

## REPRESENTAÇÃO DA MORADA EM TRÊS POEMAS DE FERREIRA GULLAR

*Representación de la morada en tres poemas de Ferreira Gullar*

*Representation of the Dwelling in Three Poems of Ferreira Gullar*

Marcélia GUIMARÃES PAIVA

*Universidade Federal de Juiz de Fora*

Raquel Beatriz JUNQUEIRA GUIMARÃES

*Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais*

RESUMO: Na voz dos poetas, todo exilado procura sua casa. As suas razões e o distanciamento geográfico não importam. Diante dessa constatação, e a partir do conceito de morada, pretende-se analisar três poemas representativos das reflexões sobre o exílio na poética de Ferreira Gullar: «Nova canção do exílio», «Exílio» e «Relva verde relva», que têm em comum a representação de um sujeito exilado que se preocupa com o retorno a sua casa. Por meio desses textos, pode-se discutir a inserção e o diálogo do poeta com outros poetas na tradição da literatura de exílio. Ferreira Gullar, nesses três poemas, vê a questão da morada de pelo menos três formas: a morada pode ser o corpo da mulher amada, pode ser o lugar onde ficaram as pessoas próximas ao exilado ou é a cidade de nascimento. Observa-se que, efetivamente, essa morada é recriada em cada poema, o que supõe um trabalho contínuo de criação que se guia pelo cotidiano, pela volúpia das sensações eróticas e pela presença dos sinais

da ditadura brasileira. As reflexões teóricas de Edward Said e Jacques Derrida são usadas para se refletir a respeito da noção de morada nesses três poemas.

*Palavras-chave:* Exílio; Morada; Paraíso; Intertextualidade; Poesia brasileira.

RESUMEN: En la voz de los poetas, todo exiliado busca su casa. Sus razones y el alejamiento geográfico no importan. Frente a esa constatación y a partir del concepto de morada, se pretende analizar tres poemas representativos de las reflexiones sobre el exilio en la poética de Ferreira Gullar –«Nova canção do exílio», «Exílio» y «Relva verde relva» («Nueva canción del exilio», «Exilio» y «Hierba verde hierba»)– que tienen en común la representación de un sujeto exiliado preocupado por el regreso a su casa. Por medio de esos poemas, se puede discutir la inserción y el diálogo del poeta con otros poetas en la tradición de la literatura de exilio. Ferreira Gullar, en esos tres poemas, ve la cuestión de la morada por lo menos de tres formas: la morada puede ser el cuerpo de la mujer amada, puede ser el lugar donde quedan las personas próximas al exiliado o es la ciudad de su nacimiento. Se observa que efectivamente esa morada es recreada en cada poema, lo que supone un trabajo continuo de creación que se guía por lo cotidiano, por la voluptuosidad de las sensaciones eróticas y por la presencia de las marcas de la dictadura brasileña. Las reflexiones teóricas de Edward Said y Jacques Derrida se utilizan para pensar sobre la noción de morada en esos tres poemas.

*Palabras clave:* Exilio; Morada; Paraíso; Intertextualidad; Poesía brasileña.

ABSTRACT: In the voice of the poets, every exiled seeks his home. Their reasons and geographic distance do not matter. In view of this attestation and based on the concept of dwelling, it is intended to analyze three poems that are representative of the reflections on exile in the poetry of Ferreira Gullar – *Nova canção do exílio*, *Exílio* and *Relva verde relva* («New song of exile», «Exile» and «Grass green grass») – who have in common the representation of an exiled person who is concerned about returning to his home. Through these poems it has been discussed the insertion and dialogue of the poet with other poets in the tradition of literature of exile. Ferreira Gullar, in these three poems, sees the question of the dwelling of at least three forms: the dwelling may be the body of the beloved woman, it may be the place where the people close to the exiled were or the city of birth. It is observed that this dwelling is effectively recreated in each poem, which presupposes a continuous work of creation guided by daily life, by the voluptuous erotic sensations and by the presence of the signs of the Brazilian dictatorship. The theoretical reflections

of Edward Said and Jacques Derrida are used to reflect on the notion of in these three poems.

*Key words:* Exile; Dwelling; Paradise; Intertextuality; Brazilian poetry.

A discussão sobre a morada é, necessariamente, antecedida por um percurso que pretende compreender o significado de expressões e/ou conceitos tais como casa, habitação, residência, lar, vivenda, terra natal, dentre outras que tangenciam ou centralizam as discussões que se pretende desenvolver. Desses, quatro conceitos estão em um crescendo que parte do físico em direção ao metafísico: casa, habitação, lar e morada.

