1964” são, sobretudo, os mais emblemáticos, haja vista que fazem referência histórica. Como apresenta Maria Zaira Turchi, a respeito de “Maio 1964,” “[o] poema, como o próprio título sugere, foi escrito em maio de 1964, logo após o golpe de 31 de março” (101). Já o poema “Agosto 1964,” pode ser uma referência tanto aos mandos e desmandos da ditadura

brasileira, quanto à descrença que se apodera da voz lírica, uma vez que é neste período em que os Estados Unidos começam a bombardear o Vietnã. Vejamos os versos de “Maio 1964:”

Tenho 33 anos e uma gastrite. Amo  
a vida

.....

Esse direito de todos  
que nenhum ato  
institucional ou constitucional  
pode cassar ou legar.

Mas quantos amigos presos!

.....

Estou aqui e não estarei, um dia,  
em parte alguma.

.....

A luta comum me acende o sangue (18-9)

Notamos que há ainda resquícios da luta. A prova disso está na ideia contida no último verso por nós transcrito, entretanto, esta também é contrabalanceada pela incerteza. Mesmo que a voz lírica queira afirmar que nada é capaz de tirar o poder da vida, o verso que segue, “Mas quantos amigos presos!,” valendo-se da conjunção adversativa, aponta que esta também pode esmorecer ou que começa a ter dúvidas com relação ao ato de lutar. Apresenta-se, com isso, “o aspecto negativo de sua poesia [que] acaba por converter-se no único significado positivo possível – num pessimismo ativo que infunde coragem,” (Turchi 100) ou seja, o eu-lírico adquire a percepção de

que não adianta ver o mundo *todo azul* ou acreditar em um mundo assim, pois isto é irreal. O amadurecimento é, portanto, verificado no toque de pessimismo que se apresenta e que demonstra, com isso, percepção dos fatos, adquirindo ferramentas reais para lutar, evadindo-se da utopia.

Os próximos quatorze poemas que se apresentam na sequência essencialmente vão trazer a tônica da liberdade. Em “Dois e dois: quatro” temos:

Como dois e dois são quatro  
 sei que a vida vale a pena  
 embora o pão seja caro  
 e a liberdade pequena. (*Dentro* 21)

Retoma-se aqui o que foi apresentado anteriormente com os poemas que fazem uma divisão imaginária dentro do livro, isto é, de um lado existe a denúncia imbuída no verso que reclama o preço do pão. Do outro lado, vê-se a luta pela liberdade, uma vez que foi censurada, retirada, praticamente extinta com a ditadura. Lembrando que, conforme já mencionamos, o momento histórico de cisão com o passado é ancorado nos poemas, “Maio 1964” e “Agosto 1964” de *Dentro da noite veloz*. Assim, os primeiros poemas podem ser lidos como uma alegoria do movimento que gerou o golpe, isto é, a consciência social, a luta de classes e a revolta. Já os poemas voltados ao ano de 1964 demonstram o corte, a punição que se instaura, e a terceira gama de poemas é a incorporação da primeira com uma nova temática, a busca pela liberdade, além de demonstrar a insatisfação que se apossa do eu-lírico, como vemos em “Boato”:<sup>21</sup>

Como ser neutro, fazer  
 um poema neutro  
 se há uma ditadura no país

e eu estou infeliz? (*Dentro* 42)

Uma vez que a ditadura retira o direito à liberdade, como é possível que a poesia possa se esquivar ao tratamento desta dentro do verso? A voz lírica questiona este processo, afinal, se é da lírica o tratamento dos sentimentos, dos processos íntimos, também é papel do poema trazer em seu escopo a revolta, a dor e a infelicidade.

Mesmo que o eu-lírico saiba “muito bem que a poesia / não muda (logo) o mundo,” (43) ela é necessária para que algo seja feito. É através de versos como estes que capturamos o que Ivan Junqueira comenta no ensaio “As vozes da noite veloz.” Segundo ele, “os poemas incluídos em *Dentro da noite veloz* resgatam aquela voz que insurgiu contra o academicismo em que se congelou a Geração de 45,” (viii) pois ainda que possa haver a dúvida por parte do eu-lírico, esta é logo retirada, isto é, a poesia pode demorar para mudar o mundo, mas ela também é uma ferramenta possível para ser usada na luta, residindo, nesse instinto lírico, uma “clandestina esperança,” (32) porém, constante.

Depois desses poemas que são um grito pela liberdade e também um eco pela luta e a consciência das massas, chegamos a mais um poema que tem data e lugar explícitos: “Vila Militar, Rio, 2/1/1969” (*Dentro* 47). Trata-se de “O prisioneiro:”

Ouçó as árvores

lá fora

sob as nuvens

Ouçó vozes

risos

uma porta que bate

É de tarde

(com seus claros barulhos)

como há vinte anos em São Luís

como há vinte dias em Ipanema

Como amanhã

um homem livre em sua casa.

Antes de nos debruçarmos no poema, voltemos para compreender os processos ocorridos anteriormente a este. Em 13 de dezembro de 1968 foi decretado o Ato Institucional nº5 que criou um estado de exceção no Brasil e retirou praticamente todo o resquício de liberdade que havia sido mantido com o golpe em 1964.

No dia em que o AI-5 foi decretado, Gullar foi aconselhado a sair do jornal onde trabalhava e ir para casa. Quando já estava se preparando para sair de casa com a esposa Thereza e o amigo João das Neves para encontrar, como previamente combinara, os amigos Vianinha e Paulo Pontes para ir ao cinema (Moura 90), recebeu uma visita inesperada. Tratava-se de um militar à paisana que logo depois de perguntar sobre José Ribamar Ferreira e Gullar assumir que era ele mesmo, deu-lhe voz de prisão. Quando questionado pela mulher de Gullar a respeito da ordem de prisão, o capitão disse que esta não era necessária. No mesmo instante, passava na televisão o anúncio do AI-5, comentando a respeito da suspensão dos direitos dos cidadãos. A filha do poeta, Luciana, com treze anos na época, vendo a situação na qual se encontrava o pai,

[p]eg[ou] alguns números do jornal clandestino do Partido Comunista, *A voz Operária*, que est[avam] levemente à mostra numa estante da sala, coloc[ou] embaixo da camisola e se tranc[ou] no quarto para escondê-los. O parceiro do capitão Guimarães não [parara] de



vasculhar a casa e cheg[ou] até a porta do quarto de Luciana, mas ela di[sse]: ‘No meu quarto o senhor não pode entrar.’ (Moura 90)

Diante do que falara a criança, o militar desistiu. O autor de *Dentro da noite veloz* ficou preso durante o final de dezembro de 1968 e na cadeia não parava de chegar gente. Dentre os presos ilustres estavam Paulo Francis, jornalista, Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros. Além deles, havia também um homem chamado Antônio Callado da Silva que estava preso como se fosse o escritor Antônio Callado, (Moura 92) revelando de antemão o problema dos homônimos naquela época. É “[n]a madrugada do dia 2 de janeiro de 1969, vinte dias depois de ser preso, [que] Gullar sente o cheiro da liberdade” (Moura 92). Também nesse dia, portanto, o autor concebe os versos do poema “O prisioneiro,” que transcrevemos anteriormente, e, assim, inicia a quarta fase, segundo a nossa leitura, dos poemas do livro *Dentro da noite veloz*.

Como vemos, o poema privilegia a audição, haja vista que de dentro do cárcere o eu-lírico está privado dos elementos que descreve, como, por exemplo, as “árvores” e também o “sob as nuvens.” Além disso, a condição de aprisionamento preenche o poema de lamentos, lembrando a estética do desterro, conforme mencionamos no capítulo anterior, mas, por ser uma espécie de estreia nessa estética, traz ainda a tônica da esperança na última estrofe, na certeza da liberdade, do amanhã ser preenchido pela liberdade cotidiana de “um homem livre em casa” (*Dentro* 47).

Os próximos dez poemas que seguem “O prisioneiro,” mantêm a tônica da denúncia, da busca pela liberdade e entre um interstício e outro trazem a matéria histórica. O primeiro deles, que dá título ao livro, fala da militância de Ernesto Che Guevara, da surdez do povo que não sabe que o Che Guevara luta por ele, além da morte do guerrilheiro. Deste rol, porém, trazemos “Uma fotografia área,” pois o poema traz em seu escopo a matéria típica de Gullar, a força de conjugar elementos.

De acordo com Villaça, o poema nasceu “quando Gullar se deparou, numa redação da revista, com uma foto panorâmica da sua São Luís tirada havia então 30 anos” (100). Logo, o espanto que captura a voz lírica é resultado desse flagrante que gera o poema:

Eu devo ter ouvido aquela tarde  
 um avião passar sobre a cidade  
                                   aberta como a palma da mão  
                                   entre palmeiras e mangues  
 .....  
 devo ter ouvido  
 (sem ouvir)  
                                   o ronco do motor enquanto lia  
                                   e ouvia  
                                   a conversa da família na varanda (67)

Aqui, a poesia rompe as frestas da memória e se recupera em harmonia com o presente criando uma realidade inventada a partir do instante já. Alcides Villaça destaca, ainda, que “[a] imanência da matéria recordada – a matéria viva, detalhada, veloz, desentranhada, íntima e plural – alimenta os procedimentos de construção do poema. Já existe, aqui, aquela combinação entre o sentimento de distância e exílio e o de recuperação e proximidade jogo do qual o *Poema sujo* saberia extrair o máximo de sua força poética” (100). Em decorrência, sobretudo, de ser também uma soma de todo o percurso poético de Gullar e resultado do exílio.

Desse penúltimo círculo poético de *Dentro da noite veloz*, acreditamos que ainda existam dois poemas que são interessantes comentar a respeito antes de seguirmos para a linha dos poemas que nos chama de maneira mais detalhada à

atenção. O primeiro é o poema “No corpo.” Nele, inicialmente, existe certa descrença por parte da voz lírica em relação ao poder de se reconstruir, através das palavras, o passado, afinal, “[d]e que vale tentar reconstruir com palavras / o que o verão levou / entre nuvens e risos” (73). Parece-nos, assim, que a tentativa de recuperar a felicidade passada através da escrita se torna uma tarefa quase impossível e, se não impossível, vã, não tem funcionalidade no momento. Ao final do poema, porém, surge o verso máximo, aquele que pode ser considerado como uma espécie de síntese da reação ao exílio e às adversidades tomadas pela voz gullariana, “[a] poesia é o presente” (73). Dessa maneira, dizendo o que dissera antes de outro modo, a poesia pode, sim, recuperar o passado, mas, no momento em que este retorna, já não é o passado, tem a fluidez do presente, pois a matéria da poesia é o agora.

Terminando as observações sobre esse núcleo de poemas, temos “A madrugada.” Tal qual um relâmpago que corta o poema, a temática das diferenças sociais é recuperada:

Do fundo de meu quarto, do fundo  
de meu corpo  
clandestino  
ouço (não vejo) ouço  
crescer no osso e no músculo da noite  
a noite  
  
a noite ocidental obscenamente acesa  
sobre meu país dividido em classes. (75)

O poema recupera a ideia de clandestinidade, apontando que embora não seja datado, deve ser resultado dos meses em que Ferreira Gullar esteve como clandestino no

Brasil ou o início do período fora do país. Além disso, os dois últimos versos demonstram, como o poema delimita, do ponto mais fundo da matéria lírica, o retorno da reticência temática em torno das diferenças, porque embora o eu-lírico não possa ver este movimento, é possível escutá-lo, como ele destaca.

Eis que finalmente chegamos aos últimos seis poemas que constituem *Dentro da noite veloz*. Dentre eles, há alguns que são ilustrativos dos processos que são contados em *Rabo de foguete*. Logo, acreditamos que é necessário o nosso retorno à exploração da prosa do exílio para que, finalmente, possamos reencontrá-la com a matéria poética, vislumbrando nos intervalos, os percursos do exílio em Ferreira Gullar.

Até aqui, acompanhamos a trajetória do poeta dentro do Brasil, tendo o apartamento invadido em 1966 (ver as notas do capítulo dois), sendo preso no final de 1968, tendo a filha ameaçada e a esposa sequestrada (1970), a entrada para a clandestinidade, a saída do país (seguindo para São Paulo, depois Montevideú, posteriormente Argentina, retornando a Montevideú e, finalmente, chegando em Paris). Adentramos agora na segunda parte do livro *Rabo de foguete* e também nos poemas que julgamos se adequar ao período, conforme já estipulamos anteriormente. Nosso destino agora é, portanto, a União Soviética.

### **Um corpo que parte I: a URSS**

Iniciando no capítulo dezenove e terminando no capítulo cinquenta, toda a segunda parte do livro *Rabo de foguete* é dedicada aos trânsitos feitos por Gullar durante a sua estadia na União Soviética. Em primeira instância na narrativa, temos a indignação do poeta ao se dar conta de que o lugar para onde estava indo, “[a] tal casa de campo era de fato um centro de treinamento militar” (*Rabo de foguete* 56). Sua revolta e surpresa eram compreensíveis, pois o poeta não conseguia ver razões pelas

quais deveria estar naquele lugar quando “a linha do Partido Comunista Brasileiro era pacífica e, por conseguinte, não visava à luta armada” (56). Através de suas memórias, sabemos que as dúvidas de Gullar soavam inconvenientes, pois ele estava questionando as medidas do Partido. Mesmo assim, durante todo o capítulo percebemos que ele não teme a exposição de suas ideias, demonstrando, também, o seu processo de perda da paixão pelo envolvimento com a luta revolucionária.

