



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

DANIELLE CASTRO DA SILVA

FERREIRA GULLAR “AO RÉS DO CHÃO”:
horizonte poético, exílio e identidade em *Na vertigem do dia*

SÃO LUÍS
2024

DANIELLE CASTRO DA SILVA

FERREIRA GULLAR “AO RÉ S DO CHÃO”:

horizonte poético, exílio e identidade em *Na vertigem do dia*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Trabalho vinculado à linha de Pesquisa: Estudos teóricos e críticos em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Márcia Manir Miguel Feitosa

SÃO LUÍS
2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Silva, Danielle Castro da.

Ferreira Gullar "Ao rés do chão" : horizonte poético, exílio e identidade em Na vertigem do dia / Danielle Castro da Silva. - 2024.

109 f.

Orientador(a): Márcia Manir Miguel Feitosa.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2024.

1. Horizonte Poético. 2. Exílio. 3. Identidade. 4. Ferreira Gullar. 5. Na Vertigem do Dia. I. Feitosa, Márcia Manir Miguel. II. Título.

DANIELLE CASTRO DA SILVA

**FERREIRA GULLAR “AO RÉ S DO CHÃO”:
horizonte poético, exílio e identidade em *Na vertigem do dia***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão, como requisito à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Trabalho vinculado à linha de Pesquisa: Estudos teóricos e críticos em Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Márcia Manir Miguel Feitosa.

Aprovado em: / /

BANCA EXAMINADORA

Banca 1 (Orientadora)
Prof^a. Dr.^a Márcia Manir Miguel Feitosa PGLetras/UFMA

Banca 2 (Membro externo)
Prof^a. Dr.^a Ida Maria Santos Ferreira Alves POSLIT/UFF

Banca 3 (Membro externo)
Prof^a Dr.^a Silvana Maria Pantoja dos Santos PPGL/UEMA

A todas as pessoas que experimentam o desterro de si e dos seus mundos.

AGRADECIMENTOS

A Deus, meus guias de luz, orixás e voduns protetores, especialmente a Xangô, que me permitiu as transformações necessárias, a Exu, por abrir meus caminhos e possibilitar as trocas justas, a Oxaguian, a Oxum e a Yemanjá, a coroa que me firma, a D. Dorinha e Seu Zé, por todos os seus conselhos fundamentais, a São Benedito e a São João, por quem baiei e continuarei baiando, e a N. Sra. de Fátima, grande mãe, que são muitos os que me sustentaram debaixo de meus pés e que firmaram minha cabeça para a chegada até aqui. À acolhida da Casa Fanti-Ashanti e do Jardim de Aruanda, a Mãe Kabeca, a Pai Evanne e a Jorge. Asè ô.

A meus pais, cujo apoio, em vários sentidos, me sustentou enquanto estudante básica, mas principalmente por me ensinarem o caminho e a importância de mergulhar no conhecimento, como valor que ninguém tira de nós. A minha mãe, por me ensinar a fazer as coisas nos detalhes e em profundidade, buscando a excelência. A meu pai, por valorizar cada vitória nossa e por ter tanto orgulho.

A minhas irmãs Vanessa e Nathália, que estiveram sempre juntas na jornada, aplaudindo cada passo e se emocionando com cada pequeno degrau percorrido. Juntas sempre somos fortes: não importa quando, onde e nem como. A meu irmão Ítalo, um dos meus maiores incentivadores, sinônimo de carinho, cuidado e luz. A minha cunhada Rike, irmã que Deus me deu, por todo o carinho. A meu mano Carlinhos, que tem me dado tanto orgulho, e a minha excelentedrasta, Paizinha, por toda a força. A minhas manas Bruna e Day, por existirem na minha vida e torcerem por mim. A meus sobrinhos, Antônio, Catarina, Louis e Iago. A minha Bibi, minha afilhada. Só por existirem e alegrarem meus dias.

A minha segunda família, meus amigos-irmãos. Lilazinha, Heron, Igo, Arthur, Danie, Diego, que todo dia me ensinam sobre amor verdadeiro. Vocês são fundamentais para mim. Aos “Populares”, em especial Márgila, Evanne e Laísa, alegria, suporte e amor. A Gerusa, que foi a pessoa que mais acompanhou cada etapa dessa trajetória no mestrado, junto com Nathy, torcendo muito, segurando muita onda e trocando muitas ideias. A Eduardo Lima, que também acompanhou as agruras da reta final e as brincadas de boi que traziam o equilíbrio. Definitivamente a amizade de vocês fez toda a diferença na minha vida, nas vitórias e nas etapas mais difíceis.

A todos os espaços de dança popular e a todas as pessoas neles envolvidas, que fizeram com que meu corpo e minha mente continuassem sãos: a Felipe Damas e à Cia Barrica, com cada um dos queridos que me acolheram e incentivaram por lá, onde muitas vezes chorei dançando, mas onde principalmente fui feliz e me fortaleci. Ao Casarão Laborarte, meu refúgio. Ao Boi e Tambor Oriente,

família que primeiro me acolheu. Ao Boi e Tambor de Leonardo, amor de juventude que se concretizou e que também virou família. Zabumba resiste! Ao tambor de Mestre Felipe, amor mais novo e mais velho. A meu Mestre Negão, *in memoriam*, com quem aprendi muito dos fundamentos do tambor de crioula. Ao Aiyê Amadê, meu bloco afro, que tem feito minha alegria nos últimos tempos. A minhas mestras caixeiras, Camila Reis e Mestra Roxa, que permitiram uma conexão bonita e ancestral com minha avó. A meus mestres e amigos, Nelsinho e Nonato, que juntam duas pontas de minha trajetória na sabedoria popular, quase vinte anos depois, pelo incentivo. Não poderia nomear cada um que foi fundamental nesses momentos tão importantes de troca. Essa dissertação não aconteceria se não fosse o meu retorno para a dança popular.

A Elizabeth Serra e a Mae Soares, que me acompanharam nesse processo, desde as minhas problematizações sobre fazer um mestrado até o findar desta dissertação. Muito obrigada!

A minha orientadora, prof^a Márcia Manir Miguel Feitosa, que foi fundamental para meu regresso à Academia, desde um primeiro e tímido e-mail que enviei, desejando participar de seu grupo de pesquisa, e cuja resposta, tão imediata e convidativa, foi crucial para eu entender que aquele era sim meu espaço. Não terei palavras para agradecer toda a generosidade, que sempre esteve nos incentivos e no respeito às minhas escolhas de vida e de caminhos acadêmicos, bem como no trabalho dedicado de orientação. Eu não teria orientadora melhor. Sou infinitamente grata!

Ao prof. Marreiros, que primeiro me apresentou para a literatura, me ofertando Clara dos Anjos, de Lima Barreto. Seu incentivo foi determinante, assim como o da prof^a Delcimara Caldas, minha inspiração adolescente da professora que eu gostaria de ser. A minha primeira orientadora, a prof^a Andrea Teresa Martins Lobato, que me iniciou no gosto pela pesquisa e cuja troca foi fundamental para a compreensão de pontos importantes desta dissertação. À prof^a Glória França, que gentilmente me orientou sobre por onde ir para alcançar o mestrado, desde quando o sonho de cursá-lo era um embrião. À prof^a Rita Oliveira e ao prof. Gilberto Freire, que me apresentaram a autores e discussões importantes para este trabalho. Ao prof. Dino de Alcântara, que esteve presente na minha vida desde a convivência escolar até o mestrado, contribuindo enormemente para minha formação e sendo grande incentivador do meu ingresso no programa. À prof^a. Maria Aracy Bonfim, que estimulou cada passo meu desde que nos conhecemos em sua disciplina e que compôs generosamente minha banca de qualificação. À prof^a. Cacilda Bonfim, cujo encontro permitiu boas discussões acadêmicas e acolhimento. Ao prof. Augusto Ângelo, que me fez me ouvir sobre uma pausa e um encontro necessários para que este trabalho pudesse chegar até aqui. Aos meus colegas professores e gestores do CE Manoel Beckman e da UEB Primavera, pela compreensão a respeito desse processo e por terem me auxiliado para que eu pudesse cursar as

disciplinas do mestrado com tranquilidade, bem como participar dos eventos necessários. Aos meus alunos, pelo incentivo.

Aos grupos de pesquisa e leitura que me acompanharam durante essa trajetória, e seus membros: GEPLIT/UFMA – Grupo de Estudos de Paisagem em Literatura, grande responsável, em suas discussões, pelas leituras norteadoras de minhas análises, bem como o grupo ao qual devo meu retorno à Academia; GELD/ PUC-SP – Grupo de Estudos Literatura e Ditaduras – que propiciou um outro olhar sobre a temática aqui abordada, além de importantes leituras e discussões e GRIFO/UFMA – Estudos Literários, que me provou que eu seria capaz de leituras coletivas que nunca imaginei, onde pude encontrar uma referência estimulante de horizontalidade na educação e pensar em outros textos fora da rota da pesquisa, elemento essencial para voltar a ela com uma cabeça mais arejada.

Ao PGLETRAS – UFMA, como aluna regular, ao PPGLETRAS – UEMA e ao PPGLE – UFCG, como aluna especial, responsáveis por minha formação acadêmica no mestrado. Aos meus colegas de mestrado, especialmente Gabriela Lages, parceira de trabalhos acadêmicos e com quem compartilhei as alegrias e as angústias de quem trilha esse caminho, Jéssica Marques, companheira e incentivadora e Diego Hasselgren, pelo seu humor e pelas discussões ao longo da trajetória.

Quando a silente vem e degola as tulipas:

Quem ganha?

Quem perde?

Quem surge à janela?

(Paul Celan)

*Mas existe uma estação em que os que chegam são
justamente os que partem*

*uma estação em que os que chegam nunca chegaram,
em que os que partiram nunca voltaram.*

É a maior estação do mundo.

(Charlotte Delbo)

*Ocorre que el pasado es siempre una morada y no
hay olvido capaz de demolerla.*

(Mario Benedetti)

*ustedes estuvieron/ yo no estuve
por esto en este cielo hay una nube
y es todo lo que tengo*

(Mario Benedetti)

RESUMO

O objetivo deste estudo é analisar a construção de paisagens poéticas em torno da experiência do exílio, na obra de Ferreira Gullar, intitulada *Na Vertigem do Dia* (2013). Partindo das ideias que se conjugam para organizar as relações identitárias dos sujeitos, pela via da ampliação dos sentidos na reconfiguração do tempo e da existência humana pelo verbo e pela memória, buscamos examinar de que modo Gullar expressa sua voz poética, por meio de paisagens literárias construídas por metáforas vivas, enquanto poeta contemporâneo que revela seu horizonte poético e suas fraturas em torno do trauma e do inenarrável, como testemunha de ditaduras na América Latina, na condição de sujeito que passa pelos movimentos de insílio, exílio e desexílio. Para tanto, parte-se, metodologicamente, de um olhar fenomenológico sobre a questão, adotando-se as concepções de fator de arte (Candido, 2009) e de mundo inventado (Gullar, 1998; 2006; 2013). Para a execução do estudo, foi realizada pesquisa bibliográfica e de entrevistas em mídias hoje disponíveis sobre a obra de Ferreira Gullar. O corpus teórico, devidamente referenciado no texto, considera as contribuições sobre as categorias memória, metáforas vivas e voz poética. Observando as questões exilares, utilizamos as contribuições sobre o inenarrável e os efeitos do trauma em eventos-limite, além das questões próprias do processo de exiliência, compreendendo os conceitos de insílio, exílio e desexílio (Benedetti, 2009), enraizamento e desenraizamento (Weil, 2001). Quanto às leituras das paisagens poéticas, consideramos os estudos de Collot, 2013; 2018 e Bachelard, 1993, e trabalhamos com os conceitos da Geografia Humanista Cultural sobre a experiência desse sujeito partido como um ser-no-mundo, entendendo o ser exilado como um ser deslocado, no tempo e no espaço. Assim, em *Na vertigem do dia* (2013), a poética gullariana é marcada pelas repercussões do desexílio, que aparecem metaforizadas em figuras que opõem a vida de quem passa pelo exílio em relação à vida do cidadão comum não exilado, bem como revelam a fratura e o descompasso deste ser na volta para casa.

Palavras-chave: Horizonte poético; Exílio; Identidade; Ferreira Gullar; *Na Vertigem do Dia*

RESUMÉ

Le but de cette étude est d'analyser la construction de paysages poétiques autour de l'expérience de l'exil, dans l'œuvre de Ferreira Gullar, intitulée *Na Vertigem do Dia* (2013). En partant des idées qui se conjuguent pour organiser les relations identitaires des sujets, par la voie de l'élargissement des sens dans la reconfiguration du temps et de l'existence humaine par le verbe et par la mémoire, nous cherchons à examiner comment Gullar exprime sa voix poétique, par des paysages littéraires construits par des métaphores vivantes, en tant que poète contemporain qui révèle son horizon poétique et ses fractures autour du traumatisme et de l'indescriptible, comme témoin de dictatures en Amérique latine, en tant que sujet qui passe par les mouvements d'exil intérieur, d'exil et de désesil. Pour cela, on part, méthodologiquement, d'un regard phénoménologique sur la question, en adoptant les conceptions de facteur d'art (Candido, 2009) et de monde inventé (Gullar, 1998; 2006; 2013). Pour faire cette étude, une recherche bibliographique et des interviews dans les médias disponibles aujourd'hui sur l'œuvre de Ferreira Gullar ont été réalisées. Le corpus théorique, dûment référencé dans le texte, considère les contributions sur les catégories mémoire, métaphores vivantes et voix poétique. En observant les questions d'exil, nous utilisons les contributions sur l'indescriptible et les effets du traumatisme dans des événements limite, ainsi que les questions propres au processus d'exil, comprenant les concepts de l'insil, l'exil et le desesil (Benedetti, 2009) (Weil, 2001). En ce qui concerne les lectures des paysages poétiques, nous avons examiné les études de Collot, 2013; 2018 et Bachelard, 1993), et nous travaillons avec les concepts de la Géographie Humaniste Culturelle sur l'expérience de ce parti comme un être-dans-le-monde, comprenant l'exilé comme un être déplacé, dans le temps et l'espace. Ainsi, dans *Na vertigem do dia* (2013), la poétique gullarienne est marquée par les répercussions du desesil, que apparaissent métaphoriques dans des figures opposant la vie de celui qui passe par l'exil à celle du citoyen ordinaire non exilé, ainsi que la fracture et le décalage de cet être au retour.

Mots-clé: Horizon poétique; Exil; Identité; Ferreira Gullar; *Na Vertigem do Dia*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. FERREIRA GULLAR: UM SER-POÉTICO-NO-MUNDO.....	17
2.1 “É voz de gente – poema”: a experiência poética e a “metáfora viva”	17
2.2 “No ombro do planeta”: a emoção como matéria, o horizonte poético e o si-mesmo como um outro	23
2.3 “A vida nós a amassamos em sangue”: a poesia e a refiguração do inenarrável ..	32
3. DE JOSÉ DE RIBAMAR A FERREIRA GULLAR: O MUNDO INVENTADO ..	43
3.1 “Deitado fora de ângulo”: exílio e desorientação	43
3.2 “É voz de gente – poema”: Ferreira Gullar e a bússola da voz poética	58
4. “TRADUZIR UMA PARTE NA OUTRA PARTE”: ANÁLISES DA EXPERIÊNCIA POÉTICA DE GULLAR EM NA VERTIGEM DO DIA.....	68
4.1 O sujeito deslocado e a solidão constituinte	68
4.2 A arte e a voz: a poética como realização do sujeito	83
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS.....	103

1. INTRODUÇÃO

A literatura, que me prometia uma resposta para o enigma da vida, lembrava-me a morte, com seu mundo de letras pretas impressas em páginas amareladas. Compreendi que a poesia devia captar a força e a vibração da vida ou não teria sentido escrever. Nem viver. Mergulhei assim numa aventura cujas consequências eram imprevisíveis.
(Gullar, Ferreira. 2015, p.103)

Um dos enigmas mais palpantes sobre a literatura, em especial, a poética, é desvendar como ela “germina”. E a cada vez que se ouve ou se lê a palavra de um escritor, a indagação só aumenta, como se fermentasse. Há de se questionar se é porque fermenta a mente dos poetas quando escrevem, ou se tudo isto brota de forma quase que natural. Ou ainda, se os caminhos são tantos que não há como defini-los. No percurso de uma pesquisa iniciante sobre a poética e seus laços com a cultura popular, nos idos de 2006¹, ouvindo poesia fluir da boca dos cantadores do tambor de crioula maranhense, a pergunta que ficou a esta pesquisadora² e que não pareceu ainda satisfeita foi: “de que se faz o poético?” Não necessariamente essa era uma indagação no rumo de questionar o que teoricamente se diz ser “poesia”, considerando a crítica, mas de saber de que matéria ela se compõe na cabeça de um poeta.

Ferreira Gullar, escritor maranhense, está entre um dos que mais falaram sobre o tema, sendo entrevistado a respeito em muitas oportunidades. E o que capturou minha atenção sempre foi o fato de que, em nenhuma dessas ocasiões, embora relatando ser

¹ Pesquisa intitulada: “A influência dos aspectos socioculturais na criação poética das toadas do Tambor de Crioula da Filipa”, durante os anos de 2005-2006, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Tecnológico do Maranhão – FAPEMA, orientada pela prof^a Dr^a Andrea Teresa Martins Lobato, que foi aprofundada como monografia, intitulada “Os donos da voz: o ser poético e a canção popular”, no ano de 2007, pelo curso de Letras da Universidade Estadual do Maranhão.

² Considera-se, nesta pesquisa, o paradigma epistemológico da hermenêutica, a partir da fenomenologia. “Diretamente ligada à Fenomenologia, a Hermenêutica vai propor que todo conhecimento é necessariamente uma interpretação que o sujeito faz a partir das expressões simbólicas das produções humanas, dos signos culturais”. (Severino, 2007, p. 115). Assim, a inserção do “eu” pesquisador no texto introdutório será feita para demonstrar a partir de onde se localiza a pesquisa, qual a trajetória do sujeito que faz a interpretação que é dada ao objeto, compreensão esta fundamental para a perspectiva que aqui se apresenta, já que se revela também, em seus estudos, a experiência ontológica que desemboca na escrita da dissertação. Desse modo, dá-se a conhecer ao sujeito que lê, a partir de quais horizontes se fala na pesquisa, ampliando e aprofundando suas possibilidades interpretativas. Considerando, como Gadamer, que o que nos revela uma obra depende das perguntas que somos capazes de elaborar a seu respeito ou da nossa capacidade em reconstituir perguntas para as quais a obra literária seria resposta, e entendendo que isto dependerá também da nossa experiência e do nosso ponto de vista na história (Eagleton, 2006, p. 109), escusar-se da apresentação das condições de pesquisa e da própria história que leva o pesquisador até ela seria nada menos que prejuízo para tais entendimentos.

“assaltado” por pensamentos que precisavam muito ir para o papel, afirmou que poesia era trabalho de pura “inspiração”. Afirmava sempre que o poético nascia era do “espanto”. E o que seria esse espanto, útero de um poema? Diz ele: “É a súbita constatação de que o mundo não está explicado e, por isso, a cada momento, nos põe diante do seu invencível mistério. Tentar expressá-lo é a pretensão do poeta.” (Gullar, 2015, p. 66).

Nessa pretensão de que não se morre enquanto se vive, o poeta tem diante de si uma urgência, um lavor, uma luta, uma rendição. Ao longo dos anos, colecionando livros de Gullar por deleite, mas também pela provocação intensa que esse poeta nos faz, ao olhar para uma de suas obras, *Na vertigem do dia* (2013), pareceu-nos que se revelou num título toda a sensação que os poemas gullarianos nos traziam.

Com a aproximação inevitável de sua obra, aproximamo-nos também da observação de que alguns elementos lhe são extremamente caros, ainda que seja um poeta marcado por declarados experimentalismos, nessa luta constante em descobrir o fenômeno poético por todos os lados possíveis: o pasmo diante do mundo, as possibilidades que a linguagem nos dá no poético, o horizonte do poeta e o que é que constitui o humano em sua experiência de viver. Descobrir o que é a vida – esse mistério – é fundamental.

Estabeleceu-se em nós investigar mais de perto, com mais elementos, acompanhada dos ombros teóricos de quem mais leu sua obra e entende dos seus meandros poéticos, a escrita desse poeta que, em nosso olhar, sempre foi representado por uma palavra imensa e difícil: lucidez. Sobretudo a lucidez de reconhecer que não se sabe de muito e, por isso, buscar a existência inteira, por meio da realização da poesia aliada à vida. Assim, chegamos à proposta da pesquisa.

Sendo impossível esgotar esse tipo de investigação em toda a obra de Gullar, buscamos um momento específico de sua trajetória para compreender melhor a criação imbricada na experiência do autor, considerando um fato que movimenta de modo decisivo a sua poética: o exílio. Para sermos mais precisos, não se trata de uma obra *do* exílio, mas do retorno do poeta para o Brasil, seu “desexílio”. (Volpe, 2005).

Portanto, esta pesquisa tem por intuito analisar de que modo, na obra *Na vertigem do dia*, de Ferreira Gullar, a criação poética pode estar relacionada com sua experiência como “ser-no-mundo” (Heidegger, 2005) e com aspectos da identidade do autor, que se manifestam nas paisagens literárias, a partir das representações de lugar, em torno dos processos de exilância que afloram nessa produção. Todos esses caminhos que compõem o problema de pesquisa serão melhor esclarecidos doravante.

Faz-se necessário entender, primeiramente, o porquê da escolha dessa obra, entre tantas. *Na vertigem do dia* é o primeiro livro do autor publicado após *Poema Sujo* – considerado o retrato-denúncia de um poeta em sua condição de exílio³. Publicada em 1980, trata-se, portanto, de uma produção de um momento em que Gullar já estava de volta à sua pátria. Embora nas primeiras leituras considerássemos as reminiscências do autor sobre os lugares por onde passou, desde a infância até o seu retorno ao Brasil, a leitura da obra desembocava fortemente em um caleidoscópio de sentimentos marcados por suas vivências, estruturando paisagens poéticas que extrapolam os marcos físicos desses lugares, seja na representação do exterior, em que esteve por alguns anos, compelido pela ditadura civil-militar, seja na representação da infância, nas suas memórias da cidade natal, e mesmo nas suas impressões sobre o Brasil, depois de seu regresso. Em todas elas, os processos em torno do exílio – “insílio”, “exílio” e “desexílio”⁴ (Volpe, 2005) – aparecem como o fio do bordado das suas memórias.

No entanto, não se trata de poesia em tom memorial, meramente recordativo, dito isto com a simplicidade da interpretação mais corriqueira da palavra, como podemos tentar, apressadamente, compreender. Em *Na vertigem do dia*, o signo representado pela primeira parte do título (“vertigem”) faz-se sentir a todo momento como o espanto que engendra a poética. Um espanto que vem de um sujeito e da emergência da vida em torno de si, pela memória, em lugares, com os quais, de uma forma ou de outra, relaciona-se ao longo da sua trajetória. Eis um homem que se inventa através da fabricação poética. Segundo o próprio Gullar, o mundo e a vida não são simplesmente dados, embora não tenhamos, muitas vezes, consciência desse fato:

É que essa maioria não tem noção de que vive num mundo inventado, de que a vida é inventada e de que os valores, que lhes parecem permanentes, também o são. Eles não foram ditados por nenhum ente divino, mas inventados pelos homens conforme suas necessidades e possibilidades. E também, conforme elas, podem ser mudados. O homem é o único animal que se inventa e inventa o mundo em que vive. (2006, p. 79)

³ Sobre a obra *Poema Sujo*: “A escrita da memória em *Poema Sujo* é tensa, dando-nos a sensação de ter sido escrita de um só fôlego. [...] Dado o clima de tensão política vivido pelos países da América Latina em decorrência da ditadura militar, o próprio Gullar confidencia que teve a sensação de que poderia ser morto a qualquer momento. [...] O texto de Gullar não apresenta interrupções e exige um ritmo de leitura frenética que se assoma pela ausência de pontuação de quase sua totalidade. Essa peculiaridade resulta em um longo poema, com mais de mil versos, que vai descortinando um mundo de vivências pretéritas num espaço acolhedor”. (Santos, 2015, p. 136-137)

⁴ Em capítulo posterior e oportuno, tais categorias serão devidamente esclarecidas.

O princípio gullariano que aí se apresenta (o da “vida inventada”) é ponto de partida para a compreensão de sua obra. Assim, a escolha metodológica que foi feita para este estudo baseia-se na compreensão da poesia como um fenômeno humano, algo que nasce da experiência e que se presentifica no papel pela criação poética. Desse modo, metodologicamente, podemos afirmar que o estudo tem uma base ancorada na fenomenologia hermenêutica, a partir do olhar de Ricœur, vez que, frente ao desafio de encontrar luz sobre a identidade desse sujeito poético que se manifesta tão intensamente na obra, a noção da “vida inventada” comunga-se com um duplo olhar: o de si, em autopercepção (em “mesmidade”), e o de “si mesmo como um outro” (em “ipseidade”). Esse duplo olhar é a base dos estudos ricœurianos sobre identidade, desembocando na concepção de “metáforas vivas”⁵, que permitiriam a realização, pela poética, da compreensão desse olhar e dessa existência. Ricœur (2000) apresenta as metáforas, pois, como possibilidade de ampliação dos sentidos pela palavra, na reconfiguração do tempo humano pelo verbo. É importante elucidar que tais conceitos serão objeto de esclarecimento no próximo capítulo.

Não é exagero afirmar que a pesquisa encontra essa possibilidade no olhar que alia o poético e os sentidos de lugar que emergem a partir da experiência do sujeito. Conforme Collot (2013; 2018), ao se examinar “paisagens poéticas”, parte-se da ideia de que a e-moção lírica prolonga o movimento que faz com que o sujeito possa “ek-sistir” e se “ex-primir”⁶. Assim, constitui-se como objeto de estudo aquilo que envolve a “matéria-emoção” e que não pode ser desprezado no campo da consideração científica, sobretudo literária. Buscamos, nesse estudo específico, examinar de que modo Ferreira Gullar se manifesta enquanto sujeito poético, através de paisagens literárias construídas metaforicamente, como poeta contemporâneo que revela suas fraturas em torno da questão exílica.

Almejando alcançar essa compreensão múltipla, quanto à instrumentalização da pesquisa, partimos de uma investigação bibliográfica de cunho qualitativo, “com base em

⁵ De modo bastante resumido (mais bem esclarecido no capítulo subsequente), pode-se dizer que a ideia de “metáfora viva” se constitui com o novo surgindo pela linguagem. Dá-se acesso a “aspectos, qualidades, valores da realidade” que não podem ser alcançados quando se utiliza uma linguagem diretamente descritiva, a partir da transgressão da significação. O enunciado metafórico iria além do “fazer ver como”, alcançando a revelação de um “ser como”, ou seja, colocando o leitor na experiência poética revelada em vários sentidos pela palavra do autor, pela via da metáfora. (Ricœur, 1994, p. 11)

⁶ O registro desses termos devem-se à teoria de Collot, desenvolvida em *Poética e filosofia da paisagem* (2013). Tais relações serão mais bem esclarecidas em capítulo posterior.

textos, como livros, artigos científicos, ensaios críticos”(Marconi; Lakatos, 2014, p. 44) entre demais fontes acadêmicas, bem como outras legítimas, às quais hoje é possível se ter acesso, como entrevistas escritas e gravadas do escritor sobre sua obra poética, que serviram à análise a que nos propomos desenvolver, referenciadas propriamente.

Assim, lançamos mão de suporte bibliográfico específico sobre a vida e a obra de Ferreira Gullar, assim como sobre os temas pertinentes ao processo do exílio. Da mesma forma, devido ao fato de que o autor era bastante disponível para entrevistas, pudemos contar com a coleta de informações fornecidas por ele mesmo nesses momentos, dispostos tanto em sites quanto em revistas, livros e mídias de visualização liberada para o público pela via eletrônica, propriamente referenciados.

Em *Na vertigem do dia*, esses lampejos sobre a vida humana que entremeiam paisagens poéticas aparecem, muitas vezes, como forma de certo incômodo ou deslocamento do sujeito em um ambiente que não é seu, o ambiente exílico. E se a experiência parte desse sujeito poético, nada mais esclarecedor que conhecer mais a fundo o próprio escritor. Quem foi este poeta que saiu da condição de leitor de “escritores há mais de cem anos mortos”, criando poesias aos moldes canônicos, para uma busca pela expansão da vivência pela linguagem, que desembocou no controverso “neoconcretismo”, passando por movimentos de poesia engajada, mas com uma obra conhecida, sobretudo, por expressar o eu marcado pelo exílio e pelo pulsar da vida em suas (im)possibilidades? É o esforço que empreendemos no capítulo seguinte.

Resgatando a ideia de que a literatura é feita num processo que envolve autor-obra-leitor-mundo, é vital que se conheça mais a fundo a própria obra. Por mais que se delineiem teorias sobre a poética, a poesia é, enfim, quem é capaz de espriar as possibilidades de sua própria leitura, através das palavras escritas (ou silenciadas, ou ainda, vistas à meia-luz). Assim, seguindo uma perspectiva hermenêutica, “O entendimento ocorre quando nosso ‘horizonte’ de significados e suposições históricas se ‘funde’ com o ‘horizonte’ dentro do qual a obra está colocada.” (Eagleton, 2006, p. 109). Desse modo, adentramos no estranhamento proporcionado pelo artifício da obra, o que acaba proporcionando, nessa busca de interpretá-lo, numa compreensão mais integral de nós mesmos, já que o assentamos em nosso próprio mundo.

Para que possamos olhar mais para essa linha em que se situa o horizonte na paisagem poética em Gullar, em um derradeiro capítulo, chegaremos, pois, a uma análise literária mais concreta, nos meandros da obra *Na vertigem do dia*. Partimos da consideração de Gullar como poeta que é contemporâneo, à medida que alcança enxergar

as fraturas de seu próprio tempo. O capítulo é dividido em duas seções, que buscam esclarecer dois temas que se reiteram e que motivam a escolha do *corpus*, composto por doze poemas exemplares, entre os vinte e quatro da obra. A primeira seção intitula-se “O ser deslocado e a solidão constituinte”, em que se analisam os poemas “Ao rés do chão”, “O espelho do guarda-roupa”, “ÓVNI”, “Minha medida” e “Espera”. A segunda seção nomeia-se como “A arte e a voz: a poética como realização do sujeito”, na qual são analisados “A voz do poeta”, “Traduzir-se”, “O poço dos Medeiros”, “Arte poética”, “A alegria”, “Subversiva” e “Digo sim”.

Em processos disruptivos, como os que Gullar viveu, observar o que a poética oferta, entre horizontes, memórias e vivências, é também olhar para nós mesmos e para o mundo, seja o fabulado pelo autor, seja o nosso que, como leitores, tentamos recriar essas paisagens metafóricas e reconstituir essas fissuras pela nossa própria experiência diante do mundo.