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

A imagem da casa é ligada à do universo e está no centro do mundo. Seus pilares coincidem com o eixo desse mundo. As casas tradicionais são construídas para atenderem o simbolismo cósmico de estar em conexão com o ciclo solar, com os pontos cardeais, com os signos do zodíaco e podem se tornar a resistência a forças de outro mundo. A imagem da casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, acolhimento, seio materno ou proteção (Chevalier, 1986). A casa é o lugar de familiaridade e intimidade. Ao refugiar-se nela, o sujeito pode trabalhar para transformá-la em morada. Por outro lado, a casa é também um lugar de tensão ou de conflito. E nela não se pode entrar nem permanecer sem a permissão de quem nela habita. A habitação é o lugar em que se vive, pode ser a «morada», a «vivenda» ou a «residência». Habitar, como frequentativo do verbo haver, remete ao significado de ter de maneira reiterada. Ocupar a habitação é continuamente trabalhar para tê-la, equilibrando-se entre a perda e a posse.

O conceito de habitação aproxima-se ao de lar quando se considera que, na habitação, vive uma família geração após geração. Essa ocupação transforma a habitação em lar. Em seu sentido etimológico, «lar» tem origem no latim em *lar* ou *laris* (plural) que é o espírito tutelar ou protetor da casa e da

família (Lar, em Dicionário Etimológico 2017). O lar é a superfície sobre a qual se assenta a massa em um forno de assar pão ou a face do pão que a toca e é, ainda, em acepção figurada, a pátria ou a terra natal ou família. Esse sentido está ligado ao do fogo que fornece proteção, calor e preparação do alimento, além de ter uma alta capacidade de destruição.

Esses três conceitos mostrados aqui referem-se à ocupação de espaços que dão identidade ao indivíduo e onde se busca proteção. São espaços de mudança, de convivência, de disputa e de afastamento de outros considerados diferentes. Podem ser perdidos, o que é especialmente importante quando desse fato resulta o exílio. No caso do exilado, a necessidade de refúgio é emergente e, assim, a transformação desses espaços em morada é mais significativa.

A palavra morada pode significar o endereço de residência, mas é também a parada, permanência ou lugar de estada habitual, ou seja, destaca-se o ato de permanecer, sentido expresso na etimologia do termo. O verbo *morari*, origem de morada, significa deter-se (Morar, em Dicionário Etimológico 2017). Essa origem reforça a ideia de permanência e de estabilidade. Além de indicar estabilidade, o conceito de morada está associado à permanência definitiva como em morada celeste, morada eterna e última morada. Tais conceitos trazem a ideia de eternidade, ou seja, não tempo, o que constitui um paradoxo, pois os seres humanos são afeitos a um tempo finito. Mesmo o que é eterno, definitivo, celestial, está sob a deterioração do tempo.

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

A construção da morada pode ser interrompida pelo exílio, que transforma o exilado em um ser fragmentado, que deve reconstruir sua morada em outro lugar, em um processo contínuo e passível de recomeço e tropeços, de exclusão e de isolamento. Considera-se, neste texto, que o conceito de morada está intrinsecamente ligado ao de exílio. Edward Said (2003: 46) escreve que o exílio é uma «[...] fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar».

Como o exilado é um sujeito em movimento, sua experiência de sobrevivência se dá pelo cultivo da língua. Assim é que a identidade linguística é a base de uma identidade mais ampla. Estar em casa significa estar em sua própria língua. Por meio da língua é possível que o exilado construa sua morada. Essa morada terá sinais da língua materna e da adquirida, em um arranjo tenso que põe em paralelo essa construção e o surgimento de uma nova língua. Zelina Beato (2004: 166), considerando o pensamento de Jacques Derrida, escreve que a língua é «[...] um sinal de identidade, um cenário de nascimento, uma herança, um lar onde habitar, onde estar *chez-soi*, o lugar de nossas paixões, desejos, preces e vocações [...]». A autora afirma que a língua pode ser o lugar de morar pela remissão aos valores de uma comunidade linguística.