Em Moscou, Gullar recebeu um novo nome - marca destacada do exilado, uma vez que a sua identidade é desviada - chamando-se, a partir de então, ao menos durante o período em que lá esteve, Cláudio. Logo no início da sua jornada em Moscou, um episódio se destacou. Gullar saiu para conhecer os arredores e depois de uma caminhada de algumas quadras, notou que estava completamente perdido, que não tinha o endereço do lugar onde estava, que não lembrava como era o lugar, não tinha nenhuma referência. Segundo o autor, “[d]epois de andar sem rumo, entrei em pânico. Não sabia voltar e não podia recorrer à ajuda de ninguém já que não sabia uma só palavra de russo. Senti-me um cretino” (58). Só depois de algum tempo que estava perdido, um brasileiro que passava por ali o resgatou, levando-o consigo para o lugar onde deveriam estar. Julgamos este episódio digno de nota, pois mostra, de um lado a questão do estranhamento, do não-pertencimento, afinal, o poeta estava longe do Brasil, em um lugar completamente desconhecido, exilado, sentindo-se só, “um cretino,” como ele mesmo apresenta. Por outro lado, porém, ele foi resgatado por um brasileiro, estabelecendo-se, assim, um vínculo de salvação através da própria língua, do reconhecimento entre eles, pois o homem que o socorrera se dirige a ele em português, “[t]udo bem, camarada?” (58), dando a este espaço, que diante do pânico lhe parecia hostil, um aspecto de casa, facilitando, portanto, a adaptação.

Com relação ao Instituto Marxista-Leninista, onde hoje, segundo nota de Gullar em *Rabo de foguete*, funciona o Instituto Gorbachov, o poeta conta que era clandestino e que “ninguém em Moscou sabia o que funcionava naquele prédio” (59). Havia pessoas de diversos países naquele lugar e o poeta informa que “[a]s pessoas se agrupavam, primeiro, conforme o país e o partido, depois conforme a língua,” (61) ou seja, criavam pequenas comunidades, pequenos núcleos do próprio país, tentando criar uma atmosfera que aproximasse aquele lugar do seu lugar de origem. Um exemplo dessa tentativa é mencionado no capítulo trinta e quatro quando Gullar conta que “[p]ara animar as festinhas que os estudantes às vezes promoviam, achei de criar um conjunto de batucada com os brasileiros que tinham jeito para a coisa. Nosso coletivo dispunha de alguns instrumentos como tarol, cuíca e tamborim” (96). Dessa maneira, se não era possível a volta para o Brasil, ao menos era possível trazer um pouco do Brasil, da alegria, da energia do povo brasileiro, sobretudo carioca, até onde eles estavam.<sup>22</sup>

Sobre a experiência em Moscou, destacamos que Gullar passa pelo processo que Rollemberg descreve como sendo “[o] mito do país socialista” (“Identidades” 11). A autora aponta que a vivência em um país socialista coloca o exilado em uma posição que permite o confronto com a idealização daquele espaço. Se há uma crença de que o país socialista é o ideal, no momento do exílio, portanto, surge o embate e aquela mistificação é quebrada. Segundo Rollemberg, “[a] experiência foi decisiva para a confirmação, a negação ou a redefinição do projeto socialista” (11). No caso específico de Gullar, esse processo é claro, haja vista que o livro *Rabo de foguete* evita, quando não nega, a romantização da União Soviética e mesmo do Chile (quando descreve o sistema na terceira parte do livro). Dentre os muitos elementos

que Gullar critica, ele fala, na segunda parte, a respeito de uma viagem que fizeram para Novos Urais na União Soviética. Assim apresenta o autor:

[t]ratava-se na verdade de um povoado com poucas ruas sem calçamento. O local onde nos hospedaram mais parecia um decadente prédio *sui generis* pois os apartamentos, do segundo ao quinto andar, não tinham água nem vaso sanitário. Tudo o que havia ali era uma pia diminuta, com um pequeno depósito de água no alto; mal dava para lavar o rosto e as mãos. Banho, só descendo no térreo, onde havia dois chuveiros, um que servia aos homens, outro às mulheres. Para as demais necessidades, tinha-se que atravessar a rua e penetrar numa espécie de telheiro murado, onde estavam as latrinas cavadas no chão, sem tampa e tendo apenas em volta um estrado de madeira para a pessoa se apoiar. Também havia a divisão, homens de um lado, mulheres de outro, mas só: entre as diferentes latrinas não havia separação alguma, de modo que um defecava à vista do outro. Fiquei chocado . . . (126)

Logo, através da descrição acima e de outras que o poeta vai fazendo, vemos a imagem de um lugar pobre e extremamente simples, no qual falta praticamente tudo o que a tecnologia moderna desenvolvera para gerar mais conforto e privacidade, além de higiene, às pessoas. Daí compreender a indignação de Gullar quando foi levado, à noite, na mesma região, a um espetáculo musical, no qual o poeta, “mal cont[e]ve o espanto quando [se] depar[ou] com um teatro luxuoso e grande, capaz de conter talvez toda a população do povoado. Não era fácil entender uma concepção de socialismo que deixava de calçar as ruas e melhorar o funcionamento de água para gastar uma fortuna com um teatro de luxo” (126). Através dos julgamentos apresentados pelo

autor, vemos que ele vai construindo em *Rabo de foguete* não só as suas memórias, mas, também, uma minuciosa descrição do desencanto com o socialismo, através do qual podemos ver uma justificativa para a mudança da temática na sua lírica.

Segundo Gullar, a experiência de estar em Moscou também fez com que ele conhecesse o PCB de maneira mais profunda, “já que só então trabalhei e convivi com os quadros profissionais do partido, com seu aparato clandestino e percebi que a muitos de nós faltava a mística do revolucionário, a convicção inabalável que determina o cumprimento rigoroso das decisões e o sacrifício sem limites” (71). Logo, também aqui flagramos a expansão da consciência do poeta, verificando que ele era antes um questionador, alguém que tinha muitas perguntas, a quem realmente faltava, em alguma medida, a convicção para que agisse sem nada duvidar. É possível dizer, também, que esse processo era acentuado, pois, ainda de acordo com Gullar, no período em que ele estava na URSS, “muitos companheiros foram presos, torturados e assassinados pela ditadura no Brasil” (71). De alguma forma, a descrença na mudança, diante das dificuldades, é, assim, verificada e incute mais dúvidas a respeito da luta e dos motivos pelos quais as pessoas morrem, desaparecem ou precisam se exilar, uma vez que a esperança, diante do que se está vendo, não é renovada e, sim, posta em questão.

Além das questões apontadas aqui que são geradas pelo arrabalde de Moscou, é também nesse lugar que flagramos, na prosa gullariana, mais um instante de espanto – como o que descrevemos anteriormente a respeito de Paris – em que o poeta tem consciência da sua condição *exílica*, despertando, portanto, a nostalgia, a dor, a mágoa e também um leve sentimento de revolta. Estando debruçado diante de sua janela, Gullar viu uma mulher passando com uma menina pela calçada em frente. Nesse instante, quase feito magia, o poeta foi atingido pela verdade, “[e]stou mesmo em



Moscou' . . . '[n]ão é sonho não!'" (78). Ocorreu com Gullar o mesmo que a estudiosa Denise Rollemberg observou em seus estudos sobre o exílio brasileiro, através de depoimentos, de que as pessoas, no exílio, sobretudo no princípio, estavam como que anestesiadas, sentindo-se fora da realidade, pois o "afastamento do universo de referências faz com que o exílio pareça com o vazio, ausência, intervalo. As noções de tempo e lugar perdem a nitidez" ("Identidade" 5). Ferreira Gullar também teve, no momento descrito acima, a noção da realidade, "[a]té aquele dia, meses após ter chegado à URSS, não me convencera de que de fato aquilo era a vida real" (78). O momento de surpresa foi, então, completado com o aperto no coração e os questionamentos: "que estão fazendo a esta hora meus filhos, Thereza, meus amigos no Rio? E meu gatinho Camilo?" (78). Depois disso, a lembrança avançou pela janela:

[o] verão irrompeu na lembrança, a praia de Ipanema sob o sol ardente, repleta de banhistas, os amigos rindo, a cerveja gelada. Senti-me injustiçado. Por que logo eu tinha que estar no exílio? Afinal, nunca havia sido militante político, nunca pusera a política adiante da poesia e da arte. Fora levado pelas circunstâncias a participar da luta em favor das reformas sociais e depois contra a ditadura que se instalara no país.

(78)

Confirma-se, diante das palavras de Ferreira Gullar, o percurso que estávamos tentando construir até o momento de que, se na poesia a voz militante parece prevalecer e não esmorecer, mesmo que exista uma ditadura no país e o eu-lírico se sinta infeliz, é preciso acreditar na luta. Já na prosa, o homem despido da sua voz de poeta, sem ter como se proteger na cápsula poética, revela-se desnudo, sofrido e

tomado pelo espanto da vida real que, realmente, não estava sendo aquilo que ele havia planejado.

Além disso, o fato de, quase através de um movimento epifânico, ter a consciência de que está exilado, marca-se em duas esferas: a primeira, sabe-se em Moscou, isto é, está exilado no espaço. No instante, porém, que questiona o que os outros fazem no Brasil, mostra que também está exilado no tempo, porque enquanto ele observa o mundo por uma janela, aquelas pessoas sobre quem ele pensa, vivem em outro lugar, outra situação, caracterizando, portanto, como Wittlin aponta – e conforme comentamos no capítulo três – o *destempo*.

A partir desse momento na prosa gullariana, acreditamos ser possível chamar o primeiro poema da última parte de *Dentro da noite veloz* para diálogo. Neste, a temática do exílio é evidentemente tratada, pois seu título nomeia a circunstância do poeta, “Exílio:”

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 (*Dentro* 79)

Inicialmente, o que nos chama a atenção é a insistente repetição do verso, “na sombra da tarde quente,” ou a sua variante, “na sombra quente da tarde,” lembrando-nos, inevitavelmente, da descrição do verão que é trazida pela lembrança do poeta em *Rabo de foguete*. Logo, embora o poema não tenha data, parece-nos que é a tradução lírica do momento epifânico no qual o poeta tem consciência de que aquilo que está vivendo é a vida, não um sonho do qual ele vai, simplesmente, acordar. O poema também demonstra que a voz lírica está fazendo uma recuperação dos elementos distantes através do fomentamento dos sentidos, pois há a restauração dos cheiros e da visão por meio da descrição poética. Finalmente, o fulcro do poema são os versos nos quais há uma constatação, “eles vivem a vida deles” e depois um julgamento, “eles vivem minha vida.” Traçando o tom elegíaco que é, como proposto por Guillén, conforme abordamos no capítulo três, uma característica de um dos tipos de literatura ligado ao exílio, isto é, a literatura que faz do exílio o seu assunto único.<sup>23</sup>

No caso aqui examinado, contudo, havíamos visto que a prosa gullariana em *Rabo de foguete* se aproximava dessa denominação. Sua poesia, porém, do mesmo período, afastava-se. Entretanto, quando adentramos a última leva de poemas de *Dentro da noite veloz*, esta separação se torna tênue, quando não desaparece, e também a obra poética vai dialogar com a condição *exílica* de maneira mais aproximada, fazendo dessa condição a sua matéria criativa. Mesmo assim, reiteramos, é na prosa que o diálogo com a dor, a perda e o descontentamento é mais frequentemente apontado. Ainda na segunda parte de *Rabo de foguete* há um momento em que um brasileiro chega a Moscou e ele estivera com a mulher de Gullar no Brasil. Depois de ouvir as histórias sobre o país, Gullar reflete, “[r]i muito das histórias que me contou mas custei a adormecer cheio de tristeza e saudade. ‘Eles

estão vivendo minha vida, sem mim” (104). Nota-se, novamente, o tom elegíaco, o lamento, a memória ressurgente envolvida na dor de se saber cindido, separado.

O segundo poema da última parte, de acordo com a divisão que nos propusemos, que trazemos para o nosso diálogo é “Cantiga para não morrer.” Nele, o eu-lírico fala sobre a “moça branca como a neve” que “[q]uando . . . for se embora” deve levar a imagem do eu-lírico consigo, nem que seja “no esquecimento” (*Dentro* 80). A figura feminina retratada no poema é a imagem real de Elôina, uma mulher que Gullar conheceu durante a sua estadia em Moscou. Embora somente nas memórias de Moscou, o poeta recupere a presença de pelo menos outras duas mulheres com quem se relacionou, Elôina é uma espécie de constante. Trata-se da primeira que surgiu nas memórias, já no começo da segunda parte, e acompanha o poeta, quase como uma aparição, por todo o trânsito naquela região. As descrições do amor ao lado dela ou, até mesmo, os momentos de deleite que a presença dela gera em Gullar, contrastam com a tônica elegíaca que às vezes se apodera da narrativa, trazendo leveza, “[e]ra irresistível aquele rosto de menina em contraste com um corpo de mulher” (77); quando não paixão,

Elôina veio sentar-se bem à minha frente naquela mesa comprida e barulhenta. Olhou-me fixamente para que eu percebesse a sua intenção, em seguida pegou um biscoito roliço, introduziu-o lentamente na boca e o puxou para fora de novo, sem desviar os olhos de mim; repetiu esse gesto uma e outra vez, o que me deixou excitado; em resposta, tomei nas mãos um pêssigo maduro, abri-o diante de minha boca e o lambi, antes de colar nele meus lábios e lhe sugar a polpa, lambuzando-me em seu caldo que me escorria pelo queixo. Ela se descontrolou e bateu na xícara de chá, derramando-o. Logo pegou

outro biscoito e o introduziu na boca sem tirar os olhos de meus lábios colados no pêssego aberto e molhado, excitada como se estivesse a ponto de gozar. (*Rabo de foguete* 123-24)

Logo, se de um lado o exílio lhe proporcionou dor e perda, do outro também existiu esta relação que parece ter sido muito forte, haja vista que ainda em *Rabo de foguete*, quando já fora da URSS, estando no Chile, Gullar um dia jurou ter visto o vulto de Elôina na rua e ficou atormentado por essa possibilidade.