2. FERREIRA GULLAR: UM SER-POÉTICO-NO-MUNDO

2.1 “É voz de gente – poema”: a experiência poética e a “metáfora viva”

O fenômeno poético carrega consigo aquilo que Paul Ricœur destaca, no prefácio do Tomo I de *Tempo e Narrativa* (1994), como um dos atos de linguagem, junto com a narrativa: a metáfora. Para ele, o deslocamento de sentido promovido pelo enunciado metafórico é o que garante o caráter vivo da metáfora, que assim permanece pelo tempo em que se percebe a incongruência do sentido literal. Eis, portanto, a sua inovação. Por outro lado, também como ato de linguagem, a narrativa aparece como elemento que permite a síntese do heterogêneo, numa unidade temporal de ação total e completa, em virtude da intriga, que agencia os incidentes, unificando os imponderáveis da vida humana. É por essa síntese do heterogêneo que se pode dizer que se aproxima a metáfora da narrativa.

Desse modo, não há como separar totalmente a *mimesis* narrativa da redescritção metafórica. Afirma Ricœur (1994, p. 12): “O que se esboça, assim, é uma vasta esfera poética que inclui enunciado metafórico e discurso narrativo”. E para que serve essa esfera poética, que engloba o metafórico e o narrativo? Se para mais nada servir, serve para consagrar o tempo como próprio do humano: “O tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo: em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços de uma experiência temporal” (Ricœur, 1994, p.12).

Não será objeto deste estudo analisar a discussão presente em *Tempo e Narrativa* sobre o aspecto temporal, de modo mais específico, mas é importante percebermos que, seja como for, a esfera poética é responsável por estabelecer o *quando* do *onde* que se grava no espírito, as marcas do tempo que se inscrevem naquilo que somos e onde estamos, narrando as nossas experiências e esclarecendo o mundo para nós mesmos, seja enquanto leitores, seja enquanto seres que se utilizam da linguagem poética para se comunicar, ampliando a nossa visão ordinária e tornando o mundo inteligível (Sanfelice, 2014, p. 13).

A metáfora, como um dos atos de linguagem destacados por Ricœur, comporta duas funções: retórica e poética. Na dimensão da poética, envolve a *mimesis* e a *kátharsis* e seria uma estrutura criadora que, enquanto *mimesis*, manifesta o ser-no-mundo, ao

mesmo passo que possibilita uma função ontológica importante, a de permitir a existência desse ser em toda a sua potencialidade, propiciando, portanto, uma “existência *viva*”:

Toda *mimesis*, mesmo criadora, sobretudo criadora, está no horizonte de um ser no mundo que ela torna manifesto na mesma medida em que ela eleva ao *mythos*. A verdade do imaginário, a potência de revelação ontológica da poesia, eis o que, de minha parte, vejo na *mimesis* de Aristóteles. É por ela que a *lêxis* é enraizada e que os próprios desvios da metáfora pertencem à grande tarefa de dizer o que é. Mas a *mimesis* não significa apenas que todo discurso está no mundo. Ela não preserva apenas a função referencial do discurso poético. [...] Apresentar os homens “agindo” e todas as coisas “como em ato”, tal bem poderia ser a função ontológica do discurso metafórico. Nele, toda potencialidade adormecida de existência parece como eclodindo, toda capacidade latente de ação, como efetiva. Expressão *viva* é o que diz a existência *viva* (Ricœur, 2000, p. 74-75).

A transgressão do enunciado metafórico, que relaciona campos semânticos heterogêneos e logicamente incompatíveis, mediados pela imaginação, é o local de uma atribuição predicativa impertinente e, para Ricœur (1994, p.10), é assim que o novo surge pela linguagem. A inovação consiste na tensão de um conflito semântico produzido, que nos exige, como leitores, um ajuste compreensivo. Buscando compreender a ideia dessa “metáfora viva” em Ricœur, Sanfelice aponta que desse conflito semântico inicial somos capazes de produzir imagens poéticas que animariam nossa experiência anterior e que essa experiência metafórica “precisa ser entendida à luz de uma concepção de linguagem fecunda e plena: ela tem um papel ontológico”. (2014, p. 34). Essa capacidade de produzir o “novo” na linguagem por meio da metáfora, através da *mimesis*, estabelece dois sentidos: um de referência à realidade e outro que a ultrapassa:

O engendrar do escritor quando realiza uma poesia, por exemplo, causa um efeito de ressonância que à primeira vista parece debilitar o sentido, como um devaneio. Nessa estratégia do discurso metafórico está contido o poder heurístico desdobrado pela ficção. A criação momentânea de sentido é o fenômeno característico da linguagem, e através desse fenômeno se alcança algo extralinguístico (Sanfelice, 2014, p. 13/14).

Compreender, pois, o fenômeno metafórico é compreender esse alcance do extralinguístico na experiência humana pela linguagem. As metáforas apresentam-se na tentativa de aproximar campos semânticos que não necessariamente estão imbricados de modo imediato (ou seriam metonímias). Em outros termos: é uma apresentação discursiva que se dá a partir de figuras entre as quais se estabelecem pontos de identidade que podem implicar, de acordo com entendimentos diversos, uma série de movimentos: desde

desvios dos sentidos literais das palavras, passando por sobreposições de ideias até transferências de sentidos. Esclarecer a metáfora é paradoxal, na medida em que não se pode, para tanto, fugir de si mesma. Ricœur, retomando o ensaio *Mytologie Blanche*, de Derrida, diz mais a respeito:

O paradoxo é este: não há discurso sobre a metáfora que não se diga em uma rede conceitual metaforicamente engendrada. [...] A metáfora se diz metaforicamente. Tanto a palavra “metáfora” quanto a palavra “figura” testemunham essa recorrência da metáfora. A teoria da metáfora reenvia circularmente à metáfora da teoria, a qual determina a verdade do ser em termos de presença. Desde então, não pode haver princípio de delimitação da metáfora, não há definição cujo definidor não contenha o definido; a metaforicidade é absolutamente não controlável. (2015, p. 442)

Quando Álvaro de Campos pontua: “Meu coração é um almirante louco/que abandonou a profissão do mar” (Pessoa, 2009, p. 31), estabelece-se uma metáfora entre o “coração” e o “louco almirante”, em que vamos imaginar a figura de um profissional dos mares responsável por dar a direção das embarcações, em tomar as decisões a respeito das trajetórias, mas que, sendo louco, tem por rota definida a imprevisibilidade. O coração, também metáfora dos sentimentos, não teria, a partir dessa ilustração, direção certa a seguir, o que justificaria seus desgovernos. A ideia do mar traz consigo o sentido dos balanços, dos fluxos das correntes, das águas que manejam em várias direções (muitas vezes no contrário do esperado) e com várias temperaturas a cada profundidade.

A fim de explicitarmos esses dois versos, tivemos que trabalhar com dois campos semânticos principais (“coração” e “almirante”), que são postos lado a lado na construção da metáfora. No entanto, ela só é esclarecida quando lembramos que “coração” se estabelece também como metáfora para dizer dos sentimentos humanos, do afeto humano, muitas vezes num sentido *eros* (e nessa explicação já entramos em outro campo semântico, estabelecendo outra sobreposição identitária entre uma coisa e outra) ou quando lembramos que “almirante” comporta ideias como a da navegação conduzida, com direções calculadas, o que remete ao mar (e diretamente é o que se diz no verso, que “abandonou a profissão de mar” e entrou na profissão de navegar corações) e faz lembrar das correntes marítimas, do brinquedo que elas fazem dos oceanos e, assim, mais uma vez, para explicar a ilustração metafórica, entramos numa série de outras metáforas.

Não seria isto confirmar por exemplos que metáforas só se dizem metaforicamente, conforme o afirmado por Derrida (1991)? Poderíamos buscar qualquer

outro exemplo e constatar que metáforas vivas são “prenhes” de outras metáforas e “crias” de metáforas anteriores. Nesse processo histórico, desgastes de sentidos acontecem e outros caminhos se fazem diante de novos entendimentos. Assim, aquela ideia da metáfora inicial vai ficando mais distante. Para Ricœur faz sentido utilizar o termo “metáfora viva” em oposição a “metáfora morta”. Explica o autor (Ricœur, 2015, p. 446), por meio de uma situação exemplar, o que seria uma “metáfora morta”: a palavra *tête*, do francês, vem de *testa*, do latim, que significa “pequeno pote”. No entanto, *tête* já adquiriu um sentido que foi “lexicalizado”, ou seja, o seu uso tornou-se independente desse sentido metafórico advindo do latim, de modo que temos o que chamou de uma “metáfora morta”, considerada como sentido “literal” (que, para Ricœur, é apenas o sentido mais usual adquirido por uma palavra). Quem fala em *tête*, no francês, não lembra mais da ideia do “pequeno pote”, da metáfora latina que gerou a palavra. Ou, ainda mais claramente, é provável que sequer reconheça que um dia essa palavra teve relação com esse significado metafórico. Assim, afirma que não há porque justificar a diferença entre o metafórico e o literal pela via da metafísica:

Mais ainda, a distinção do literal e do metafórico existe apenas graças ao conflito de duas interpretações: uma, ao utilizar apenas valores já lexicalizados, sucumbe à impertinência semântica; a outra, ao instaurar nova pertinência semântica, exige da palavra uma torção que lhe desloca o sentido. Assim, uma melhor análise semântica do processo metafórico basta para dissipar a mística do “próprio”, sem que a metáfora sucumba com ela. (Ricœur, 2015, p. 447)

A preocupação em esclarecer a frágil e aparente distinção entre a precisão presumida do literal e a subjetividade do metafórico já em Derrida se apresenta. Aquilo que Ricœur chama de “metáfora viva” em oposição à “metáfora morta”, Derrida vai nomear como “metáforas efetivas”, que se contrapõem àquelas que “à força da usura (*durch die Abnutzung*⁷), se precipitaram e caíram ao nível de expressões próprias (*eigentliche Ausdrücken*⁸)” (Derrida, 1991, p. 266). Estabelece, sobre este fato, os seguintes aspectos: a) Toda língua possui “à partida em si própria uma multidão de metáforas”; b) Essas metáforas iniciais são apagadas com o tempo pelo uso, transformando-se, de desvio, expressão não-própria, em expressão própria. (1991, p. 265). Importante pontuar que Ricœur coloca a possibilidade de “reviver” uma “metáfora

⁷ “Pelo desgaste” (trad. livre)

⁸ “Expressões reais” (trad. livre)

morta” ou, melhor dizendo, torná-a novamente viva. No entanto, este seria já um segundo processo, não seria exatamente retomar o processo metafórico inicial, pois seu contexto linguístico já não existe.

Fundamental pontuar que Derrida recusa-se a entender a metáfora como um “ornamento imaginativo ou retórico” (1991, p. 263), como entende que alguns discursos filosóficos a apresentam. Considerar a metáfora mero recurso para expressar uma ideia seria ignorar que cada uma das palavras ou conceitos, em si, apresentam uma história e deixam uma marca. Assim, apresenta o autor, em *A voz e o fenômeno* (1994), o conceito de *voz fenomenológica*, que responderia à dificuldade de discernir aquilo que pertence à consciência e o que pertence à linguagem, o que é essencial e o que é histórico. Nessa fresta, que separa e une tais aspectos a um só tempo, aparece a voz fenomenológica como “a voz em sua carne transcendental” (1994, p. 23). É o que ecoa, seria essa marca que continua a reverberar com o tempo: “A voz fenomenológica seria essa carne espiritual que continua a falar e a estar presente a si – *a ouvir-se* – na ausência do mundo”. (1994, p. 23).

Se há uma voz, é porque existe o silêncio. E o que seria reduzir essa voz ao silêncio? Se é uma voz “a ouvir-se”, dá-se comigo em relação a mim e comigo em relação ao outro, assim como também perdura, na medida em que supera a mera percepção dos sentidos, ao conseguir expressá-los, colocá-los no mundo, na exterioridade pela via da metáfora. Reconhecida essa voz, estabelecida novamente a possibilidade dos seus sentidos para quem a ouve, identificando(-se com) os sentidos do metafórico, ela continua a ecoar:

O “silêncio” fenomenológico só pode, portanto, reconstituir-se por uma dupla exclusão ou dupla redução: a da relação com o outro em mim, na comunicação indicativa, a da expressão como camada ulterior, superior e exterior à do sentido. É na relação entre essas duas exclusões que a instância da voz fará ouvir sua estranha autoridade. (Derrida, 1994, p. 80)

Portanto, a partir da ideia de que a metáfora é impossível de ser esclarecida a não ser pelo próprio caminho do metafórico e de que, para que seja viva, é necessário estar sempre a deslocar os sentidos do que foi sedimentado pelo uso, é somente por meio das metáforas vivas que se permite que a voz fenomenológica reverbere, que possa se fazer a um só tempo, linguagem e consciência, o que transcende e o que se costura na história, por via da palavra poética.

Na necessidade de esclarecer mais os seus contornos, tomemos a própria emoção da experiência do sujeito por matéria, entendendo que não se busca um campo, a partir de toda essa compreensão, que se ajuste necessariamente a um modelo que esteja na total conformidade com o *logos* científico ocidental. O entendimento derridiano compreende que esse tipo de *logos* excludente da metáfora, que ele denomina como o trabalho dos “metafísicos”, escolhe um duplo apagamento: “Esquece-se, então, o primeiro sentido e o primeiro deslocamento” (Derrida, 1991, p. 251). Assim, desgastar-se-ia a cultura filosófica, escolhendo para “polir” palavras que já estariam corroídas pela fricção, poupando-se boa parte do trabalho. Este seria o papel da “mitologia branca”, que é o termo com que denomina a metafísica, que classifica como um estudo de modo algum pacífico: “A metafísica – mitologia branca que reúne e reflete a cultura do Ocidente: o homem branco toma sua própria mitologia, indo-européia, o seu *logos*, isto é, o *mythos* do seu idioma, pela forma universal do que deve ainda querer designar por Razão”. (Derrida, 1991, p.253). Aprofunda ainda, ao questionar o conceito de verdade posto por esse *logos*, retomando uma fala de Nietzsche:

O que é, portanto, a verdade? Uma multidão móvel de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em resumo, uma soma de relações humanas que foram poeticamente e retoricamente alçadas, transpostas, ornadas, e que, depois de um longo uso, parecem a um povo firmes, canônicas e constrangedoras: as verdades são ilusões que nós esquecemos que o são, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível (*die abgenutzt un sinnlich kraftlos geworden sind*⁹), peças de moeda que já perderam seu cunho (*Bild*¹⁰) e que são consideradas a partir de então não já como peças de moeda mas como metal. (1991, p. 257)

Percebemos que, a partir deste ponto, as teorias de Ricœur e de Derrida confluem, pois compreendem a metáfora com possibilidades infindas de renovação e com tentativas frequentes de apagamento, num trabalho de tornar as palavras “transparentes”¹¹, daí o entendimento corriqueiro de “sentido próprio” e “sentido literal”. Sistemáticamente explicar, em vista disso, as metáforas, decifrar sua figura ou, nas palavras de Derrida “o

⁹ “Que se tornaram desgastados e carnalmente impotentes” (trad. livre)

¹⁰ “Imagem” (trad. livre)

¹¹ Embora considere a possibilidade do neutro na linguagem, distinção que não coaduna com as ideias aqui debatidas, Barthes, em *O rumor da língua*, reafirma a impossibilidade da recolha dos sentidos ao menos pela via da palavra falada: “A palavra falada é irreversível, tal é a sua fatalidade. Não se pode retomar o que foi dito, *a não ser que se aumente*: corrigir é, estranhamente, acrescentar.” (2004, p. 93)

exergo apagado”¹² a partir dessa lógica que ele denomina de “mitologia branca”, é um projeto que deve ser, para o autor, desde logo, reconhecido pela sua “condição de impossibilidade”:

[...] não é domável. Não deixa dominar por si própria, pelo que ela própria engendrou, faz crescer no seu solo, sustentada pelo seu alicerce.[...] À interminável *deiscência* do suplemento (se é permitido jardinar ainda um pouco esta metáfora botânica) será sempre recusada o estado ou estatuto do complemento. O campo nunca se satura.(1991, p. 260).

Achar tais “verdades” é um ofício que se estabelece em contraste com as ideias de Collot, que busca trabalhar o conceito de “matéria-emoção”, historicamente renegado pela Razão da cultura ocidental (para retomarmos os pensamento derridiano), abrindo a possibilidade de apresentar a metáfora em termos de “horizonte poético”, que se mostra fora dessa precipitação de negar sua natureza “metaconstituente” e sacrificá-la para estabelecer um padrão conceitual desse *logos*, ao mesmo passo que não ignora toda a sua contextualidade, que se coloca a partir do momento em que o ser humano vive a experiência poética, pela voz fenomenológica. É este, pois, o caminho das análises a que se propõe o presente estudo.

2.2 “No ombro do planeta”: a emoção como matéria, o horizonte poético e o si-mesmo como um outro

Há vários caminhos pelos quais podemos compreender o movimento artístico. Em todos, a linguagem, seja ela qual for, é a promotora da exteriorização, portanto, do lado mais visível desse caminhar. No caso da literatura, embora o poético não passe, quanto à sua caracterização, por uma definição incontestável, é possível dizer que envolve conteúdo lírico, entendendo-o como a provocação que faz o poeta com as palavras em torno de um componente emocional. Isto significa dizer que toda poesia é criada, obrigatoriamente, partindo de uma emoção do poeta? Não podemos assim afirmar, mas há um princípio em torno do qual orbita a poesia, sendo, portanto, seu conteúdo maior, enquanto fenômeno estético: a “matéria-emoção”.

¹² O “exergo” é o espaço da inscrição em uma medalha ou a própria inscrição. A escolha do termo por Derrida retoma a ideia do desgaste da moeda cunhada. (Definição disponível em: <https://aulete.com.br/exergo>. Acesso em: 09. mai. 2023)

A expressão poética do sujeito destina-se a uma leitura, feita por outros sujeitos, e manifesta-se, exteriorizando-se em um mundo. Assim, podemos afirmar que é um fenômeno subjetivo que se estabelece nas relações desenvolvidas entre quatro balizas: *autor-obra-leitor-mundo*, não havendo direção única nessa manifestação. O mundo pode sensibilizar o autor, que escreve sua obra e que pode, por seu turno, ser lida pelo leitor, que, assim, poderá também pensar sobre o mundo e/ou sobre si. Mas é possível que a procura leitora afete o mundo e demande uma obra, provocando a escrita do autor, assim como uma obra anterior, já escrita por outrem, seja revista por um escritor mais recente, afetando o leitor atual, que, por conseguinte, pode modificar sua visão de mundo. Não há via única e isto é o que podemos seguramente afirmar em torno da questão.

O que há é o fenômeno poético, desenvolvido em torno do subjetivo e permeado pelo mundo a partir de um suporte físico que é a sua exterioridade: a obra poética. E por mais que se queira enquadrar tal fenômeno respeitando as margens de uma cientificidade, pensando num parâmetro ocidental europeu, que é por onde se solidificou o que hoje chamamos “ciência” nas Academias, se ignorarmos seu componente subjetivo, falhamos até mesmo com esse modelo, por desconsiderar parte substancial da realidade poética estudada.

Assim é que Collot vai destinar uma análise específica para tal matéria em torno da qual se cria o fenômeno poético, que denomina como *A matéria-emoção*, conceito desenvolvido em obra homônima. Seu estudo parte de uma ideia citada em escrito de René Char¹³, sobre o que afirma Collot (2018, p.16): “A fórmula de Char traça um hífen fulgurante entre duas noções que a tradição situa em lugares diametralmente opostos, entre o mais ‘objetivo’ e o mais ‘subjetivo’. Ela reúne ‘dois espaços imemoriais’ que foram separados por muito tempo e que, hoje, a poesia abraça”.

A emoção, embora estudada por muitos campos do saber científico, costuma ser olhada com desconfiança enquanto objeto de análise, devido ao espaço que lhe é dado, por sua fundamentação mergulhada no subjetivo. A esse respeito, assinala ainda o autor:

A emoção tem má reputação. Coletiva, presta-se a todos os tipos de excessos e de manipulações, em favor, por vezes, das mais perigosas ideologias. Individual, a emoção implica uma perda de controle, uma alienação de si e do outro. Nociva política e moralmente, é desastrosa

¹³ Trecho de René Char, do livro *Moulin premier, Œvres complètes*, explicando a motivação do título e do impulso de escrever tal obra, sobre o que se baseia Collot para citar o termo “matéria-emoção”: “Audácia de ser um instante ele mesmo a forma realizada ao poema. Bem-estar de ter vislumbrado cintilar a matéria-emoção instantaneamente rainha” (*apud* Collot, 2018, p. 15).

em poesia. [...] Mal afamada, prostituída nas telas grandes ou pequenas, é, no entanto, a companheira dos poetas mais ilustres, que a ela se referem como a fonte mais profunda de seu trabalho e como a sua finalidade mais íntima. É uma emoção que os leva a escrever e é a emoção que buscam produzir. A princípio ligada à experiência da vida, a emoção transforma-se, enfim, em emoção estética. (Collot, 2018, p. 21)

Deste modo, ainda que estejam legitimadas outras bases para o estudo do poético, entre os dois pretensos pólos, da objetividade e da subjetividade, o que compreendemos é que, enquanto fenômeno estético, aquilo que se visualiza como contradição, a depender do campo de pesquisa em que nos situemos, enquanto analistas, manifesta-se sem estar enlaçado nessa posição antitética. As leituras que separam essas duas noções, por vezes, auxiliam a, didaticamente, pormenorizar os fenômenos, o que não significa que também não colaborem para uma visão mais fragmentária daquilo que, enquanto realização, manifesta-se de modo mais complexo. Pinçar o fio do que parece contraditório para arrancá-lo, em nome de uma tradição científica ocidental, pode ser o movimento responsável por, desatando a complexidade dos fenômenos poéticos, também fazer descair a base maior dessa tessitura de alinhavo profundamente subjetivo. Em outros termos, no dizer de Collot (2018, p. 18): “Erguer o objeto contra o sujeito, o corpo contra a mente, a letra contra a significação, é perder o essencial, e o mais difícil de conceber, que é sua implicação recíproca”.

A “implicação recíproca” defendida pelo autor alia-se à posição de Merleau-Ponty, quando pensa nos fenômenos em geral, diante do mundo e em face da existência humana: “O interior e o exterior são inseparáveis. O mundo está inteiro dentro de mim, eu estou inteiro fora de mim.”¹⁴ (1999, p.546). Nesse sentido, reitera a trama, afirmando sua complexidade, ainda que ela não seja correspondente ao protótipo das tradições de análise, na busca pelo ideal da objetivação extrema dos fenômenos subjetivos. O ser humano é feito, pois, de duas faces que não se separam, bem como ele mesmo não se separa do mundo em que vive e no qual desenvolve relações, tanto com os objetos quanto com outros sujeitos.

¹⁴ Considerando a “implicação recíproca” aqui esclarecida, neste estudo optamos por não separar totalmente o sujeito que escreve do chamado “eu-lírico” do poema. Assim, será frequente a adoção de termos que tanto nos remetem ao poeta Ferreira Gullar quanto ao que se considera, na poesia, como a voz que “fala”, por entendermos que não há como ignorar que, se existe um eu-lírico, ele está implicado nas vivências do próprio sujeito que escreve, como um ser-no-mundo que coloca suas emoções e memórias a partir da metaforização possibilitada pelo poético. Não se distinguem totalmente porque fazem parte da construção da poesia como fenômeno e se conjugam para a propagar a voz poética.

É fundamental pontuar que, ainda que estejamos defendendo tal complexidade, não se propague o “fim da ciência” e de sua busca pelo “objetivo”, tão cara para a compreensão mais rigorosa dos fenômenos e na procura por uma aproximação confiável das realidades. Frisemos: subjetividade não implica falta de racionalidade.

O que defendemos é que devemos admitir que, no caso do fenômeno poético, o componente subjetivo, a emoção como matéria, não pode e não deve ser ignorado, sob o risco de deitar fora um elemento crucial que faz ponte entre o que é interior e o que é exterior, já que se trata de um fenômeno e que ele se caracteriza como relacional. Assim, de maneira bastante clara, afirma Collot o que seria sua hipótese, ao defender a ideia da “matéria-emoção”:

Minha hipótese é que a emoção, longe de fechar o poeta na esfera da subjetividade, constitui um modo de abertura ao mundo. Certamente, não é “objetiva”, mas também não é irracional; a emoção repousa em uma outra lógica, diferente da do terceiro excluído, e propõe uma outra abordagem do objeto. (2018, p. 23)

Compreendida a possibilidade de situar, enquanto abordagem que aqui defendemos, a emoção como matéria, em um fenômeno estético de laços subjetivos, como é o caso da poesia, resta pensar primeiramente sobre o que, de fato, seria a emoção e como ela se desenvolve. Além disso, entender por que visualizar os contornos da “matéria-emoção” implica também perceber os movimentos do eu diante do mundo em que vive e no qual constitui sua “*geograficidade* original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização”, para lembrar a compreensão de Dardel (2015, p.31). Falar na emoção como “fenômeno subjetivo” não significa dizer que não seja constituído por movimentos com o “externo”, numa dinâmica entre afetividade, espaço e expressão “pelo lado de fora” do sujeito, pelos caminhos da arte:

A emoção não é um fenômeno puramente subjetivo, e sim a resposta afetiva de um sujeito ao encontrar um ser ou alguma coisa do mundo exterior que ele pode tentar interiorizar ao criar um outro objeto, fonte de uma emoção análoga, porém nova: o poema ou a obra de arte. Deste modo, a emoção está também associada a um horizonte, que transborda do sujeito, mas pelo qual ele se exprime. Ele é o lado afetivo desta relação com o mundo que me parece constitutiva da experiência poética. No entanto, ainda mais que o horizonte, a emoção escapa à representação, e somente pode tomar forma por meio de uma matéria que é, ao mesmo tempo, a do corpo, a do mundo e a das palavras. (Collot, 2018, p. 15)

A matéria de que fala Collot e que manifesta a forma dessa emoção é a poética. A poesia aparece como uma metamorfose dessa emoção, que, longe de ser experimentada de forma passiva pelo leitor, é “posta em ação”, agindo sobre ele: “Mudou de corpo e de objeto: a emoção agora está encarnada na carne das palavras e em uma coisa escrita. Este corpo verbal é poesia essencialmente sonora, e vibra no timbre de uma voz”. (Collot, 2018, p. 46). A voz que ecoa no poema é, portanto, em sentido confluyente com o defendido pelo autor, como a “voz fenomenológica” derridiana (1994) e, como projeção, não se torna voz enquanto está apenas dentro do sujeito. Portanto, não seria possível compreendê-la sem sua manifestação de exterioridade. Daí que se fale em “e-moção”, do latim *emoveo*¹⁵, passar de dentro para fora, expulsar, saindo do *eu* para o *outro* e para o *mundo* pela obra poética:

A e-moção não é um estado puramente interior. Como seu nome indica, é um movimento que faz sair de si o sujeito que a experimenta. Ela se exterioriza pelas manifestações físicas e se exprime por uma modificação da relação com o mundo. O ser emocionado encontra-se transbordado, tanto por dentro como por fora. (Collot, 2018, p. 24)

O movimento intrínseco à emoção do sujeito permeia sua existência, que não por acaso é grafada como “ek-sistência” por Collot. Por um lado (*ek-*) seria um sair para o mundo, por outro (*sistere*)¹⁶ implicaria a apresentação imperiosa em busca do estável. Em outros termos, a existência seria o movimento irresistível da consciência de sair de si mesma para o mundo, dando-lhe um sentido (Collot, 2018, p.35), que é a maneira pela qual se alcança, de certo modo, a estabilidade, o “pouso” do ser, garantindo tanto a um acesso ao mundo quanto à expressão de si.

¹⁵ A busca pelas concepções etimológicas, longe de querer definir verdades sobre as concepções, afina-se com a ideia derridiana (1991) de se desviar da ilusão da transparência das palavras, conforme já se explicitou na seção anterior. Interessante perceber que, se desconstituído etimologicamente o termo, considerando *e-* como movimento para fora, dentro da ideia de *emoveo* (Faria, 1994, p.195), o próprio termo *-moveo*, advindo de *motio* (“movimento, agitação, impulso), compreende, além dos sentidos de “por” e “por-se em movimento”, os sentidos figurados de “excitar, provocar, causar”, além de “impressionar, causar impressão, comover, abalar”, “perturbar”, “impelir”, “produzir” e “manifestar”. Enquanto uso em sua forma passiva, destacam-se os seguintes “empregos especiais”: “dançar”, “tocar”, “cantar”, com base nas obras de Horácio e Ovídio (*ibidem*, p. 347). Entendendo a poesia clássica como feita para ser executada artisticamente com acompanhamento musical, percebe-se que *e-moção* e poética estão imbricadas desde seu berço etimológico, enquanto fenômeno estético.

¹⁶ Em latim, *existere*, significa “tirar para fora, descobrir, mostrar” (Faria, 1994, p. 212) e *sistere*, entre vários sentidos, expressa: “manter-se, existir”, “reter”, “pousar”, “erguer”, “erigir”, “comparecer”, “apresentar-se” e “não poder resistir”, o que demonstra a complexidade dos usos do vocábulo e a necessidade de Collot em chamar a atenção para sua composição etimológica (“ek-sistência”).

A “saída para o mundo” desse ser tem duas implicações: tanto a ideia de mostrar-se quando a de desvelar o próprio mundo. E em tal dinâmica, não se consegue resistir a atribuir sentidos. O modo pelo qual essa atribuição de sentidos se manifesta é pelo caminho da linguagem, que é irrepreensível, nessa abertura do sujeito. Desse modo é que o sujeito estabelece o sentido de sua existência pela arte poética, pelo que pode ter esses sentidos espalhados por todo um horizonte, conjugando pela metáfora a pluralidade de significados: “Através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não exprime mais um foro interior e anterior: ele se inventa do lado de fora e no futuro, no movimento de uma e-moção que o faz sair de si para encontrar e para reunir-se aos outros, no horizonte do poema.” (Collot, 2018, p. 62)

Quando se trata de “horizonte poético”, a escolha do termo não é aleatória. A ideia de um horizonte apresenta um panorama bastante amplo diante do sujeito, mas, ao mesmo tempo, tudo o que não está visível não consegue ser simplesmente ignorado. A pressuposição do que há para além da linha do horizonte também é dada pela experiência, isto porque o ser se defronta, no tempo e no espaço, com os objetos e com outros sujeitos. Seu olhar é sempre parcial e panorâmico, entre concretude do que vê e presunção, pela experiência, daquilo que a vista não alcança, no confronto com visões anteriores, feitas por si e pelos outros, por intermédio do tempo e da linguagem (Merleau-Ponty, 1999, p.107). Mais uma vez percebemos o caráter relacional da experiência humana, do sujeito perceptivo, em que o que se mostra é possível também pelo que se esconde, num processo de “ocultação irreversível”, em perspectivas parciais que se vão completando, dadas pelo deslocamento dos pontos de vista:

Nosso campo visual é delimitado por uma borda (*edge*) que separa o que nos é mostrado do que ainda não o foi ou do que não é mais, mas esse limite é móvel e reversível e, quando um aspecto é ocultado, não passa a ser menos integrado ao que é percebido: “Não se vê apenas o que se apresenta à vista, em algum momento e de um certo ponto de vista, mas um ‘mundo visual’ que continua além, até o horizonte” (Collot, 2013, p. 20-21)

No campo da linguagem, eis um jogo que Oliveira (2019, p. 113) compreende como a “semântica do mostrado-escondido”, em que a interpretação de símbolos e signos permite a compreensão da realidade e dá acesso ao próprio entendimento da existência, da consciência de si-mesmo e da alteridade. Para Merleau-Ponty, nessa dinâmica, aquilo que se considera “objeto” só se configura desta maneira se o que estiver ao largo for compreendido como “horizonte”, garantindo, pela linguagem, o externar de uma

identidade, que se revela de alguma forma, mesmo que possa estar escondida:

Mais precisamente, o horizonte interior de um objeto não pode se tornar objeto sem que os objetos circundantes se tornem horizonte, e a visão é um ato com duas faces. [...] Portanto, o horizonte é aquilo que assegura a identidade do objeto no decorrer da exploração. [...] A estrutura objeto-horizonte, quer dizer, a perspectiva, não me perturba quando quero ver o objeto: se ela é o meio que os objetos têm de se dissimular, é também o meio que eles têm de se desvelar. Ver é entrar em um universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. (Merleau-Ponty, 1999, p. 104-105)

A “ocultação irreversível” faz, pois, parte do movimento da própria existência do sujeito, que, pela emoção e pela linguagem, expressa a sua identidade. Isto significa dizer que a linguagem é suporte fundamental, meio de realização dessa expressão, e não seria plenamente possível, sem ela, conhecer e dar a conhecer melhor a si, vendo, a si-mesmo, como um outro, numa identidade que é narrativa, tendo em vista que se estabeleça essa manifestação no e pelo espaço/tempo.