Ainda que a vida seja o que é, e não o que deveria ter sido, parece-nos que em alguns momentos, o poeta vacila nas possibilidades, sobretudo, neste instante em que tem esta espécie de visão, “[a]flito, continuo a seguir a mulher ao longo de toda aquela rua, movido pelo desejo insensato de encontrar Elôina mesmo onde não poderia estar. Finalmente, ela faz sinal para um ônibus que se detém e me impede de vê-la; quando o ônibus volta a andar, ela sumira” (*Rabo de foguete* 148). A memória, nesse caso, parece fotografar uma experiência *exílica* na qual não está a ideia de lugar, exatamente, mas a de uma pessoa, haja vista que Gullar precisa se separar dela e a separação causa dor. Portanto, a única maneira de haver qualquer conexão entre eles parece vir explorada no poema que ele ofertou a ela no dia da despedida. Inicialmente, a voz lírica pede para que a “menina branca de neve” o carregue pela mão, depois, se assim não for possível o levar, pede-lhe que o leve no coração dela, ainda:

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. (*Dentro* 80)

A partir daí surge, em alguma medida, o espaço reservado aos relacionamentos desenvolvidos por vários exilados durante os seus anos fora de casa, “o esquecimento.” Se de alguma maneira a vida em outro país, afastado da família e dos amigos, foi permeada de sofrimento, também possibilitou novos contatos, novas esperanças, novas relações e estas podem, também no caso de Gullar, serem capturadas, uma vez que as memórias se tornam públicas.

Ainda na esfera dos relacionamentos, o exílio não só proporciona que um espaço paralelo se crie, gerando certa liberdade para que relacionamentos extraconjugais se tornem possíveis, como também afasta os amantes. No caso de Gullar e Thereza, o poeta tece alguns comentários de quando a encontrou em Paris, durante o tempo em que ainda estava em Moscou,

[a]o vê-la me comovi, abracei-a, beijei-a mas de fato nenhum de nós dois se sentia à vontade . . . No quarto nos demos as mãos e falamos da falta que sentíamos um do outro. Transamos e saímos para jantar . . . Pelas palavras que usava e o modo como se referia às pessoas e aos fatos, percebi que ela havia mudado muito. Notava alguma coisa de deliberadamente vulgar e chocante em sua conversa e em suas maneiras. A comparação com Elôina tornava-se inevitável. Thereza percebeu [e disse que eu não gostava mais dela]. (117)

Como comentamos no capítulo três através da citação de Estenssoro, no trecho acima vemos um exemplo de *destempo*. Uma vez que estavam afastados um do outro, não há intimidade que se sustente dentro de uma relação na qual a passagem do tempo é

desgastada pela distância e pelo sofrimento, além de haver a presença de outras pessoas envolvidas, como era o caso de Elôina.

Na saída da URSS, a caminho do aeroporto, Gullar ainda fala da visão da cidade como sendo o lugar “onde [ele] vivera um sonho” (140). Já em Roma, que é a primeira parada antes da Argentina e o destino final Chile, o poeta ainda comenta que:

[e]stava agora sozinho, em Roma, com meu desamparo. Não havia como fugir. Tirei os sapatos e me estiquei sob o lençol, vestido como estava. ‘Eu nunca mais vou vê-la’, disse para mim mesmo numa explosão de lágrimas e soluços. ‘Nunca mais!’ E me deixei ficar ali, inerte, finalmente rendido a minha dor, as lágrimas escorrendo-me soltas pelo rosto.

Não sei quanto tempo durou aquele choro interminável nem em que momento adormeci. Ao acordar, já era noite e eu me sentia vazio, morto, conformado. (141)

Reforçando-se, assim, a elegia, o tom da perda e da dor que perpassa as memórias, mas que, ao mesmo tempo, não se aproxima somente do lugar inicial de onde partira ou dos vínculos que já possuía, mas de outros, adquiridos durante o exílio e que, provavelmente, por já estar mais fragilizado, acabam afetando-o ainda mais.

### **Um corpo que parte II: O Chile**

A terceira parte de *Rabo de foguete* inicia com a chegada de Gullar ao Chile. Nas palavras do poeta, “[q]uando cheguei a Santiago em maio de 1973, encontrei a cidade paralisada por uma greve de transportes que só terminaria cinco meses mais tarde com a queda de Salvador Allende” (*Rabo de foguete* 145). Como podemos ver através da leitura da parte que compreende o período do exílio gullariano no Chile, este é marcado por uma forte desilusão com relação à aplicação do socialismo

sobretudo em decorrência da falência do sistema. O poeta destaca que as pessoas que chegavam ao Chile conseguiam ver isso com clareza, mas que os “exilados que lá viviam, ou porque estavam comprometidos demais com o processo ou porque preferiam não encarar a realidade” (149) acabavam por não “perceber que as tensões crescentes da sociedade chilena punham em risco o governo socialista.” No caso de Gullar, porém, ele dedica praticamente todos os capítulos, do 51 ao 65, à descrição do governo Allende, da queda deste e de como se encontrava o Chile sob o regime.

Mesmo diante de uma realidade incerta, Ferreira Gullar conta a sua história em *Rabo de foguete* como alguém que deseja adotar, realmente, o Chile como lar provisório. Para isso, por exemplo, procura meios de conseguir uma licença para trabalhar. Rollemberg nota que:

[n]o exílio, os documentos de identidade – de residência ou de viagem – ganhavam uma importância especial. Falsos ou verdadeiros, os exilados estavam frequentemente tentando obtê-los, preservá-los. Cada documento recebido era motivo de grande alegria, de comemoração. Na clandestinidade, deles dependiam para os deslocamentos e o desempenho das atividades. Legalizados ou tentando se legalizar em um país, os documentos definiam aspectos essenciais do dia-a-dia, a começar pela própria permissão ou não para se estabelecerem, trabalharem, terem direito a saúde, moradia, alimentação, etc. (“Identidades” 26)

No caso do poeta também não foi diferente e na parte que concerne ao Chile fica ainda mais evidente. Quando da chegada ao país, Gullar entrara com a documentação requerendo licença para trabalhar em um jornal. Interessante destacar aqui é que, ao invés de procurar um órgão de esquerda para se filiar, Gullar tentou se filiar ao



“Colegio de Periodistas de Chile” (150) que era de direita, provavelmente, fazendo uma jogada que talvez lhe permitisse alguma possibilidade de fazer parte dos dois lados. Entretanto, o pedido foi indeferido e ele acabou pedindo o auxílio da revista *Chile Hoy*. Já depois da morte de Allende, o fato de ter pedido uma documentação através da revista *Chile Hoy* passou a ser um problema, pois os “diretores e redatores tiveram sua prisão decretada pelo governo militar” (177). Daí dizer que os documentos que antes podiam significar a garantia de um trabalho, podiam se tornar, na verdade, uma espécie de acusação, algo que Gullar demonstrou muito fortemente quando está contando os dias após o golpe e que também é apontado nos depoimentos de outros exilados.

Durante o exílio no Chile, Ferreira Gullar presenciou muitas situações que demonstram a caminhada para a queda do governo, inclusive o assassinato do ajudante de ordens do presidente Allende. Daí dizer, portanto, que este capítulo, embora seja de um livro de memórias, é um relato muito aproximado da realidade chilena à época. Além disso, de acordo com Solange Chagas do Nascimento Munhoz, “*Rabo de foguete* também pode ser lid[o] como um romance de aventura em que as fugas dão o ritmo da narrativa” (12). Movimento, aliás, que é extremamente marcado na terceira parte do livro, haja vista que não foi perene somente a Gullar, mas a todos os exilados no Chile quando do golpe. Somente a título ilustrativo, podemos mencionar o nome do capítulo do livro de Rollemberg que se dedica a experiência chilena após o golpe, “E o paraíso virou inferno,” que dá uma ideia da dimensão do caos e do medo sofridos pelos exilados que lá estavam. De acordo com Rollemberg, “[o] país de exílio onde talvez tenha sido mais apropriado o sentido de acolha da expressão ‘país de acolha’ transformou-se em inferno” (*Exílios* 169). Do mesmo modo, quando Gullar já está dentro do avião que o está levando embora do Chile, ele

comenta, “[m]al podia acreditar que estava mesmo deixando o inferno” (*Rabo de foguete* 186), fazendo-se, portanto, uma ponte entre as conclusões de Rollemberg diante dos relatos dos exilados e a própria experiência de Ferreira Gullar.

Com relação à situação de exílio e seu percurso em Gullar, acreditamos que um dos primeiros momentos em que esta é recolhida, trata-se de quando o poeta estava ouvindo no rádio o último discurso de Allende, no qual o presidente chileno afirmava que “estava disposto a deixar um exemplo aos povos latino-americanos: o exemplo de um presidente que defendeu com a vida o mandato que o povo lhe delegara” (*Rabo de foguete* 164) e, de repente, a voz de Allende foi interrompida pela explosão dos transmissores. Segundo Gullar, “[a]possou-se de mim um sentimento de derrota” (164). Se até aquele momento ainda havia alguma esperança por parte dos envolvidos com a luta, a queda de Allende representava o fim desta. Segundo Rollemberg, “[a] morte do presidente e o terror desencadeado no Chile simbolizaram, tragicamente, não só o fim da experiência socialista chilena, como também a derrota da revolução na América Latina” (“Cultura” 167). Tratava-se, portanto, do início de um período em que era preciso viver o exílio no próprio exílio, sofrer os desmandos de outra ditadura, além de ver o sonho do socialismo completamente destruído.

Sobre o terror instalado com o golpe, Gullar comenta no capítulo 60 a respeito do momento em que ele e Zelda, uma amiga dele, ouviram o barulho de tiros sendo disparados na rua e foram à janela observar o que estava acontecendo, “[a]lguns soldados atiravam na direção de uma fábrica situada a uma quadra dali. Da fábrica, respondiam com tiros. Entre os dois contendores havia um terreno baldio onde alguns garotos jogavam futebol, aparentemente indiferentes ao que ocorria no país” (167). O mesmo instante recuperado pela memória de Gullar no relato em prosa aparece anos

depois, já fora do exílio, também na poesia, no livro *Muitas vezes* (1999), com “Queda de Allende:”

A luz da manhã era  
 leitosa e não se via o  
 leiteiro na esquina  
 .....  
 saí para  
 participar da resistência  
 .....  
 ouvia-se  
 longe o matraquear das  
 metralhadoras aviões  
 sobrevoavam La Moneda o mundo  
 desabava . . .  
 .....  
 num  
 terreno baldio um  
 grupo de rapazes  
 jogava futebol: quando  
 os soldados atiravam  
 eles se abaixavam e  
 quando o tiroteio cessava  
 voltavam a jogar (*Toda poesia* 443-4)

Assim, partindo deste poema, acreditamos que é possível observarmos, aqui, em alguma medida, o processo de desexílio. Embora já há tantos anos no Brasil, haja

vista que Gullar retorna do exílio para o país em março de 1977, mesmo vinte anos depois as marcas da experiência ainda se manifestam em sua poesia. É provável, também, que o poema seja também resquício do processo de escritura do livro de memórias, pois *Rabo de foguete* foi publicado em 1998 e *Muitas vozes* um ano mais tarde. Além disso, é interessante como o poema é um registro em forma de verso, mas é extremamente semelhante ao mesmo procedimento adotado por Gullar na escrita em prosa, apontando, talvez, que era só mais uma maneira de publicar a indignação e o absurdo daquela situação nos mais diferentes gêneros.

Com a morte de Allende, como o autor de *Na vertigem do dia* apresenta, o último “golpe de misericórdia em qualquer esperança de reverter a situação” (168) fora aplicado. A partir deste ponto começa, então, o processo de arquitetura para uma nova fuga. Como se não bastasse a saída do Brasil, agora era o momento de sair do Chile. A primeira atitude do poeta foi entrar em contato com os amigos que estavam no Chile e cujo destino, diante das últimas ocorrências, ele ignorava. Na casa de alguns, o telefone nunca era atendido, em outras casas, Gullar recebia, pelas empregadas, a informação de que os patrões haviam viajado. Um dos amigos dele chegou a telefonar para ele da Embaixada do México, falando para o Gullar se dirigir para lá. O poeta, porém, recusou, informando que não “pretendia [se] exilar” (173). Rollemberg, a respeito do mesmo período no Chile, comenta que “[q]uem estava ilegal, sem documentos ou fazia parte da lista dos banidos da ditadura brasileira não tardou a procurar as embaixadas” (*Exílios* 172). Para Gullar, contudo, “[i]r para uma embaixada era admitir culpa e, pior, ficar submetido às decisões do embaixador ou de um governo estrangeiro” (173). Logo, ele ficou isolado por um tempo até ir à procura de outros amigos, no caso, Fiorani e Beatriz.

Ao chegar à casa deles, o poeta descobriu que os amigos pensavam que ele estivesse morto e que haviam passado “a noite inteira chorando e ouvindo aquela fita com [Gullar] cantando o samba do Salgueiro” (173). Segundo o que eles contaram ao poeta, alguém havia dito a eles que Gullar havia sido fuzilado na rua. Na verdade, tratava-se de um mal entendido, pois havia ocorrido um tiroteio em frente ao prédio onde o autor de *Muitas vozes* morava, mas ele nem tomou maior conhecimento a respeito. Na conversa que ele teve com os amigos, descobriu que havia pessoas sendo fuziladas à noite, além de muitos desaparecidos, o pânico, assim, ia se espalhando pelo país e as pessoas ficavam cada vez mais acuadas.

Quando Gullar recebeu a notícia de que as fronteiras haviam sido abertas, sentiu-se estimulado a ir embora de vez. Durante o processo para vender tudo o que tinha e conseguir o dinheiro para comprar a passagem, ainda foi ameaçado pelo telefone. Um dia, também, ele chegou em casa e a porta do seu apartamento havia sido pichada. Nesta havia uma “cruz gamada” e os dizeres, “fora terrorista” (177). Além disso, a polícia esteve em sua casa uma manhã, revistou tudo e, felizmente, não encontraram o documento falso que Gullar usara para sair do Brasil. Naquele mesmo dia, à noite, a polícia voltou ao apartamento dele. As mesmas perguntas, os mesmos procedimentos. Da última vez, porém, o policial deu um papel ao poeta para que com aquilo ele pudesse pedir um salvo-conduto e, assim, ele poderia sair do país. Quando estava em vias de conseguir o documento, Gullar tomou conhecimento, através da rádio de Havana de que “os serviços de informação do Brasil [estavam] ajudando a polícia chilena a prender os brasileiros [lá] exilados” (182). Dessa maneira, tudo não passava de uma questão de tempo até que o nome de Gullar fosse colocado na lista de procurados e, com isso, acabasse sendo preso.

A caminho do aeroporto, Gullar diz que “[t]inha a sensação de escapar de um pesadelo, de um desastre que reduzira o meu mundo a ruínas” (184). Antes de pegar o avião, porém, o poeta passou por muita tensão, pois foi abordado por um policial e, além disso, a parte destacável do cartão de embarque dele parecia ter sumido, entretanto, felizmente, apenas havia caído no chão. Somente quando as rodas do avião “deixavam o solo chileno” (187) que Gullar pôde respirar um pouco mais tranquilamente. A partir dali se iniciava uma nova etapa *exílica* para Gullar.

Como foi possível capturarmos através da leitura dos capítulos referentes à estada do poeta no Chile, não houve, ao menos nas memórias gullarianas, que equivalem ao registro em prosa, a marca de momentos tão melancólicos e nostálgicos como aconteceu em alguns momentos durante a leitura da parte que se refere à União Soviética. No entanto, no Chile, o desencanto foi ainda mais perene e a retomada de como o governo de Allende caiu, além do detalhado movimento de contar como ocorreu golpe, parecem ser o mote da narrativa. Na poesia, entretanto, vemos a condensação da derrota da experiência chilena, além dos sintomas dos males da ausência reunidos, inicialmente, em dois poemas de *Dentro da noite veloz*, sendo, mais tarde, porém, retomados no último livro de Gullar, *Em alguma parte alguma*. Para o diálogo, então, trazemos agora “Dois poemas chilenos:”

*I*

Quando cheguei a Santiago  
o outono fugia pelas alamedas  
feito um ladrão

Latifúndios com nome de gente, famílias  
com nome de empresas  
também fugiam

com dólares e dolores  
 no coração  
 Quando cheguei a Santiago em maio  
 em plena revolução

*II*

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 (*Dentro 85*)

Como podemos ver, nos dois poemas o tom elegíaco se mantém. No primeiro deles, ao haver a relação temporal de uma chegada, parece trazer o lamento lírico marcado pelo contraste com uma saída, haja vista que assim como a voz lírica acaba de se localizar em Santiago, o outono é o elemento que precisa fugir. Logo, parece-nos pertinente dizer que há um ciclo que se instaura no primeiro poema, mostrando, sobretudo, o movimento dos exilados. Sem qualquer anúncio, estão em um lugar e, tal

e qual a aproximação do outono a um ladrão, também é o movimento do exilado quando de saída.

Entre o outono e a primavera que é a próxima marca temporal, há, porém, o inverno. Este, no entanto, é uma ausência verbal entre o primeiro e o segundo poema, mas deve ser recuperado como o tempo levado entre o processo que se inicia com a fuga (outono) estendendo-se até a pós-morte de Allende (a primavera).<sup>24</sup> Interessante é notar que, se por um lado a primavera é símbolo de renascimento, aqui no poema ela traz o marco do fim de uma era de esperanças, posto que com ela chega, também, a morte do presidente. Trata-se, assim, de uma espécie de primavera às avessas. Em torno dela e da inexorabilidade das coisas banais e do ritmo da vida, constrói-se o lamento da voz lírica. Aliás, em muitos momentos parece ressoar um canto anterior, a própria “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, como bem aponta Cris Gutkoski em “Estruturas da fuga no exílio de Ferreira Gullar.” O diálogo parece ser evidente, sobretudo, através do uso do verbo “gorjeiam.” Entretanto, se a lógica no poema de Dias é só o contraponto à maneira como as aves gorjeiam em “um lá” e em “um aqui,” na lírica gullariana, o canto dos passarinhos, diante da morte daquele que poderia proteger a cidade, mas já nesta não se encontra, cede espaço às metralhadoras e ao seu desejo de matar.

Através dos dois poemas também vemos, novamente, um retrato da conjunção entre a prosa e a poesia. O segundo poema retrata, exatamente, os fatos contados por Gullar em *Rabo de foguete*, recuperados aqui, porém, através da marca de uma ausência latente, no caso, a pessoa para quem se dirige a elegia, Allende. Finalmente, o segundo poema se constrói em torno do não, posto que é, justamente, uma pequena amostra da rotina chilena na ausência daquele que tanto lutara por sua libertação. Já não há compreensão, “não podes escutar;” a injustiça está instaurada, “não a podes



apagar;” a vida corre perigo, “a tirania . . . chega / para nos matar” (85). Portanto, não há segurança na ausência, é chegada a hora de, novamente, partir, recuperando-se, assim, o movimento das estações no seu incessante ir e vir, tal e qual o eu-lírico que se despede, também como um ladrão, e somente leva consigo, então, alguém que já não está, no caso, a memória de Allende.

Muitos anos depois, quando de volta a Santiago do Chile, a voz lírica se vê diante da cidade que ficara em sua memória e o cenário do instante já. No contraste, confirmam-se os comentários apresentados a respeito do desexílio e do *destempo* no capítulo três. *Em alguma parte alguma* temos “Volta a Santiago do Chile:”

O avião sobrevoa a cidade que  
apesar de tudo  
continua lá  
(a cidade que dentro de mim  
é incêndio e perda) (119)

Em um primeiro momento, temos a visão, que se pressupõe aérea, a partir da qual a voz lírica resgata o espaço. Pela utilização do verso, “apesar de tudo” vemos a condição adversativa para que a cidade ali se mantivesse, contudo, pela escolha do léxico também podemos afirmar que embora houvesse a ideia contrária, esta não é impeditiva. Assim, a cidade se mantém, mesmo que tantos elementos tenham trabalhado para que esta não estivesse mais lá. No entanto, aquela cidade que o eu-lírico vislumbra do alto, aproximando-se cada vez mais, dada a proximidade do avião para o pouso, para ele é “incêndio e perda,” haja vista que o momento presente parece se conectar ao passado - ainda que só por um instante (aquele do espanto tão necessário para o fazer poético) - como se entre ambos não tivesse existido a passagem do tempo. A partir daí, o avião

pousa na pista  
 Será  
 a mesma pista donde  
 (em pânico) decolei noutra avião  
 numa tarde aflita  
 como se escapasse do inferno? (119)

A partir do momento em que o avião pousa na pista, a voz lírica recupera os motivos que nos fazem compreender a primeira parte do poema, na qual vemos que a cidade é lembrada como “incêndio e perda.” Agora é possível reconhecer um movimento de chegada no presente em contraponto com um movimento de partida no passado, “em pânico.” Além disso, vemos a presença da dúvida que se valida pelo uso do “será,” afinal, o eu-lírico desconhece se aquele lugar, que agora é o presente, trata-se do mesmo lugar que era, no passado.

Notemos, também, que a voz lírica é outra. Aquele homem que partira em pânico, ainda que não seja o questionamento lírico, não é o mesmo homem tomado pelo espanto nesse movimento de chegar a um lugar onde já estivera. São, assim, outros, tanto a cidade, quanto o homem e, em decorrência disso, novos questionamentos são postulados:

Estou de volta a Santiago

ou não?

É esta a cidade onde vivi?

.....

Allende não está

Não está na cidade não está no país (119-20)

No movimento das dúvidas sobre se aquele lugar no qual agora chega é, de fato, o mesmo onde vivera, vemos a sombra da nostalgia. Esta é, ainda, coroada, quando surge uma presença física que é uma espécie de referência àquele espaço, no caso, Allende. Sua ausência, para a voz lírica, é como um lembrete de que, de fato, aquela cidade, aquele país, aquele espaço já não é o mesmo, modificou-se. Beatriz Sarlo em seu livro, *Borges, un escritor en las orillas* (1995) fala a respeito da volta de Borges a Buenos Aires e de como “Borges llega a una ciudad que debe recuperar . . . después de siete años de ausencia: recuperar, en una Buenos Aires transformada, a la ciudad de sus recuerdos y también recuperar esos recuerdos frente a un modelo que estaba cambiando” (26). Acreditamos, assim, que embora não seja o caso de Gullar, exatamente, posto que o Chile não é para o poeta brasileiro, o mesmo que São Luís no Maranhão, ele também passa pelo mesmo processo de Borges, pois tenta recuperar a cidade passada nas sombras e intervalos da cidade presente. Temos ainda, no poema:

Lá fora estende-se o presente rumoroso  
a crescer com o tráfego urbano e o pulsar do coração.

O passado sou eu

(Quem aqui ficou vivendo

O consumiu juntamente com o gás de cozinha e o leite, (120)

Aqui, vemos uma oposição entre o espaço interno, que é agora um quarto de hotel, haja vista o verso, “já no quarto do hotel,” e o espaço externo, capturado por sons que, na verdade, a voz lírica acredita saber, mas, não pode, ainda, ouvi-los. Além disso, o pulsar do coração entra em contraste com o barulho do tráfego, lembrando também um espaço interno em contraposição com outro externo. O arremate das oposições vem com o verso, “o passado sou eu,” representando quase como um movimento de

consciência do eu-lírico, diante do fato de que a vida não parou com o seu movimento de partida.

A cidade que ele deixara no passado, em pânico, não permanecera de luto pelo amigo que partira, Allende, e também não se prostrara congelada no tempo. Ela se transformou na sua inexorabilidade móvel que é a condição básica da vida. O fato da voz lírica não ter constatado essas mudanças se sustenta no “não estar lá.” Uma vez ausente daquele espaço, o eu-lírico não pôde acompanhar a construção do novo espaço que para ele se apresenta agora. Entretanto, tem consciência de que outros o fizeram, pois comenta sobre aqueles que não deixaram o lugar, ali ficaram, consumindo o leite e a vida. A respeito das suas constatações, diz ainda que:

a vida quer viver e livrar-se do que finda,

a vida que em sua marcha

tudo apaga e muda

e tal modo que

mesmo o que permanece

não permanece o mesmo:

La Moneda não é La Moneda

Santiago não é Santiago

.....

A cidade é agora apenas suas ruas e casas, os supermercados,  
os *shoppings* abarrotados de mercadoria.

Nenhum temor, nenhuma esperança maior. (119-21)

Como vemos nos trechos apresentados, ao falar da cidade e das transformações que a vida executa, o eu-lírico, de um lado, traz ao poema a esfera das mudanças físicas, pois fala sobre o La Moneda e também sobre Santiago. Neste ponto, porém, é

importante também falar sobre o sujeito que observa estas edificações físicas. O corpo histórico que é uma cidade, muda com a passagem do tempo, mas os habitantes desta também estão em constante processo de mudança. Ao final do poema, o eu-lírico comprova a mudança a partir de uma sutileza na qual se sobrepõem dois signos: o socialismo *versus* o capitalismo.

Inicialmente, a voz lírica constrói uma visão monótona de que a cidade é só os seus arredores e composição. Entretanto, a esta se anexa um símbolo do capitalismo e da modernidade, “os *shoppings* abarrotados de mercadoria,” contrastando, também, com as últimas imagens do Chile construídas nos poemas de Gullar como, por exemplo, da falta do leite e do cigarro (como vemos no poema “Queda de Allende” de *Muitas vozes*), além da recuperação do assunto em *Rabo de foguete*. Assim, o eu-lírico que deixou o Chile em pânico e na falta de quase todos os elementos essenciais, reencontra-o, anos depois, “abarrotado de mercadorias.” Contudo, esse movimento não é coroado por alegria. O término do poema lembra, antes, uma espécie de epitáfio, no qual a coroação da normalidade, “nenhum temor,” não é compensada com a felicidade, é, distante disso, o resultado de uma perda irreparável, “nenhuma esperança maior.”<sup>25</sup> Assim, o encerramento do poema parece lembrar o fim de uma utopia, de um sonho que marcara o passado e que se evadiu, tanto quanto a presença de Allende, figura máxima anexada às premissas de um projeto socialista, já não está, já não se encontra, já não é.

Ainda que esse poema faça parte do livro *Em alguma parte alguma*, que foi publicado em 2010, podemos dizer que sintetiza, em alguma medida, a experiência gullariana com o Chile e, também, de certa forma, com as suas crenças políticas. Em outra instância, em decorrência de ser uma temática recuperada tantos anos depois da vivência do exílio, vemos também a constatação da importância desses anos na

constituição da voz lírica. Parece-nos que esta experiência tão dolorida, mesmo já encerrada, pulsa no interior do eu-lírico como uma ferida e esta, de quando em vez, de vez em quando, lateja e se transforma em poema. Explorados os percursos do exílio no Chile, sigamos para uma nova etapa do exílio gullariano.

### **Um corpo que parte III: Lima, Buenos Aires e uma poética do sujo**

Ao sair do Chile, Gullar se dirigiu para Buenos Aires. Lá, encontrou com a esposa Thereza e eles decidiram o novo destino, Lima, no Peru. Segundo as memórias do autor, a escolha do lugar se deu, porque esta “era a vontade de nossos filhos” (*Rabo de foguete* 192). Antes, porém, de seguir para o Peru, o poeta ainda tomou algumas providências importantes em Buenos Aires. Entre elas, entrou em contato com “a representação da ONU e entreg[ou] uma lista com os nomes dos brasileiros que haviam sido presos pelos militares chilenos” (191). Era uma maneira de tentar proteger os presos políticos, tentando coibir os mandos e desmandos das ditaduras latino-americanas.

Além disso, neste capítulo que abre a quarta e última parte de *Rabo de foguete*, temos, novamente, um breve vislumbre dos efeitos do insílio brasileiro. De acordo com as informações que Thereza trouxera sobre o país, “[n]o Brasil, após tantos anos de autoritarismo e repressão, as pessoas entraram em desespero, muitas delas entregando-se à bebida, às drogas ou ao misticismo” (192). Logo, se com o exílio muitas pessoas tiveram que se separar da família e muito sofreram com o processo, viajando para outro país; para aqueles que ficaram, a solidão, os vestígios do exílio de quem se ama, além do próprio sentimento de sufocamento dentro do próprio país, gerava desespero e desencanto, levando-os, portanto, à entrega aos vícios. Rollemberg, embora não explore a questão do insílio, quanto fala sobre a volta dos exilados para o Brasil, tratando do processo de adaptação, também comenta a respeito

da quebra de um sonho, que gerava uma grande desilusão (*Exílios* 277) e, na sequência, levava ao torturoso caminho das drogas, bebida, enfim, a uma vida despropositada. Julgamos importante trazer a tónica da desilusão, da entrega às drogas, além dos lares destruídos, pois esta é uma espécie de sombra que perpassa toda a quarta parte das memórias, *Rabo de foguete*.