No que diz respeito ao sujeito e suas identidades, Ricœur, em *O Si-mesmo como um Outro* (1991), apresenta a subjetividade na conta de uma dupla função que permite a sua singularidade: a “identidade-*idem*”, que se refere a uma identidade caracterizada pelas relações de “mesmidade”, de comparação pelas semelhanças, e que indicaria a permanência no tempo, e a “identidade-*ipse*”, que implicaria mudança, alteridade e aquilo que caracteriza a peculiaridade de cada ser. A “ipseidade” seria o que permitiria ao próprio sujeito ver-se a *si-mesmo* semelhante a *um outro*, numa identificação de uma alteridade profunda. Assim, a “identidade-*ipse*” só existe por existir a possibilidade da “identidade-*idem*”:

Uma alteridade que não é – ou não é só – de comparação é sugerida pelo nosso título, uma alteridade tal que possa ser constitutiva da própria ipseidade. O *si-mesmo como um outro* sugere desde o começo que a ipseidade do si-mesmo implica a alteridade em um grau tão íntimo, que uma não se deixa pensar sem a outra, que uma passa bastante na outra, como diríamos na linguagem hegeliana. Ao “como” gostaríamos de ligar uma significação forte, não somente de uma comparação – si-mesmo semelhante a um outro –, mas na verdade de uma implicação: si mesmo considerado...outro (Ricœur, 1991, p.14).

Desse modo, a identidade pessoal que permite a compreensão do sujeito como um ser único, com sua própria história e suas experiências específicas, só existiria a partir da

mediação entre dois pólos: “[...] o pólo do caráter, em que *idem* e *ipse* tendem a coincidir, e o pólo da manutenção de si, em que a ipseidade liberta-se da mesmidade” (Ricœur, 1991, p. 143). Isto significa dizer que, se o sujeito se identifica pela semelhança, pelo que há de similitude com os demais e com o mundo, manifesta sua identidade em “mesmidade”, mas é somente quando alcança perceber o que há em si, como se visse a si mesmo “pelo lado de fora”, em “ipseidade”, que depreende o que tem de peculiar. E qual seria o papel do literário, nesse processo de reconhecimento das identidades? Para Ricœur (1991), seria o de narrar, reconfigurando o ser:

Ricœur aponta que a questão da ipseidade do sujeito só aparece quando a história da vida é contada, isto é, o “quem” da ação é inapreensível conceitualmente e não pode ser adequadamente apresentado por mera listagem de qualidades, demandando uma narração capaz de singularizar o sujeito que, nesses termos, é pensado em termos próximos aos de um personagem (Costa, 2020, p. 8).

Qual o sentido desse “narrativo”? Trata-se de uma interpretação desses sujeitos e desse mundo, em vários sentidos, no espaço e no tempo. Conforme as palavras do próprio Ricœur (1991, p. 138): “Pareceria, portanto, plausível considerar válida a cadeia seguinte de asserções: a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada [...]”. Na poética é mais evidente o saltar de uma passagem entre o sujeito identificado na “mesmidade” e o sujeito como ser único, na “ipseidade”, numa dialética que abrange não só a voz que fala no poema, mas também aquele em quem chega, pela recepção, o fenômeno poético, que é a materialização dessa voz. Ambos se identificam constituindo-se poeticamente, no partilhar dessa experiência vivida no mundo, saindo de si para conseguir se olhar “pelo lado de fora”, no contraste e na similitude com o outro, conforme ratifica Collot (2018, p. 51-52):

O sujeito não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento, mas que permanece um corpo estranho. [...] Sua abertura ao mundo, ao outro e à linguagem faz dele um “estranho por dentro – por fora”. É sua verdade mais íntima e ele não pode, pois, apoderar-se dela novamente pelas vias da reflexão e da introspecção. É fora de si que ele a pode encontrar. Talvez a e-moção lírica apenas prolongue ou reacione esse movimento que constantemente leva e expulsa o sujeito para fora de si e por meio do qual unicamente pode ek-sistir e se ex-primir. É somente saindo de si que ele coincide consigo mesmo, não no modo da identidade, mas da ipseidade, que não exclui, mas pelo contrário, inclui a alteridade, como bem mostrou Ricœur. Não para se contemplar no narcisismo do eu,

mas para se realizar a *si mesmo como um outro*.

A partir dessa observação, analisar o poético, considerando que é um texto feito por um sujeito, que desenvolve relações significativas *com e a partir* do mundo em que vive, num constante movimento que se desdobra sobre seu lugar na história, seu olhar sobre o outro e sua identidade, é buscar compreender mais a fundo os elementos que desembocam nessa “política do sensível” (Rancière, 1995) que aparece na poesia.

É porque não consegue dar conta de todas as possibilidades de visualização do mundo, do outro e de si mesmo, que o sujeito busca aproximar esses elementos pela metáfora. E é como tanto constitui o mundo quanto se constitui. (Collot, 2013, p. 211-212). Esse transbordar do sujeito pelo metafórico, que almeja ultrapassar aquilo que é dado por seus horizontes, não seria menos que a extensão dos movimentos do sujeito em busca de si mesmo e da sua compreensão como “ser-no-mundo”¹⁷. Porque existe o poético, é possível a tentativa de manifestar o indizível e o invisível, é possível também tocar o outro pela via metafórica.

Pensar em uma hermenêutica fenomenológica seria o que mais se adequaria à compreensão dessas experiências, visto que extrapolam o fenômeno linguístico. Esse “algo” que é “extralinguístico” e que está na conta da experiência poética é a expressão da emoção, que longe de ser a representação do “irracional” ou um fenômeno meramente sentimentalista, é a resposta afetiva desse sujeito diante do Outro ou do mundo. São as palavras que dão corpo à sua experiência, que congrega sujeitos, objeto, mundo e emoções.

Em *Na vertigem do dia*, Ferreira Gullar, ao viver experiências fraturantes advindas da sua condição de exilado, tem em suas poesias a re-apresentação do mundo vivido a partir de seu horizonte, e a constituição de um mundo criado pelas palavras. É assim que tais vivências podem ser consideradas como um *fator de arte* (Cândido, 2010) nesta obra. Fundamental, pois, antes de passarmos à análise específica de *Na vertigem do dia*, assentes nessa compreensão, conhecermos mais a fundo a condição desse “mundo vivido” do sujeito que escreve e suas implicações: a experiência poética a partir da memória em torno do insílio, do exílio e do desexílio.

¹⁷ Visto de maneira bastante didática, pode-se tentar esclarecer o que seria a concepção de *ser-no-mundo*: “Segundo Heidegger, o ser-aí é essencialmente um existente. Ele é perpassado pela indeterminação ontológica, pois nenhuma essência o determina. Na verdade, sua essência é articulada pelos seus modos de ser – os existenciais. O ser-aí sempre se antecipa e se projeta para fora; o ser-aí é projetado além-de-si para o espaço aberto. Logo, ele é-no-mundo. Assim, não há ser-aí e mundo – Mundo é caráter, é traço do ser-aí [...]” (Pereira, 2021)

2.3 “A vida nós a amassamos em sangue”: a poesia e a refiguração do inenarrável

Os espaços consagrados para o entendimento da vida em sua relação com o tempo são reveladores do quanto a memória tem sua relevância nesse processo. Para Nora (1993), a memória é um fenômeno sempre atual, vivido como vínculo no presente eterno. E quando se pensa no contemporâneo como fratura, fica ainda mais evidente:

Momento de articulação onde a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada, mas onde o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema de sua encarnação. O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória (1993, p.8).

Para o autor, vive-se uma aceleração que faz com que se tenha passado de uma sociedade “com memória” (integrada, totalizadora e social) para uma condenada ao esquecimento, ao esfacelamento, que é “só história, vestígio e trilha” (Nora, 1993, p. 8) e que, por isso mesmo, tem a necessidade de consagrar “lugares de memória”, criar arquivos e celebrações, como que para tentar reconstruir o que não mais existe.

Nora afirma não acreditar, em nossos tempos, em uma memória, posto que a compreenda como enraizada no concreto, inconsciente e absoluta, típica de grupos tradicionais, entendendo que seja uma construção coletiva e se dê a partir de grupamentos vivos, o que seria o oposto do que se experimenta nos dias atuais¹⁸. Defende, ainda, não haver memória na prática atomizada de indivíduos, que atuam, por consequência, na busca de relembrar o passado, a partir do senso de uma “memória-dever”. No entanto, ao afirmar que a memória promovida ao centro da história seria “o luto manifesto da literatura” – atribuindo a isto o fato de, por ser cada vez mais centrada no “eu”, ser cada vez mais psicologizada – não deixa de entender a própria literatura como uma das duas

¹⁸ Sobre a diferença entre esse tipo de sociedade e a dos dias presentes, afirma Nora: “Fim das sociedades-memória, como todas aquelas que asseguravam a conservação e a transmissão dos valores, igreja ou escola, família ou Estado. Fim das ideologias-memórias, como todas aquelas que asseguravam a passagem regular do passado para o futuro, ou indicavam o que se deveria reter do passado para preparar o futuro; quer se trate da reação, do progresso ou mesmo da revolução” (1993, p. 8). Trata-se, pois, do fim de certo tipo de estabilidade sobre o que se retinha do passado. Nora não busca um necessário saudosismo desse momento da humanidade, mesmo porque considera que as violentações coloniais, por exemplo, foram as condutoras para a historicidade (e, portanto, da desintegração da memória) nas periferias. O que parece apontar é para um movimento inarredável de desestabilização da ideia de “memória” tal como a concebe, diante do contexto atual de sociedades esfaceladas.

formas de legitimidade do mnemônico, ao lado da história (Nora, 1993). Porém, não sem antes afirmar que existe hoje um desaparecimento entre as fronteiras de uma e de outra.

Se a literatura tem o poder de provocar algum nível de identificação no leitor, podemos dizer que tenha também a potência de desencadear uma construção coletiva, a partir da recepção de grupos vivos, mesmo que em tempos esfacelados. Ainda que se escape a essa definição de “memória” para Nora – ancorada na ideia de uma referência tradicional, mesmo inconsciente e que perdura por gerações –, o mnemônico poderia estar presente a partir do que se desperta pela via do simbólico. Há, neste caso, minimamente, um coletivo, que é o envolvimento do escritor, do leitor e a presentificação desse simbólico pela obra, o que pode evocar acontecimentos que a recepção tenha vivido ou mesmo a reminiscência daquilo que não se viveu, mas sobre o que se sabe de alguma maneira, pela própria narrativa de quem o testemunhou. E se tal fenômeno provoca uma multiplicidade dos que partilham da experiência dessa leitura, com suas repercussões, como não falar em construção coletiva a partir de grupos vivos? É o caso, por exemplo, das obras que tratam das catástrofes humanas: não se pode ignorar que, ainda que não se tenha vivido aquele momento histórico, ali esteja o potencial de sensibilizar, contribuindo para uma construção coletiva a que chamaremos, neste estudo, de “memória”, considerando válida a afirmação de Pomian, a partir da leitura de Ricœur: “entre a história e a memória não há compartimento estanque” (2007, p. 400).

A compreensão é de que não haja, de fato, possibilidade de uma memória totalmente individual, apoiando-se também pelo olhar de Halbwachs (1990), porque ainda que a memória esteja presente em um momento em que o outro não se materialize, ela é sempre em relação a outrem. Mesmo o que se considera memória individual, está entranhado em vivências que se dão em relação ao coletivo. Se há uma falsa aparência de que estaria, de modo independente, suspensa no vácuo, é porque não se está considerando o fato de ser como que “um objeto pesado, suspenso no ar, por uma quantidade de fios tênues e entrecruzados” (Halbwachs, 1990, p. 52). Tais fios são as nossas várias relações com o outro, que explicam as lembranças mais pessoais, pelas marcas que se realizam nos meios em que vivemos (Halbwachs, 1990, p. 51).

Além disso, para Pollak (1992, p. 204), do mesmo modo que a memória é coletiva, é seletiva, posto que em parte herdada, em parte construída e estruturada pelas preocupações do momento. Aquilo que ela exclui, grava, recalca, relembra faz parte de um trabalho de organização numa tessitura individual e, ao mesmo tempo, social. Portanto, podemos refletir: as identidades são afetadas nessa construção. Assim é que

Se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade [...] o sentido da imagem de si, para si e para os outros. [...] Podemos portanto dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollak, 1992, p. 204).

Em outros termos, trata-se, pois, da memória atuando na constituição de uma identidade-*idem* (em termos pollakianos, “imagem de si para si”) e de uma identidade-*ipse* (“imagem de si para os outros”). Pensando a respeito das relações entre memória e constituição de identidades, quando se trata da memória em torno de grupos sobreviventes a momentos traumáticos, aponta Pollak que as lembranças esperam o melhor momento para vir à tona, diante dos discursos oficiais, formando uma espécie de “memória subterrânea”, que resiste, em seu longo silêncio, à profusão desses discursos para, ao contrário de esquecer, aguardar a “hora da verdade” e da “redistribuição das cartas políticas e ideológicas”. Não se trata de mero desejo vingativo, como se poderia supor, mas também de encontrar as *condições* de haver uma *escuta efetiva* diante de tantos sentimentos ambivalentes (Pollak, 1989, p. 5).

Além disso, não há garantias de compreensão imediata nessa escuta, tendo em vista as lembranças serem, muitas vezes, “proibidas”, “indizíveis” ou “vergonhosas” (eis os sentimentos ambivalentes), de modo que, não raro, somente no perigo do perecimento dessas memórias, pela ameaça do fim da vida dos que presenciaram e/ou sofreram os fatos, é que elas irrompem: “no momento em que as testemunhas oculares sabem que vão desaparecer em breve, elas querem inscrever suas lembranças contra o esquecimento” (Pollak, 1989, p. 7). Assim, não há como almejar a que a memória siga o delineamento esperado de uma ciência histórica tradicional.

Para Gagnebin, podemos afirmar que esse mergulho sobre o passado significa mesmo uma “recusa clara ao ideal de ciência histórica” (2006, p. 40). Com base nessa compreensão, também considerar o fato de que não seria mesmo possível remontar tudo exatamente como se passou (ideal da ciência), como observa Benjamin, ao discutir a ideia da “verdadeira imagem do passado”: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como

ela relampeja no momento de um perigo” (1994, p. 224). O passado seria, pois, uma imagem que faísca muito velozmente. Ou como sugere Ricœur¹⁹, só existiria o presente do passado, que é a memória (2007, p. 364). Assim, o que resta é o conselho de Neruda (1999, p. 40) sobre a noite, diante do poço onde a claridade do dia cai e está presa: “Há que sentar-se na beira/do poço da sombra/e pescar luz caída/com paciência”. O que se sugere poeticamente, trazido aqui como alegoria, é que a memória implica também o conceito de “rastros”: aquilo que se “pesca” dos acontecidos, dos seus lampejos. A escrita se alimenta desse conceito, entre presença e ausência:

Por que a reflexão sobre a memória utiliza tão frequentemente a imagem – o conceito – de rastro? Porque a memória vive essa tensão entre presença e ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente. Riqueza da memória, certamente, mas também *fragilidade* da memória e do rastro. Podemos também observar que o conceito de rastro rege igualmente todo o campo metafórico e semântico da escrita, de Platão a Derrida (Gagnebin, 2006, p. 44).

Existe ainda algum espaço para a história, na recomposição das memórias? Diante da alegada fragilidade do rastro, o que cabe à literatura, sobretudo em tempos fragmentários? Entra, então, em jogo, a noção ricœuriana de “refiguração”. Para o autor, seria uma maneira de, pela experiência da leitura, atar tais pontas. Assim, ele a compreende como “a ficção remodelando a experiência do leitor pelos únicos meios de sua irrealidade, a história fazendo-o em favor de uma reconstrução do passado sobre a base dos rastros deixados por ele” (*apud* Gagnebin, 2006, p. 43). Pelo entendimento de Ricœur, podemos considerar que o historiador “não se dedica apenas a ressuscitar viventes de outrora”, ele se dedica a “re-apresentar ações e paixões” (Ricœur, 2007, p. 396). Não há como se escolher entre memória e história. Na atitude retrospectiva comum

¹⁹ Em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Paul Ricœur retoma Santo Agostinho quando fala da temporalidade humana: “É o presente que explode em três direções, reduplicando-se, a cada vez, de certa forma: ‘Existem três tempos: o passado, o presente e o futuro’. Ora, ‘o presente do passado, é a memória; o presente do presente, é a visão (*contuitus*) [teremos, mais a diante, *attentio*]; o presente do futuro, é a expectativa. Certamente, não faltam argumentos a Santo Agostinho: visamos o passado apenas na base da *vestigia* – de imagens-impressões – presentes na alma; ocorre o mesmo com as antecipações presentes das coisas vindouras” (2007, p. 364). Não é aqui nosso foco a discussão da temporalidade, mas a percepção de Santo Agostinho, explicada por Ricœur, é importante por reforçar a ideia de Benjamin sobre o passado como reminiscência, como “imagens-impressões”. Quando se fala em memória, seria ilusão pensar numa rigidez conceitual de um elemento que se constitui a partir de vestígios. O que há é um aprofundamento, em tempos de “catástrofes”, dessa fragmentação, o que cria a impressão do desconstituir de uma estabilidade das memórias, o que gera um tom de desencantamento e de esfacelamento da memória e das identidades.

à memória e à história, a prioridade entre ambas seria indecível. Se o tempo humano, olhando para o passado, é sempre *vestigia*, que a memória condensa e a história presentifica, não o fazem se não pela linguagem, pelas vias narrativa, simbólica e metafórica. Eis a potência do literário, para o autor.

O ofício do historiador nessa “refiguração” seria bastante semelhante, num primeiro momento, ao dos poetas. Para Gagnebin, a tarefa dos primeiros historiadores, tomando para si a tarefa sagrada do poeta épico, estaria em consonância com o literário: “lutar contra a morte e a ausência pela palavra viva e rememorativa²⁰” (2006, p. 45). A autora aponta para um fato bastante significativo, que diz respeito à etimologia de dois termos fundamentais nesse ofício:

Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reconhecimento do poder da morte. O fato da palavra grega *sèma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo o trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significado é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte (Gagnebin, 2006, p. 45).

Entre “túmulo” e “signo”, o século XX foi considerado a “Era das catástrofes e dos genocídios” (Seligmann-Silva, 2003, p. 8), tendo em vista a presença acachapante de conflitos com resultados trágicos para a humanidade, sobretudo na Europa. Quando se trata como “Era das catástrofes” tal momento histórico, não é por ignorar que havia tragédias tão perturbantes quanto, durante o mesmo período, em outros lugares fora do contexto europeu. A visibilidade de tais conflitos deu-se precisamente por desestabilizarem a ideia de “mundo civilizado” com que se identificam os países de tradição ocidental. Mais especificamente, no “Sul Global”²¹, por exemplo, os países

²⁰ Rememoração, para Benjamin, segundo a leitura de Gagnebin: “Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que, em vez de repetir aquilo que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança, nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente” (2006, p. 55).

²¹ Ballestrini (2020) aponta, citando Dados; Connell (2012), que o “Sul Global” seria uma espécie de “metáfora para o subdesenvolvimento”, um termo que começa a surgir a partir de 1980, no contexto da Guerra Fria. Afirma que: “o conceito pode operar como ‘uma designação simbólica destinada a capturar uma imagem de coesão que emergiu quando antigas entidades coloniais se engajaram em projetos políticos de descolonização[...], o termo alude à história do colonialismo e do imperialismo, assim como à violência

latino-americanos viveram os horrores de sucessivas ditaduras. Tanto em uma quanto em outra realidade, em chamados “eventos-limite”, houve a demanda de se usar a linguagem para “atravessar a morte”, porém, como narrar o inenarrável?

Já após a I Guerra Mundial, observa Benjamin (1994, p. 198) que os soldados que voltavam do combate eram silentes, não por não terem o que contar, o que contraditava o esperado de todo viajante, mas por carecerem de experiências comunicáveis. Assim, desencadeia-se um processo de “morte da narrativa”, em um sentido mais artesanal de comunicação: aquilo que norteia gerações futuras, que aconselha pela própria articulação do que se narra e que não precisa se explicar muito, porque é onde o extraordinário e o miraculoso têm espaço, sendo o que permite ao sujeito o alinhar de suas próprias conclusões e se orientar para a vida.

Para Gagnebin (2006, p. 46), diante das tragédias citadas, “Essa ausência radical de sepultura é o avesso concreto de uma outra ausência, aquela da palavra”. Isto não só por não se conseguir realizar em palavras o que se viveu, mas também pelo fato de que relatos diretos de eventos traumáticos²² apresentam, ainda, a dificuldade de serem considerados verdadeiros por quem ouve. Como “eventos-limite”, portanto, são colocados no nível do “absurdo”, do “inimaginável” (Seligmann-Silva, 2003, p. 51). Quem vive o horror, muitas vezes só conta com a via do simbólico para elaborar o indizível, o que, de alguma maneira, contribui para presentificar e sepultar os mortos sem nome, os sem devido funeral e sem túmulo, os desaparecidos, além de se permitir vivenciar o próprio luto dos sobreviventes em relação a si mesmos, a quem eram antes da inenarrável e invariavelmente transformadora experiência. Desse modo, a literatura abre um espaço fundamental para a elaboração destas reminiscências, assim como a própria história²³:

sofrida pelos seus diferentes membros.[...] Tais entendimentos sobre o que é o ‘Sul Global’ permitem pensá-lo como uma categoria sem comando central, escala definida ou forma exclusiva; desta forma, é importante reconhecer a grande variedade de atores, discursos, instituições e movimentos agrupados sob seu rótulo”.

²² Aqui consideraremos, para efeitos de estudo, o conceito de “experiência traumática” trazida por Seligmann-Silva, relendo Freud: “[...] aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. [...] a história do trauma é a história de um choque violento, mas também um *desencontro* com o real (em grego vale, lembrar, ‘trauma’ significa ferida)” (2003, p. 48-49).

²³ Seligmann-Silva começa sua obra *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes* com um capítulo que é iniciado pelo relato de Robert Antelme, sobre sua experiência nos campos de concentração, cujo trecho aqui se compartilha, para que se possa observar o desafio da linguagem para quem testemunha um “evento-limite”: “Como nos resignar a não tentar explicar como nós havíamos chegado lá? Nós ainda estávamos lá. E, no entanto, era impossível. Mal começávamos a contar e sufocávamos. A [nós] mesmos, aquilo que tínhamos a dizer começava então a parecer inimaginável. [...]

Enquanto Homero escrevia para cantar a glória e o nome dos heróis e Heródoto, para não esquecer os grandes feitos deles, o historiador atual se vê confrontado com uma tarefa também essencial, mas sem glória: ele precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. Sua ‘narrativa afirma que o inesquecível existe’ mesmo se nós não podemos descrevê-lo. Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro (Gagnebin, 2006, p. 47).

História e literatura confluem em tal tarefa, embora não se confundam, como campos distintos da elaboração humana, já que a literatura não tem obrigação de representar o real (e não será papel deste estudo análises delongadas a esse respeito). Quem firma em palavras nossos tempos assemelhar-se-ia à figura de um trapeiro, catador de sucata e lixo, “este personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacós, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder” (Gagnebin, 2006, p. 54). A pobreza é a pobreza de nossas experiências comunicáveis, conforme o olhar de Benjamin (1994). E o que seriam esses “elementos de sobra” e que geram o desejo de recolha?

Em primeiro lugar, o sofrimento indizível [...]. Em segundo lugar, aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes (Gagnebin, 2006, p. 54).

Nessa busca, o escritor de literatura contemporâneo faz, muitas vezes, o papel do “terceiro”: “isto é, aquele que não faz parte do círculo infernal do torturador e do torturado, do assassino e do assassinado, aquilo que, ‘inscrevendo um possível alhures fora do par mortífero algoz-vítima, dá novamente um sentido humano ao mundo” (Gagnebin, 2006, p. 57). É aquele que, muitas vezes, sobrevivendo e necessitando se

Essa desproporção entre a experiência que nós havíamos vivido e a narração que era possível fazer dela não fez mais que se confirmar em seguida. Nós nos defrontávamos, portanto, com uma dessas realidades que nos levam a dizer que elas ultrapassam a imaginação. Ficou claro então que seria apenas por meio da escolha, ou seja, ainda pela imaginação, que nós poderíamos tentar dizer algo delas” (2003, p. 46).

colocar diante do horror pela linguagem, vive tarefa duplamente traumática: a de confrontar constantemente a catástrofe, resistindo e superando a sua negação, e a de buscar um consolo que em momento algum será possível. Nessa condição, esteve diante da morte, penetrando-a, mas sobreviveu (Seligmann-Silva, 2003, p. 52). A Medusa olhou para si, em seus olhos, e não se tornou pedra. É assim que a ideia de “testemunha” aparece nesses escritos literários, porque é quem teve a condição de sobreviver ao círculo mortal, seja por acompanhar de longe quem por ele passou, seja por, de fato, conseguir escapar e, a partir de sua experiência, refigurar, pelo simbólico, o indizível. Assim, Gagnebin esclarece sobre a figura testemunhal, para além da ideia mais imediata que coincide com “aquele que viveu”:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente (Gagnebin, 2006, p. 57).

A retomada do passado em busca de melhor tradução do que se viveu, considerando a impossibilidade imediata do sujeito em simplesmente relatar o evento traumático (seja por impossibilidades somáticas, seja por carecer de condições de representação dos fatos) corresponde ao conceito freudiano de *après-coup* (Liebermann, 2015, p.120). Isto explica o lapso temporal de muitos relatos sobre “eventos-limite”, como a *Shoah* ou as ditaduras latino-americanas, confirmando que parte de lembrar necessita conjugar, em paralelo, o verbo “esquecer”: “A memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve. Esses conceitos não são simplesmente antípodas [...]” (Seligmann-Silva, 2003, p. 53). E não o são porque atuam como “memórias subterrâneas”, resgatando o que Pollak (1989, p. 5) comenta a esse respeito. O *après-coup* freudiano, a opção aparente pelo esquecimento e a necessidade de, mais à frente, reverem-se os fatos, revela a dificuldade do sujeito que testemunhou de prosseguir com a ferida aberta e tocar no trauma de modo contínuo.

No caso de Ferreira Gullar, por exemplo, foram vinte e um anos desde sua volta do exílio, em 1977, até que relatasse parte do acontecido em seu processo de exiliência, em sua obra *Rabo de Foguete: os anos de exílio* (2003)²⁴. Se, por um lado, o que se viveu estava na conta do “absurdo”, o relato, mesmo devido à sua distância de tempo em relação aos fatos, gera ao leitor uma dúvida: trata-se de história ou ficção?²⁵ O testemunho, em forma de relato de um trauma, não tem como prescindir do “borrar” das fronteiras para a tradução do “real”. Podemos mesmo dizer que, em alguns casos, é a solução para que se desfaça o silêncio:

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha uma falta: cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (*o 'real'*) com o verbal. O dado inimaginável da experiência concentracionária desconstrói o maquinário da linguagem. Essa linguagem travada, por outro lado, só pode enfrentar o *'real'* equipada com a própria imaginação: por assim dizer, só com a arte a intraduzibilidade pode ser desafiada – mas nunca totalmente submetida (Seligmann-Silva, 2003, p. 46).

O papel da literatura na revelação dos “eventos-limite” é, entre outros, o de dar à “invenção” plausibilidade, para que possa ter efeito de verossimilhança e para que possa tocar os leitores e sensibilizar sobre a temática. A crueza de relatos mais diretos e mais “realistas” pode, em lugar de gerar efeito de comoção, provocar incredulidade, diante do horror, colocando a testemunha na posição de “inventora”²⁶. Assinala Seligmann-Silva

²⁴ Sobre o lapso temporal na escrita de *Rabo de foguete: os anos de exílio*, ao principiar a obra, comenta Gullar (2003): “Nunca fez parte dos meus planos escrever sobre os anos de exílio. Em 1975, quando Paulo Freire me solicitou um texto sobre minha experiência de exilado, para um livro que reuniria depoimentos desse tipo, neguei-me a escrevê-lo. Temia, de um lado, praticar inconfidências que comprometessem a segurança de companheiros, e de outro, sentia-me traumatizado demais para abordar o tema”. Tal comentário ainda aponta uma outra questão, além do próprio trauma do sujeito exilado: a necessidade de proteger aos que comungaram da pungente experiência, ainda que o próprio trauma pudesse ser informante de um perigo já não tão latente para aquele momento: “Como o tempo aliviara os traumas e anulara as outrora inconvenientes implicações políticas da narrativa, pude hoje, ainda que hesitante em face de certas indiscrições, contar o que vivi. Mesmo assim, achei por bem mudar o nome de algumas das pessoas mencionadas no livro” (Gullar, 2003).

²⁵ Para mais detalhes sobre a obra *Rabo de foguete: os anos de exílio*, de Ferreira Gullar, analisando-a como relato memorial de um trauma e, portanto, entre a fronteira do histórico e do ficcional, recomenda-se a leitura de Pinho (2022), devidamente assinalada nas referências deste estudo.

²⁶ A respeito do descrédito dos relatos de traumas em eventos catastróficos, Gagnebin comenta a onda negacionista que até hoje deseja silenciar as falas sobre a *Shoah* e sobre as ditaduras na América Latina, apontando as consequências desse fato: “Esse genocídio é tão mais terrível, na medida em que continua, até hoje, sendo ignorado e denegado pela comunidade política internacional. É como se houvesse herdeiros de mortos que, simbolicamente falando, nunca existiram, que não pertenceram aos vivos e não podem,

que “A saída para esse problema foi a passagem para o estético: a busca da voz correta. [...] ela quer *apresentar, expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes” (2003, p. 57), mantendo a memória ativa *no presente* e apresentando-se não em uma perspectiva tradicional de representação em “transparência”, mas como “índice”.