Em um “começo de noite de outubro de 1973,” (193) Gullar chegava à pensão Roma. No pouco tempo em que ficou em Lima, vemos que o poeta teve contato com Darcy Ribeiro, “que vivia em Lima como alto funcionário de uma entidade internacional” (193). Sobre a pensão onde vai morar, da qual não guarda boas lembranças, ao menos visuais e olfativas, (vejam-se os textos de *A estranha vida banal* dedicados às peculiaridades do lugar), Gullar fala pouco em *Rabo de foguete*.

Tomamos notícia de que a família dele chegou ao Peru em dezembro, mas, nem a junção desta fez com que o poeta recuperasse o ânimo. Inicialmente, porque não conseguia trabalho diante da imensa burocracia que era para conseguir documentação em Lima. Além disso, Gullar destaca que o clima da cidade era péssimo, “[u]ma umidade permanente de quase 100% [que] dava a sensação desagradável de estar sempre encharcado” (198). A mesma condição climática é capturada em “Passeio em Lima,” da última parte, de acordo com a divisão que nós estabelecemos, de *Dentro da noite veloz*, “[d]ebaixo desta árvore / sinto no rosto o calor / de suas flores vermelhas . . .” (86). Ainda de acordo com o autor, todos estes elementos reunidos - que a falta de emprego, os problemas burocráticos e o clima são só uma amostra - só serviam para tornar ainda mais agudo o seu “estado de depressão, provocado pelo sofrimento do exílio e agravado pelo desastre chileno” afinal, “contrário à escolha da vida armada para chegar ao poder, [ele] testemunhara no Chile o fracasso da via pacífica” (*Rabo de foguete* 198). Logo, o sonho político de igualdade

parecia bombardeado. A família era uma desconhecida para ele, os filhos distantes, a escolha por Lima, só depois compreendida por Gullar, quando viu que o filho Paulo havia se tornado surfista, Luciana estava completamente voltada a ondas místicas e o filho mais novo, Marcos, “iria para qualquer lugar” (199). O retrato que o poeta vai delineando é o da sua vida aos pedaços e as tentativas de unir o que o exílio separara em um organismo único, não pareciam animadoras. A experiência *exílica*, sofrida na pele por Gullar, espalhou-se como um vírus por toda a família e as sequelas se apresentavam irreparáveis.

Como pudemos observar, Ferreira Gullar não conseguiu se adaptar à vida em Lima, daí que quando surgiu a possibilidade de um emprego na Universidade de Buenos Aires, ele não pensou muito a respeito e seguiu para lá, “[e]m junho de 74, eu deixava Lima. Segui na frente, sozinho, para preparar o terreno e levar a família depois” (201). Com relação a este trânsito de Gullar no exílio, temos uma observação de Rollemberg, segundo a autora, que divide o exílio brasileiro em três estágios, no terceiro, “[a] busca de outros países de exílio não se deu mais no quadro de fugas e constrangimentos, como ocorrera anteriormente, mas como uma opção dentro de uma margem de escolhas possíveis, se não muito ampla, ao menos existente. Assim, a terceira fase pode ser entendida como de *migrações*” (grifo no original) (“Cultura” 169).<sup>26</sup> Acomodando-se, perfeitamente, a este novo trânsito do exílio gullariano, pois a locomoção do lugar onde ele está se dá em decorrência da procura por melhores possibilidades de emprego.

Já no caminho para a Argentina, no avião, Gullar soubera que “Perón havia morrido” (202). Logo, ele chegou ao país em um momento muito especial, Isabelita, “a vice-presidente, assumiu o governo, tendo como único título para administrar o país ser viúva do caudilho” (202). Estava, assim, vislumbrada o que seria, ao menos



até ali, a mudança da família de Gullar para Buenos Aires, a reunião de inúmeras incertezas. Meses depois que a família chegou, o filho Paulo desapareceu. Grande parte dos capítulos da quarta parte de *Rabo de foguete*, como mencionamos anteriormente, são dedicados à pintura da ruína familiar. No primeiro desaparecimento, Gullar conseguiu, indiretamente, localizar o filho através de uma vidente. Ela disse a ele que entrasse em contato com a embaixada. Entretanto, como o poeta estava exilado, decidiu que não ia fazer isso. Dias depois, a cunhada de Gullar ligou do Rio, avisando que chegara um documento no Brasil, dizendo que o Paulo estava detido na polícia de Buenos Aires. Quando o poeta reencontrou-o, notou que “Paulo estava esquelético como um prisioneiro de campo de concentração nazista” (213). Gullar descobriu, mais tarde, que o filho estava sem comer há muitos dias e que assim o fizera, pois temia que houvesse alguma droga na comida que o fizesse entregar onde estava o pai.

Entrelaçando as fugas do filho às ruínas do sistema argentino, Gullar vai contando sobre a vida na Argentina, que “[ia] se radicalizando a cada dia” (*Rabo de foguete* 224). Em mais uma das fugas do Paulo, em janeiro de 1975, Gullar voltou a ligar para a vidente que o ajudara, no passado, a localizar o filho. Desta vez ela disse que Paulo não voltaria, que ele estava seguindo em outra direção, afastando-se de onde o pai estava. Além disso, o poeta perguntou a vidente quando ele voltaria ao Brasil e ela disse, “[e]m pouco mais de um ano você estará de volta. Em menos de dois, estará reunido com toda a família no Brasil” (229). A vida foi seguindo seu rumo e a situação política foi se agravando, o ano de 1975 parecia uma pústula, o cume do desencanto, da apreensão, haja vista um revisitar de momentos semelhantes vividos anteriormente.

Como Gullar apresenta no capítulo 82, “a situação na Argentina piorava, com a radicalização de parte a parte” (236). Misteriosas bombas explodiam, “pessoas conhecidas desaparec[iam]” (236), bares eram invadidos, o poeta era frequentemente revistado, “sempre escolhido pelas patrulhas,” pois tinha “traços mestiços” e, como ele pontua no diálogo que tem com Beto, “outro brasileiro exilado, de olhos claros e cabelos alourados,” na América Latina, perigoso é parecer latino-americano (*Rabo de foguete* 237). O inferno parecia, portanto, ter uma condição móvel que perseguia o poeta, não importando onde ele estivesse.

Por conta das situações precárias vividas no exílio, da ruína familiar, dos desaparecimentos, enfim, de todos esses movimentos resultantes da proximidade com uma nova ditadura, nasceu o *Poema sujo*. Nas palavras de Gullar, que já reproduzimos previamente neste capítulo, “era chegada a hora de tentar expressar num poema tudo o que. . . ainda necessitava expressar, antes que fosse tarde demais – o poema final” (237). Assim, esse poema nasceu de uma pulsão vital, da tentativa de organizar, em alguma medida, o caos da vida, em sua matéria poética. Debrucemo-nos, pois, na busca do percurso *exílico* no *Poema sujo*. Este inicia com uma imagem,

turvo turvo  
 a turva  
 mão do sopro contra o muro  
 escuro  
 menos menos  
 menos que escuro (*Poema sujo* 11)

Lembrando, pois, uma espécie de primeiro contato com um novo, um embaraço que vai sendo dissolvido à medida que a linguagem vai saindo do escopo imagético e ganhando corpo físico, parte, assim, do contraste entre o escuro e a luz até chegar a

“um bicho que o universo fabrica.” Com isso, ilumina-se, de um lado, o nascimento da própria linguagem, ao mesmo tempo em que se tece o nascimento do poema e se constrói o movimento de retorno no tempo até os primórdios da infância na São Luís “azul” que visita Buenos Aires.

Tudo o que é marcado pelo signo do passado, embora perdido, recupera, no poema, alguma instância de sobrevivência, ligando-se ao poeta e à sua memória, “perdido comigo / teu nome / em alguma gaveta” (13). Além disso, também o segue, o passado é como uma tatuagem que pode, de repente, se mover, adquirir novas nuances, mas está presente, “E também rastejais comigo / pelos túneis das noites clandestinas / sob o céu constelado do país (15). Os contrastes, que nascem inicialmente desta oposição tão clara entre o instante já – do nascimento do “poema final” e a recuperação dos fragmentos do passado – dão a tônica do poema. Daí haver outros e outros contrastes como, por exemplo, a representação do corpo clandestino em contraposição com o céu estrelado do país.

É a lembrança, portanto, a fonte na qual o poema bebe, “lembro relembro / meu sangue feito de gases que aspiro / dos céus da cidade estrangeira,” (20) justificando o brotar incessante da lírica, assemelhando-se a um vômito, o poema é purgação. A este respeito, Gullar, em *Rabo de foguete* disse que “estou certo de que o poema me salvou: quando a vida parecia não ter sentido e todas as perspectivas estavam fechadas, inventei, através dele, um outro destino” (238). Explicando-se, assim, o processo veloz de colocar tudo no papel, reunir os diálogos internos e tornar poesia. Wilton Cardoso Moreira, em sua análise do *Poema sujo*, debruça-se em torno do jorrar que o poema traz em seu escopo. Segundo Moreira, o jorro, que pode ser entendido como “defecação, ejaculação e vômito,” convulsivo da memória se prolonga por uma parte do *Poema sujo* na qual “o tom de delírio (sonho?)” predomina

(23). Revela-se, assim, neste movimento, a urgência lírica em trazer à tona, sobretudo pelos seus arrebaldes no momento do nascimento do poema, esta outra cidade que mora dentro do homem que está em outra cidade.

Há também, no *Poema sujo*, a ativação da memória em decorrência do exílio, daí associar o nascimento desse poema, intrinsecamente, à condição do poeta, haja vista que como Gullar disse, recentemente, em entrevista ao *Jornal de letras*, “[s]e não tivesse tido a experiência do exílio, dificilmente o teria escrito. Foi uma conjunção de acaso e necessidade” (12). Logo, embora o exílio não seja mencionado, é o pano de fundo sob o qual o poema vai se arquitetando:

#### Muitos

Muitos dias há num dia só

.....

e neste caso um dia-dois

o de dentro e o de fora

da sala

um dia às minhas costas o outro

diante dos olhos

.....

dias que se vazam agora ambos em pleno coração

de Buenos Aires

às quatro horas desta tarde

de 22 de maio de 1975 (37-9)

Como podemos ver, o poema mesmo apresenta o seu movimento de nascer, com data estabelecida no calendário, evidenciando a sua característica de não ser somente um

poema sobre o exílio, posto que é antes um poema da memória, mas a sua concepção ocorre no exílio. Afinal,

As casas, as cidades  
são apenas lugares por onde  
passando  
passamos (*Poema sujo* 76)

O espaço não é algo fixo, tanto quanto também não é a voz lírica, prova disso é a sua condição de exilada. Uma vez, porém, que esta apresenta a noção de mobilidade que se centra naquilo que devia ser fixo, “as casas, as cidades,” aponta, também, a condição intrínseca do sujeito que ao visitar outros lugares – ou viver neles – carrega, dentro de si, aquele espaço, ainda que na memória, validando, assim, a condição de maleabilidade do fixo.

Se *Poema sujo* é, como apresenta Turchi, “verdadeiro poema memorial . . . reencontro do exilado com o mundo mágico da sua infância, onde recordações e angústias metafísicas se expandem em formas ao mesmo tempo fermentadas e unitivas,” (118) também é o espaço onde a voz lírica recupera a sua força crítica e consciente:

Prego a subversão da ordem  
poética, me pagam. Prego  
a subversão da ordem política,  
me enforcam . . . (85)

Demonstrando, assim, a junção entre o eu-lírico de *A luta corporal*, aquele que prega a subversão da ordem poética, com a voz militante de, por exemplo, *Dentro da noite veloz*. Sabendo, porém, que assim como podem aplaudi-lo pelo exercício com a forma, podem, também, destruí-lo por não se encaixar aos moldes apresentados.

Combinar as duas circunstâncias constitutivas da voz lírica gullariana é, portanto, o desafio que se apresenta e é alcançado plenamente através da sua estética do sujo.

Finalmente, após um mergulho de mais de cem páginas, o *Poema sujo* se desvela na condensação das estrofes finais,

O homem está na cidade  
 como uma coisa está em outra  
 e a cidade está no homem  
 que está em outra cidade

Capturando-se, aqui, a essência primeva do exílio, haja vista que o eu-lírico está em uma cidade, que talvez possamos ler como Buenos Aires, enquanto outra cidade o visita de dentro dos umbrais da sua lembrança, no caso, São Luís. A noção, portanto, daquilo que contém e do que é contido entra em conjunção, uma vez que uma coisa pode ser levada dentro da outra, através do bojo da memória “a cidade está no homem / quase como a árvore voa / no pássaro que a deixa.” Quando o processo não se dá pelo ato de lembrar, ocorre, então, através de uma extensão ou deslizamento do elemento possuído, “a árvore voa” no pássaro que estava nela e já não está. A cidade vai com a voz lírica, com o coração pulsante, mesmo em outra cidade. Assim como o eu-lírico está na cidade nas palavras que ficam ou nas memórias do que lá estão:

cada coisa está em outra  
 de sua própria maneira  
 e de maneira distinta  
 de como está em si mesma (102-3)

Com o movimento de que cada coisa está em outra coisa e de maneira distinta, constituindo-se, assim, uma ideia de “todo mundo” e “ninguém,” encerra-se o *Poema sujo*. Desta união vê-se a tentativa do eu-lírico de reunir os muitos fragmentos

capturados pela memória em um todo mais ou menos uniforme que possa dialogar com os novos fragmentos constitutivos do presente da voz lírica. Daí dizer que o poema, no processo de nascer, mesmo diante de tantas adversidades – o filho de Gullar foi encontrado em São Paulo quando já estava desaparecido há mais de dois meses – não cessou seu jorro até que fosse, completamente, expelido, libertando os “ecos das vozes juvenis e fazendo pressentir a polifonia dos motivos e formas de que se comporiam [os] futuros poemas [de Ferreira Gullar]” (Bosi, “Roteiro” 175). Logo, com esse poema “explodiram então as comportas que delimita[va]m a poesia da prosa,” (Medina 8) exercício que já vinha se apresentando, há muito, na obra do poeta.