O escritor de literatura, quando ela se revela indiciária de “eventos-limite”, simbolizando o que não se deu conta de narrar tradicionalmente, consegue se colocar como o sujeito contemporâneo, nos termos de Agamben (2009): aquele que percebe a luz no escuro, que se sente deslocado de seu próprio tempo e espaço e que, talvez mesmo por isso, tenha a condição de olhar para o “ser-e-estar-no-mundo” (Heidegger, 2005) de outra maneira, empreendendo reflexões que de outra forma não existiriam. Tal percepção, para Seligmann-Silva (2003, p. 77), tem o valor da “capacidade de reordenação salvadora desses materiais abandonados pela humanidade carregada pelo ‘progresso’ no seu caminhar cego”, qual um “caçador-coletor”, que se assemelha também à figura do “trapeiro” benjaminiano.

É importante destacar que, para o autor, a compreensão sobre “sujeito contemporâneo” não reside no cronológico (na contemporaneidade, por assim dizer), mas no sentido do sujeito fraturado, o que pode acontecer em qualquer que seja o momento da humanidade, pois “eventos-limite” não aconteceram só no passado mais recente e nem se está livre de que aconteçam no futuro. Sarlo compara, nesse sentido, a literatura com a figura mítica de Pandora, que insiste em manter aberta a caixa que outros querem fechar. E diz, sobre as palavras que a literatura apresenta, que “[..] são, de fato, testemunhas informantes. [...] Fedem mas não apodrecem, não se desintegram. As palavras contra toda crença do senso comum são mais pertinazes que os corpos” (2016, p. 33).

O sujeito contemporâneo usa sua escrita como urgência e vingança e o tempo presente é experimentado como um “encontro falho” (Schollhammer, 2009). Quando se fala em “vingança”, é interessante destacarmos o sentido etimológico da palavra, que vem de *vindicare*, representando aquilo que libera e clama e que, ao mesmo tempo, tem a força do dizer. O papel do poeta, visto nesse contexto, é resgatado por Agamben, ao citar uma poesia de Osip Mandel’stam, intitulada “O século”: “O poeta enquanto contemporâneo é essa fratura, é aquilo que impede o tempo de recompor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (2009, p. 61). Se a narrativa, pela via literária, tem a

portanto, pertencer hoje aos mortos, tornando seu luto tão difícil – uma dificuldade análoga, quase uma impossibilidade, atormenta os familiares dos ‘desaparecidos’ na América Latina” (2006, p. 56).

possibilidade de “refigurar” tais acontecidos, a poética, enquanto via simbólica que se consagra pelas “metáforas vivas”, é a experiência suturante em toda a sua potência. A força do dizer poético é reafirmada por Sarlo, ao lembrar que o poeta é quem registra as perguntas de seu tempo, retomando Levertov:

Para Levertov, o poeta não procura respostas e sim perguntas: indaga sobre aquilo que, numa época, parece, além de todo princípio de compreensão, a resistência ao que o horrível, o sinistro, o sublime ou o trágico opõem a outras formas do discurso e da razão. Os poetas não explicam, mas assinalam essas zonas: eles as figuram e des-figuram articulando-as, de maneira subterrânea, nos textos mais díspares: um ‘argumento por trás do argumento’, atravessando a linguagem e a forma. (2016, p. 30)

O papel do metafórico em torno da memória, sobretudo em processos disruptivos, é o de carregar a força elucidativa do poético como simbólico, através do enigma de uma representação presente do passado ausente, pelas “metáforas vivas”, que traduzem esses jogos da memória (Ricoeur, 1994; 2000; 2007). Isto não significa dizer que a poética deve ser colocada como escape, pelo fato de que diz metaforicamente, em vez de dizer “realisticamente”. Se a realidade é intolerável, ela se põe como “aquela que de fato lhe fornece os recursos para *carregar* ou *suportar* os paradoxos de sua inscrição na realidade” e a poesia, nesse sentido, “nomeia o desajuste sem fugir de suas contradições, ao contrário, fazendo dessas contradições ao mesmo tempo o elemento no qual se realiza e no qual naufraga qualquer nomeação” (Siscar, 2010, p. 10-11). Portanto, olhar para o poema e perceber o que ele constitui, reconstitui ou estilhaça é olhar para esse sujeito contemporâneo e buscar compreender o que nele há de revelador sobre sua experiência, memória e condição no mundo.

3. DE JOSÉ DE RIBAMAR A FERREIRA GULLAR: O MUNDO INVENTADO

3.1 “Deitado fora de ângulo”: exílio e desorientação

Enfrentando a realidade exílica e suas repercussões, a vida do indivíduo que passou pelos movimentos pertencentes a essa condição carrega consigo várias tensões relacionadas à ideia de lugar, o que transparece no percurso da obra gullariana. Em particular, em *Na vertigem do dia*, revela-se sua identidade relativa a essas paisagens como a de um sujeito que, inicialmente, tendo de se esconder dentro de seu próprio país é, em seguida, obrigado a se retirar, para anos depois retornar à sua pátria, com todas as não conformações advindas desse retorno, bem como os interditos da vida anterior, como estrangeiro e, ainda mais, exilado. Afirma Volpe (2003, p.47):

Ao refletir sobre situações de exílio, e suas variantes – o insílio e o desexílio – sugere-se uma ênfase na dimensão espacial, no sentido de estar, atravessar, sair, voltar a lugares, cidades, países, fronteiras, pontes, assim como também, de forma metafórica, de atitudes, estados de espírito, visões de mundo, ideologias.

O que é esse ser que está exilado e volta para casa? A condição exílica enseja sentimentos que se dão tanto no que diz respeito aos lugares por que forçosamente passa, quanto ao lugar de origem (seja do ponto de vista da saudade da pátria, fortalecida pela memória, seja do ponto de vista da tentativa de se readaptar, no seu retorno). Afirma Dardel: “Um homem expatriado é um homem ‘desorientado’; hesitar é, em todos os sentidos, hesitar sobre a direção a tomar.” (2015, p.11). Coadunando com essa visão do espectro de sentimentos de desorientação desencadeados, Paiva compreende que o exílio envolve muitos fenômenos, que se refletem tanto na literatura de Gullar, objeto de seu estudo, quanto na sua vida (2017, p. 57):

Estar exilado compreende, na literatura e na vida, várias perdas: perda por morte de familiares e amigos, perda de *status*, perda de condições sociais, perda da honra, entre outras. Esses tipos de perda podem acontecer em fase anterior ao exílio. Além da vivência entre perdas, o exilado também vive em meio a carências e conquistas necessárias à sobrevivência na nova casa. São importantes para a permanência no

novo lugar as condições e a forma em que se dão o asilo e o acolhimento, dependentes do equilíbrio delicado entre a fragilidade daquele que chega e a sensibilidade daquele que recebe.

Falar sobre a condição do ser exiliente pressupõe entender o que é o próprio exílio. Esse não é um conceito simples de ser delineado. Se à primeira vista é associado a processos políticos de desterro compulsório²⁷, é possível ignorar que até mesmo a falta de condições em vários outros aspectos da vida (como dificuldades financeiras intensas, persistente falta de oportunidades, preconceitos arraigados com extremos de violência, entre outros), se imposta a alguém ou a um grupo de pessoas, em sua própria terra, pode levar a uma espécie de autoexílio, com a decisão do indivíduo de realizar um deslocamento aparentemente voluntário, mas fruto direto dessas situações-limite. Sufocar modos de sobreviver sem que o indivíduo esteja desejando o deslocamento, fazendo parecer que é impossível ficar, é também impelir a essa saída, expurgando o ser de seu lar e do convívio dos seus. Assim, conceituar “exílio” é demanda bastante laboriosa, pois o que chamamos “exílio” corriqueiramente é, na verdade, o extremo dos vários exílios que podemos viver em sociedade:

Há mais exílios, expulsões, sempre há mais: a doença, o analfabetismo, a fome, a inveja, a impotência. Todas são expulsões da vida plena. E, na província alheia, está a morte, que é o exílio final, o irreparável, o exílio para o qual nascemos. Talvez, a menos traumática das expulsões que formam uma vida: o exílio do nada (Benedetti *apud* Volpe, 2005, p. 78)

Por esse motivo, “exílio” vai adquirindo muitos contornos e muitas formas de ser nomeado, o que também significa que nem sempre será imediatamente reconhecido como tal. Em todas elas, o que há em comum é necessidade humana de permanência e de estabilidade diante de uma desconexão ambiental não voluntária em alguma ou em muitas medidas. Ainda que em outra terra que não a sua, o ser humano busca o acolhimento mínimo que é necessário à sua vivência, sejam quais forem as condições estabelecidas. Assim, o caráter exílico, por suas diversas nuances, pode gerar o sentimento de precariedade emocional por não se encontrar estabilidade desejada.

²⁷ De modo geral, sobre os significados exílicos, afirma Volpe (2005, p. 78): “A semântica do exílio é complexa. É difícil limitar o escopo do seu significado. [...] Exílio, expatriação, a sinônima da palavra é variada e inclui, entre outros: expulsar da pátria, degredar, desterrar, banir, extraditar, deportar. Mas também pode significar afastar, apartar, arredar e, como reflexivo, afastar-se do convívio social.”

Em *A Poética do Espaço*, Bachelard retoma um trecho poético de Adolphe Shedrow: “Sonhei com um ninho em que as árvores repeliam a morte” (Sheldron *apud* Bachelard, 1993, p. 115). Utiliza a metáfora do ninho para traduzir a sensação de confiança que os seres humanos buscam em seus refúgios, já que o ninho não é uma casa integralmente sólida, mas dá a estabilidade necessária para se viver em um ambiente, com o sentimento de acolhida mais elementar: “Assim, contemplando o ninho, estamos na origem de uma confiança no mundo, recebemos um aceno de confiança, um apelo à confiança cósmica. O pássaro construiria seu ninho se não tivesse seu instinto de confiança no mundo?” (1993, p. 115). Quem vive em condição de exílio nem sempre consegue, em seu novo espaço, estabelecer tal sentido de confiança, embora o busque. As nuances da semântica exílica dão conta dessa complexidade, pelos nomes que adquire o fenômeno em cada contexto:

Nesse sentido, no mundo hispano-falante, o termo *destierro*: privação da terra, como país, (*land-less-ness*); afastamento do lugar ao qual se pertence (*dis-place-ment*); deslocamento que traz consigo a ideia de perda, de desenraizamento, aproxima-se mais da origem da expressão que a palavra *exílio*²⁸ com que se passou a substituí-la na década de 30. Esse mal, assim acarretado, estaria relacionado com o problema da identidade, pois o ser humano precisa sentir uma permanência, uma estabilidade que lhe dê a confiança necessária para uma existência normal, apesar das idas e vindas da vida, não só no poder ser ele mesmo, mas também no sentimento de *pertencia* ao lugar e à comunidade onde ele nasceu.

Não se trata apenas de um afastamento físico. É, sobretudo, um estado mental proporcionado por esse afastamento físico: “A separação do país de origem significa mais do que uma falta de contato com a terra e as casas, é também um grupo de sentimentos e crenças [...] uma condição mental mais do que material.” (Ilie *apud* Volpe, 2005, p. 80)

Esse estado mental associa-se com as ideias de “enraizamento” e

²⁸ Volpe (2005, p. 73) aponta a origem do termo *exílio* como um galicismo feito a partir da expressão latina *ex-salire* (pular fora), mas também observa que é uma explicação refutada pelo prof. João Carlos de Melo Mota, que afirma que sua origem viria de *exsilium* (*ex-* mais *-solum*), entendendo-se *solum* como “solo, chão, pátria”. Tais considerações levam à reflexão sobre o conceito de pertencimento em relação à “pátria”, assim como levanta outras discussões relacionadas a “Estado” e “nação”. Não será nosso objetivo neste estudo adentrar mais profundamente em tal seara, pela consciência de que é matéria vasta e de discussão específica de todo um campo do saber sociológico. Portanto, consideraremos, para efeito de estudo desta dissertação, *solum* como aquele chão geográfico daquilo que se chama de “pátria” (e, portanto, implicando mais que uma relação apenas física, afiliada com a noção de pertencimento, integração e identidade do ser humano).

“desenraizamento”, discutidas por Simone Weil em sua obra *O Enraizamento* (2001). Em um primeiro capítulo, discute aquilo que entende como “As necessidades da alma”, em seguida demonstra como acontecem o “enraizamento” e o “desenraizamento”, a partir do exemplo francês. Aponta que todos carecemos desse sentimento de pertença efetiva a uma coletividade, o que gera uma participação provocada por esse sentir-se pertencente, a que chama de “enraizamento”. E isso se identifica com noções como “lugar de pertença”, de “memória coletiva”, de “participação social”, que se estabelecem nas entranhas desse lugar, por parte do indivíduo. A autora considera o enraizamento como:

[...] talvez a necessidade mais importante e mais desconhecida da alma humana. É uma das mais difíceis de definir. Um ser humano tem raiz por sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos de futuro. Participação natural, ou seja, ocasionada automaticamente pelo lugar, nascimento, profissão, meio. (Weil, 2001, p. 43).

Por seu turno, o “desenraizar” é diretamente colocado pela autora como fruto de uma violência externa bem específica. Afirma, então, que “Há desenraizamento todas as vezes que há conquista militar e, nesse sentido, a conquista é quase sempre um mal.” (Weil, 2001, p.44). “Desenraizar” compreende-se, desse modo, como o processo de sentido de não acolhimento, falta de exercício efetivo do indivíduo no cotidiano da coletividade em que se estabelece, falta de sentimento de pertença ao lugar. No caso gullariano, fica muito evidente que a desestabilização proporcionada pelos sucessivos golpes políticos na América Latina, nos países em que o poeta habitou, impedia, muitas vezes, a criação desse sentido de “ninho”, bem como fazia brotar o declarado desejo de retorno ao seu país, assim que fosse possível. Percebemos que Weil compreende as motivações do desenraizamento ao observar que não é o mero “sair da pátria” que o promove. Assim é que Gullar, por exemplo, em um momento anterior ao exílio latinoamericano, vivendo também em condição exílica na ex-URSS, conseguiu estabelecer esse mínimo necessário para sentir-se “enraizado”, a ponto de ter uma vida com rotina e funções dentro da coletividade e de conseguir desenvolver relações interpessoais e afetivas que davam esse senso de estabilidade emocional junto a um lugar, conforme o próprio poeta relata em *Rabo de Foguete*²⁹.

²⁹ Nos relatos da segunda parte da obra, Gullar conta sobre muitas atividades que o inseriam num cotidiano cheio de relações com brasileiros e não brasileiros, promovidas pelo exílio e pelo fato de estar abrigado

O capítulo em que retrata a saída de Moscou para Roma deixa bastante claro o contraste entre o sentimento de estar inserido em um lugar e de conseguir estabelecer relações afetivas com esse ambiente, a que se pode chamar de “lugaridade” (termo cunhado por Relph, a ser melhor esclarecido mais adiante) e o sentimento de chegada a um “mundo novo”, em que tais relações não existiam. Assim, sobre Moscou, em sua despedida, relata:

No quarto, os colegas me aguardavam [...]. Minha chegada lhes deu ânimo novo e todos passaram a cantar uma canção engraçada que haviam composto pra mim. Essa brincadeira carinhosa, se não me tornou alegre, pelo menos aliviou o sentimento de perda que me esmagava. (Gullar, 2003, p. 140).

Em contrapartida, quando relata sobre a sua chegada a Roma, assim se manifesta: “Estava sozinho em Roma, com meu desamparo. Não havia como fugir. [...] 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” (Gullar, 2003, p. 141). Tais sentimentos são compatíveis com esse “refazer-se” por força, em terra estranha. Porém, mesmo com o tempo, a partir de sua saída de Moscou, não volta a se estabelecer o senso de pertencimento a uma dinâmica própria desses novos lugares. Quando inquirido sobre essa vivência, Gullar deixa claro que não gostaria de estabelecer vínculo algum com esses novos espaços: “No meu caso, nunca me adaptei ao exílio, não montava casa no sentido pleno da palavra. Considerava os apartamentos em que morava como acampamentos provisórios. Os móveis que eu tinha eram improvisados. Sempre pensava: Estou acampado e logo vou- me embora.” (Gullar, 2011). Estava desenraizado.

Quando trata do desenraizamento, Weil, apesar de reiterar o domínio externo nessa conquista, identifica também que “[...] as relações sociais no interior de um mesmo país podem ser fatores muito perigosos de desenraizamento.” (2001, p. 44). Tal situação implica no mergulhar em outras terras, com outras relações e processos culturais, em que o indivíduo se apresenta como alguém desconhecido, que terá todo um trabalho para se reestabelecer. Todorov (1996, p. 28), ao reportar-se ao processo de “desenraizamento”, relatando sua história pessoal, identifica-o como o sofrido por quem precisa sair de sua

pelo Instituto Marxista-Leninista – a “Escola do Partido” Comunista, em Moscou. Desenvolve estudos sobre *O Capital*, além de outros, faz amizades com alguns participantes dos estudos no Instituto, chega a participar de batucadas com um grupo de brasileiros, apaixona-se e vive um tórrido romance com Elôina (uma moça russa, tradutora do Partido). (Gullar, 2003, p. 56-141)

terra e se adaptar a outras, tendo muitas vezes de voluntariamente deixar sua cultura para trás para sobreviver, adotando elementos da cultura do outro. Refere-se aos três países que marcam sua trajetória com clareza, ao dizer que, embora seja uma pessoa deslocada nos três países, teria tecido ligações muito distintas em cada um deles: sua terra natal, a Bulgária, como sua pátria; seu país de moradia, onde diz sentir-se “cidadão”, a França; e os Estados Unidos, país das relações de trabalho.

É importante percebermos que, ao contrário do que se pode supor, nem sempre a “casa materna”, no dizer de Bachelard, será entendida como acolhedora, muito embora seja sempre referencial. Quando Todorov, por exemplo, fala de Sófia, sua cidade natal, afirma que lá se sente como um “fantasma” e busca preencher o tempo com atividades na casa de sua mãe, para iludir esse mal-estar do sentir-se deslocado na sua própria terra. Gullar, ao referir-se a São Luís, por exemplo, cidade em que nasceu e cresceu, a identifica como um lugar idílico. Porém, ao mesmo tempo em que descobre, na sua terra, que quer ser poeta, percebe rapidamente a impossibilidade de realizar esta que vai se evidenciando como sua condição de existência. Para Gullar, em São Luís, poeta é aquele que não pode ser. Inicialmente, devido ao fato de pensar que todos os poetas já seriam pessoas mortas, já que suas únicas referências estavam nas gramáticas e já tinham falecido há pelo menos cem anos: “A minha irmã Consuelo chegou para mim e falou assim: ‘Você sabe que o pai da Iracema é poeta?’ ‘Mas poeta não existe já morreu...’”(Gullar, 2012, p. 139). Depois, ao ir em busca de conhecer os poetas vivos de sua terra, expandindo seus horizontes, descobre que existem poetas além dos túmulos e da gramática, desvendando os modernistas, a partir de Drummond. Com a leitura desses poetas, vê que precisa sair de sua cidade para conhecer mais e realizar-se poeticamente. São Luís era sua cidade mística que parou no tempo:

Sucedo que São Luís do Maranhão era uma espécie de Macondo, você sabe que Macondo é aquela cidade de *Cem anos de solidão* onde tudo chega cem anos depois. De modo que lá em Macondo a gente escrevia como no século XIX, o movimento de vinte e dois foi em 1922, mas em quarenta e sete a gente continuava a escrever como Olavo Bilac escrevia, eu também escrevia como Olavo Bilac, Guerra Junqueiro. Eu caprichei no estudo da métrica, da rima, do soneto e tal, me tornei um exímio sonetista, que nem Olavo Bilac. Eu estava tão viciado que eu já falava em decassílabo, já saía metrificado. Um dia chegou lá no Maranhão, numa livraria, um livro chamado *Poesia até Agora*, de Carlos Drummond de Andrade. Eu nunca tinha ouvido falar, “Quem é Carlos Drummond?”, é um poeta moderno e tal. Eu comprei o livro e fui para casa ler, abri e tinha um poema, “Lua diurética”. Eu falei: “Pô! Lua diurética, parece... ‘Alma minha gentil que te partiste/ tão cedo

dessa vida descontente, / repousa lá no céu eternamente/ e viva eu cá na terra sempre triste”. Poesia é isso, mas “lua diurética”! “Escreva o teu nome com letra de macarrão na sopa” ... Falei: “Não dá, não dá cara”! Mas, esse cara é moderno, alguma razão deve ter para fazer isso. Eu fui para a biblioteca e li “O empalhador de passarinho”, de Mário de Andrade, para entender o que era a poesia moderna. Li “As cinzas do purgatório”, de Otto Maria Carpeaux, e comecei a ler, e comecei a entender mais ou menos do que se tratava, e virei poeta moderno também.

O problema é o seguinte: eu compreendi que aquele mundo literário em que eu vivia, de Macondo e tal, era um mundo idealizado, era uma poesia de muita beleza e de muita qualidade, mas era um outro mundo [...]. (Gullar, 2012, p. 139-140).

Embora haja a perene necessidade de estabelecer o sentido de “ninho” nos lugares em que se habita, não em todos os casos isto será possível, devido aos contextos que se apresentam. A necessidade de existir e de se realizar integralmente, não só a de sobreviver, compele muitas vezes o ser humano a sair de um ambiente de referência, pois aquela sobriedade pode tornar-se sufocante, ao ponto da insustentabilidade. Podemos considerar, portanto, que há várias formas de desagregação, sentidos de exílio, até mesmo o interno, considerando que “[...] o exílio é uma desordem interna da qual a ruptura geográfica é só uma etapa.” (Ilie *apud* Volpe, 2005, p. 121). Ao processo de desagregação de seu lugar, que começa a acontecer nele mesmo, por várias motivações, nomeia Benedetti como “insílio”:

Além da acepção de exílio como afastamento territorial do lugar ao qual se pertence – o *destierro*, (deslocamento que traz consigo a idéia de perda, de desenraizamento) – parece relevante deslocar o marco histórico e coletivo do mesmo e considerar – além do componente de mudança geográfica, considerado como secundário (Ilie, 1980) – o seu aspecto de estrutura interna, condição mental, estado de ânimo, atitude. [...] Isso porque, mesmo dentro de seu próprio país, esse cidadão parece viver alienado da realidade, numa espécie de exílio interior. Uma alienação, no sentido filosófico e humanístico, como o exílio do exercício responsável do poder do homem: o exílio da livre e responsável *aegis* dos poderes de iniciativa, para tentar reverter a situação (Benedetti, 1960). (Volpe, 2003, p. 48)

Não é qualquer sentimento de desagregação que corresponderá ao insílio. É necessário que esse sentir, *a priori*, seja um impeditivo de ação, de existência, de compreender aquele lugar como possibilitador da vida em seu senso mais básico e integral. Essa condição funda a necessidade, até mesmo a imperatividade de posterior deslocamento. No caso de Gullar, observam-se dois processos de insílio ao longo do seu tempo no Brasil, antes do momento exílico oficial. Ainda em terras maranhenses, o poeta

sentiu a necessidade de se estabelecer no Rio de Janeiro para conseguir realizar-se como poeta. Refere-se a essa vontade como existencial, um deslocar que daria sentido à vida e sem o qual não poderia prosseguir, e não como mera escolha de um cidadão de mudar de ambiente para ter mais perspectivas. Assim, notamos que, mesmo dentro de sua terra natal, foi possível sentir desagregação a ponto de ser inevitável o deslocamento:

São Luís do Maranhão, minha cidade, com seus dias luminosos e azuis, mantinha-me entre o deslumbramento e o desespero: a vida era bela e destituída de propósito. A literatura, uma resposta para o enigma da vida, lembrava-me a morte, com seu mundo de letras pretas impressas em páginas amareladas. Compreendi que a poesia devia captar a força e a vibração da vida ou não teria sentido escrever. Nem viver. Mergulhei assim numa aventura cujas consequências eram imprevisíveis. (Gullar, 2015, p. 103)

Reconhecendo no Rio de Janeiro um lugar de realização de suas buscas poéticas, Gullar interrompe, por um intervalo, o sentimento de não poder existir em plenitude, o que vai tornar esta cidade uma outra grande referência de sua vida, agora como adulto e profissional das letras, alguém que vive de uma profissão que garante não só sua existência material, como também em outras dimensões. Em entrevista a Fernando Gabeira, no programa *Mudando de conversa*, no Canal Brasil, chega a afirmar: “São Luís é a minha doença. Eu não posso morar em São Luís. Ela me dói muito. Então eu escolhi o Rio, que é minha cidade querida, a minha namorada.” (Gullar, 2’20”, 2008). Desse modo, sai de sua cidade natal, sua “Macondo”, e de um entendimento sobre poesia como fabulação de pessoas inalcançáveis – pois ser poeta era já estar morto – para a descoberta da existência de poetas vivos e inovadores, a partir de suas vivências no Rio de Janeiro, ele próprio tornando-se, agora, um agente dessa busca da transformação na linguagem, aprofundando seu percurso poético: conseguiria, então, se realizar como o poeta que sentia que poderia ser. É desta maneira que surge sua primeira obra de maior expressão: *A luta corporal* (1953). Entre os anos de 1951 e 1971, Gullar divide-se entre as buscas poéticas, o trabalho como dramaturgo e como jornalista e passa, a partir de 1964, no dia do início histórico do golpe civil-militar, a envolver-se politicamente de modo mais oficial, ingressando no Partido Comunista Brasileiro – PCB (Gullar, 2016). É importante destacar que esse envolvimento tem relação direta com sua vida cultural e poética, estabelecendo-se por essa via, pois é a partir da leitura da obra *La Pensée de Karl Marx*, de Calvet, quando a trabalho em Brasília, que vai se entender como marxista e que,

voltando para o Rio de Janeiro, começa a fazer parte do Centro Popular de Cultura da UNE – CPC, passando a produzir peças e poemas políticos:

Eu me filiei ao PCB no dia do golpe de 64. Eu queria participar da resistência a um regime que se impunha ao país pela força, destituindo um presidente eleito. Não podia concordar com isso, nem eu nem muita gente. No dia seguinte ao golpe nos unimos e começamos a brigar contra ele, para acabar com ele. Eu pertencia ao CPC da UNE e criamos um teatro com peças e shows contra o regime, mobilizando a intelectualidade. O teatro Opinião, em Copacabana, virou o centro de resistência da intelectualidade contra o regime. Até que chegou um ponto, no final de 1970, em que fui identificado pela ditadura como membro da direção estadual do PCB e me aconselharam a sair do país, pois corria o risco de ser assassinado, de ser torturado até a morte. Fui então para o exílio, onde permaneci quase sete anos. (Gullar, 2016).

É a partir deste envolvimento que passa a ser visto pela oficialidade, na ditadura civil-militar, como alguém subversivo, que precisaria ser vigiado, interrogado e preso, ainda que sua vivência política fosse mais na dimensão cultural que propriamente na propagação dos ideais teóricos do marxismo. A cada momento, o “cerco” parece fechar-se, a ponto de Gullar alojar-se na casa de amigos, vivendo nas frestas e escondendo-se a cada visita recebida na casa, pois não poderia cogitar que alguém soubesse que estava ali, até o ponto em que necessitou, por imperativo, deixar o país para não ser preso.³⁰ Caracteriza-se, pois, este momento anterior à sua partida, como um período de “insílio”, nos termos de Benedetti, agora por motivos mais diretamente comprometedores da vida física, para além da dimensão da existência como poeta:

Nesse sentido, aparece, na obra de Benedetti, um exílio residencial, ou insílio, sofrido pelos cidadãos que foram forçados pelas ditaduras a adotar uma atitude passiva e uma semi-impotência que os destitui de sua autonomia moral e de sua iniciativa psicológica e também pelos que foram encarcerados e destituídos de todos os seus direitos (Benedetti, 1993). (Volpe, 2003, p. 48)

O exílio de um poeta ganha contornos distintos, se pensarmos na realização poética como forma de *ek-sistência* desse indivíduo, que tem na linguagem a possibilidade de intermediação entre o *eu* e o *mundo*. Em exílio, o poeta não está preso, pois se esgueirou dessa condição, tanto do aprisionamento físico, quanto da morte, por

³⁰ Mais detalhes na próxima seção.

meio desta “faca de dois gumes”: o exílio permite a vida, mas também encarcera de outras maneiras. É o que promove um constante sentido de desenraizamento, mas, como sabe ao poeta, a experiência com a linguagem não sucumbe, é transformada. É o que afirma Wilson, analisando as repercussões dos processos exílicos para escritores, a partir da experiência da América Latina:

Obrigados a ir embora e a permanecer fora do país, longe do público que eles fervorosamente tratam de alcançar, os escritores exilados sofrem uma forma de encarceramento. A comunicação com os que ficaram dentro das prisões é quase impossível. [Isso, no entanto] não tolhe sua imaginação. O regime de silêncio imposto dentro do país adquire uma clareza sonora no exílio, cria uma linguagem que comunica sons e ideias que transmitem fé na existência. (Wilson *apud* Volpe, 2005, p. 100)

De volta do exílio, não há também garantias de readaptação imediata para quem sofre com esse percurso doloroso, assim como não há, para quem fica, o retorno do mesmo ser que partiu. Não só o exílio é pungente e transformador, como também o é regressar desse desterro. O tempo do exilado não retorna com o seu regresso. As vivências de quem ficou não foram compartilhadas consigo diretamente, ainda que, em alguns poucos casos, comunicadas. Aquilo que o exilado viveu também não é compartilhado integralmente, por vezes, nem superficialmente, sobretudo porque em muitos casos vai para o campo do indizível. Reconhecemos, portanto, que o processo exílico não termina com o seu fim oficial. Assim, Benedetti fala em “desexílio”, para nomear esse conjunto de sentimentos de “desencaixe” no retorno de um exilado, e que acontece tanto por parte dele mesmo, quanto por parte de quem ficou e consigo estabelecia vínculos. O desexílio configura-se como o retorno de alguém com a “identidade esgarçada”: “O desexílio trouxe um novo tipo de exílio que não é devido à falta de um céu e uma paisagem, mas devido, principalmente, à falta da própria gente” (Volpe, 2005, p. 121). Essa falta é compatível com a ideia de um desajuste no tempo, combinada com um desajuste no espaço:

Todo desterro implica um “destempo” (termo cunhado por Joseph Wittlin), pois o exilado seria despojado não só de sua terra mas também dos acontecimentos no tempo que transcorre em seu país enquanto ele está fora. Também é frequente que, durante o exílio, se viva dois tempos simultâneos, no presente da terra que acolhe e no passado que deixou

pra trás, sendo que este último pode tiranizar o presente pela nostalgia do que se perdeu.” (Volpe, 2005, p. 82)

Eis o retrato do desexilado: não consegue estar completamente integrado ao seu local de residência exílica, sentindo-se alheio em muitas medidas, e quando retorna ao seu local de origem, sente-se também desagregado em vários aspectos. Sua única condição firme é a de viver nas bordas, como na lição de Ricardo Reis: “Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros/Onde quer que estejamos” (Pessoa, 1997, p.71). Ao tratar do desexílio, Volpe relembra a obra *La Borra de Café*, de Benedetti, e utiliza a expressão “não ter *asidero*” para tratar dessa sensação/condição, em nota: “A palavra *asidero* significa lugar por onde se segura alguma coisa e, no sentido figurado, apoio, proteção. Não ter *asideros* seria não ter em que se segurar.” (2005, p.112):

Para o intelectual uruguaio, parece haver uma única maneira de viver sua identidade: como estrangeiro, como estrangeiro em casa, ou como em casa de estrangeiros, pois a “estrangeiridade” se transformou na única casa possível. Uma casa que parece ser aquela predestinada para o criador, pois o exílio não faz mais do que acrescentar mais uma dimensão, ou um avatar, ao que já seria seu estado natural e exclusivo. (Volpe, 2003, p. 49)

Neste trabalho, ao tratar-se de “exílio”, muitas vezes se utilizam termos como “processos exilientes” ou “exiliência”, como uma condição longa e de muitas implicações internas, externas, individuais, coletivas e recíprocas. Tal análise aparece como ponto de reflexão para Benedetti, que cunha os termos “insílio”, “exílio” e “desexílio” em muitas partes de sua obra, pela via da literatura, tendo ele mesmo passado por tais experiências. Tudo isso causa repercussão na identidade desse ser, que não consegue, como outros cidadãos de sua terra (ou de outras terras), encaixar-se completamente numa vivência social esperada.