Após comentar sobre o nascimento do *Poema sujo* em *Rabo de foguete*, Gullar se debruça nos detalhes de como este foi divulgado. No capítulo 83, o poeta comenta que “[a] um ou outro, conforme as circunstâncias, li[a] parte do *Poema sujo*” (241). Mesmo assim, o apogeu desse processo ocorreu somente no encontro com “Vinícius de Moraes, na casa de Boal e Cecília” (241). A reação do poetinha foi de extrema surpresa e comoção. Para ele, “[e]sse poema [era] uma coisa muito séria [e ele, Vinícius de Moraes] [q]uer[ia] levá-lo para o Brasil e mostrar logo pro pessoal” (242). A divulgação que o poema precisava, a palavra do seu poeta distante, em outra cidade, chegava ao Brasil através da própria voz do poeta, que gravou uma leitura do *Poema sujo*. Não foi necessário muito tempo depois da primeira audição para que o editor Ênio Silveira entrasse em contato com Gullar e pedisse os originais, pois estava disposto a publicar o poema. O processo foi muito rápido, “Thereza, que estava [visitando Gullar] em Buenos Aires, levou uma cópia do poema para o Ênio. Isso foi em começos de 76. Em meados desse ano, o poema estava nas livrarias” (242). A primeira edição do poema esgotou-se rapidamente e a crítica o recebeu muito bem.

Ao mesmo tempo que o *Poema sujo* encontrava, à sua maneira, um jeito de retornar a voz clandestina ao lar, e a ditadura brasileira começava a se tornar, dia após dia, menos indigesta, a situação na Argentina se tornava, em via oposta, extremamente complicada. Após a derrubada de Isabelita e a chegada dos militares ao poder, liderados por Jorge Videla (*Rabo de foguete* 243), era chegado o momento do pânico recomeçar. Com o golpe, Gullar diz que “[f]oi como se minha vida se repetisse: lá estava eu de novo encurralado num apartamento (a rádio a transmitir boletins militares) sem saber o que aconteceria comigo” (251). O exílio, então, tornou-se mais penoso, posto que o medo e a paranóia foram, novamente, tomando o espaço do cotidiano. Em um dos episódios retratados por Gullar, alguns amigos foram à casa dele e tocaram a campainha diversas vezes, mas, na impossibilidade de saber quem realmente era, ele simplesmente não abriu a porta. Ao final, descobriu que era somente os seus amigos.

Aproximando-nos do fim do percurso percorrido com *Rabo de foguete*, vemos a decisão do poeta em retornar ao Brasil. Esta, como dissemos no capítulo 2, além de ser motivada por uma completa exaustão pelas condições de vida que ele estava levando, também foi impulsionada pelo comentário do general Figueiredo. Além disso, “a publicação do *Poema sujo* [havia] despert[ado] a solidariedade de pessoas que reclamavam a . . . volta [do poeta] ao Brasil” (*Rabo de foguete* 260), demonstrando os versos cantados da canção que se apresenta no começo deste capítulo, do quanto a “pátria amada” chorava pela volta dos filhos que partiram (ainda que a música seja posterior ao retorno do poeta, pode ser também aplicada ao caso dele). Gullar já não suportava o exílio, precisava ajudar e assumir a família que estava de volta ao Brasil, e no topo de tudo isso havia o fato de que ele havia sido absolvido do “processo policial-militar que motivara a . . . saída [do poeta] do país” (261).



Quase nada, portanto, o impedia de retornar, não fosse, no caso, a ainda existente ditadura brasileira e o receio de ser preso, torturado, morto ou, simplesmente, desaparecer.

Após todas as medidas terem sido tomadas para que não fosse possível o desaparecimento do poeta tão logo ele colocasse os pés no Brasil, tais como avisar a imprensa, “ter dezenas de artistas e escritores no aeroporto,” (*Jornal de Letras* 13) além de sua esposa, Thereza Aragão, estar com ele na hora do desembarque, Ferreira Gullar, após tantos anos de exílio, chegava ao Brasil no dia 17 de março de 1977, o exílio parecia, assim, terminado.<sup>27</sup>

Um dia após ter chegado, Gullar não via a hora de ir à praia, quando já lá estava, “Mário Cunha, secretário da redação da sucursal do *Estadão*, no Rio” lá chegou e trazia consigo “um recado da Polícia Marítima para que [Gullar] fosse lá firmar um documento, que não assinara ao desembarcar” (*Rabo de foguete* 263). Com isso, o poeta foi para a delegacia. De lá, foi levado para outro lugar, perguntaram-no sobre Moscou, ameaçaram-no falando a respeito do filho dele, além de outras torturas. Gullar só foi “solto depois de umas 72 horas de interrogatório” (267). Logo, somente na manhã após ter voltado para casa é que o poeta, finalmente, encerrava, ao menos fisicamente, o exílio.

Por fim, no último capítulo de *Rabo de foguete*, Gullar revela a grande ironia kafkiana que levou a sua vida a tomar os percursos que tomara:

Pedi mais tarde a meu advogado que me obtivesse uma certidão da sentença absolutória do Superior Tribunal Militar para me garantir contra alguma eventualidade. Ao ler o documento, verifiquei que, embora o processo fosse o meu, a pessoa absolvida não era eu: chamava-se José Ribamar Ferreira mas os pais eram outros. Tratava-se

de um líder camponês, também maranhense, que havia aderido à luta armada. Assim se explicava a surpresa do oficial do Exército, que invadira a minha casa em 1970, ao saber que eu não era líder camponês mas jornalista. E pensar que havia ficado todos aqueles anos no exílio à espera de uma absolvição que, afinal de contas, revelou-se desnecessária. (*Rabo de foguete* 269)

Surge dessa situação na qual se revela a total impotência do sujeito diante dos processos burocráticos, além do próprio papel do destino, a epígrafe que abre este capítulo e encerra *Rabo de foguete*. Uma vez que a vida foi vivida, esta é somente o que é, não o que poderia, de fato, ter sido.

### **O desexílio e outras latências**

O exílio físico estava findo, mas as sequelas de sua tessitura não abandonaram a obra de Ferreira Gullar. Trata-se de um eco que, embora não constante, não temático – como é, por exemplo, a morte na obra do poeta – é, momentaneamente, recuperado na obra gullariana, tal e qual como despertado pelo espanto, como o se dar conta de ter vivido a experiência. Alguns poemas dessa tendência foram chamados ao texto de acordo com o período que descreviam, mesmo quando escritos posteriormente ao exílio. É o caso de “Queda de Allende” de *Muitas vozes* (1999) e “Volta a Santiago do Chile” de *Em alguma parte alguma* (2010) que tratamos anteriormente. Outros poemas, porém, também merecem atenção. Tratam-se dos poemas que abrem o livro *Na vertigem do dia*, que embora publicado em 1980 compreende os poemas escritos entre 1975 e 1980, logo, alguns poemas podem, inclusive, pertencer aos anos em que Gullar ainda estava no exílio. Destacam-se, deste rol, “Ao rés-do-chão,” sobretudo por lembrar a atmosfera de contraste entre dois universos, “[o]s barulhos da rua / não penetram este universo de coisas silenciosas,” (*Toda poesia* 296) haja vista que

aponta a solidão desajustada que é fotografada pela voz lírica em si mesma em uma ambientação de Buenos Aires. Além desse poema, temos, “Digo sim,” no qual vemos o sufocamento do eu-lírico diante da vida que passa e do “filho perdido / neste vasto continente,” (*Toda poesia* 299) resvalando a impotência da voz lírica diante dos atuais acontecimentos. Por fim, em “Homem sentado,” “vejo pelo janelão da sala / parte da cidade,” (302) o exílio é capturado nos relâmpagos da solidão.

Voltando-nos agora a *Barulhos* (1980-1987), destacamos também alguns momentos que podem ser, talvez, percebidos como vestígios do exílio. No primeiro deles, “Despedida,” a condição de saída é recuperada como o primeiro passo para a entrada da morte, “estarão gritando a meus ouvidos / para que eu fique / para que eu fique,” que com a repetição dos dois últimos versos aqui reproduzidos relembra um eco, como aquele que fora feito pelos brasileiros que clamavam a volta de Gullar logo depois de lerem/ouvirem *Poema sujo*. Na sequência, esse ruído de lamento é completado pela resignação da voz lírica, “[n]ão chorarei. / Não há solução maior que despedir-se da vida” (*Toda poesia* 348). Daí vemos que o eu-lírico sabe da partida, haja vista o uso do futuro do presente, entretanto, vai partir de uma maneira corajosa, encarando o término do exílio final, se considerarmos a vida na terra como um exílio (conforme apresentamos no capítulo 3), embora doloroso, em decorrência dos vínculos estabelecidos, como algo que faz parte do processo inexorável de viver.

Outro poema de *Barulhos* no qual existe a retomada da temática *exílica*, ainda que brevemente, é “Nasce o poema.” Neste, na tentativa de demonstrar como é o processo pelo qual o poema chega ao papel, o eu-lírico se desdobra em movimentos explicatórios e dentre eles chega às condições de exílio sofridas pelo poeta,

para que o poema nascesse

um dia

teria  
 que viver tardes e noites  
 de exílio em Santiago  
 do Chile em Moscou  
 (mãe  
 e filha  
 sob um guarda-sol azul  
 às três da tarde

na Prospekt Lenina) (*Toda poesia* 400)

Os versos acima trazem o exato momento que comentamos neste capítulo como sendo um dos primeiros nos quais Gullar tem a intrínseca noção de que está no exílio. O movimento ocorre por ser tomado pelo espanto quando vê o cotidiano em Moscou através da sua janela, a senhora que passeia com a filha, e ele não está no Rio, não está no Brasil, mas longe, muito longe de casa. Além disso, o poema trabalha também com a ideia de que a matéria poética se constitui, não só da memória, daquele poema que ameaçara nascer há muitos anos naquela loja onde o eu-lírico novamente se prosta, mas igualmente dos trânsitos que esta executa. Logo, os trajetos desenvolvidos passam a fazer parte, também, da tessitura lírica.

Com relação ao livro *Muitas vozes*, separamos dois poemas para o vislumbre *exílico*. O primeiro deles é “Um instante,”

Aqui me tenho  
 como não me conheço  
 nem me quis  
 sem começo

nem fim

aqui me tenho

sem mim

nada lembro

nem sei

à luz presente

sou apenas um bicho

transparente (*Toda poesia* 477)

Inicialmente, o título já apresenta uma condição efêmera, como a captura de um instante que no momento em que se tenta alcançá-lo, automaticamente, já não existe mais. Nesse instante único, vê-se que a voz lírica se desconhece, carrega em si a sensação de exilada de si mesma, como se fora dois, “aqui me tenho / sem mim.” No entanto, a condição não se estende por um longo período, é breve como um pensamento e, “à luz presente” adquire outra dimensão, pois o eu-lírico se prosta “transparente,” desnudo, como se fosse possível penetrá-lo e, então, recuperar a essência que desapareceu e, na sequência, retornou.

O segundo poema é “Falagens,” destacando-se a parte V:

esperando a chuva

passar quem adivinharia

o encontro

em Moscou?

(as pernas

molhadas de respingos)

quem

adivinharia

o poema

em Buenos Aires . . . (*Toda poesia* 502)

Os trânsitos *exílicos* são recuperados através dos lugares onde o eu-lírico esteve, sendo restaurados através do ritual de aguardar na chuva. Assim, o passado do exílio chega ao eu-lírico em *flashes*. Portanto, é possível dizer que, em alguma medida, o exílio em Gullar é tal qual uma fresta que se manifesta muito raramente, quase como uma falha, não é uma constante. Trata-se de algo que surge do espanto da memória com a vida no instante já, condensando-se em poesia.

Resta-nos, agora, buscar os percursos exílicos no livro *Em alguma parte alguma*. Deste trazemos um poema cuja essência é a morte, tema constante na poesia gullariana, mas que também parece se relacionar, em alguma medida, com a condição, no sentido amplo do conceito, *exílica*, “O que se foi:”

O que se foi se foi.

Se algo ainda perdura

é só a amarga marca

na paisagem escura.

Se o que se foi regressa,

traz um erro fatal:

falta-lhe simplesmente

ser real.

Portanto, o que se foi,

se volta, é feito morte.

Então por que me faz

o coração bater tão forte? (*Em alguma parte 45*)

A primeira estrofe do poema lembra-nos o estribilho que perpassa este capítulo de que “a vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi,” mantendo esta noção de que o passado deve ficar no passado e de que aquilo que ocorreu não pode, portanto, ser alterado. Além disso, relembra a insistência do eu-lírico em “Cantiga para não morrer,” pois, ainda que saiba que a vida tem um movimento implacável de deixar tudo para trás e construir o novo, mesmo assim pode, de repente, deter-se em algum elemento, como “algo que ainda perdura,” tal e qual uma lembrança. Embora esta tenha sido deixada no mais recôndito da mente, talvez no esquecimento?, mesmo assim, de vez em quando, pode vir à tona. Nesse movimento, portanto, vemos a ideia de *destempo*, porque ainda que seja uma lembrança recuperada, uma vez que não é a situação *per se*, traz ainda a sensação do passado, mas já dentro do presente, isto é, de um novo tempo. Através do uso da conjunção conclusiva, “portanto,” vê-se a tentativa do eu-lírico em se autoconvencer do processo do *destempo*. Contudo, não importa a construção que a voz lírica faça, trata-se de uma tentativa de acalmar aquilo que as aparências não devem ver, mas, o coração não se engana, entrega-se à situação e bate mais forte.

Por fim, diante da jornada que até aqui fizemos em torno do exílio gullariano, vemos que este pode ser compreendido em uma oposição que parece ressoar por todo o percurso. Se por um lado, não é possível alterar o passado, aquilo que o constitui e, assim, resume hoje a voz lírica, por outro lado, não deve ser encarado somente como uma elegia constante, uma morte em vida. O exílio foi um processo de aprendizagem dolorosa, mas com ele trouxe também as batidas descompassadas do coração,

memórias e poemas que não teriam sido, não fossem as circunstâncias de encarceramento e de liberdade da voz lírica.

<sup>18</sup> Gullar nos conta com mais detalhes como ocorreu a sua eleição no capítulo dois da primeira parte de *Rabo de foguete*. Segundo o autor, “[d]e repente, apresentaram o meu nome. Eu falei que não aceitava e todos bateram palmas. Fui eleito por aclamação! Tudo armado antes” (12).

<sup>19</sup> Como Gullar deixa transparecer no livro, era evidente que o período de saída seria curto e que ele estaria de volta tão logo pudesse. Este pensamento também era comum para outros exilados. Conforme apresenta Rollemberg em *Exílios*, “a maioria das pessoas chegava ao exílio acreditando que em breve voltaria ao Brasil. Esta orientação foi comum tanto entre a geração de 1964 como entre a geração 1968 e durou, basicamente, até o golpe no Chile, em setembro de 1973. Poucos, até então, pressentiram o começo de uma duradoura etapa” (90).

<sup>20</sup> Vejam-se os depoimentos colhidos por Rollemberg para o seu livro *Exílios: entre raízes e radares*.

<sup>21</sup> Lembrando também que há poemas em que esta liberdade é alegórica como em “Uma voz” (*Dentro* 29) ou “Memória” (41). No primeiro, uma voz, que deveria lembrar o canto de um pássaro, lembra, antes, à voz lírica, o voo do pássaro. Logo, a temática da liberdade está embutida nesse movimento. No segundo poema, porém, a liberdade pode ser capturada na volta ao passado, no resgate da memória.

<sup>22</sup> Lembremos que mencionamos no capítulo dois o quanto o poeta se sentia perdido em Brasília, quando lá trabalhou, justamente porque naquele lugar não existia a vida boêmia que havia no Rio de Janeiro.

<sup>23</sup> “No geral, ‘o assunto próprio da elegia são os sentimentos, especialmente dolorosos, que podem dizer-se naturais e comuns a todos os entes mortais, quais, por exemplo, os despertados pela ausência, por um amor mal correspondido, pela perda da pátria, ou de quaisquer outros enlaces do coração.’” (Franciso Freire de Carvalho qtd. in Moisés: 139).

<sup>24</sup> Vale lembrar que há duas versões para a morte de Allende. A primeira é a de que ele se suicidou. A segunda, é de que ele foi assassinado quando da tomada do La Moneda.

<sup>25</sup> Segundo Moisés, o epitáfio, “enquanto forma literária, nem sempre se converte em inscrição lapidar: pode erigir-se em poema autônomo, semelhante a outras composições que encerram lamento pela morte de alguém” (161).

<sup>26</sup> O primeiro estágio estaria relacionado ao período “que teve início em 1964, com o golpe militar, estende[ndo-se] até a deposição de Salvador Allende, em 1973” (“Cultura” 167). Já a segunda fase compreende “*o exílio no exílio*,” (grifo no original) pois se refere ao período após a queda de Allende. Do segundo para o terceiro estágio, como destaca Rollemberg, não ocorreu “um evento e, portanto, não há um ano preciso, mas por um processo de desgaste na fase anterior, resultado de uma adaptação social limitada ou, profissionalmente, muito abaixo das aspirações dos exilados, em sua maioria de classe média” (“Cultura” 169).

<sup>27</sup> Como comenta Samantha Viz Quadrat em “Solidariedade no exílio: os laços entre argentinos e brasileiros,” embora falando do período da anistia, mas aqui também podendo ser ampliado para o caso de Gullar como uma forma de segurança, “[o]s exilados eram recebidos por centenas de pessoas nos aeroportos de todo país” (3).



**CAPÍTULO 5**  
**CONCLUSÃO**  
**TRADUZINDO-SE**

E são coisas vivas as palavras  
e vibram da alegria do corpo que as gritou  
têm mesmo o seu perfume, o gosto  
da carne  
que nunca se entrega realmente

Ferreira Gullar, *Poema sujo* 99

Através da jornada que executamos na busca pelos vislumbres do exílio na criação estética gullariana tornou-se possível construir alguns pontos de partida. Em torno destes, portanto, tivemos a possibilidade de encontrar novos rumos que nos fizeram compreender outras esferas da obra de Ferreira Gullar. Assim, se por um lado conseguimos encontrar marcas dos *males da ausência* na prosa e na poesia do poeta, também foi possível observar todo um movimento que não faz com que a circunstância vivida seja, completamente, os motivos da criação. Dessa maneira, nosso percurso exploratório não se pretendeu redutor, tentando, simplesmente, encaixar a obra ao novelo de uma categoria. Este foi, antes, uma maneira de encontrar o hibridismo e os escapes que a voz lírica desenhou para se refugiar.

Como pudemos observar durante a nossa jornada, Ferreira Gullar passou por diversos lugares durante a sua vida. Estes são recuperados na sua obra com a aura do tempo que o poeta presenciou. Logo, São Luís é o espaço no qual a memória encontrou o seu recôndito e pôde recuperar a paz caótica no presente. Às experiências

estéticas e militantes, filiou-se a presença da cidade do Rio de Janeiro e vagamente Brasília. É na ligação com o Chile, sobretudo, que foram vistas as marcas mais destacáveis das memórias exílicas como o fim de um sonho, a visualização de uma distopia.<sup>28</sup> Dos outros lugares, porém, também tivemos vestígios. Alguns deles foram marcados pela noção repentina de se saber exilado, como ocorreu em Paris e na União Soviética. Outros foram apenas uma paisagem constante que se tornou força poética em algum ou outro instante da obra.

Para compreender a vivência *exílica* e a presença desta na obra de Gullar, necessitamos estabelecer noções em torno do vocábulo exílio. Através desse debruçamento foi possível notar o quanto a palavra tem sido usada das mais diferentes maneiras, apresentando-se, portanto, de forma muito escorregadia. Contudo, a partir dos mais diferentes exemplos que coletamos, parece-nos que é possível compreendê-lo como uma situação de cisão, separatividade, caracterizada por sensações de estrangeirismo e nostalgia. Essa circunstância não necessita estar relacionada somente à pátria. Pode estar ligada a qualquer desejo do sujeito de pertencer a algo e não poder, seja por ter sido banido deste, seja por nunca ter feito parte, mas o desejar.

Partindo das noções que construímos em torno do vocábulo exílio e as apreensões de uma manifestação exílica na literatura, construímos a nossa busca na obra gullariana que pode ser compreendida dentro de estágios. Por um lado, nas memórias, *Rabo de foguete*, vê-se a presença da nostalgia, dos instantes em que se tem consciência de uma cisão, além do desejo de voltar, aproximando-se da literatura do desterro. Por outro, a mesma obra enlaça a tônica do desenvolvimento do amor, das amizades construídas, das alegrias somente possíveis e provenientes do contexto no qual o poeta estava inserido, revelando os mecanismos para tornar a vivência daquela experiência possível.

Com relação as mesmas manifestações na lírica, acreditamos que ela se divide em movimentos de ação e reação, como os poemas de toque militante da primeira parte de *Dentro da noite veloz* e a cisão destes com a presença de dois poemas que se referem ao ano de 1964. Gerando, depois, uma nova gama de poemas, que acrescentam o tema da liberdade, além de outros poemas, conforme detalhamos no capítulo quatro, chegando depois aos poemas nos quais o exílio se faz mais presente, incluindo-se aqui, também, o *Poema sujo*.

Assim, vemos que a obra de Ferreira Gullar que compreende os anos do exílio não pode ser considerada como totalmente do exílio, posto que se debruça em outros motivos líricos. Entretanto, o exílio não é uma ausência completa, ou seja, manifesta-se, entre um momento e outro. Daí dizer que a obra que escolhemos como *corpus* analítico pode ser incluída aos dois polos que Guillén apresenta, gerando, assim, o hibridismo. Se de um lado, a voz militante é mais presente na poesia que na prosa, do outro, é na prosa que são recolhidas as razões para o desencanto com os processos políticos nos quais se envolvera o poeta. Logo, a sensação de estar fora do lugar, a nostalgia e a solidão, tão essenciais na caracterização de uma literatura *exílica*, vão se manifestar ao lado de descobertas e novos amores, situações tão cotidianas. O resultado do exercício da aprendizagem *exílica*, propondo mais uma leitura para o poema, pode ser capturado nos versos de “Traduzir-se:”

Uma parte de mim  
 é todo mundo:  
 outra parte é ninguém:  
 fundo sem fundo

Uma parte de mim  
 é multidão:

outra parte estranheza  
 e solidão.  
 .....  
 Traduzir uma parte  
 na outra parte  
 — que é uma questão  
 de vida ou morte —  
 será arte? (*Toda poesia* 335)

Como podemos ver, a voz lírica apresenta-se de maneira cindida, pois se constitui de opostos. Entretanto, eles não se repelem, antes, convivem. A possibilidade de coexistir dá-se através do exercício da tradução. Ao fazer com que os elementos opostos entrem em contato, alcança-se um estado que pode se assemelhar ao perfeito, posto que contém em um só escopo duas entidades díspares.

Assim, através desse poema talvez seja possível imaginar os processos pelos quais a voz lírica conseguiu manter em sua obra não só um lamento *exílico*, mas também a pulsão de vida incrustada no processo de reagir e tornar a vida possível, fazendo-se “multidão” e “solidão.” Além disso, o título do poema, que aqui também escolhemos como título do nosso capítulo, acentua a questão daqueles que estão fora da pátria, em um país estrangeiro, onde não se fala a língua. Todavia, aponta também o próprio exercício humano de conhecer os próprios porões da alma e as tentativas de se estabelecer diálogos possíveis com eles.

Finalmente, a ideia de “traduzir” também comporta a possibilidade de “não esquecer.” O exercício da escrita, de tornar palavra o fulcro da vida, transforma o vivido em versos e parágrafos e são a tradução, em alguma medida, da experiência. Logo, nosso percurso pela prosa e pela poesia gullariana, na busca pelos vislumbres

do exílio, é a nossa contribuição para que novos trajetos sejam percorridos, outros vestígios sejam encontrados e, assim, um novo capítulo seja adicionado às tentativas de traduzir esta voz pulsante e repleta de interstícios que se dá através da obra de Ferreira Gullar.

---

<sup>28</sup> A utopia está ligada a construções imaginárias de sociedades perfeitas. Trata-se, portanto, de um lugar idealizado como o melhor de todos os possíveis, lugar de tão completa perfeição que pode se assemelhar à ideia de paraíso. Por outro lado, a distopia se relaciona à visão de um lugar imaginário no qual impera o caos, a desordem, assemelhando-se à ideia de inferno. Estes termos foram trabalhados por Baudelaire como pastoral positiva (ou somente pastoral) e pastoral negativa (ou antipastoral). De um lado este apresenta uma “visão [que] encara as mudanças econômicas e culturais como progresso humano sem obstáculos” (pastoral positiva) (Berman 132). Por outro, apresenta a noção de “erro muito atraente – que [ele, Baudelaire] ansei[a] por evitar, como ao próprio demônio. Ref[e]re-se à idéia de ‘progresso’...[e]sse farol moderno lança uma esteira de caos em todos os objetos do conhecimento; a liberdade se dispersa e some, o castigo desaparece” (Baudelaire qtd. in Berman: 136).

## BIBLIOGRAFIA

- Achugar, Hugo. “El intelectual y el estado: notas para una reflexión.” *Cuadernos de marcha* 13. Montevideu (nov. 1986): 31-35. Impresso.
- Aguiar, Joaquim Alves de. “O astro da anistia.” *Alceu* 2.3. (jul/dez, 2001): 146-165. Web.
- Alves, Antonio de Castro. *The major abolitionist poems*. Edited and Trans. Amy A. Peterson. New York & London: Garland Publishing, 1990. Impresso.
- Amarilis, Orlanda. *Ilhéu dos pássaros*. Lisboa: Plátano editora, 1982. Impresso.
- Andrade, Carlos Drummond de. *Obra poética*. Portugal: Publicações Europa-América, 1989. Impresso.
- André, Crislaine e Gonçalves, Rosana. “A mãe e a madrasta – um estudo das cartas de Henfil.” *Unicentro*. Web.
- Arrigucci Jr., Davi. “Literatura, exílio e utopia.” *Leia livros*. São Paulo, n. 60, p.13. ago.-set. 1983. Impresso.
- . “Tudo é exílio.” *Folha de São Paulo* 14 de novembro de 1998. Impresso.
- Baer, William. *Luís de Camões: selected sonnets*. Chicago: University of Chicago Press, 2005. Impresso.
- Bakhtin, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trans. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981. Impresso.
- . *Questões de literatura e de estética*. Trans. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec/Fundação editora da UNESP, 1990. Impresso.
- Bammer, Angelika, ed. *Displacements: cultural identity in question*. Bloomington: Indiana Univeristy Press, 1994. Impresso.

- Barbosa, Alaor. "Toda a poesia de Ferreira Gullar." *Minas Gerais – Suplemento Literário*. Belo Horizonte, 25.02.1983. Web.
- Barmé, Geremie R. *An artistic exile: a life of Feng Zikai*. Califórnia: University of California Press, 2002. Impresso.
- Bartolomei, Fernanda. "Exílio e homossexualidade em *Stella Manhattan* de Silviano Santiago e *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig." Ms. Universidade do Novo México, 2009. Impresso.
- Baudelaire, Charles. *As flores do mal*. Trans. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. Impresso.
- Benedetti, Mario. *El escritor latinoamericano y la revolucion posible*. México: Editorial nueva imagen, 1977. Impresso.
- . *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: Ediciones el pais, 1984. Impresso.
- . *Escritos politicos*. Montevideo: Arca, 1985. Impresso.
- . *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1974. Impresso.
- . *Viento del exilio*. México: Editorial nueva imagen, 1981. Impresso.
- Benjamin, Walter. "Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo." *Obras escolhidas*. Trans. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. Impresso.
- . "Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura." *Obras escolhidas*. Trans. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. Impresso.
- Berman, Marshall. "Baudelaire: O modernismo nas ruas." *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. Impresso.
- Bevan, David, ed. *Literature and exile*. Amsterdam: Rodopi, 1990. Impresso.