As relações do ser humano com os lugares que habita ou por onde passa não são, como podemos perceber, meramente constituídas como ocupação de um espaço físico. Quem passa pelo exílio precisa construir, desconstruir e reconstruir relações a cada deslocamento, considerando sentidos internos e externos desses movimentos. Essa condição não pode ser ignorada na produção poética, pois se torna fator de arte (Cândido, 2010), sobretudo quando a poesia é reveladora de íntima relação com a ideia de lugar, seja em situações em que esses lugares representem conforto, vínculo, seja em situações

em que esses lugares expressam angústia, aversão ou até mesmo falta de vínculo. Os estudos do poético, a partir das paisagens literárias que se abrem às mais distintas leituras, encontram, pois, nesse olhar humanista, compreendido pela geograficidade, base fundamental para se alcançar o entendimento de como lugar e sujeito expressam-se, em interação, como reveladores em suas identidades. De maneira ainda mais profunda, analisa Benedetti que a condição de ser escritor, por si, já garantiria uma espécie de exílio antes do exílio, o que nesse estudo consideramos como motivação para a saída de Gullar de São Luís para o Rio de Janeiro, conforme já discutido:

A condição fundamental da literatura, a condição autêntica de qualquer escritor seria uma forma de exílio, de ruptura, de auto-proscrição. Enquanto a crisálida da criação se libera dentro do artista, ele já estaria no limiar do exílio. O exílio estaria dentro dele antes de lhe ser imposto e passaria a revelar-se logo que começa sua migração. (Volpe, 2005, p. 149)

A interação do ser humano no mundo é constituinte de valor e, portanto, de representação e simbologia. Isto porque os lugares que o ser habita estão em tal medida compreendidos na vida do sujeito que o integram de muitos modos, no sentido de uma *ek-sistência* – ainda que pareçam exteriores. Retirar o ser humano de seus lugares de constituição, numa experiência de exílio, implica, pois, uma série de sentimentos em relação aos outros lugares os quais passa a habitar, perturbando sua realidade geográfica:

A realidade geográfica exige uma adesão total do sujeito, através de sua vida afetiva, de seu corpo, de seus hábitos, que ele chega a esquecer-los, como pode esquecer de sua própria vida orgânica. Ela está, contudo, oculta e pronta pra se revelar. O afastamento, o exílio, a invasão tiram o ambiente do esquecimento e o fazem aparecer sob forma de privação, de sofrimento e de ternura. A nostalgia faz o país parecer como ausência, sob o pano de fundo da expatriação, de uma discordância profunda. Conflito entre o geográfico como interioridade, como passado, e do geográfico totalmente externalizado, como presente. (Dardel, 2015, p. 34)

Por mais que pensemos sobre essa realidade do exilado, nada se compara à experiência exílica. Said, em sua obra *Reflexões sobre o exílio* (2003) – condição que conheceu muito bem por experiências próprias –, aponta que seria uma “fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar” e que tudo o que advém da literatura a partir do exílio pode até parecer romântico, glorioso ou triunfal, mas não são mais que esforços de superação dessa dor sobre a perda de algo para sempre

deixado para trás, a “dor mutiladora da separação” desse lugar de referência (2003, p. 46). Também afirma que “O *páthos* do exílio está na perda de contato com a solidez e a satisfação da terra: voltar para o lar está fora de questão.” (Said, 2003, p. 52)

Falar em exílio e desconsiderar a realidade geográfica seria desprezar um elemento fundamental na compreensão desse processo. É necessário mergulhar mais a fundo nas relações que se estabelecem entre os seres humanos e a terra sobre a qual pisam e que também, de muitos modos, os constitui, a que chamamos *geograficidade*. Entendendo-se por *geograficidade* a compreensão do *ser-e-estar-no-mundo* (Heidegger, 2005), a ligação existencial entre o ser humano e a terra (“lugar, base e meio de sua realização”) é estabelecida como uma relação que “afeta a carne e o sangue” (Dardel, 2015, p.31). Assim, revela-se a perspectiva de “uma visão holística e unificadora da relação homem-natureza”, ao tentar “abranger a totalidade do ser — percepção, pensamento, símbolos e ação”. (Holzer, 2009, p.140). Não há esquiva da geograficidade. O próprio corpo humano, por seu peso, impede o “decolar completamente do chão”, nos mantendo “prisioneiro[s] dos relevos” (Collot, 2013, p. 209). Existindo, somos seres que tanto estamos no mundo quanto o constituímos, sejam quais forem as relações estabelecidas. Se nos envolvemos afetivamente, se ignoramos ou se repudiamos o chão que pisamos, ainda assim estamos inarredavelmente vinculados ao fato de estarmos nele e de fazermos parte dele.

Os textos literários, segundo Collot (2013, p. 52), “são portadores de ressonâncias subjetivas e de valores éticos e estéticos, e constroem, então, ao mesmo tempo que uma imagem do mundo, uma imagem do eu”. Assim, no intuito de analisar as metáforas vivas promovidas pela poética de Gullar em torno dos processos exilientes que viveu, cabe analisarmos também de que modo elas são criadas, no que se refere à sua visão sobre os sentidos de *lugar*. Com base nos estudos de Dardel (2015), Tuan (2012, 2013) e Relph (2014), percebemos que as relações estabelecidas pelo ser humano com os ambientes que de sua vida fazem parte podem gerar sensações, a partir da forma como se dão suas experiências com e nesses espaços. Uma dessas relações encontra-se na ideia de que a *lugaridade*, para Relph (2014), estaria nessa característica própria que um espaço tem de reunir qualidades, experiências e significados em nossa experiência imediata, fundada nos aspectos constitutivos de lugar (autenticidade, encontro, sentido, raízes, interioridade), enquanto se apresenta a ideia de *lugar-sem-lugaridade* (no original, *placelessness*), como sendo aquele que possui uma fraca ou inexistente capacidade de promover a reunião desses elementos.

“Lugar é uma pausa no movimento. [...] A pausa permite que uma localidade se torne o centro de reconhecido valor” (Tuan, 2013, p. 169). O estabelecer-se em um local implica travar com ele experiências e, portanto, costurar valores e sentimentos, ainda que não totalmente conscientes. Yi- Fu Tuan trata da categoria *lugar* relacionando-a com sua valoração pelo ser humano através dos sentimentos envolvidos no meio ambiente. O *lugar* “é construído a partir da experiência e dos sentidos, envolvendo sentimento e entendimento, num processo de envolvimento geográfico do corpo, amalgamado com a cultura, a história, as relações sociais e a paisagem.” (Tuan, 2013, p. 7). É diferente do *locus* desconstituído de relações afetivas, sejam elas positivas ou negativas, com o qual não se estabeleceu vínculo. Em outros termos,

é o próprio microcosmo que dá sentido à existência; é mais que o lugar antropológico, mais que o *habitus* social ou casulo protetor psicológico: ele é tudo isso ao mesmo tempo, sendo significado geograficamente na relação corpórea e simbólica do sujeito. (Tuan, 2013, p. 7)

É importante percebermos que, quando se fala em *lugar-sem-lugaridade*, não se trata de aversão ao lugar, mas sim de indiferença quanto às possíveis relações que um ambiente poderia proporcionar, caso os vínculos se estabelecessem. É a precariedade dos vínculos ou sua inexistência. A existência desse liame entre ser humano e ambiente coloca a *lugaridade* no centro da questão, gerando sentimentos atrativos ou repulsivos. Quando se trata da falta de afetividade que chega a causar aversão, repulsa, desprezo por certos lugares, refere-se à *topofobia* (Tuan, 2012, p. 136). Em entendimento contrário, para o Tuan, *topofilia* seria, em sentido amplo, “todos os laços afetivos dos seres humanos com o meio ambiente natural”, que difeririam entre si por sua intensidade, sutileza e modo de expressão. Se *lugar* implica pausa, o *espaço* implica valores relacionados ao movimento:

As ideias de “espaço” e “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço e vice-versa. Além disso, se pensarmos no espaço como algo que permite movimento, então lugar é a pausa; cada pausa no movimento torna possível que a localização se transforme em lugar. (Tuan, 2013, p. 14)

Daí estabelecerem-se outros valores relacionados ao *espaço*, como o *apinhamento* e a *espaciosidade*, noções antitéticas, sendo esta última relacionada à sensação de estar livre, com “poder e espaço suficientes em que atuar”, enquanto a primeira está relacionada à sensação de restrição, de limitação, causada pela interação com o espaço. (Tuan, 2013,

p. 78). O *apinhamento* pode dar-se em vários sentidos, como o psicológico, o social e até mesmo o financeiro, sendo uma concepção amplamente compatível com muitos sentimentos despertados pelos processos exilientes: “Apinhamento é saber-se observado.” (Tuan, 2013, p. 80). Entre os sentimentos do “não pertencer”, passando por ambientes considerados como *lugar-sem-lugaridade*, os sentimentos topofóbicos e os de apinhamento, é possível, mesmo para o exilado, estabelecer sentimentos topofílicos com os lugares por onde passa. Observamos que, no caso de Gullar, enquanto São Luís é topofílica em alguns sentidos, causava apinhamento em outros. Moscou já de início provoca topofilia, o que, por exemplo, Santiago, Lima e Buenos Aires não conseguem despertar, estando entre a falta de lugaridade e a topofobia, na maior parte do tempo. Na capital soviética, o relacionamento afetivo marcante que teve com Elôina, tradutora do Centro de Estudos do Partido, durante quase toda a sua permanência³¹, é grande indício dessa distinção. Não é difícil compreender por que a poética do exílio revela muitas relações com os ambientes exílicos. Afirma Said que “Ver um poeta no exílio – ao contrário de ler a poesia do exílio – é ver a as antinomias do exílio encarnadas e suportadas com uma intensidade sem par.” (2003, p. 47). Não raramente, a realidade se apresenta tão absurda que parece ficção. Do mesmo modo, para enfrentá-la, o devaneio é um elemento fundamental:

Grande parte da vida de um exilado é ocupada em compensar a perda desorientadora, criando um novo mundo para governar. Não surpreende que tantos exilados sejam romancistas, jogadores de xadrez, ativistas políticos e intelectuais. Essas ocupações exigem um investimento mínimo em objetos e dão um grande valor à mobilidade e à perícia. O novo mundo do exilado é logicamente artificial e sua irrealidade se parece com a ficção.” (Said, 2003, p. 54)

No caso de Gullar, um passeio por toda a sua trajetória pessoal e poética é necessário para uma mínima compreensão dos sentidos de lugar na sua poesia pós-exílio, objeto deste estudo. Não há como desvincular o ser vivente de suas experiências ambientais. A proposta de compreensão das metáforas vivas que se apresentam em *Na vertigem do dia* passa, obrigatoriamente, por não ignorar a multiplicidade de relações que são desenvolvidas na vivência daquele que é desterrado, desenraizado e que, portanto,

³¹ Para mais detalhes sobre essa vivência amorosa e como ela afeta o sentido de lugaridade em Gullar durante sua estadia em Moscou, recomendamos a leitura de *Rabo de Foguete: os anos de exílio* (2003), entre os capítulos 26 e 49.

está deslocado. Assim, passemos agora a uma breve leitura da trajetória de vida e arte em Ferreira Gullar.

3.2 “É voz de gente – poema”: Ferreira Gullar e a bússola da voz poética

A partir da década de 1950, surge no cenário poético nacional José de Ribamar Ferreira que, entre tantos “José de Ribamar” de sua terra, adotará, por corruptela do sobrenome materno, o nome de Ferreira Gullar, pelo que será conhecido não só no Brasil, como mundo afora. Além de poeta, exercício em que deixa o seu maior legado para as artes, foi também ensaísta, cronista, crítico de arte, tradutor, artista plástico e roteirista. Em entrevista ao programa *Trajetórias*, da TV Cultura, afirma que nascera em São Luís do Maranhão, “onde metade das pessoas se chama José de Ribamar”, com o que justifica a necessidade do uso de um pseudônimo. Conta ser filho de um quitandeiro e futebolista, tendo convivido em espaços muito livres, considerando-se um “moleque de rua” que acaba se tornando um poeta, porque era sua vocação, mas faz questão de afirmar que nisso não há nenhum mérito especial. (Gullar, 2016, 58”). Nasce em 10 de setembro de 1930 e morre, aos 86 anos, em 4 de dezembro de 2016, acometido por uma pneumonia.

Gullar talvez seja um dos poetas que mais incansavelmente buscou compreender, por dentro, por fora e por experiência, essa relação dinâmica entre aquilo que se escreve, os limites da linguagem e o sentimento do ser humano diante do pasmo que se lhe oferece o viver no mundo. Percebe-se que aí tratamos de alguém que se identifica, numa identidade-*idem*, com os que partilhavam do trauma do exílio, mas, por outro lado, no sentido de uma ipseidade, sua história é única. Toda a trajetória de Gullar, como poeta ludovicense, maranhense, migrante para o sudeste, exilado entre Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires, até retornar ao Brasil numa condição tão peculiar, que é a do desexílio, comporta dizer que se a mesmidade da condição de sujeito exilado existe, ele consegue, através de sua poética, olhar para o si-mesmo como um outro (Ricoeur, 1991) e reconfigurar o fio narrativo da sua história.

Essa trajetória tem início em São Luís do Maranhão, cidade onde nasceu e tornou-se adulto, a partir de uma redação escrita para a escola e que fora reconhecida pela professora como digna de se dizer que ali existiria um escritor. Mas, para Gullar, não há o que justifique esse caminho como uma predestinação gloriosa. Tanto que inicia sua *Autobiografia poética* (2015), base da maior parte dos relatos que aqui serão expostos, contando como era, na infância, dado a pequenos furtos de copos nos bares e lanchonetes

da cidade, pela simples farra, assim como muitos de seus colegas, que tiveram trajetória totalmente diferente na vida:

É difícil entender claramente o que nos leva a tomar este ou aquele rumo na vida. [...] Eu me tornei escritor; o outro, jogador de futebol; e o terceiro extraviou-se, entregando-se à maconha e depois à cocaína. Se não sei o que me levou a praticar aqueles pequenos delitos, tampouco sei por que, aos treze anos, abandonei a liberdade para dedicar-me à literatura. (2015, p. 17)

Ser escritor não seria, portanto, nada além de mais um caminho possível e não há nada de essencialmente diferente que o tivesse levado a isso, segundo esse olhar. Nem sequer a leitura fazia parte da rotina de sua família, não havia estímulos outros além das páginas das gramáticas da escola: Gullar não compreendia nem mesmo a existência de poetas vivos, considerando que poesia era sempre assinada com o nome de autores já falecidos há muito tempo – aqueles textos que figuravam nas páginas dos seus referenciais gramaticais, que era o tipo de leitura que fazia desde que decidira ser escritor, pela influência do elogio docente em sala. Acreditava fortemente que para escrever bem era necessário dominar a gramática, e os escritores envolvidos nos exemplos dados eram a exata medida do “bem escrever”:

Então eu passei dois anos só lendo gramática para aprender a escrever português, a Gramática Expositiva, de Eduardo Carlos Pereira, que era a minha gramática preferida. No final da gramática tinha uma série de poemas, uma antologia. Camões, Bocage, Gonçalves Dias, Castro Alves, Olavo Bilac. Eu comecei a ler e descobri a poesia ali na gramática expositiva. Mas, como aqueles poetas todos estavam mortos, eu achava que poesia era coisa de morto, eu não conhecia poeta nenhum, eu conhecia o espírito, ‘esmagado’ e o meu pai que jogava futebol. Não conhecia ninguém, achei que era coisa de morto, mesmo assim eu quis seguir aquela profissão de defunto, vou ser poeta. Eu comecei a fazer uns poemas, o meu irmão ficou preocupado, o meu irmão mais velho me chamava no canto: ‘Em que você está se metendo?’ (Gullar, 2012, p.138)

Seguindo quase que intuitivamente essa “perigosa” profissão “de defunto”, vai descobrir, pela revelação do irmão mais velho, Dodô, que os poetas não precisam estar mortos para serem poetas. Mas que, provavelmente, teriam como destino a loucura, tal qual um vizinho, que se punha à janela dizendo coisas incompreensíveis e afirmativamente poéticas, risco que Gullar asseverou ao irmão não correr. Foi sua irmã Consuelo que tomou a iniciativa de apresentá-lo a um poeta vivo, o pai de sua amiga

Iracema, que quis conhecer esse raro gênero: um jovem verdadeiramente interessado por poesia. No entanto, apesar de vivo, era um poeta que não combinava com a imagem que criara na sua cabeça a respeito de todos os poetas: “Não parecia um poeta. Pelo menos nada tinha da imagem que eu fazia deles, de olhar romântico e basta cabeleira, como Castro Alves e Lord Byron. Aquele era um poeta da realidade banal, sentado numa pequena cadeira de pau [...]” (2015, p. 20).

De modo intrigante, a realidade banal acabaria sendo um dos principais objetos do percurso da poética gullariana, e aquele poeta, Manuel Sobrinho, tornar-se-ia seu amigo e introdutor nas rodas boêmias da cidade, a partir do que realmente compreenderia a cena cultural de sua “Macondo”. Era uma geração que Gullar considerava “inteligente e talentosa” e que propiciou a chance de seu primeiro emprego: locutor na Rádio Timbira, rádio governamental até hoje existente e atuante. Juntando seus recursos da Rádio Timbira e com certa ajuda materna, publica seu primeiro livro de poemas: *Um pouco acima do chão*, de 1949, obra que o poeta não insere no rol de suas obras oficiais, o que só acontece a partir de *A luta corporal*, de 1954. Nesse primeiro momento, Gullar entende que fazia uma poesia ingênua, imatura. Somente a partir de sua ida para o Rio, determinada, segundo ele, pela descoberta dos poetas modernistas, é que vai começar a elaborar um trabalho com características mais autorais. Afirma o escritor sobre esse caminho poético, desde que decide ser escritor até *A luta corporal*:

Até 1945 o Modernismo não tinha chegado no Maranhão [...], por isso que digo que nasci em ‘Macondo’, aquela cidade onde tudo acontece cem anos depois, então, foi lá que nasci. Então, eu escrevia como se escrevia no final do século passado. E me dediquei a tal maneira a escrever assim, que eu já falava em decassílabo, já saía tudo medido, já. A vinda pro Rio foi determinada pela descoberta da poesia moderna. [...] Então, nessa época, a poesia brasileira tinha entrado na chamada ‘Geração de 45’, que tinha voltado ao soneto, quer dizer...quando eu abandonei o soneto...eu tava sempre fora do compasso [...]

Eu comecei a ver que o problema da poesia tinha muito a ver com a linguagem mesmo. E essa preocupação, essa descoberta com a linguagem, da linguagem como instrumento realmente da poesia, fez com que eu começasse a fazer indagações e mudar o rumo da minha própria poesia. Então eu comecei a achar que a linguagem era velha e que a poesia, o momento poético, aquilo que eu queria expressar era uma descoberta agora, recente. E ia expressar o novo com uma linguagem velha, que era anterior àquilo, quer dizer...

Então, ao descobrir isso...essa descoberta...eu resolvi que eu devia criar uma linguagem que nascesse junto com o poema. Ao tentar fazer, eu fui obrigado a violentar todas as normas da linguagem e deformar as palavras e... então, quando eu consumiei isso...porque eu levei muito tempo para dar o passo adiante, porque eu não sabia como fazer, porque

era uma coisa impossível, na verdade [...]. Eu constatei que era uma coisa que ninguém ia entender, eu tinha desintegrado a linguagem, eu tinha desintegrado as palavras, a sintaxe, então eu tinha entrado num ‘beco sem saída’, quer dizer: eu tinha destruído a minha própria linguagem. E como aquilo não era uma brincadeira, era uma coisa que pelo menos eu levava a sério, resultado é que eu não podia escrever mais, eu sentia nojo das palavras. (Gullar, 2016, 4’27” - 8’06”).

Gullar, em seus relatos, deixa claro que foi a partir da leitura de autores como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, E.T.A. Hoffman e Rainer Maria Rilke que foi adquirindo uma nova consciência sobre as possibilidades do poético, mergulhando em suas experimentações e questionando a linguagem a partir dela mesma, testando seus limites até chegar ao ponto do que ele chama de “desintegração da linguagem”. A respeito de *A luta corporal*, afirma Villaça, em sua tese sobre o autor, (1984, p. 7):

Trata-se de poesia difícil, por vezes quase rarefeita: trava-se nela o embate do sujeito, que aspira a uma expressão de lucidez, contra o seu arrastar num tempo indiferente que passa, mata e continua a passar. É contra o tempo, pois, a luta central desse corpo cujo destino é perder-se no “pó sem voz”.

Nesse embate, na busca de novas linguagens, encontra-se com o movimento concretista, liderado por Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos. Ou podemos dizer, segundo a compreensão de Gullar, que esses poetas, ao encontrarem em *A luta corporal* pontos de semelhança com o movimento que se iniciava e ao se sentirem provocados pela escrita gullariana, entrariam em contato com o poeta maranhense para que discutissem os rumos da poética concretista e para produzirem segundo esses rumos. As polêmicas estabelecem-se a partir de uma divergência sobre Oswald de Andrade e diante da posição crítica de Gullar, que já tinha vivido a experiência de tentar “desintegrar a linguagem”, tendo como resultado a impossibilidade de seu uso, além de criticar a subserviência dos autores do concretismo (grupo paulista) às referências estrangeiras:

Augusto de Campos veio ao Rio de Janeiro para encontrar-se comigo e discutirmos a possibilidade de um novo rumo para a poesia brasileira. [...] Mas havia uma diferença: enquanto minha experiência (*Roçzeiral*, etc.) tinha um cunho destrutivo, a deles, esclarecia Augusto, era construtiva. [...] Observei que considerava Oswald de Andrade mais próximo da nova poesia, especialmente porque sua linguagem tinha sabor de capim verde. Augusto reagiu, dizendo que Oswald não era um poeta sério, era um anarquista, um piadista. [...] Augusto, Haroldo e Décio, nascidos e criados em São Paulo e que ali continuavam morando, não tomaram conhecimento de Oswald de Andrade enquanto ele viveu.

Correspondiam-se com Ezra Pound, nos Estados Unidos, mas ignoravam o grande poeta brasileiro que vivia na mesma cidade que eles. Mais tarde, o transformariam em cavalo de batalha e montariam nele.

[...] Em carta a Augusto, datada de 22 de abril de 1955, comento esses poemas e digo que a fragmentação das frases e das palavras, anulando-lhes o sentido, os reduzia a mero amontoado de sons e letras coloridas. [...] Augusto, em carta de maio de 1995, rebate todas as críticas que eu fizera aos seus poemas, mas a verdade é que, a partir de então, não voltou a fazer poemas semelhantes àqueles que eu criticara. (2015, p.37-40).

As críticas destinadas ao grupo paulista fazem parte de uma visão gullariana sobre a arte que só se aprofundará ao longo dos anos. Em busca de uma linguagem genuinamente nova e poética, recusa as fórmulas importadas, não poupando nem mesmo os artistas da primeira fase do Modernismo Brasileiro, envolvidos na Semana de Arte de 1922: “Se essas mudanças tivessem sido determinadas por necessidades surgidas do trabalho dos artistas brasileiros, nada demais. Sucede, porém, que todas essas mudanças são impostas de fora, pelas transformações operadas em Paris ou Nova York.” (Gullar, 2010, p. 31). Em suas observações, deixa claro que não está defendendo uma “pintura nacional”, mas que, pelas próprias experiências, os artistas locais possam desenvolver suas obras e testar os limites de sua linguagem artística. Assim, mais tarde chegará à conclusão, em sua obra *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (1969) de que muito do que aqui se criou como arte foi “como imitação subdesenvolvida” dos artistas estrangeiros.

Aprofunda sua posição vinte anos depois, em *Indagações de Hoje* (1989), afirmando que a visão de tentar destituir a arte de seu contexto sócio-histórico, como pretensões a um “universalismo” vanguardista, é uma visão simplificadora e colonizada. Em *Argumentação Contra a Morte da Arte* (1993) continua suas reflexões sobre a importância de se considerar os fatores locais no desenvolvimento de artistas brasileiros de ponta, como Tarsila do Amaral, compreendendo que só puderam superar as influências iniciais a partir do entendimento de um mergulho em formas novas propiciadas por essa busca de valorizar o que havia de distinto em nossa própria cultura. Assim, percebe-se que a inovação na linguagem que Gullar propõe a si mesmo e aos demais artistas locais não é uma pauta localizada em um tempo específico, mas uma compreensão desenvolvida e aprofundada ao longo dos anos de sua trajetória poética, uma inquietação que já nasce com o nascimento de sua obra.

Mesmo diante das divergências, realizou com o grupo paulista a I Exposição Nacional de Arte Concreta, em dezembro de 1956, na Galeria de Arte da *Folha de São*

Paulo, juntamente com o grupo carioca, chamado de “neoconcretista”, do qual, mais tarde, vai se aproximar. Naquela ocasião, expõe cinco páginas de *O formigueiro* (1991)³², que considera como seu primeiro poema concreto, no qual se juntavam sintaxe visual e discurso, e que o próprio autor vai considerar também como seu primeiro “livro-poema”. Nessa obra, que se inicia com a desintegração da palavra “formiga” e cujas letras vão se espalhando pelas folhas como se fossem parte de um formigueiro, “cada letra de cada palavra é sacada do núcleo ao arbítrio do poeta, visando à expressividade da palavra que ocupará, cada uma delas, a página inteira, dando expressão ao silêncio que é o branco do papel.” (2015, p. 41). Assim, não só as palavras e as letras têm sua importância para o entendimento, mas também sua ausência, a sua localização no espaço, o folhear das páginas, entre outros recursos que serão cruciais na poesia gullariana desse momento.

Depois de sua experiência com *O formigueiro*, parte para poemas mais “ortodoxamente concretistas”, explorando mais as possibilidades visuais e, a partir daí, conjugando percepções semânticas e fonéticas. No entanto, no tangenciar desses limites, o autor vai desenvolvendo a necessidade de ordenar a maneira como o leitor passaria os olhos sobre o papel para chegar ao entendimento proposto, o que só seria garantido, pela compreensão de Gullar, se fosse possível pensar no poema a partir de uma estrutura espacial. Assim, nascem os “livros-poema” e os “poemas espaciais” ou “poemas-objeto”.

Tais concepções confluem com o afastamento de Gullar do grupo paulista e a sua aproximação com o grupo carioca, os neoconcretistas: Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, entre outros³³. É um momento de euforia e descoberta do autor na experimentação poética com a linguagem, em que sente haver um alargar de seus horizontes para paisagens totalmente inexploradas na literatura:

Entusiasmei-me: uma coisa nova havia nascido! Sim, era um livro diferente de todos os outros livros, porque nele a página deixava de ser apenas o suporte em que se imprimem palavras para tornar-se elemento natural do poema: cortar a página, dar-lhe esta ou aquela forma, era de certo modo trabalhar o silêncio, o avesso da linguagem. E mais: por essas razões todas, o ato de passar a página perdia seu sentido puramente mecânico para tornar-se um gesto constitutivo do poema: o leitor, assim, participava da formação do poema. [...] Na verdade, o

³² Esclarecemos que a obra terá sua primeira publicação em 1991, pela Edição Europa, mas foi concebida pelo autor em 1955. Após a edição de 1991, só volta a ter uma segunda edição em 2015, comemorativa, pela Academia Brasileira de Letras.

³³ Para uma leitura mais profunda a respeito da inserção e do afastamento de Gullar nos movimentos concretista e neoconcretista, recomendamos a obra *Ferreira Gullar: autobiografia poética e outros textos* (2015), em seu primeiro capítulo.

livro-poema deixa de ser apenas um livro como os outros, repositório de poemas: é um objeto poético. (2015, p. 44-45)

Tal entendimento alarga-se, expandindo-se geométrica e geograficamente com os “poemas-objeto”. No entanto, buscando explorar ainda mais as possibilidades geográficas desse tipo de poética, Gullar passa a conceber que não deveria pensar no leitor utilizando apenas as mãos, mas seu próprio corpo. Assim, chega a termo o período mais experimentalista do autor, pois concebe, com o auxílio de Hélio Oiticica – que cede o subsolo da casa da sua família para a intervenção poética –, o *poema enterrado*, que termina literalmente debaixo d’água, findando as ilusões poéticas de Gullar a respeito do neoconcretismo, por ser apresentado, desse modo, a um dos limites desse tipo de linguagem, o físico:

Abria-se uma porta, entrava-se e encontrava-se, ao centro, um cubo vermelho de 50cm x 50cm; debaixo deste havia outro cubo, de cor verde, de 30 cm x 30 cm e, finalmente, um cubo bem menor, branco, de 10 cm x 10 cm, no qual estava escrito: rejuvenesça. [...] Mas no dia da inauguração do *poema enterrado*, o subsolo estava inundado, porque havia chovido três dias seguidos, e a água da chuva se infiltrara na estrutura improvisada. Depois dessa decepção, não voltei mais à casa dos Oiticica e, pouco tempo depois, afastei-me do grupo neoconcreto, por ir trabalhar em Brasília. Mas não apenas por isso. Comecei a perceber que aquele caminho se esgotara e não desejava continuar nele. (2015, p. 46-47)

Essa percepção do esgotamento do caminho experimentalista mais iconoclasta, com objetivos mais vinculados à forma de apresentação que a outros elementos semânticos, parece estender-se até o fim de sua vida e de sua trajetória poética, porque embora continuasse explorando os limites da linguagem até suas últimas linhas, mantém a postura de questionar a validade das construções enquanto arte. De todas, até mesmo as suas.