- Boal, Augusto. *Arena conta Zumbi*. 15 de abril de 2011. <<http://pyndorama.com/wp-content/uploads/2009/01/arena-conta-zumbi.pdf>>
- Bosco, João, e Aldir Blanc, comps. "O Bêbado e a Equilibrista." *Linha de Passe*. Rio de Janeiro: RCA Vitor, 1979. CD.
- Bosi, Alfredo. "Roteiro do poeta Ferreira Gullar." *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades, 2003. Impresso.
- . *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. Impresso.
- Brait, Beth. *Ferreira Gullar*. São Paulo: Abril Educação, 1981. Impresso.
- Brancher, Ana e Souza, Fábio Francisco Fletrin de. "Políticas na exterioridade – notas sobre o exílio de escritores latinoamericanos." *Revista Esboços* 15.20 (2008): 205-221. Web.
- Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985. Impresso.
- Brizuela, Natalia. "Uma mulher; mulher" ou O exílio permanente. *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. Impresso.
- Cademartori, Lúcia. *Períodos literários*. São Paulo: Ática, 1997. Impresso.
- Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 6 (set. 1998). Impresso.
- Calirman, Claudia. "Art and politics in Brazil." *The Harvard Review of Latin America* 3.21 (winter 2009): 50-52. Web.
- Camenietzki, Eleonora Ziller. *Poesia e política: a trajetória de Ferreira Gullar*. Rio de Janeiro: Revan, 2006. Impresso.
- Campos, Augusto de, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1975. Impresso.



Candido, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editorial Nacional, 1976.

Impresso.

---. *Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 2006. Impresso.

---. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1989. Impresso.

Candido, Antonio e J.Aderaldo Castello. *Presença da literatura brasileira: das origens ao realismo*. Rio de Janeiro: Difel, 1994. Impresso.

---. *Presença da literatura brasileira: Modernismo*. São Paulo: Difel, 1983. Impresso.

Couto, Mia. *Terra sonâmbula*. Lisboa: Editorial Caminho, 1992. Impresso.

Cunha, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. Impresso.

Cunha-Giabbai, Gloria da. *El exilio, realidad y ficción*. Montevidéo: Arca, 1992. Impresso.

Cury, Maria & Fonseca, Maria. *Mia Couto: espaços ficcionais*. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2008. Impresso.

Dal Farra. “Estudos introdutórios, estabelecimento de textos e notas de Maria Lúcia Dal Farra.” *Afinado desconcerto*. São Paulo: Iluminuras, 2002. Impresso.

Damazo, Tito. *Ferreira Gullar: uma poética do sujeito*. São Paulo: Nankin Editorial, 2006. Impresso.

Dicionário Aurélio Eletrônico. Editora Nova Fronteira, versão 3.0, novembro de 1999. CD.

Dinis, Júlio. *As pupilas do senhor reitor*. São Paulo: Ática, 1998. Impresso.

Dutra Jr, Roberto. “Dentro da crítica veloz: a historiografia crítica anotada de Ferreira Gullar.” *Terra Roxa e outras terras* 4 (2004): 41-52. Web.

- Estenssoro, Hugo. "El exilio como género literario." Rev. of V. S. Naipaul. *Revista de libros de la Fundación Caja Madrid* 101 May. 2005: 38-40. Web.
- Facchin, Michelle Aranda. "Invenção e participação: aspectos do diálogo entre Mário de Andrade e Ferreira Gullar." *Revista crioula* 8 (novembro 2010). Web.
- Ferraz, Heitor. "Ferreira Gullar: poesia necessária." *Cult.* São Paulo: outubro de 1997. Impresso.
- "Ferreira Gullar." *Site oficial do autor.* 01 de março de 2010. <[http://literal.terra.com.br/ferreira\\_gullar/](http://literal.terra.com.br/ferreira_gullar/)>.
- Fonseca, Maria Nazareth Soares e Moreira, Terezinha Taborda. "Panorama das literaturas africanas de língua portuguesa." *Cadernos CESPUC de Pesquisa* 16 (set.2007): 13- 69. Web.
- Franchetti, Paulo. *Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha.* São Paulo: EDUSP, 2001. Impresso.
- Freire, Paulo. *Pedagogia da esperança.* São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992. Impresso.
- Friedrich, Hugo. *Estrutura da lírica moderna.* Trans. Marise M. Curioni e Dora F. Da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1991. Impresso.
- Garrett, Almeida. *Frei Luís de Sousa.* São Paulo: Ediouro, 2000. Impresso.
- Gelman, Juan e Osvaldo Bayer. *Exilios.* Buenos Aires: Editorial Legasa, 1984. Impresso.
- Gomes, Simone Caputo. *Amar Cabo Verde.* 01 de março de 2010. <<http://www.simonecaputogomes.com/>>
- Grooms, Lynda Jentsch. *Exile and the process of Individuation.* Albatros Hispanofila: Valencia, 1986. Impresso.

- Guillén, Claudio. "On the literature of exile and counter-exile." *Books Abroad* 50.2 (spring, 1976): 271-280. Web.
- Gullar, Ferreira. *A estranha vida banal*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. Impresso.
- . *Cidades inventadas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. Impresso.
- . *Crime na flora ou ordem e progresso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. Impresso.
- . *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. Impresso.
- . *Dentro da noite veloz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. Impresso.
- . *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. Impresso.
- . *Experiência neoconcreta: momento limite da arte*. São Paulo, Cosac & Naify, 2007. Impresso.
- . *O menino e o arco íris*. São Paulo: Ática, 2003. Impresso.
- . *O rei que mora no mar*. São Paulo: Global, 2004. Impresso.
- . *Poema sujo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977. Impresso.
- . *Rabo de Foguete: os anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998. Impresso.
- . *Relâmpagos*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007. Impresso.
- . *Resmungos*. São Paulo: IMESP, 2006. Impresso.
- . *Sobre arte, sobre poesia: (uma luz no chão)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006. Impresso.
- . *Teoria do não-objeto*. Rio de Janeiro: SDJB, 1959. Impresso.
- . *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. Impresso.
- . *Vanguarda e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. Impresso.
- Gutkoski, Cris. "Estruturas da fuga no exílio de Ferreira Gullar." *Letras & Letras* 21.2 (2005): 1-15. Web.

- Guyer, Leland. "Exile and the sense of place in Ferreira Gullar's *Dirt Poem*." *Landscape, Culture and Globalization: view from Brazil* 5 (1997): 180-191. Web.
- Hall, Stuart. "Cultural identity and diaspora." In: Rutheford, K. *Identity, community and difference*. Londres: Lawrence and Wishart, 1990. p. 222-237. Impresso.
- . *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. Impresso.
- Hamburger, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Impresso.
- Ilie, Paul. *Literature and inner exile*. London: Johns Hopkins University Press, 1980. Impresso.
- Israel, Nico. *Outlandish: writing between exile and diaspora*. Stanford: Stanford University Press, 2000. Impresso.
- Junqueira, Ivan. "As vozes da noite veloz." *Dentro da noite veloz*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. Impresso.
- Kalaga, Wojciech H e Tadeusz Rachwat, ed. *Exile: displacements and misplacements*. Frankfurt: Peter Lang, 2001. Impresso.
- Knapp, Bettina L. *Exile and the writer: exoteric and esoteric experiences, a Jungian approach*. Pennsylvania: The Pennsylvania state university press, 1991. Impresso.
- Kristeva, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Impresso.
- Lafetá, João Luiz. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2004. Impresso.

- Lagos-Pope, Maria-Inês, ed. *Exile in literature*. New Jersey, Associated University Presses, 1988. Impresso.
- Lourenço, Eduardo. *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978. Impresso.
- Luft, Gabriela. “O poeta, o poema e a militância poética: a produção de Ferreira Gullar em *Dentro da noite veloz*.” *Inventário*. Web. 01 Mar. 2010. < <http://www.inventario.ufba.br/07/FerreiraGullarDentroDaNoiteVeloz.pdf>>.
- Martins, Matheus S. *A vida em construção: o motivo da esperança na poesia de Ferreira Gullar*. Ms. Minas Gerais, Universidade de Minas Gerais, 2006. Impresso.
- McClennen, Sophie A. *The dialectics of exile: nation, time, language, and space in Hispanic literatures*. United States of America: Purdue University Press, 2004. Impresso.
- Medina, Cremilda. “Caminho limpo, explode o poema sujo de Ferreira Gullar.” *Minas Gerais – Suplemento Literário* 09 de março de 1985, 8. Impresso.
- Meireles, Cecília. *Obra Poética*. José Aguilar: Rio de Janeiro, 1972. Impresso.
- Melo, Cimara Valim. “A resistência poética de Ferreira Gullar.” *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas* 1.1 (jul/dez 2005): 1-9. Web.
- Melo Neto, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas para vozes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. Impresso.
- Moisés, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 2004. Impresso.
- Moraes, Vinícius. “Poema sujo de vida.” *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, 1976. Impresso.

- Moreira, Wilton Cardoso. “Lira imanente: *Poema Sujo e Metamorfose*.” Diss. Goiânia: 2009. Web.
- Moura, George. *Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura, 2001. Impresso.
- Munhoz, Solange Chagas do Nascimento. *Narrar a vida à margem*. Ms. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2006. Impresso.
- Nunes, Maria Leonor. “Ferreira Gullar: o espanto da poesia.” *Jornal de letras* 22 de setembro a 5 de outubro de 2010, 8+. Impresso.
- Olivera-Williams. “Poesía del exilio: el cono sur.” *Revista Hispánica Moderna* 3 (Dec., 1998): 125-142. Web.
- Pavel, Thomas. “Exile as romance and as tragedy.” *Poetics Today* 17.3, *Creativity and Exile: European/American Perspectives I* (Autumn, 1996): 305-315. Web.
- Pessoa, Fernando. *Antologia poética de Fernando Pessoa*. São Paulo: Ediouro, 2004. Impresso.
- Pires, Maria Isabel Edom. “Estrangeiras no próprio país.” *Formas e dilemas da Representação da mulher na literatura contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. Impresso.
- Quadrat, Samantha Viz. “Solidariedade no exílio: os laços entre argentinos e brasileiros.” Trabalho apresentado na IV Jornadas de Historia Reciente – Universidad Nacional de Rosario – Argentina – Maio de 2008. Web.
- Queiroz, Maria José de. *Os males da ausência: ou a literatura do exílio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998. Impresso.
- Rabelo, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Edusp, 2006. Impresso.

- Rama, Angel. *La riesgosa navegación del escritor exilado*. Montevideu: Arca, 1998. Impresso.
- Ramos, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2005. Impresso.
- Ribeiro, Darcy. *O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Impresso.
- Ribeiro, Denise Felipe. “Memórias do exílio e do retorno ao Brasil antes da anistia.” *XIV encontro regional da ANPUH – Rio, Memória e Patrimônio*. Web. 01 fev.2010.<[http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276715122\\_ARQUIVO\\_Anpuhrio2010.pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276715122_ARQUIVO_Anpuhrio2010.pdf)>
- Rodríguez, Orlando. “El teatro latinoamericano en el exilio.” *Nueva Sociedad* 58 (enero-febrero 1982): 55-66. Web.
- Rollemberg, Denise. “Cultura política brasileira: redefinição no exílio (1964-1979).” *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies* 7.2 (2006): 163-172. Web.
- . *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999. Impresso.
- . “Exílio. Refazendo identidades.” *Revista da Associação Brasileira de História Oral* 2 (jun. 1999): 39-73. Web.
- Rushdie, Salman. *Os versos satânicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Impresso.
- . *Imaginary homelands*. New York: Penguin Books, 1991. Impresso.
- Said, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Impresso.
- Sampaio, Cláudia Dias. *Na vertigem da vida: a poesia de Ferreira Gullar*. Ms. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008. Impresso.

- Santiago, Silviano. "Introdução à leitura dos poemas de Carlos Drummond de Andrade." *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002. Impresso.
- Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995. Impresso.
- Sena, Jorge de. "Fernando Pessoa: the man who never was." *The man who never was: essays on Fernando Pessoa*. Providence, Rhode Island: Gávea – Brown, 1982. Impresso.
- Staiger, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trans. Celesta Aída Galeão. Rio de Janeiro: Edições tempo brasileiro, 1997. Impresso.
- Suleiman, Susan Rubin, ed. *Exile and creativity: signposts, travelers, outsiders, backward glances*. Estados Unidos: Duke University, 1998. Impresso.
- Tabori, Paul. *Anatomy of exile*. Londres: Harrarp, 1972. Impresso.
- Teixeira, Ivan. "Primeiros passos para a leitura de *Os Lusíadas*." *Os Lusíadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. Impresso.
- Teixeira, Tânia Márcia Baraúna. "Dimensões sócio-educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal." Diss. Barcelona: 2007. Web.
- Turchi, Maira Zaira. *Ferreira Gullar: a busca da poesia*. Rio de Janeiro: Presença edições, 1985. Impresso.
- Villaça, Alcides Celso Oliveira. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.6, setembro de 1998. Impresso.
- Volpe, Miriam L. *Geografias de exílio*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. Impresso.
- . "Geografias de exílio: Mario Benedetti, um intelectual latino-americano." *Em tese* 7 (dez. 2003): 45-55. Web.
- Wittlin, Joseph. "Sorrow and grandeur of exile." *Polish review* 2 (1957): 99-111. Impresso.



Yankelevich, Pablo e Silvina Jensen. *Exilios: destinos y experiencias bajo la dictadura militar*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2007. Impreso.

Zeitz, Eileen M. *La crítica, el exilio y más allá en las novelas de Mario Benedetti*. Montevideú: Amesur, 1986. Impreso.