É fundamental notar que desde o primeiro momento de sua caminhada, essa indagação sobre a arte se mantém constante, inquirindo sobre se realmente há inovação, procurando manter-se fiel a essa busca do que é poético, por dentro. Mesmo quando experimenta bastante com a linguagem, em sua fase mais vinculada à forma, como quando se junta ao concretismo e ao neoconcretismo, o faz pensando no conteúdo poético que ela poderia provocar no leitor, proporcionando a exploração das possibilidades de uma linguagem viva. Daí sua definição de poesia como “espanto”. Assim, uma fala que se repete em entrevistas e textos críticos de Gullar sobre a arte é a do questionamento da

validade de certas intervenções artísticas, posicionamentos em que deixa claro que a sua crítica não aparece por mero conservadorismo, pelo contrário. Evidencia que tudo o que é novo na linguagem, realmente inovador, deve ser aplaudido, mas que não se deixaria levar por modismos afeitos a seguir um padrão iconoclasta sem propósitos artísticos mais fundamentados:

Eu sei que é bacana dizer que é arte porque todo mundo é de vanguarda, é avançado. E quem não é de vanguarda é reacionário, então tem que gostar de qualquer coisa, mas eu não gosto. [...] Quer dizer, urubu é urubu, mas se estiver na Bienal é arte. A vanguarda se caracteriza por ser anti-institucional, o que está instituído não é vanguarda, está instituído. Certo? O que está instituído está consolidado, reconhecido. A vanguarda é a rebeldia contra o instituído, mas essa vanguarda é estranha, porque precisa da instituição pra existir. Meu Deus, é uma piada! [...] Pra mim o novo é maravilhoso. Se o cara conseguir fazer uma obra de arte que eu nunca vi, eu caio de joelhos e beijo os pés dele. O novo, lindo, criativo, é a maravilha da vida. Agora, urubu na gaiola não dá! Cocô dentro da lata. O cara pega o cocô e manda pra uma galeria de arte e diz: “Realmente, esse cocô...”. [...] Não tenha medo de dizer não. Cocô é cocô mesmo, não é obra de arte! Não há mistério quanto a isso. (Gullar, 2016, p. 13-15)

Após sua mudança do Rio de Janeiro, para fundar e dirigir a Fundação Cultural de Brasília, a convite de Carlos Castelo Branco, jornalista, mantém-se mais afastado dos movimentos concretista e neoconcretista. Após a renúncia de Jânio Quadros, volta ao Rio, que é quando se dará seu envolvimento com a União Nacional dos Estudantes (UNE), não inicialmente pela movimentação política em si, mas pela movimentação artística em torno do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, que era dirigido por Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha³⁴, amigo de Ferreira Gullar e dramaturgo.

Somente no dia exato do golpe, Gullar ingressa no Partido Comunista Brasileiro: “Eu cheguei a ser presidente do CPC e não era do partido, e não entrei. Sabe o dia em que eu entrei pro partido? 31 de março, à noite, o dia do golpe. 1º de abril, à noite, o dia do golpe. Quando o golpe se consumou, eu entrei pro partido” (Gullar, 2002, 21’17” - 21’33”). A resolução foi tomada diante do entendimento de que precisava se posicionar contra o golpe e que inevitavelmente, nesse posicionamento, estaria implicado, junto com seus companheiros de incursões artísticas do CPC. Então, melhor seria que estivessem todos juntos e alinhados politicamente, para se fortalecerem contra a ditadura. No entanto,

³⁴ Em “Digo Sim”, 24º poema de *Na Vertigem do Dia*, a ser analisado em capítulo posterior, Gullar cita Vianinha como uma das vítimas da ditadura: “por vianinha ferido/pelo nosso irmão caído”. (2013, p.64)

o CPC não poderia mais aparecer às vistas do público com esse nome, diante das novas circunstâncias. Assim, utilizando o Teatro de Arena como auxiliar, para dar a legalidade ao grupo, montaram o espetáculo *Opinião*. Nesse caminho, as contribuições de Gullar com sua poesia iam na direção de um engajamento militante, chegando a produzir cordéis e outros recursos com objetivos mais panfletários, que mais tarde iria considerar como de menor qualidade poética:

Minha atitude, então, em face da poesia, era essencialmente pragmática, isto é, menos preocupada com a qualidade poética do que com o objetivo político a alcançar. Mais tarde me dei conta que fazer má poesia não servia para nada. Ao escrever um poema, a preocupação principal tem de ser com a qualidade literária, poética. Isso me levou a elaborar melhor os poemas dessa fase e mesmo a tentar criar uma linguagem poética de qualidade a partir do vocabulário que o tema político-social inevitavelmente implica. Iniciei, então, uma nova trilha poética, que desembocou, em 1975, no *Poema Sujo*. [...] No *Poema Sujo*, creio eu, deu-se uma implosão de tudo que fora elaborado durante os anos 1962 e 1975. É certo que nada disso foi planejado nem realizado com plena consciência do que fazia, mas, como sempre ocorre comigo, foi acontecendo à medida que me dava conta das dificuldades e das descobertas. (2015, p. 57-58)

O *Poema Sujo*, provavelmente a obra poética mais analisada e revisitada de Ferreira Gullar, constitui-se como um marco histórico de referência sobre o exílio. É escrito num movimento contínuo e num fluxo violento correspondente à própria situação de exilado vivida pelo autor. Ao retratar esse sentimento motivador de sua escrita, Gullar o identifica como um “vômito” de tudo o que acontecia e passava pela sua sensibilidade, de fato, um movimento do “ser emocionado” que se encontra “transbordado” por dentro e por fora, lembrando a e-moção de que trata Collot (2018), num movimento em que o sujeito sai de si para expressá-la, conforme sugerimos em análise anterior.

Além do sentido do transbordamento de suas vivências como exilado, de todas as suas percepções e emoções, a obra também adquiria um sentido de último texto, pois a ameaça das ditaduras na América Latina, pelos países por que passou, apenas se agravava. A cada país, o cerco era fechado e as últimas notícias de quando se encontrava em Buenos Aires eram de que o Brasil estava orquestrando o sequestro de seus cidadãos exilados, com o auxílio das forças policiais argentinas. Diante desse cenário, houve a imperatividade da escrita como forma de deixar uma derradeira contribuição poética. Nesse “evento-limite”, serviria de *sèma*, símbolo e túmulo (Gagnebin, 2006), além de “redistribuição das cartas políticas e ideológicas”, no irrompimento de uma “memória

subterrânea” (Pollak, 1989), em face da possibilidade concreta da morte ou da prisão. De certo modo, um poema de testemunho, testamento e inventário. É o que concluímos do relato do autor em *Rabo de Foguete*, no detalhamento de como nasce a obra:

Achei que era chegada a hora de tentar expressar num poema tudo o que eu ainda necessitava expressar, antes que fosse tarde demais – o poema final.

Quando essa ideia despontou na minha cabeça, esqueci tudo o mais e entreguei-me a ela. Imaginei que o melhor caminho para realizar o poema era vomitar de uma só vez, sem ordem lógica ou sintática, todo o meu passado, tudo o que vivera, como homem e como escritor. Posto pra fora esse magma, extrairia dele, depois, os temas com que construiria o poema. Tão excitado fiquei, a cabeça a mil, que só muito tarde logrei adormecer.

Na manhã seguinte, mal despertei, sentei-me à máquina de escrever: era a hora de vomitar a vida. [...] Senti que tinha encontrado o umbigo do poema (porque, como as pessoas e outros bichos, o poema também começa pelo umbigo) e, quase sem tomar fôlego, escrevi por cinco laudas. Ao terminá-las, sabia de tudo: que o poema ia ter por volta de cem páginas, que teria vários movimentos como uma sinfonia e que se chamaria *Poema Sujo*. Hoje, ao refletir sobre aqueles momentos, 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. (Gullar, 2003, p. 237-238)

Observemos que entre a vida poética e a vida concreta de Gullar não há separação essencial, embora o autor declare a distinção entre a vida real e a vida inventada do poema. Embora distintas, não significa que o autor não as compreenda como emaranhadas, não compreenda que uma alimenta a outra, sobretudo porque a percepção fenomenológica é grande influenciadora de sua obra. As repercussões da ditadura civil-militar e de toda a trajetória do exílio não findam com o retorno de Gullar para o país. Consideramos que esse período do retorno é um *desexílio* e, como tal, também vai trazer suas reverberações poéticas, o que diretamente apreendemos da leitura de *Na Vertigem do Dia*, objeto maior de nossa análise nesse estudo, que passamos a compreender com maior profundidade a partir daqui.

4. “TRADUZIR UMA PARTE NA OUTRA PARTE”: ANÁLISES DA EXPERIÊNCIA POÉTICA DE GULLAR EM *NA VERTIGEM DO DIA*

Na escolha dos poemas que melhor retratem o expressar da voz poética de Ferreira Gullar em *Na Vertigem do Dia*, considerando seu horizonte poético diante dos processos exilientes e suas fraturas diante dos traumas vividos, testemunha que foi, ocular e por experiência própria, de ditaduras na América Latina, elegemos duas temáticas principais, que distribuímos nas seções a seguir: “o sujeito deslocado e a solidão constituinte”, em que analisaremos de que modo os movimentos de insílio, exílio e desexílio aparecem refletindo-se em um sujeito deslocado e solitário, mas cuja condição também o constitui, e “a arte e a voz: a poética como realização do sujeito”, em que demonstramos que a poética é, para esse sujeito que enfrentou eventos-limite, como afirma Seligmann-Silva (2003), a “passagem para o estético” como a “busca da voz” para apresentar seus “fragmentos, ruínas e cicatrizes” de maneira presente e viva: a única morada possível.

4.1 O sujeito deslocado e a solidão constituinte

Retomando a noção de *lugar* e de *lugar-sem-lugaridade*, talvez esta última seja uma das concepções que melhor defina a relação de Ferreira Gullar com os espaços por ele ocupados durante seu exílio. Ao observar os relatos do próprio poeta a respeito desse momento, a ideia de Relph de *placelessness* (traduzida em português como “lugar-sem-lugaridade”) expressa a incapacidade de criar ligações entre o ser e o espaço, já que não considerava aqueles como o seu *lugar*, não expressava o poeta a menor intenção de permanência que extrapolasse a busca por manter-se vivo até o seu retorno à pátria. Em entrevista para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, em 1998, Gullar deixa bastante claro esse sentimento de não pertença, de não vinculação a esses lugares exílicos:

Eu 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. Minha obsessão era tão grande que eu alugava apartamento nas cidades onde passava, mas não montava a casa, como se diz. Eu improvisava. O apartamento era uma tenda, um acampamento para mim. Eu não aceitava a ideia de me instalar. Confesso para vocês que eu não aguentava viver longe da minha família, dos amigos, da minha cidade. Uma coisa que aprendi no exílio (eu sei que é uma coisa minha) foi o seguinte: em todas as cidades por onde passava, poste era poste, casa era casa, parede era parede e na

minha terra, não. O poste é o poste de tal rua, a casa, é a casa de um conhecido etc. O exílio, na minha opinião, é um mundo hostil, um mundo que não é nada, um mundo que é matéria só. Eu não nasci pra isso. (1998, p. 43)

Fica, pois, evidente o sentimento de *não lugaridade*, ratificado pelas palavras de Relph sobre aquilo que não é *lugar*: “Qualquer parte sem nome que não reúna não é um lugar” (2014, p. 22). Quando o poético e a experiência do sujeito andam de mãos dadas, também o olhar da crítica não os pode ignorar. De modo especial, na obra *Na vertigem do dia*, a relação com o lugar aparece, muitas vezes, como forma de certo incômodo ou deslocamento do sujeito em um ambiente que não é seu, sentimento que parece gritar, como veremos, também no poético, como acontece em “Ao rés do chão”³⁵, em que retrata a vida em Buenos Aires (Gullar, 2013, p. 59):

Ao rés do chão

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

Os barulhos da rua
não penetram este universo de coisas silenciosas.

Nos quartos vazios
na sala vazia na cozinha
vazia
os objetos (que não se amam):
Uns de costas para os outros.

É importante observar o papel que cumpre a metáfora viva *espelho* no poema. Por um lado, reflete a colônia, que simboliza a ideia de “festa” desde o seu nome (“Avant la fête”), traduzindo o perfume da rotina da vida cotidiana daqueles que não vivem numa condição de exílio, a vida que acontece fora do quarto. Apesar de sabermos que o espelho

³⁵ O poema “Ao rés do chão” inicia o título deste estudo por alegorizar a posição do ser exilado diante da série de situações opressivas que vivencia. Essa ideia aparece muito frequentemente na obra *Na vertigem do dia* em metáforas que remetem à sensação de se estar deslocado do ângulo, em lugares-sem-lugaridade, como um sujeito reificado e subjugado.

é, por definição, um objeto de identificação de imagens (a real e a projetada), no caso do poema, essa identificação não vigora.

O sentimento transmitido ao longo do poema se fortalece em relação ao quarto, como um sentimento de *topofobia*. O termo “deitado fora do ângulo como objeto que respira” acentua a não pertença àquele ambiente e, não somente, revela uma desintegração tal que atinge até o seu caráter de ser humano, já que se considera, a partir desta revelação do espelho, coisa. Observa a *si-mesmo* como *um outro*, porém num sentido de desagregação com relação a esse outro. Nas palavras de Rocha (*apud* Paiva, 2017, p. 167):

[...] a identificação inicial entre o eu real e o do espelho se revela enganosa e superficial, e este encontro torna-se traumático para o sujeito, porque subtraiu dele a possibilidade de relacionar-se com o mundo, que de longe apenas lhe acena; o sujeito não chega ao mundo, pelo menos não o vislumbra diretamente, dominado que está pela imagem de si, que o espelho apenas reflete.

Ainda em “Ao rés do chão”, outro elemento do quarto aparece revelador de uma sensação de não afeiçoamento ou integração ao ambiente. A cômoda, até por seu nome, serviria para “acomodar”, mas nada parece cômodo naquele quarto, que traz uma sensação de *apinhamento*. O eu-lírico, ali, só existe, sem maiores propósitos. O espelho reflete “as coisas diferentes e sem relação entre si”. A ele, sequer o espelho reflete, pois está “fora de ângulo”, numa falta de conexão que apresenta o quarto como um *lugar-sem-lugaridade*. Para Paiva (2017, p. 147):

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

Por outro lado, o espelho talvez represente a única possibilidade de existir, ainda que de maneira enviesada, tal qual Perseu, no mito grego: “Para escapar de ser petrificado

pela Medusa, Perseu dirige o seu olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho.” (Volpe, 2005, p. 92). Se há uma “Medusa” a abduzir a vida, representando os governos totalitários pelos quais Gullar passa, a contragosto, a presença no espelho é, mesmo refletindo imagem deslocada do ser, possibilidade de visualizá-lo, de que ele exista de alguma maneira. Como em *Primavera num espelho partido*, de Benedetti, a partir da fala da personagem principal, Santiago, estar como numa primavera com o espelho partido significa ainda estar vivo: “A primavera é como um espelho, mas o meu está com a ponta quebrada/ era inevitável não ia sair inteirinho desse bem nutrido quinquênio/ mas apesar da ponta quebrada o espelho serve a primavera serve.”(Benedetti, 2009, p. 198). Estando vivo, nessas condições, estabelece-se uma inevitável ruptura. Ela faz parte desse processo.

Retomemos a ideia inicial de “festa”, trazida pelo perfume “Avant la Fête”. O poeta não sabe definir de que festa se trata, é algo estrangeiro, alheio a si, pois dela não participa. E não há condições para que participe, partindo do pressuposto de que se sinta “coisa”, muito embora esteja atento, como “coisa que respira” e que, portanto, capta o universo ao seu redor pelos sentidos. Há mesmo que se questionar se haveria uma “festa” para ele, uma “festa” de que pudesse participar plenamente. Se entendermos “festa”, apresentada nessa metáfora como alegoria para a “vida”, o eu lírico parece considerar uma espera em que ela pudesse ser alcançada (com o retorno à terra natal?), marcada pelo tempo (“avant”: “antes”). Festa ainda haverá, pois a que existe naquele momento e de que ele não participa é anterior ao seu próprio instante de realização (“antes/muito antes da festa!”).

O sentimento exilar de “estrangeiro onde quer que esteja” aparece e evidencia o seu desenraizamento. Para Said (2003, p. 54): “Os exilados olham para os não-exilados com ressentimento. Sentem que *eles* pertencem ao seu meio, ao passo que um exilado está sempre deslocado. Como é nascer num lugar, ficar e viver ali, saber que se pertence a ele mais ou menos para sempre?” O exilado, ainda que volte para sua terra, não sabe mais o que é esse pertencimento integral, porque vive o desexílio, o descompasso, não há como recuperar o fato de que o tempo passou. Está “deitado fora de ângulo como um objeto que respira”. Falta o exercício possível da humanidade integral, está em desalinho.

Há também nesta poesia um contraste entre “os barulhos da rua” e o “universo de coisas silenciosas”. O primeiro termo alegoriza a vida em movimento, enquanto o segundo parece simbolizar tudo o que não pode e não deve “falar”. A interdição da fala imposta pela ditadura e pelo exílio parece ser aí retratada. É importante perceber que

Gullar, como exilado, vivia em uma situação precária muitas vezes, não contando com uma estabilidade política que lhe garantisse segurança nem nos locais onde se abrigou clandestinamente. Foi o caso de Buenos Aires, assim como aconteceu em outros países, devido ao histórico de golpes sucessivos na América Latina naquele período (Gullar, 1998). O silêncio que se impõe no exílio pertence ao conjunto de efeitos da perda da localização: “‘Perder a localização’ é se ver desprovido de seu ‘lugar’, rebaixado de sua posição ‘eminente’, de suas ‘relações’, se encontrar sem direções, reduzido à impotência e à imobilidade” (Dardel, 2015, p. 14). Assim, o silêncio não voluntário coisifica, pois, o homem que é. O contraste entre a “rua”, espaço localizado onde há vida, e o “universo”, onde tudo é reificado e silenciado, sugere que o silêncio, para o exilado, é muito maior que a vida.

Ainda sob o signo da metáfora viva “espelho”, em uma poesia da obra analisada, chamada “O espelho do guarda-roupa”, fica mais evidente que sua ideia não se traduz como identificação, pelo contrário. Mais nitidamente se apresenta o quarto como ambiente de apagamento do sujeito diante do mundo e o espelho como representação de *apinhamento*, causando uma sensação de não conseguir prosseguir, de limitação, de indigestão até (Gullar, 2013, p. 37-39):

O espelho do guarda-roupa

Espelho espelho velho
alumiando
debaixo da vida.

Quantas manhãs e tardes
diante das janelas
viste se acenderem
e se apagarem
quando eu já não estava lá?

De noite
na escuridão do quarto
insinuavas
que teu corpo era de água

e te bebi
sem o saber te bebi e te trago
entalado
de um ombro a outro
dentro de mim
e dóis e ameaças
estalar
estilhaçar-se

com as tardes e as manhãs
 que naquele tempo
 atravessavam a rua
 e se precipitavam em teu abismo claro
 e raso

espelho
 espelho velho

e por trás de meu rosto
 o dia
 bracejava seus ramos verdes
 sua iluminada primavera

II

Um homem
 com um espelho (feito
 um segundo esqueleto)
 embutido no corpo
 não pode
 bruscamente voltar-se para trás
 não pode
 juntar nada do chão
 e quando dorme
 é como um acrobata
 estendido sobre um relâmpago

Um homem com um espelho
 enterrado no corpo
 na verdade não dorme: reflete
 um voo

Enfim, esse homem
 não pode falar alto demais
 porque os espelhos só guardam
 (em seu abismo)
 imagens sem barulho

III

Carregar um espelho
 é mais desconforto que vantagem:
 a gente se fere nele
 e ele
 não nos devolve mais do que a paisagem
 Não nos devolve o que ele não reteve:
 o vento nas copas
 o ladrar dos cães
 a conversa na sala
 barulhos
 sem os quais
 não haveria tardes nem manhãs

Como o espelho dos contos infantis, que revelava à bruxa má as verdades, apesar de serem intragáveis, o espelho nessa poesia é revelador de uma condição igualmente desconfortável, mas tão intrínseca que se confunde com o próprio esqueleto do “eu” que fala. Enquanto a primeira parte do poema revela a sedução inicial do espelho (já que o exílio aparece como forma possível de viver, diante da impossibilidade de permanecer em seu local de origem), a segunda parte desnuda a realidade da condição de exilado; realidade essa da qual não se pode fugir e que traz tantos interditos que impossibilitam a vida. Tudo o que ela representa está fora do alcance do “eu”, porque nada retém, em seu reflexo. O que inicialmente pareceria vantajoso, ocorre, na terceira parte do poema, pois, como franca desvantagem.

O espelho é algo que alumia “debaixo da vida”. A vida acontece (no “lá fora”), ele a reflete em um nível inferior, mas, ainda assim, é quem vê essa vida acontecer, o que não acontece com o poeta. Ele já não estava lá, já não participava daquela vida. O reflexo oferecido pelo espelho durante a noite é dúbio, não traz a concretude do reflexo do dia, parece ser melífluo, assim que se insinua ao poeta como se fosse feito “de água”, de modo que, querendo participar da vida, resolve bebê-lo, mas acaba “entalado/de ombro a ombro”. De maneira bastante semelhante, Paul Celan, poeta, tradutor e ensaísta romeno, sobrevivente do holocausto, fala sobre as agruras de sua condição de prisioneiro pela metáfora do beber o “leite negro da madrugada”, em que se evidencia a desordenação da vida pela antítese inicial, na representação do leite como seu promotor, mas exposto como sugestão de morte, devido às suas características contrárias ao que se espera, sendo bebido durante todo o tempo, enquanto os outros fazem tudo o que se permite fazer no cotidiano de quem não se encontra aprisionado. A morte vem em pequenas e constantes doses:

FUGA DA MORTE

Leite negro da madrugada nós o bebemos ao anoitecer
 nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de
 noite
 bebemos e bebemos
 cavamos uma cova nos ares lá não se jaz oprimido
 Um homem mora na casa brinca com as cobras escreve
 escreve quando escurece para a Alemanha teu cabelo dourado
 Margarete
 ele o escreve e se põe diante da casa e brilham os astros
 assoviando ele junta seus cães de caça
 assoviando ele chama seus judeus manda cavar uma cova
 na terra
 ele nos ordena agora tocai para o baile [...]
 (Celan *apud* Fonseca, 2001, p. 32)

Os prisioneiros desejam fazer uma “cova nos ares” pois, ainda que morram, não estarão jazendo oprimidos, como nos campos de concentração. Porém, o homem que brinca com as cobras (tem em seu domínio esse elemento alegórico do perigo e do bote) assovia para seus cães de caça e, do mesmo modo, assovia para “seus judeus”. Assim, o poeta retrata a desumanização de quem vive nos campos, comparáveis a um bicho. O assovio é um chamado para mandar fazer uma “cova na terra”, contrariando o desejo dos judeus de fazer uma “cova nos ares”, pois não lhes será dado o controle sobre o sofrimento até a própria morte. Tal sofrimento agrava-se com requintes de crueldade, pois a sinfonia da morte é uma festa para os nazistas, que ordenam, ironicamente: “tocai para o baile”.

Não há, pois, como viver com tranquilidade, numa ingestão segura da vida. O máximo que se consegue, em ambas as poesias, é acabar perturbado por algo que não se pode deglutir. Olhar a vida acontecendo, mesmo de fora, mesmo de longe, e dela não poder participar, pode ser mortificante. No caso do poema de Celan, a sentença de morte é praticamente certa: manda-se abrir uma cova. No caso de Gullar, ela é suposta, caso deseje viver como um ser humano comum em terra estrangeira: o perigo ronda à luz do dia. Qual o melhor momento, para alguém que necessita se esconder dos perigos de tentar participar da vida comum, se não a noite, com sua luz titubeante?

Como exilado, talvez fosse a oportunidade que buscasse, mas não passaria de ilusão, já que esse movimento se mostra indigesto. Essa condição de “entalado” pelo reflexo da vida (dos outros, vida da qual não pode participar) é o que traz a sensação de *apinhamento*, posto que restrito de ação nos espaços em que poderia atuar. É uma condição que já faz parte do seu próprio corpo de exilado (“feito/um segundo esqueleto”, “embutido no corpo”). A vida aparece como primavera, de dia, nunca diante de si, sempre de modo enviesado. Além disso, o estilhaçamento é uma ameaça constante. Essa imagem, a do espelho a “estalar”, “estilhaçar” também aparece na obra de Benedetti, *Primavera num espelho partido* (2009). A respeito da relação entre o exílio e a alegoria do espelho estilhaçado, afirma Volpe:

A fragmentação, enquanto recurso da escritura, pode ser analisada como uma espécie de manifestação de denúncia dos mecanismos de repressão político-social que provocaram rupturas irreversíveis nos níveis pessoal, familiar, social e da própria identidade cultural [...]. Como tradutor dessas rupturas, o autor se insere no embate entre o *continuum* dos acontecimentos como história dos opressores e o *discontinuum* como tradição dos oprimidos. (Volpe, 2005, p. 97)

Assim, a fragmentação, para o exilado, é a ruptura constituinte de sua condição. Em “O espelho do guarda-roupa”, é o espelho que agora constitui o ser que o limita. A essa ideia, seguem-se muitas limitações reveladas pelo termo “não pode”, cuja análise sequencial já, por si, serviria a um outro estudo, pois revela muitas interdições que valem a pena serem examinadas: de movimentação repentina (“não pode/bruscamente voltar-se para trás”), de recuperação do que caiu – e está, portanto, num espaço inferior (“não pode/juntar nada do chão”), de fala (“não pode/falar alto demais”). A relação entre o corpo e o poema, que em “O espelho do guarda-roupa” aparece com bastante evidência, é analisada por Santos na obra de Gullar, quando afirma que: “Entre o corpo e as coisas afetivas não existe linha demarcatória, elas são feitas da mesma estufa, por comportar elementos que particularizam o ser, portanto, fundem-se com ele, cuja visibilidade secreta põe-se a revelar por meio do corpo feito linguagem.” (2015, p. 159).

No poema em análise, a existência mais parece uma morte em vida, porque se trata de “Um homem com um espelho/enterrado no corpo”. Existindo, está sempre em risco, em desconforto, ferindo-se. E trata-se de um jugo desigual, porque esse fardo de carregar o espelho da vida lá fora dentro de si sequer tem alguma compensação. O que o espelho devolve não se parece com um *lugar*, com o qual se possa desenvolver uma relação topofílica. O que ele devolve é nada “mais do que a paisagem”, aí entendida como uma vida distante que não é a sua e que a ele não diz muito. São situações bem alheias, já que o próprio espelho não é capaz de reter a vida que reflete, nem os barulhos, que esses, sim, denotam alguma existência possível: a dos não exilados, fazedores das tardes e das manhãs. Sobre a sensação que o objeto especular proporciona, em “ÓVNI” também aparece muito claramente a ideia de que a vida do exilado é marcada pelo desenraizamento e pela sua reificação, simbolizado pelo apagamento da própria imagem no espelho (Gullar, 2013, p. 46):

ÓVNI

Sou uma coisa entre coisas
O espelho me reflete
Eu (meus
olhos)
reflito o espelho

Se me afasto um passo
o espelho me esquece:

— reflete a parede
a janela aberta

Eu guardo o espelho
o espelho não me guarda
(eu guardo o espelho
a janela a parede
rosa
eu guardo a mim mesmo
refletido nele):
sou possivelmente
uma coisa onde o tempo
deu defeito

Essa imagem que se repete, a metáfora viva *espelho*, está presente em boa parte da obra *Na Vertigem do Dia*, como elemento que simboliza ilusão, reflexo enviesado, quebra (devido à sua composição como vidro) e desconforto, não pertencimento e, ao mesmo tempo, possibilidade de existência, apesar de tudo. Mais uma vez casa com a figura do espelho e suas mil possibilidades, quando está em um outro ângulo, quando se afasta um passo: a ideia de dispersão da imagem nos espelhos é reflexo do sentido de dispersão do próprio poeta exilado, da sua fragmentação, da impossibilidade de um existir com um eu centrado e visível para o mundo, numa série de projeções-fantasma:

Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. Mas, na medida em que também as vejo, elas permanecem moradas abertas ao meu olhar e, situado virtualmente nelas, percebo sob diferentes ângulos o objeto central de minha visão atual. Assim, cada objeto é o espelho de todos os outros. [...] Qualquer visão de um objeto por mim reitera-se instantaneamente entre todos os objetos do mundo que são apreendidos como coexistentes, porque cada um deles é tudo aquilo que os outros ‘vêem’ dele. (Merleau-Ponty, 1999, p. 105)

Quando nos afastamos do espelho, deixamos de estar no centro do eixo que possibilita tanto vê-lo, quanto “ser visto” por ele. No entanto, de maneira distinta e marcando o que é caracteristicamente humano, o poeta retém as imagens, porque tem memória. O espelho pode imediatamente “esquecê-lo”, ele não. Guarda todos os elementos que o circundam, tudo o que vivencia, e guarda também a si mesmo nessas condições: tudo o que se passa e que se passou será “guardado”. Nos últimos versos de “ÓVINI”, o poeta afirma ser “uma coisa onde o tempo/ deu defeito”. Estar exilado é estar sempre em descompasso e ter menos possibilidades de ser um humano integral, em conexão com os outros e com o ambiente. O tempo “deu defeito” porque enquanto está

em exílio não consegue viver da mesma maneira que os outros, como um cidadão comum, então é como se não comungasse das mesmas experiências ao longo do tempo. Por outro lado, se retorna, os seus viveram na sua ausência, e o que se passou não voltará.

Em *Na Vertigem do Dia*, a sensação de *lugar-sem-lugaridade* do exílio é ainda reforçada em “Minha Medida”. O poeta passa a definir o que é o seu espaço, já que o ambiente em que vive parece não ser um lugar de enraizamento (Gullar, 2013, p. 17)

Minha medida

Meu espaço é o dia
 de braços abertos
 tocando a fimbria de uma e outra noite
 o dia
 que gira
 colado ao planeta
 e que sustenta numa das mãos a aurora
 e na outra
 um crepúsculo de Buenos Aires

 Meu espaço, cara,
 é o dia terrestre
 quer o conduzam os pássaros do mar
 ou os comboios da Estrada de Ferro Central do Brasil
 o dia
 medido mais pelo meu pulso
 do que
 pelo meu relógio de pulso

 Meu espaço — desmedido —
 é o pessoal aí, é nossa
 gente,
 de braços abertos tocando a fimbria
 de uma e outra fome,
 o povo, cara,
 que numa das mãos sustenta a festa
 e na outra
 uma bomba de tempo

Como não encontra em seu ambiente lugaridade, o que seria o seu espaço? Onde o poeta encontra lugaridade, vivendo em exílio e passando por tantos espaços com os quais não faz questão de manter conexão, pois pretende voltar para sua pátria, além de serem, eles mesmos, bastante hostis ao exilado, já que no geral vive em clandestinidade? Na negação da lugaridade nos ambientes por onde vai vivendo, apresenta o poeta dois espaços em que demonstra enraizamento: “o dia” e “nossa gente”. Não tendo um espaço garantido, mora no tempo, mora na sua gente. Em ambos aponta que seu horizonte é bem

maior do que a simples localização em uma cidade. É tão maior que se marca pelo tempo. Tão maior, que se marca pelo povo, que consegue equilibrar o imponderável, dar conta do inenarrável.

O dia está colado ao planeta, “que sustenta numa das mãos a aurora”, que representa o nascimento dessa jornada, “e na outra/ um crepúsculo de Buenos Aires”, que é onde ela morre. Então, Buenos Aires, seu último local como exilado, é a representação do fim do dia. E se o poeta se mede pelo dia de braços abertos, então a capital portenha é onde ele, o poeta, também se finda, está fora da métrica. Porém, ele se mede é pelo “dia/ de braços abertos”, sua existência é bem maior que o crepúsculo. Além disso, a noite também tem fim, o dia amanhecerá. A metáfora viva *dia*, como representação de esperança, em oposição à *noite*, alegorizando os tempos de obscuridade da ditadura, reitera-se ao longo da obra. Em “Minha medida”, não importa se esse dia é conduzido “pelos pássaros do mar” ou pelos “comboios da Estrada de Ferro Central do Brasil”. Não se trata do lugar onde se esteja, a sua existência. Ela se mede pelo “pulso”, mais que pelo “relógio de pulso”. O pulso é a representação da vida que palpita, lateja, ali em sua carne. Não importa o tempo cronológico, importa a pulsação da vida.

Onde se extrapola toda a sua medida? Onde o poeta é pura expansão, não tem limite? No “nosso povo”, que toca “a fimbria/ de uma e outra fome”. A fome é como o crepúsculo, é o obscuro das gentes. O povo vive entre os extremos, passeia na corda bamba entre vida e morte, sustentando numa das mãos a festa (símbolo maior da vida plena) e, na outra, “uma bomba de tempo”, que são todas as armadilhas com potencial destrutivo da vida, todas as possibilidades concretas de morte, as tiranias que podem, uma hora ou outra, explodir com tudo o que se conhece como vida. Porém, assim como “uma bomba de tempo” é de uma quase inevitabilidade, também o é o “grave acontecimento”, tema central de “Espera” (Gullar, 2013, p. 25):

Espera

Um grave acontecimento está sendo esperado por todos

Os banqueiros os capitães de indústria os fazendeiros
ricos dormem mal. O ministro
da Guerra janta sobressaltado,
a pistola em cima da mesa.

Ninguém sabe de que forma desta vez a necessidade
se manifestará:

se como
um furacão ou um maremoto

se descerá dos morros ou subirá dos vales
se manará dos subúrbios com a fúria dos rios poluídos.

Ninguém sabe.
Mas qualquer sopro num ramo
o anuncia:
um grave acontecimento
está sendo esperado
e nem Deus e nem a polícia
poderiam evitá-lo.

Quando o poeta afirma que “Um grave acontecimento está sendo esperado por todos”, anuncia um evento que carrega consigo o ar pesado da gravidade que, se por um lado, traz relação com a ideia do que é preocupante, penoso, por outro, denota aquilo que tem grande intensidade. Para quem a gravidade do acontecimento é preocupante, afinal? Isto se esclarece nos versos seguintes: “Os banqueiros os capitães de indústria os fazendeiros ricos/dormem mal. O ministro/da Guerra janta sobressaltado, / a pistola em cima da mesa.”

A discussão atual na historiografia do Brasil acerca da ditadura civil-militar tem, cada vez mais, reforçado a identificação de que os civis que atuaram incisivamente para que ela não só se desencadeasse como durasse por tantos anos têm parte no grande empresariado, a ponto de alguns autores já nomearem o período como ditadura empresarial-militar³⁶, atribuindo a quem de direito a assinatura dupla do golpe. Segundo esse entendimento, o empresariado não só interferia na economia como também necessitava de que os rumos da política lhes fossem favoráveis, ainda mais em tempos de flertes do executivo nacional com líderes de países do bloco soviético e de movimentações em prol de direitos sociais.

O poeta aponta uma demanda, “a necessidade”, que fatalmente se manifestará. É importante compreender a escolha verbal em “manifestará”. Anuncia aquilo que irromperá, independentemente de qualquer vontade de contenção. Não haverá barreira, acontecerá, pois é “a necessidade”. E virá de forma intensa, impetuosa, o que confirma sua gravidade, afirmada nos versos anteriores. Para anunciar suas possíveis formas de

³⁶ A especificação advinda do termo parte da compreensão de que afirmar a ditadura como civil-militar traz uma generalização indesejável a partir do termo “civil”, como afirma: “Embora em vários momentos apareça complementada por expressões como ‘parte’, ‘parcela’, via de regra, na numerosa produção do autor, a menção à sociedade emerge de forma bastante generalista. Isto resulta na identificação simplista do elemento ‘civil’ com ‘toda’ a sociedade brasileira”. (Vasconcelos; Lemos; Santos Filho, Hoeveler, 2024, p.3-4). E ainda: “apresenta-se como um termo muito vago que não define quem foi que ganhou, e a quem a ditadura serviu.” (*ibid.*, 2024, p. 5).

manifestação, o poeta quebra o formato do verso, centralizando o termo anunciador (“se como”), para, em seguida, desembocar num ritmo que imprime a leitura de um só fôlego, em versos corridos e seguidos, que vão aumentando progressivamente, tal como se as palavras viessem em enxurrada, avolumando-se.

Não à toa a imagem criada pelos três últimos versos dessa estrofe dão mesmo a impressão de que são feitas em degraus, com nossos olhos percorrendo as progressivas “quedas d’água”. É a sugestão das águas, que aparece em algumas expressões nos versos, sinalizando movimentos descendentes e crescentes, como nas enxurradas, em: “se descera dos morros”, “se manará dos subúrbios”, e trazendo o componente do volume colérico em: “um maremoto”; “com a fúria dos rios poluídos”. Por outro lado, também diz que poderia ser “um furacão”. E, se observarmos os versos, de baixo para cima até o termo anunciador (“se como”), tem-se o desenho esperado para o fenômeno, que se inicia largo e vai se afinando até chegar à sua base, o “olho do furacão”.

No verso seguinte, o anúncio também é o causador da quebra do ritmo no verso, em “o anuncia”, como que para dar o tom da gravidade do anúncio. Nos últimos versos, revela a sua espera (título do poema) e sua inevitabilidade: “e nem Deus e nem a polícia/poderiam evitá-lo.” As maiores representações de força e intimidação para a sociedade brasileira no período seriam impotentes diante da imperatividade e da fúria caudalosa do que é esperado. Virá como um furacão, um maremoto, uma enxurrada e sairá arrastando o que tiver que arrastar, pois a escolha dessas simbologias é bastante representativa do fato de que não só tais imagens trazem consigo a ideia do que é incontrollável como também do que destrói o estado de coisas presente. E neste caso, virá destruir todos os símbolos da ditadura, representada pelos “rios poluídos”, que ousaremos chamar, na análise destes versos, de ditadura empresarial-militar, dada a eleição dos que “dormem mal” com a “espera”.

“Deus”, para além de qualquer interpretação de cunho espiritual, aí representa o símbolo maior em nome do qual se estabeleceu um lema que buscou congregar os civis amedrontados pela farsa da “ameaça comunista”. O termo aparece em primeiro lugar em “Deus, pátria e família”, *slogan* integralista, emprestado do fascismo de Mussolini, adotado pela ditadura e repetido mais recentemente no governo Bolsonaro³⁷. A “polícia”

³⁷ A respeito do conteúdo fascista do lema, afirma Almeida: “Reitera-se, entretanto, que o perigo é mais latente quando tais representações religiosas assumem, elas mesmas, o poder do Estado, promovendo, pelo próprio aparelho estatal, o ódio, o preconceito e a morte, justificando-os pela leitura conservadora da

era a representação ofensiva mais imediata nas ruas, contra qualquer manifestação que não apoiasse ou se supusesse que não colaborasse com a ditadura. No entanto, a força do que se espera é tão intensa, que além de demonstrar a impotência de ambos os elementos coercitivos (“Deus” e “polícia”) contra si, tal impotência é reforçada com regozijo, pela repetição dos termos “e nem”.

É válido retornarmos para o título do texto. “Espera”, além de significar aquilo que é ansiado, aguardado, também carrega a raiz da palavra “esperança”. “Um grave acontecimento está sendo esperado por todos”, retomando o primeiro verso: tanto os que podem se manifestar – e, por isso, aparecem nomeados no poema – esperam, porque o sabem inevitável, e contra ele tentam se armar e perdem noites de sono; quanto os que não podem se manifestar, e não são nomeados – aqueles perseguidos pela ditadura e/ou que desejavam vê-la encerrada – esperam, porque têm esperança de que o “grave acontecimento”, o fim dessa “página infeliz da nossa história”, chegue.

A solidão e o silêncio dos exilados dão lugar a um almejado futuro, que se coloca nas tintas do poeta como inevitável, e que proporciona uma esperança regozijante. Assim como na história bíblica, após o grande dilúvio, a retomada da terra por Noé e seus descendentes torna-se possível pelo ramo da oliveira, anunciador do declínio das águas, precedido de um vento divino³⁸, em “Espera”, o arauto da possível volta à terra pelos alijados a partir da ditadura civil-militar aparece no início da última estrofe como uma surpresa despercebida pelos tiranos: “Ninguém sabe/Mas qualquer sopro num ramo o anuncia”. O anúncio da esperança vem de modo singelo, como o sopro e o ramo de oliveira genesíacos e, contra tal, nem a polícia e nem mesmo o Deus do slogan fascista poderão.

religião.

Confundida com a própria representação política, a representação religiosa passa a deter, deste modo, um poder de fato e de direito: o poder de interpelação ideológica dos indivíduos em sujeitos, de quem se espera acreditar fiel e cegamente na fé da Igreja, do partido, do representante político etc.; e o poder jurídico de julgar, de encarcerar e até mesmo o de matar. Um Estado assim, que se expressa pela necropolítica (Mbembe, 2018) e pelo autoritarismo [...]” (2022, p. 359-360)

³⁸ Em Gênesis 8:1: “Então Deus se lembrou de Noé e de todas as feras e animais domésticos que estavam com ele na arca. Deus fez soprar um vento sobre a terra, e as águas baixaram.”. E ainda, em Gênesis 8:11: “Ao entardecer, a pomba voltou para Noé, trazendo no bico um ramo de oliveira. Desse modo, Noé ficou sabendo que as águas tinham escoado da superfície da terra.” (Bíblia, 1990, p.20)

4.2 A arte e a voz: a poética como realização do sujeito

O que pode o poeta, diante de tantas interdições? O que ele tem é sua voz metafórica. Essa voz não é aquilo que se espera tradicionalmente de um poema, que o poeta louve a natureza, que fale de alegrias e de embalos musicais que perfumem a vida, mas é a voz que pode retratar aquilo que brilha e fere, aquilo que se consegue diante das dificuldades, na solidão desse poeta exilado. É o que se evidencia em “A voz do poeta” (Gullar, 2013, p.60):

A voz do poeta

Não é voz de passarinho
flauta do mato
viola

Não é voz de violão
clarinete pianola

É voz de gente
(na varanda? na janela?
na saudade? na prisão?)

É voz de gente — poema:
fogo logro solidão

A voz do poeta é “voz de gente”, tanto para falar de lugares que remetem à *espaciosidade* (“varanda”, “janela”), que se abrem para fora e que sugerem liberdade, quanto para falar de lugares que geram *apinhamento* (“saudade”, que na condição de exílio não tem como se transformar em presença, e “prisão”, ainda mais restritiva). Se é “voz de gente – poema”, outros serão os símbolos que aparecerão pela voz poética: o “fogo”, que brilha e consome a existência, o “logro” de conseguir, ao menos nesse espaço, ter voz, e a “solidão”, característica de quem vive a fratura do exílio.

Em *Na vertigem do dia*, o lugar de existência mais estável para o poeta não é um lugar físico, dada a sua condição exílica. Se esse lugar não é físico, tem de ser ao menos metafórico e é identificado com o seu próprio corpo de poeta que, ainda sim, apresenta-se dividido entre o que há de racional e o que há de sonho e metáfora. Said, retomando Adorno, ambos escritores que passam por processos exilientes, reiteram a ideia da desestabilização de um lar físico e da única possibilidade de uma morada estável na linguagem: “As reflexões de Adorno são animadas pela crença de que o único lar

realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável, está na escrita”. (Said, 2003, p. 58).

Portanto, o poema é o veículo dessa possibilidade de *ek-sistir*. É fundamental lembrar que, para Collot (2018, p. 51-52), é a linguagem que permite dar corpo ao pensamento do sujeito, que assim pode realizar sua abertura ao mundo, ao outro e à própria linguagem, como uma “carne sutil”. É o que se reitera em “Traduzir-se”, em que o poeta se constitui em suas contradições:

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.

Uma parte de mim
pesa, pondera;
outra parte
delira.

Uma parte de mim
almoça e janta;
outra parte
se espanta.

Uma parte de mim
é permanente;
outra parte
se sabe de repente.

Uma parte de mim
é só vertigem;
outra parte,
linguagem.

Traduzir uma parte
na outra parte
— que é uma questão
de vida ou morte —
será arte?

“Traduzir-se”, além de parecer buscar compreensão do poeta sobre si mesmo, utiliza no título um processo que é constante na vida de quem não está em seu lugar de

origem, que é a tradução. A tradução sempre tem dois lados, para dizer o mínimo³⁹, pois se depara com uma língua e sua mais aproximada correspondência com outra, porém nunca numa identidade completa. Podemos dizer que, como num espelho, a depender do ângulo de visão, há os distorcidos. A visão do espelho pode parecer idêntica, mas nunca o é, porque no mínimo revela um ponto de vista simetricamente oposto.

Nessa identidade permitida pela ideia de tradução, há duas partes que se completam e se opõem ao mesmo tempo. Nas duas primeiras estrofes, a dinâmica do exilado apresenta alguém que está no meio de vários outros, mas não encontra mais que a solidão e o sentimento de que falta ali um sustentáculo, uma base (“fundo sem fundo”). Ainda assim, mantém o desenrolar da vida, o cotidiano, representado por “Uma parte de mim/almoça e janta”, na terceira estrofe. Por outro lado, “se espanta”. Em Gullar, o “espanto” diante do cotidiano é o que gera o poético – processo criativo tantas vezes declarado em artigos, ensaios e entrevistas. E essa descoberta do espanto continua na estrofe seguinte, quando “se sabe de repente”. A catarse do poético está aí evidenciada.

Quando diz “uma parte de mim/ é multidão/outra parte estranheza/e solidão”, denota os sentimentos opostos de dispersão (sobre o que já se falou anteriormente) e solitude. Mas é fundamental refletir que mesmo a solidão, embora tenha seu caráter de sentimento lido negativamente, tem seu valor marcante e constitutivo. Para Bachelard, por exemplo, é quando o ser está só que consegue passar por emoções que o integrarão como sujeitos, e os espaços da solidão, não os poderemos apagar em nós:

É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões e seus feitos.

E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos. Mesmo quando eles estão para sempre riscados do presente, doravante estranhos a todas as promessas de futuro [...]. (Bachelard, 1993, p. 29)

³⁹ Villaça (1984, p.175) considera que “todas as denotações da palavra traduzir implicam o relacionamento de dois termos: a) traduzir = transpor de uma língua para outra; b) traduzir = representar uma coisa através de outra; c) traduzir = interpretar uma coisa através de outra.” De modo sistemático, também elenca as possíveis relações “antitéticas” de “Traduzir-se”: “todo mundo”/“ninguém”; “multidão”/“solidão”; “pesa, pondera”/“delira”; “almoça/janta”; “permanente”/“de repente”; “vertigem”/“linguagem” (1989, p. 172). Não é a nossa proposta, neste estudo, fazer uma análise mais formal e esquemática do poema. No entanto, a visualização de todas as relações entre “uma parte” e “outra parte” auxilia a compreensão do sentido do espelhamento aqui proposto.

Se os espaços da solidão estão “para sempre riscados do presente” e, ao mesmo tempo, “estranhos a todas as promessas de futuro”, a linguagem será o espaço de existência. Tudo isso, para o poeta, parece “só vertigem”, mas a maneira como ele sabe resistir e existir é através da linguagem, traduzida na outra ponta dessa vertigem. Percebemos que toda a sua existência, no poema, parece vir de uma parte que se traduz em outra (relembrando que essa tradução tem distorções e se estabelece em opostos que se comunicam), é a vida real e suas contradições se traduzindo em poético, em metáfora. E isto é uma questão, para si, de vida ou morte, pois é nesse lugar metafórico que consegue constituir sua existência diante das intempéries da vida. É esse o seu lugar de possibilidade mais concreta. A ideia da tradução pelo duplo, revelador da dupla vinculação (e da dupla dispersão) de quem se encontra no exílio aparece também na obra de Todorov, que se irmana no sentimento de estar deslocado de suas raízes, entre Bulgária, França e Estados Unidos, conforme já comentado em capítulo anterior:

Minha dupla vinculação produzia apenas um resultado: aos meus próprios olhos, ela surpreendia por inautenticidade cada um dos meus dois discursos, já que cada um podia apenas corresponder à metade do meu ser, ou então eu era um duplo. Fechei-me novamente no silêncio opressor. [...] A palavra dupla revelava-se uma vez mais impossível e encontrava-me cindido em duas metades, uma tão irreal quanto a outra (1996, p. 19-20)

“Cindido em duas metades”, resta, pois, a pergunta final: “Traduzir uma parte/na outra parte/ – que é uma questão/de vida ou morte –/ será arte?”. É a arte que permite a vida? O lugar do poema se afigura como o seu ambiente mais *topofílico* e a pergunta é o resumo de uma vida inteira de experiências poéticas, visto que Gullar perseguiu, ao longo de sua obra, entender por todos os cantos o que constitui essa arte, bem como seus limites, como que iluminando e tateando aquilo que seria a casa do seu “ser-no-mundo”.

É interessante observar também a repercussão fonética que causa a pergunta “será arte?”, que, se pronunciada com o som /ɛ/⁴⁰, deixa em relevo a pergunta sobre “o que seria

⁴⁰ Tal pronúncia é bastante característica do nordeste brasileiro, região que aparece na obra em outros poemas, muitas vezes com sentido idílico e topofílico, como em “Bananas podres” (Gullar, p. 32, 2013):

“Um macio de casa no Nordeste
com seus quartos e sala
seu banheiro
que esta tarde atravessa para sempre

a arte”, se seria a tradução de uma parte na outra parte, mas se pronunciada com som /e/, permite também imaginar uma outra configuração para quem ouve, o que suscitaria uma demanda existencial: ser a própria arte. Onde é a morada do poeta, o lugar em que ele consegue existir, com maior estabilidade, se não na própria arte poética? Eis o que Gullar nos leva a pensar sobre a tradução de sua existência no mundo.

Em “O poço dos Medeiros”, as referências à solidão do exílio e à busca da voz reaparecem, mas desta vez como aparente negação da poesia. De modo inicial, essa rejeição aparece de modo a ilusoriamente contradizer a conclusão de existência do poeta em “Traduzir-se”, refletindo-se em inúmeras recusas vinculadas à poesia e afirmando o “poço” como lampejo de vida em outros tempos:

O poço dos Medeiros

Não quero a poesia, capricho
do poema: quero
reaver a manhã que virou lixo

quero a voz
a tua a minha
aberta no ar como fruta na casa
fora da casa

a voz
dizendo coisas banais
entre risos e ralhos
na vertigem do dia;
não a poesia
o poema o discurso limpo
onde a morte não grita

A mentira
não me alimenta:
alimentam-me
as águas
ainda que sujas rasas
afogadas
do velho poço
hoje entulhado
onde outrora sorrimos

Iniciando pelo título, “O poço dos Medeiros”, pode-se observar que traz como localização essa figura do “poço”. Tal imagem remete a uma fonte de água que, localizada de maneira mais profunda, geralmente faz submergir água límpida, potável, fresca. Não

é o caso das águas que alimentam o poeta: “suas rasas/afogadas”. Isto porque o poço, em si, traz referências tanto de abundância, como jorro da vida, quanto como abismo, profundidade, isolamento e silêncio. Se observado no sentido do fundo rumando para o exterior, podemos compará-lo a uma “luneta astronômica gigante”, que vai “desde as entranhas da terra até o pólo celeste.” (Chevalier, 2015, p. 726). O poço se apresenta, pois, como uma espécie de revelação. Nesse sentido (fundo-exterior), significa a expansão da compreensão humana, o alargamento da existência.

No entanto, em “O poço dos Medeiros”, a direção é a oposta (exterior-fundo). É no sentido de um mergulho, de um aprofundamento, de uma interiorização do ser. A própria figura do “fundo do poço” tradicionalmente é dúbia e transmite tanto a ideia de se chegar a um limite de vida (por não ter mais como se rebaixar), quanto a ideia de uma revelação que pode levar à sabedoria humana (já que dali só se poderia ir para cima). Num domínio contemplativo do ser em relação a si mesmo, por seu absoluto isolamento, seria “Onde a palavra se afunda e é absorvida por si mesma” (Chevalier, 2015, p. 726-727), reunindo três ordens: o profundo (mitologicamente identificado por algumas tradições como o “inferno”, que é onde também se encontra a água), o seu início exterior (a própria terra), e o que se vê de dentro para fora (a contemplação do “céu”, a assunção ao aéreo). Representa também um jogo de iluminação entre o claro (exterior) e o escuro (interior).

Na poesia de Gullar, é exatamente no fundo do poço que se encontram as imagens mais topofóbicas (“as águas/ainda que suas rasas/afogadas/do velho poço hoje entulhado”), mas como a aversão não prescinde do vínculo, é exatamente o que diz o poeta que o alimenta. Ele se alimenta das águas que podem causar repulsa, localizadas no fundo do poço, que é velho (porque representa um passado sentido como distante), mas que é “onde outrora sorrimos”. Ainda que cause horror, o fundo do poço traz as águas (correspondente às memórias subterrâneas do poeta) que remetem à vida. Não existe vida onde não há possibilidade de morte. A antítese é própria de qualquer existência, se morte não existisse, não haveria necessidade de que a vida assim fosse denominada. E é por este motivo que o poeta acolhe esse lugar repulsivo: ainda que desagradável, ainda que não como antes, é ele quem consegue demonstrar, por seu reverso, a existência da vida.

O título ainda revela uma introspecção própria de quem é confinado. Esse ser confinado não é isolado por decisão própria. Se quem é aprisionado muitas vezes não tem o menor controle sobre a decisão da sua prisão, o exilado parte para um aprisionamento que também está longe de ser voluntário. Mas como consequência quase inevitável, há

no ser que se isola alguém que não sofre dispersão. Como um poço, o ser que se isola “se arredonda”. Para Bachelard, o ser que se arredonda “assume a figura do ser que se concentra em si” (p. 241). A concentração do poeta exilado em sua própria existência é o que vai permitir o surgimento do poema, pois é capaz de desenvolver o olhar sobre si mesmo como um outro.

A poesia, no entanto, aparece como o “capricho do poema”. Por isso, poema por volição e artifício é “mentira” que não alimenta o poeta. A percepção da poesia como estratégia artificiosa relembra, a esta altura, a afirmação do poeta como “fingidor”, em “Autopsicografia”. Em ambos os casos está a se afirmar a consciência da poesia como subterfúgio de articulação artificial e humana. Para Gullar, aparentemente, o contrário da vida.

O viver aparece simbolizado pela metáfora viva *manhã* que, assim como a metáfora *dia*, remete aos inícios, à rotação e à translação da terra, à continuidade da vida. No entanto, mais uma vez, o que é vida é conspurcado por parte de morte, já que deseja “reaver a manhã que virou lixo”. O “lixo” e o “entulho” constituem o que restou ao poeta da vida anterior, antes da vivência das situações traumáticas impostas pelo período ditatorial. Assim, reafirma-se este poeta contemporâneo como um “trapeiro”, conforme análise anterior.

Se observarmos os deslocamentos espaciais do texto (“no papel”), essa ideia se reforça. Lendo os primeiros versos de cada estrofe, que são os que aparecem se deslocando ao longo da poesia, temos: “não quero a poesia, o capricho”, “quero a voz”, “a voz”, “não a poesia”, “A mentira”, “não me alimenta”, “alimentam-me”, “as águas”, “ainda que sujas rasas”. Assim, os olhos do leitor percorrem essa onda que se desloca com o recado do poeta.

A voz, não o poema, é o imperativo do sujeito que deseja, porque é o que falta a si. Quando afirma “quero a voz/a tua a minha/aberta no ar” e, mais à frente, “a voz/dizendo coisas banais/entre risos e ralhos/na vertigem do dia/não a poesia”, expressá-la é mais importante, é mais determinante para o seu desejo e sua continuidade que o artifício da poesia, “o poema o discurso limpo/onde a morte não grita”. Se a vida contém parte da morte, se viver é também conhecer o lado obscuro e sujo da vida (entre “risos e ralhos”), o poema como discurso limpo contrariaria essa existência.

A voz aparece como “aberta no ar como fruta na casa/fora da casa”. É fundamental perceber que a fruta aberta no ar exala perfume, mas por estar em contato com o ar que faz com que ele se propague, também tem a potência de apodrecer, como se reafirma em

outras duas poesias de *Na vertigem do dia*: “Bananas podres” e “Bananas podres II”. Há aí também um jogo espacial de dentro-fora (“na casa” / “fora da casa”). A fruta aberta na casa permite a alusão à vida, mas ela só se completa com o movimento para fora, indicando a liberdade de transitar, tão cara a alguém exilado: representa, em suas cores e perfumes, a vida com a possibilidade de estar livre dos confinamentos, mesmo que exista a possibilidade de perecer. É o desejo do poeta, reafirmado pelo verbo conjugado na primeira pessoa: “quero”.

Embora em afirmação contraditória (“não quero”) sobre a poesia, quando se diz aqui que é apenas uma negação aparente, é por se entender que o único recurso que foi possível ao poeta para fazer ressoar essa voz que tanto deseja que ecoe foi pela via do estético, que se dá na construção da própria poesia. Assim como a morte é parte da vida, para que a voz ecoe, foi necessário tomar parte da poesia, mesmo que a rejeitando.

Assim, não só nesse poema, mas na obra *Na vertigem do dia*, de modo integral, o lugar de existência mais estável para o poeta não é um lugar físico, dada a sua condição exílica. Se esse lugar não é físico, tem de ser ao menos metafórico e é identificado com o seu próprio corpo de poeta que, ainda sim, apresenta-se dividido entre o que há de racional e o que há de sonho e metáfora. Isto não significa que o próprio espaço do poema não possa gerar apinhamento no poeta, não lhe seja incômodo só poder existir aí, enquanto as outras pessoas vivem suas vidas normalmente. Assim, em “Arte poética”, contrasta-se o poema como lugar de apodrecimento do poeta-cadáver e a vida alheia a si, cheia de barulhos, fogos e alegria (Gullar, 2013, p. 21):

Arte poética

Não quero morrer não quero
apodrecer no poema

que o cadáver de minhas tardes
não venha feder em tua manhã feliz

 e o lume
que tua boca acenda acaso das palavras
— ainda que nascido da morte —
 some-se
 aos outros fogos do dia
aos barulhos da casa e da avenida
 no presente veloz

Nada que se pareça
a pássaro empalhado múmia
de flor

dentro do livro
 e o que da noite volte
 volte em chamas
 ou em chaga
 vertiginosamente como o jasmim
 que num lampejo só
 ilumina a cidade inteira

O poema não se presta ao papel de agradar o leitor, pelo contrário. Se é o único lugar onde viver é garantido, para o poeta, é lá também que apodrece e morre, sem poder viver enraizado, como os demais, em suas relações cotidianas com o ambiente em que vivem. Assim, novamente aparece o ressentimento do exilado, identificado por Said (2003, p. 54), que se caracteriza pelo fato de que, para quem está nessa condição, não se permite nascer em um lugar, ficar e viver em sua terra. Estar desterrado é, também, saber que outros podem estar enraizados e não desfrutar dessa vivência.

Assim, também com uma pitada de ironia advinda do ressentimento exilar, o poeta deseja, apinhado que se sente, não morrer, não apodrecer no poema para garantir a espaciosidade para o leitor: “que o cadáver de minhas tardes/não venha a feder em tua manhã feliz”. É interessante relembrar, de outros poemas da mesma obra, que “manhã” contempla a “aurora”, símbolo da esperança e do renascimento, enquanto a tarde contempla o “crepúsculo”, que remete à morte e ao declínio do ser, reiterados como metáforas vivas presentes em *Na vertigem do dia* para ilustrar oposições entre recursos de vida e recursos de morte. Para reafirmar o contraste entre a vida exilar e a vida do cidadão comum, aparecem outras metáforas em que se opõem figuras sugestivas de imobilidade (associadas ao poeta e à sua negação de realizar o poema), como “cadáver”, “pássaro empalhado” e “múmia de flor”, a figuras sugestivas de mobilidade, como “presente veloz” e “chama”, reforçando o conflito entre o apinhamento do poeta e a espaciosidade desse cidadão comum.

Em “A alegria” (2013, p. 58), o poema “fede”, ao destituir de qualquer valor o sofrimento por que passam todos os que partilham da amarga experiência das ditaduras, parecendo traduzir o que não deseja o poeta em “Arte poética”, mas que é uma experiência que não consegue evitar:

A alegria

O sofrimento não tem
 nenhum valor.
 Não acende um halo

em volta de tua cabeça, não
 ilumina trecho algum
 de tua carne escura
 (nem mesmo o que iluminaria
 a lembrança ou a ilusão
 de uma alegria).

Sofres tu, sofre
 um cachorro ferido, um inseto
 que o inseticida envenena.
 Será maior a tua dor
 que a daquele gato que viste
 a espinha quebrada a pau
 arrastando-se a berrar pela sarjeta
 sem ao menos poder morrer?

A justiça é moral, a injustiça
 não. A dor
 te iguala a ratos e baratas
 que também de dentro dos esgotos
 espiam o sol
 e no seu corpo nojento
 de entre fezes
 querem estar contentes.

A dor não tem glórias, iguala seres humanos oprimidos e animais. Já que os humanos são torturados da mesma forma, seria maior a nossa dor que a deles? O poeta faz questão de não poupar o leitor na descrição torturante (“Será maior a tua dor/que a daquele gato que viste a espinha quebrada a pau/arrastando-se a berrar pela sarjeta/sem ao menos poder morrer?”), ilustrando no que estamos igualados a cachorros, gatos, ratos e baratas (descendo ainda mais fundo na podridão). Para todos falta a justiça, que é moral, e sobra a injustiça, que não o é. Tanto os humanos que sofrem quanto eles “querem estar contentes”.

Retomando as ideias de “Arte poética”, ao final do poema, a “noite”, metáfora viva representativa, em boa parte da obra, da própria ditadura, deseja-se que se converta em chamas, ou em chaga (que representam dor, mas também são elementos marcantes, demonstrando a necessidade de uma existência não fugaz, nem invisível). Essas chamas voltam não de maneira banal, como outras possíveis chamas do dia, mas “vertiginosamente”, de um lampejo único que “ilumina a cidade inteira”. O poder dessa volta é sugestivo do retorno do poeta e do fim desse período tortuoso, pois é a luz que iluminaria tudo de uma vez, assim como depois da noite aparece o dia. Sua intensidade avassaladora é comparável ao poder da poesia, em “Subversiva” (Gullar, 2013, p. 22):

Subversiva

A poesia
 quando chega
 não respeita nada.
 Nem pai nem mãe.
 Quando ela chega
 de qualquer de seus abismos
 desconhece o Estado e a Sociedade Civil
 infringe o Código de Águas
 relincha
 como puta
 nova
 em frente ao Palácio da Alvorada.

E só depois
 reconsidera: beija
 nos olhos os que ganham mal
 embala no colo
 os que têm sede de felicidade
 e de justiça
 E promete incendiar o país

Mais uma vez é a linguagem que tem o protagonismo, apresentada em todo o seu poderio pela poesia. Se o poema, em outros versos, foi morada, aqui é um elemento ativo e poderoso, capaz de por sua subversão, derrubar todos os símbolos do *status* ditatorial: “pai” e “mãe” (representando as famílias “tradicionais” em nome do que se erigia o lema “Deus, pátria e família”), o “Estado” e a “Sociedade Civil”, completando a tríade que seria responsabilizada, na história, pelo estabelecimento da ditadura civil-militar. Para deixar ainda mais claro o caráter “subversivo” da poesia, que não se coloca para agradar ao estabelecido, mas para provocar incômodo nas tiranias e em suas instituições opressoras, afirma-se que a poesia “relincha/como puta/nova” em frente ao lugar de maior símbolo do poder estabelecido pelo golpe: o “Palácio da Alvorada”.

Somente depois que cumpre o seu papel de contrariar o que oprime é que a poesia pode oferecer o seu lado acalentador. Mas essa reconsideração de postura é destinada apenas aos oprimidos: “beija/nos olhos dos que ganham mal”, “embala no colo/ os que têm sede de felicidade/e de justiça”. Por fim, garante o que é necessário fazer para que o país saia de seu adormecimento e “promete incendiar o país”. Ainda utilizando a voz poética para trazer à luz a vida, sem disfarces, em “Digo Sim”, Gullar (2013, p. 63) continua contrastando a beleza falseada de uma vida que ignora os acontecidos da ditadura com a vida real nesse contexto:

Digo sim

Poderia dizer
 que a vida é bela, e muito,
 e que a revolução caminha com pés de flor
 nos campos de meu país,
 com pés de borracha
 nas grandes cidades brasileiras
 e que meu coração
 é um sol de esperanças entre pulmões
 e nuvens.

Poderia dizer que meu povo
 é uma festa só na voz
 de Clara Nunes
 no rodar
 das cabrochas no carnaval
 da Avenida.
 Mas não. O poeta mente.

A vida nós a amassamos em sangue
 e samba
 enquanto gira inteira a noite
 sobre a pátria desigual. A vida
 nós a fazemos nossa
 alegre e triste, cantando
 em meio à fome
 e dizendo sim
 — em meio à violência e à solidão dizendo
 sim —
 pelo espanto da beleza
 pela flama de Tereza
 pelo meu filho perdido
 neste vasto continente
 por Vianinha ferido

 pelo nosso irmão caído
 pelo amor e o que ele nega
 pelo que dá e que cega
 pelo que virá enfim,
 não digo que a vida é bela
 tampouco me nego a ela:
 — digo sim.

Ainda mais uma vez o poeta questiona a poesia feita para agradar, ser condescendente, afirmando a mentira do poeta, diante das possibilidades todas de anúncios agradáveis, que não permitiriam ver a realidade daqueles tempos sombrios. Destacamos a escolha verbal de Gullar, “poderia”, para demonstrar que se não fala de temas afáveis, o faz por uma escolha. Seria, provavelmente, uma saída mais fácil dizer que “a vida é bela”, “a revolução caminha com pés de flor”, que o seu coração/é um sol

de esperanças entre pulmões/e nuvens” e que seu povo é uma “festa só”, mas afirmando tudo isso, “o poeta mente”.

A realidade do contexto ditatorial é outra. “A vida nós a amassamos em sangue/e samba”. Ela tem seu quinhão de alegria, diante de todo o massacre, mas é porque o povo e o poeta seguem dizendo “sim”, em meio à fome, à violência, à solidão. E se dizem “sim”, não é por um ato volitivo qualquer. Há muitos motivos que os levam a não desistir da vida nem do país, o que se afirma nas duas últimas estrofes.

De modo particular, demonstrando como vida e obra se entrelaçam e como a poesia é o lugar desse transbordamento da *ek-sistência*, o poeta diz “sim”, “Pela flama de Tereza/ pelo meu filho perdido/neste vasto continente/ por vianinha ferido”. São as dores do exílio, suas desagregações pessoais. Thereza Aragão, atriz, militante e articuladora cultural, ex-mulher do poeta, ficou no Brasil durante boa parte do exílio, só reencontrando Gullar ao final, em Buenos Aires. Seu filho, Paulo, desenvolve esquizofrenia e some inicialmente por doze dias na capital argentina, e depois, por mais de dois meses, aparecendo, afinal, em uma cidadezinha paulista (“pelo meu filho perdido/neste vasto continente”)⁴¹. Oduvaldo Vianna Filho, dramaturgo e amigo de Gullar, teve uma trajetória de bastante atuação no teatro brasileiro, junto com Gullar, engajado contra a ditadura no Teatro de Arena e no CPC da UNE, sofrendo, portanto, muitas perseguições⁴².

Além das motivações mais particulares do poeta para afirmar “Digo sim”, aparecem as razões coletivas, do povo brasileiro, seja “pelo nosso irmão caído”, seja “pelo amor e o que ele nega”, seja pelo que ele “dá e que cega” (a cegueira de alguns cidadãos a respeito da realidade da pátria não seria pelo amor ufanista que destinam a ela?), seja “pelo que virá enfim”, como um anúncio inarredável, também presente em “Subversiva”

⁴¹ A esquizofrenia de Paulo é retratada por Gullar entre os capítulos 71 e 82 de *Rabo de Foguete*. Em um dos relatos, conta o poeta que, ao consultar uma médica especialista, ele teria sugerido a ele e a sua esposa, Thereza, que a esquizofrenia de Paulo estaria vinculada à desagregação familiar: “Quando terminamos de falar, a médica responsável passou a demonstrar que o que acontecia com nosso filho tinha raiz em nossa própria família. Em suma, bem avaliado, ela afirmava que éramos culpados da doença dele. Thereza me olhava furiosa, mal contendo a sua revolta. À certa altura, não aguentou mais: - Doutora - disse ela -, acho então que a senhora deveria dar alta ao Paulo e mandar internar a mim e a meu marido. Os doentes, pelo que vejo, somos nós.” (Gullar, 2003, p. 218). Em outra parte da obra, Gullar esclarece o que se sabe hoje sobre a esquizofrenia, doença que teria como fundo a própria química cerebral. Além de Paulo, Marcos, seu outro filho, também desenvolve esquizofrenia, desencadeada por um chá de cogumelo que bebera com os amigos. Entre o sumiço de Paulo e a internação de Marcos sucedem-se muitas agruras devido a informações desencontradas sobre o paradeiro deste primeiro, entre tantas, muitos trotes e tentativas de golpes financeiros, sofrimentos que se somavam à própria condição do exílio. É nesse contexto que nasce *Poema Sujo*.

⁴² Para saber mais sobre a trajetória de Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, recomendamos a seguinte leitura de “Brasil: memória das artes”: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/familia-vianna/oduvaldo-vianna-filho-filho-de-peixe-peixinho-e/>

e “Espera” e “Arte poética”: a esperança de que esse obscurecimento da nação não seja para sempre. Por fim, o poeta afirma: “não digo que a vida é bela/tampouco me nego a ela”. É por não se negar que assume tal postura. Se diz “sim” é porque acredita firmemente na vida, embora diante de tantos sofrimentos. “Digo sim” não é um poema de lamento, mas condiz com uma das últimas falas de Gullar em *Rabo de Foguete*: “Mas não importa. A vida não é o que deveria ter sido e sim o que foi. Cada um de nós é a sua própria história real e imaginada.” (2003, p. 269).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sim, eu não separo nenhuma parte da minha vida da poesia.

(Gullar, 1998, p.54)

Não há novidade alguma em se escrever sobre Ferreira Gullar e seus poemas que remetem ao exílio. A que, então, nos promovemos nesse estudo? Se inicialmente a ideia era buscar elementos de geograficidade na obra *Na Vertigem do Dia*, por percebermos que imagens de deslocamento eram uma constante, ainda numa leitura mais superficial, ao longo do mergulho proporcionado pela pesquisa, esse deslocamento ficou ainda mais evidente e ampliou-se para o entendimento das geografias do livro como outras, bem diferentes das cartográficas. Buenos Aires, São Luís, Chile, Rio de Janeiro começaram a se apresentar como cenário de um movimento mais profundo, que tinha início no próprio corpo do poeta: um corpo que precisava se resguardar e se apartar dos demais, dentro de sua casa, seu país. Por mais que tenhamos buscado não entrar na temática do exílio, pelas tantas análises já feitas a esse respeito em *Poema Sujo*, na obra que elegemos há uma voz que grita e não havia como ignorá-la. Assim, compreendemos que não há exílio que se encerre com a volta para casa. O desexílio é uma realidade de todo exilado.

Alcides Villaça, em uma proposta corajosa, desenvolve tese a respeito de toda a obra de Ferreira Gullar, em 1984. Ao tratar de *Na Vertigem do Dia*, considera que seja um livro sem muitas inovações artísticas, uma espécie de repetição de fórmulas já utilizadas em *Poema Sujo*, com exceção de algumas poesias, como “Traduzir-se”. No entanto, aquilo que para Villaça aparece como menos apreciável estilisticamente na obra, compreendemos como reflexo do processo de desexílio: com o findar do período exílico oficial, não findam as questões referentes a ele. Assim, não é de se espantar a reiteração de temas e imagens. Batista, ao analisar a mesma obra, afirma que isto seria próprio do trauma vivido, tese com a qual concordamos:

E, nesse sentido, vale recuperar o pensamento de Freud que nos diz que o indivíduo traumatizado é impelido a uma compulsão pela repetição e esta pode se manifestar no campo da linguagem. Há nesses poemas repetições de termos, de imagens (Batista, 2011, p. 144).

Diferentemente dessas duas obras anteriores, aparecem em *Na Vertigem do Dia* as imagens de quem já saiu do exílio oficial e encontra-se em descompasso, desenraizado

em sua própria terra. Essa experiência própria do desexílio está retratada em toda a obra, e se há continuidade de temas e figuras é que se necessita compreender que o exílio nem se inicia na partida do exilado, nem termina na sua chegada. O exílio é um processo complexo feito de muitas etapas, para quem parte e para os que ficam.

Assim, foi necessário compreender melhor todos os elementos que levam o autor à insistência na temática exilar e como que ela é particularmente distinta e, ao mesmo tempo, se repete, como um processo ainda inacabado. Tratamos de uma *obra do desexílio*, e essa é sua característica mais latente. A linguagem utilizada, do modo como se apresenta, só demonstra a necessidade de refiguração do que se viveu e do que ainda está se vivendo pela poética.

Em um primeiro momento da nossa análise, dedicamo-nos a compreender o papel da poética como possibilidade de refiguração da nossa experiência no mundo, numa saída pelo estético, já que procuramos entender como a experiência do exílio afeta a poesia de Ferreira Gullar em seu momento de desexílio. A poética localiza no tempo e no espaço as nossas vivências a partir da sua reorganização pela linguagem. Transformar experiência em poética não significa apenas comunicar ao outro, mas redesenhar para nós mesmos as nossas experiências como seres-no-mundo pelo metafórico, exercendo uma função ontológica importante, de expressão *viva* de uma existência *viva* (Ricœur, 2000).

Nessa função ontológica, o novo se produz na linguagem metafórica porque existe uma tensão, um conflito semântico produzido entre os campos semânticos heterogêneos que ela comunga, daí Ricœur falar em “metáforas vivas”, base de nossas análises. Quando as palavras adquirem contornos “denotativos”, é que já sofreram desgastes semânticos proporcionados pelo seu uso, entrando em um sentido “lexicalizado”, tornando-se o que se consideram “expressões próprias”. Quando o dito continua a reverberar com o tempo, como a “voz em sua carne transcendental”, que continua a falar e se fazer presente, tratamos de uma “voz fenomenológica” (Derrida, 1991). As “metáforas vivas” (para Ricœur, 2000), as “metáforas efetivas (para Derrida) exercem o papel de fazer essa voz continuar ecoando ao longo do tempo e dialogar com as gerações. Em outros termos: é necessário constantemente deslocar os sentidos do que está assentado pelo uso, para permitir que a voz fenomenológica ecoe pelo poético, costure-se na história e transcenda.

Assim, não faz sentido ignorar a complexidade da experiência desse sujeito criativo, já que tratamos de uma voz fenomenológica. No entanto, é preciso considerar que o *logos* científico ocidental, na sua busca de “desmetaforizar”, explicando com seus

conceitos mais lineares, trabalhando para “polir” as palavras, entra num jogo de “duplo apagamento”, esquecendo o primeiro sentido dos termos analisados, bem como o seu deslocamento. É o que Derrida (1991) chama de papel da “mitologia branca” a que se intitula “Razão”. Para tanto, retoma a ideia de Nietzsche, que diz que as verdades são ilusões que esquecemos o que são, metáforas desgastadas. Há, pois, uma dificuldade, para o *logos* científico ocidental, em considerar o metafórico e as emoções adividas dele ou suscitadas por ele, que fazem parte da experiência, dos fenômenos.

A experiência individual é colocada, muitas vezes, como falta de controle, de racionalidade, porque há resistência em tomar a emoção por matéria, mesmo quando se analisa poesia. A subjetividade e a objetividade são postas como campos separados, quando, como fenômeno poético, conjugam-se, numa “implicação recíproca” (Collot, 2018). Dar conta do metafórico, minimamente, é ter consciência dessa complexidade. Portanto, nesse estudo decidimos não objetificar o “eu-que-fala” no poema, como tradicionalmente se costuma fazer, pelo uso do termo “eu-lírico”. Deitar fora a subjetividade de um poeta que afirma sua poesia como fruto do espanto provocado por suas experiências, das mais banais e cotidianas às mais fundamentalmente marcadas na história, seria tentar fugir à sua complexidade declarada, conforme relembramos no trecho destacado para abertura deste último capítulo.

A emoção como matéria, fruto de uma experiência, tem sua localização no tempo e no espaço. O sujeito que se exprime pela poética o faz a partir de um horizonte, que transborda do sujeito por uma *e-moção*, saindo do “eu” para o “outro” e para o “mundo” pela poética. A poesia é a expressão dessa *ek-sistência*, da saída de um mundo para outro, do interior para o exterior, mostrando-se ao externo e desvelando-se para si mesmo. O sujeito “se inventa do lado de fora”, no horizonte do poema. (Collot, 2018). Também a própria existência do sujeito é marcada por uma “ocultação irreversível” em uma estrutura “objeto-horizonte”: ver é observar o que se mostra, sabendo que o que se mostra só fica visível porque existe uma parte que se oculta (Merleau-Ponty, 1999). Quando falamos em “horizonte do poema” é considerando que nem tudo será revelado. O poeta, ao metaforizar, faz essa escolha, em lugar da tentativa de uma linguagem que se pretende transparente, porque deseja essa implicação entre visível e oculto, margem através da qual a voz fenomenológica pode ecoar. É a partir daí que também expressa sua identidade, em que pode se ver como semelhante, em suas experiências comuns a outros, em uma relação de “mesmidade”, mas se expressando de modo peculiar, numa visão que parte de si e, ao mesmo tempo, vai para fora de si, numa relação de “ipseidade”, sendo capaz de ver a “si-

mesmo” como um “outro” (Ricoeur, 1991).

A escolha do termo “vertigem”, no título, remete à ideia de “rastros” e “vestígios”, bastante comum em tempos fragmentários, em que o “indizível” encontra-se presente. A tarefa da literatura é, também, além de expressão da identidade, uma tarefa de memória. Luta-se contra a morte pela “palavra viva e rememorativa”, seja a dos presentes, seja “sepultando” os insepultos: o simbólico que toma para si o papel de *sèma*: signo e túmulo. (Gagnebin, 2006; Seligmann-Silva, 2003). Se eventos traumáticos podem impor algum silêncio por algum tempo, as “memórias subterrâneas” também têm o poder de “redistribuir as cartas políticas e ideológicas” (Pollak, 1989), ainda que demorem a emergir. A poesia permite dizer o indizível porque, pelas metáforas, no que inova e no transgredir da linguagem, evita-se o relato objetivo, que por vezes é compreendido como inverossímil, “absurdo”, “inimaginável” (Seligmann-Silva, 2003).

Particularmente na obra de Gullar, a expressão simbólica pela poética dá mostras de um processo longo de “desterro” e “destempo” (de implicação recíproca). O exílio não é um só, são vários. Mas em todos os casos, estamos tratando de “expulsão da vida plena” (Benedetti apud Volpe, 2005, p. 78). A situação exilar inicia-se com o *insílio*, que seria o “exílio interior”, “doméstico”, caracterizado por estar em sua própria terra, mas sentindo os efeitos de um desenraizamento: não há como participar do cotidiano, da vida “lá fora”, das relações de modo mais natural (Weil, 2001). O *exílio* pode ser visto a partir da oficialidade do desterro e ele acontece e reverbera, pois enquanto existe, também o exilado estará alijado do tempo com os seus e do tempo em relação aos demais daquele outro ambiente, além de o espaço em si ganhar contornos que, no geral, são marcados pela falta de lugaridade. Quando o exilado retorna, encontra-se em *desexílio*: o tempo não parou para si. A vida continuou para todos, as rupturas não são só as propiciadas pela sua partida, mas todas aquelas que irá continuar colhendo em relação aos demais e ao seu lugar (Benedetti, 2009; Volpe, 2005). O exílio é uma marca que transforma o exilado em um “estrangeiro onde quer que esteja”, não só durante seu período oficial. O ser exilado é um ser deslocado, no tempo e no espaço.

A geograficidade ajuda a nomear os sentidos das relações do exilado, esse ser que está “fora de ângulo”, com o espaço – nosso objeto de análise. É por onde se compreende o ser-e-estar-no-mundo, a ligação existencial entre o ser humano e seu lugar, base e meio de realização (Heidegger, 2005; Dardel, 2015). Assim, em nossa análise, utilizamos as referências da Geografia Humanista Cultural para tentar esclarecer essas relações. Desse modo, valemo-nos de termos propriamente esclarecidos no terceiro capítulo: tratamos de

lugar em oposição a *lugar-sem-lugaridade*, *topofilia* e *topofobia*, *espaço* e *lugar*, *espaciosidade* e *apinhamento*. (Dardel, 2015; Tuan, 2012, 2013; Relph, 2014). A compreensão desses sentidos do ser-e-estar-no-mundo foi fundamental para a tentativa de ouvir essa voz poética que buscamos analisar.

Nessa escuta, compreendemos que o Gullar que se apresenta em *Na Vertigem do Dia* é tanto fruto de sua busca poética, desde as primeiras linhas, tentando desvendar os limites da própria linguagem, quanto de suas experiências como alguém que inicialmente passa por um insílio existencial, ao sair de São Luís, sua “Macondo”, para o Rio de Janeiro, para que pudesse existir enquanto o poeta que queria e precisava ser, mas que, anos depois, tem na experiência de insílio outros contornos, ainda mais concretos e fissurantes. As ditaduras latinoamericanas, inicialmente a partir da brasileira, de caráter civil-militar, mergulharam o autor em todas as nuances do processo de exílio, o que aparece na obra que elegemos analisar em cada verso, cada quebra de ritmo, cada palavra escolhida.

Quando Gullar intitula sua obra de *Na Vertigem do Dia*, traz dois elementos de significação mais centrais: “vertigem” e “dia”. O primeiro termo não é alheio a outras obras gullarianas, o autor declara que remete à sensação que a vida lhe provoca. O vertiginoso dá conta de uma velocidade estonteante e, ao mesmo tempo, de uma sensação de desequilíbrio diante das experiências da vida. Também pode ser compreendido como fruto das suas vivências em grandes centros urbanos, com toda a implicação da incerteza, pela sua condição de exilado. De um momento para o outro, tudo mudava, numa transformação profunda, mas indesejável. As necessidades se colocavam de maneira inesperada, célere, como num assalto feito pelo tempo e pela história:

Essa sensação de coisa vertiginosa, de velocidade, é uma sensação que eu tenho da vida, sensação permanente em mim. Isso está no Poema sujo, quando se fala de várias velocidades do dia e mesmo das coisas. A velocidade da água é uma, a do mel é outra. É a sensação da vida como uma coisa em permanente transformação. É uma certa vertiginosidade com que vejo a vida passar. (Gullar *apud* Villaça, 1984, p. 179)

A palavra “dia”, particularmente nessa obra, tem toda a relação com o estabelecimento da esperança de dias melhores. Ao longo de nossa análise, é um elemento que se repete como alegoria para vivências não opressivas, com que algumas vezes Gullar identifica o outro que pode viver livre (em dados momentos, até de forma ressentida) e,

em outras vezes, representa o raiar de um novo tempo, um tempo futuro, em que a esperança do fim das páginas ditatoriais se anuncia – às vezes como projeção de um desejo, às vezes como uma certeza inarredável, até mesmo uma vingança, quando começa a aparecer essa luz do dia virando fogo. Portanto, se em *Na Vertigem do Dia* fica evidente como os processos do exílio afetam o poeta a ponto de essa voz fenomenológica ecoar, revelando todo o mal estar desse tipo de vivência, por outro lado, é um título anunciador da esperança: a de que, de modo vertiginoso, a luz se faça.

REFERÊNCIAS

Obras de Ferreira Gullar:

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 8. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

_____. **Conferência na Faculdade de Letras da UFRJ**. In: Teoria Literária e suas fronteiras. Rio de Janeiro: Beco do Azougue editorial, 2013.

_____. **Cultura posta em questão e Vanguarda e Subdesenvolvimento**: ensaios sobre arte. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

_____. Palestra de Ferreira Gullar, proferida na Faculdade de Letras da UFMG. In: **Ferreira Gullar: o poeta e a poesia**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2016. Disponível em: <https://labeled-letras-ufmg.com.br/publicacoes/ferreira-gullar-o-poeta-e-a-poesia/>. Acesso em: 19. abr.2024.

_____. **Indagações de hoje**. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. **Na vertigem do dia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

_____. **Rabo de Foguete**: os anos de exílio. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

_____. **Resmungos**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Toda poesia**. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Entrevistas concedidas por Ferreira Gullar:

GULLAR, Ferreira. entrevista [dez. 2011]. Em entrevista ao Correio, Ferreira Gullar diz que a "vida é imprevisível". Entrevista cedida a: Severino Fracisco. **Acervo**. Brasília: Correio Brasiliense, 2011. Disponível em: https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2011/12/04/interna_diversao_arte,281325/em-entrevista-ao-correio-ferreira-gullar-diz-que-a-vida-e-imprevisivel.shtml. Acesso em: 19. abr.2024.

_____. A trégua. Entrevista cedida a: CLB, Leandro Konder, Zuenir Ventura, Armando Freitas Filho, Esther Góes e Alfredo Bosi. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**. 1998. Disponível em: https://issuu.com/ims_instituto_moreira_salles/docs/club_-_ferreira_gullar. Acesso em: 14. nov. 2024.

_____. entrevista [dez. 2016]. Trajetórias. Entrevista cedida a: Carlos Taquari; Manoel da Costa Pinto; Fábio Malavoglia. **Ferreira Gullar: Trajetórias**. São Paulo: Cultura, 2016. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/videos/69372_ferreira-gullar-trajetorias.html . Acesso em: 20. ago. 2024.

_____. entrevista [mai. 2016]. Ferreira Gullar: eu me filiei ao PCB no dia do golpe de 64. Entrevista cedida a: Agenda Bafafá. **Mais coisas**. Rio de Janeiro: Agenda Bafafá, 2016. Disponível em: <https://bafafa.com.br/mais-coisas/entrevistas/ferreira-gullar-eu-me-filiei-ao-pcb-no-dia-do-golpe-de-64> . Acesso em: 19. abr. 2024.

_____. entrevista [jun. 2002]. Documentário: Ferreira Gullar (com audiodescrição) . Entrevista cedida a: Tarcísio Holanda, Ana Maria Lopes e Ivan Santos. **Memória Política**. Brasília: TV Câmara, 2002. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qX1Kd0V0DhA&ab_channel=C%C3%A2maradosDeputados . Acesso em: 15. set. 2024.

_____. entrevista [mar. 2008]. Mudando de conversa com Ferreira Gullar. Entrevista cedida a: Fernando Gabeira. **Mudando de conversa**. São Paulo: Canal Brasil, 2008. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1QUDWnB3yi0&ab_channel=LEREBY . Acesso em: 19. abr. 2024.

Obras sobre Ferreira Gullar:

BATISTA, Rosane Pires. **Ferreira Gullar: Memórias do Exílio**. 2011. 237f. Tese (Doutorado em Sociologia). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas: 2011.

PAIVA, Marcélia Guimarães. **O poema como morada: exílio em Ferreira Gullar**. Belo Horizonte: Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. 2017. Disponível em: http://www.biblioteca.pucminas.br/teses/Letras_PaivaMG_1.pdf . Acesso em: 28. set. 2022.

PINHO, Thaisa Viegas de. **“Antes da linguagem, há o silêncio”**: espaço, memória e exílio em *Rabo de foguete: os anos de exílio*, de Ferreira Gullar.. 2022. 104 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade/CCH) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2022. Disponível em: <https://tedebc.ufma.br/jspui/handle/tede/3699> . Acesso em: 15. mai. 2023.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. **Literatura e memória entre os labirintos da cidade**: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal. São Luís: Editora UEMA, 2015.

VILLAÇA, Alcides. O pêndulo cego. *In: A poesia de Ferreira Gullar*. 1984. 187 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo: São Paulo, 1984.

Obras diversas:

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, João Paulo Martins de. “Deus, pátria, família”: os sentidos do fascismo brasileiro. *In: Rua*. v. 28. n. 2. p. 353-376. 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8671122> . Acesso em: 12. nov. 2024.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALLESTRIN, Luciana. O Sul Global como projeto político. *In: Horizontes ao Sul*. (2020). Disponível em: <https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/06/30/o-sul-global-como-projeto-politico> . Acesso em: 20. set. 2023.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. *In: O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BELO, Juliana Moraes. **No interior do ser, no ser do interior: uma poética da casa**. 1. ed. Campinas, SP: Ofícios Terrestres Edições, 2023.

BENEDETTI, Mario. **Primavera num espelho partido**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Edição Pastoral. Trad. Ivo Storniolo; Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

CANDAU, Joël. O jogo social da memória e da identidade. *In: Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2010.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, com a colaboração de: André Barbault... [et al.]; Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Trad. Patrícia Souza Silva. 1. ed. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

_____. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. *In: Literatura e paisagem: perspectivas e diálogos*. ALVES, Ida Ferreira; FEITOSA, Márcia Manir Miguel. 2.ed. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2013.

_____. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COSTA, Vítor Hugo dos Reis. O Romance e a identidade narrativa: Kundera no laboratório de Ricœur. *In: Thaumazein*. Santa Maria, v. 13, n. 26. p. 44-66, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufn.edu.br/index.php/thaumazein/article/view/3702> . Acesso em: 17. dez. 2022.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra: natureza da realidade geográfica**. Trad. Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DERRIDA, Jacques. A voz que guarda o silêncio. *In: A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

_____. A mitologia branca. A metáfora no texto filosófico. *In: Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa; António M. Magalhães. Campinas, SP: Papirus, 1991.

EAGLETON, Terry. Fenomenologia, hermenêutica, teoria da percepção. *In: Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. Rev. João Azenha Jr. 6.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 7.ed. Brasília: FAE, 1994.

FONSECA, Celso Fraga da. Poemas de Paul Celan. *In: Cadernos de literatura em tradução*. n. 4. p. 13-49. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/issue/view/4142> . Acesso em: 14. nov. 2024.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Parte I. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schubak. Petrópolis: Vozes, 2005.

HOLZER, Werther. **O conceito de lugar na Geografia Cultural Humanista: uma**

contribuição para a geografia contemporânea. *In: GEOgraphia*, 5(10). 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/GEOgraphia2003.v5i10.a13458>. Acesso em: 19.out.2021.

LIBERMANN, Zelig. *Après-coup*: a dimensão traumática. *In: Revista brasileira de psicanálise*. São Paulo, v. 49, n. 4, p. 118-132, dez. 2015. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2015000400010 . Acesso em: 23. ago. 2023.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

NERUDA, Pablo. **O mar e os sinos (Últimos poemas)**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. *In: Projeto História 10*. História e Cultura. v. 10. jul./dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101> . Acesso em: 15. jun. 2022.

OLIVEIRA, Rita de Cássia. A realidade como aporte da literatura: o prazer e a dor do reconhecimento de se ser pela palavra. *In: Revista Humanidades e Inovação*. v.6, n. 1. 2019. p. 112-122. Disponível em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/1139> . Acesso em: 21.dez.2022.

PEREIRA, Newton Gomes. Pequeno glossário heideggeriano. **Revista Cult**. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/pequeno-glossario-heideggeriano/> . 2021. Acesso em: 13. ago. 2023.

PESSOA, Fernando. **O poeta fingidor**. Apres. Claufe Rodrigues. São Paulo: O Globo, 2009.

_____. **Poemas escolhidos**. São Paulo: O Globo, 1997.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: Disponível em: <https://docentes.ifrn.edu.br/andreacosta/memoria-e-patrimonio-cultural/texto-memoria-esquecimento-silencio-pollak/view> . Acesso em: 20. set. 2023.

_____. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992. p. 200-212. Disponível em: <https://docente.ifrn.edu.br/andreacosta/memoria-e-patrimonio-cultural/texto-de-michael-pollak-memoria-e-identidade-social/view>. Acesso em: 15. jun. 2023.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **A metáfora viva.** São Paulo: Loyola, 2000.

_____. **O si-mesmo como um outro.** Trad.: Lucy Moreira Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

_____. **Tempo e Narrativa.** Tomo I. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. *In: Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.* Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANFELICE, Vinicius Oliveira. **Metáfora e imaginação poética em Paul Ricœur.** Santa Maria, RS: Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Maria, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/9129/SANFELICE%2C%20VINICIUS%20OLIVEIRA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Acesso em: 15. dez. 2022.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias:** intelectuais, arte e meios de comunicação. Org. Sérgio Miceli; Trad. Mirian Serra. 1.ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2016.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 9-19.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História, memória, literatura:** o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SEVERINO, Antonio Joaquim. Teoria e prática científica. *In: Metodologia do Trabalho Científico.* São Paulo: Cortez, 2007.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

TODOROV, Tzvetan. **O homem desenraizado.** Trad. Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1996.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. Londrina: Eduel, 2013.

_____. **Topofilia:** um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Londrina: Eduel, 2012.

VASCONCELOS, Cláudio Beserra de; LEMOS, Márcia Santos; SANTOS FILHO, Osvaldo Teodoro dos; HOEVELER, Rejane Carolina. A ditadura empresarial-militar, o grande capital e as lutas de classes no Brasil. *In: Germinal: marxismo e educação em debate*, Salvador, v.16, n.1, p.1-20, abr. 2024. Disponível em:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistagerminal/article/view/61609> . Acesso em: set. 2024.

VOLPE, Miriam Lída. Geografias de exílio: Mário Benedetti, um intelectual latino-americano. *In: Em Tese*. Belo Horizonte, v. 7, p. 45-55, dez. 2003. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3566/3529> . Acesso em: 01. abr. 2024.

_____. **Geografias de exílio**. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005.

WEIL, Simone. **O enraizamento**. Trad. Maria Leonor Loureiro. Bauru, SP: EDUSC, 2001.