Vale lembrar que a palavra *chez* tem a mesma origem de casa e a expressão *chez-soi* pode significar «na sua própria casa». A língua materna é «[...] aquele lar que não nos abandona nunca [...], uma espécie de hábitat móvel, uma roupa ou uma tenda [...], uma espécie de segunda pele que carregamos, um *chez-soi* móvel» (Derrida, 2003: 81). De acordo com esse conceito de Jacques Derrida, a língua é um lugar de morar precário, frágil e instável e, ainda, segundo Zelina Beato (2004), a condição de estar em fronteira, de estar «entre» relaciona-se com a crise da identidade cultural e nacional. Essa é uma condição de indecidibilidade pertinente a qualquer tentativa de identificação, que, provavelmente, é impossível de ser evitado quando se está no exílio.

Não há muitas escolhas quando se trata de sobrevivência no exílio. A literatura se torna lugar de acolhida para escritores que criam sua morada em outra língua e em outro país. E é na literatura onde o escritor é capaz de proporcionar hospitalidade, pois não é a partir do domínio de uma morada que se oferece hospitalidade, mas «[...] a partir do deslocamento do sem abrigo, do sem-teto, que pode se abrir para a autenticidade da hospitalidade?» (Derrida, 2003: 54). Ou seja, a verdadeira hospitalidade não surge da morada fixa, inerte, mas dentro do deslocamento, do trânsito, do movimento ou da experiência da privação da casa. O ato de escrever para quem é exilado torna-se o ato de construir a morada. No texto, será possível concretizar a busca por esse lugar de proteção, tendo em vista que «Seu único lar realmente disponível agora, embora frágil e vulnerável, está na escrita» (Said, 2003: 58). O poema pode se tornar a morada e a poesia, o meio de sobreviver ao exílio. O poema também é morada frágil e instável, que se mostra a cada novo leitor ou a cada nova leitura, quando a criação da morada se renova ou, no texto, «[...] o poeta constrói um corpo fora dele, um corpo para não morrer» (Gullar, 1998). O processo de escrita /

leitura pode ser infinito. Apostando no futuro, esse sistema composto por dois atores, o leitor e o autor, cria essa morada.

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

### Os riscos do exílio

O risco de perder a morada ao ir para o exílio pode ser visto no poema «Nova canção do exílio», publicado no jornal *O Globo* em 2000, de Ferreira Gullar. O eu lírico refere-se à volta a uma terra idealizada reconhecida no corpo da mulher amada. Levando-se em consideração que um exílio pode envolver deslocamentos físicos ou não, o poema foge aos conceitos mais tradicionais de exílio. O título sugere que o poema tem um modo singular de ver o exílio e que não se atém nem à questão do deslocamento territorial nem à da violência, além de se referir a uma vida nova para o poeta e para o país. O novo apaixonado mostra que há outras paixões que remetem ao futuro, ao temor novo de perder o que se possui no presente e não ao que se possuiu e foi perdido. Assim, ao mesmo tempo em que evoca a tradição literária maranhense e brasileira, o poema pode ser visto como um modo de Ferreira Gullar contestar a sua fortuna crítica que destaca unicamente o exílio político devido à biografia do poeta:

Para Cláudia  
Minha amada tem palmeiras  
Onde cantam passarinhos  
e as aves que ali gorjeiam  
em seus seios fazem ninhos  
Ao brincarmos sós à noite  
nem me dou conta de mim:  
seu corpo branco na noite  
luze mais do que o jasmim  
Minha amada tem palmeiras  
tem regatos tem cascata  
e as aves que ali gorjeiam  
são como flautas de prata

Não permita Deus que eu viva  
perdido noutros caminhos  
sem gozar das alegrias  
que se escondem em seus carinhos  
sem me perder nas palmeiras  
onde cantam os passarinhos. (Gullar, 2008: 451-452)

O texto é construído com rima nos versos pares como o poema romântico «Canção do exílio» de Gonçalves Dias:

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

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.  
[...]  
Em cismar – sozinho, à noite –  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,  
Sem que eu volte para lá;  
Sem que desfrute os primores  
Que não encontro por cá;  
Sem qu'inda aviste as palmeiras,  
Onde canta o Sabiá. Coimbra –. Julho de 1843 (Dias, 1998: 105-106)

«Nova canção do exílio», mesmo tendo sido escrito em uma única estrofe, tem o ritmo dos versos – a maioria do tipo redondilha maior, ou seja, heptassílabos, com acentos na terceira e na sétima sílaba de cada verso – próximo ao do poema de Gonçalves Dias.

A forte oposição entre o «lá» e «cá» dá lugar ao aguçamento sensorial. No início do poema, um pintor apresenta a imagem da sua amada ao espectador. Em «Nova canção do exílio», estão envolvidos todos os sentidos humanos. Os olhos do amante registram a cor e o brilho do corpo da amada. O sentido da visão é provocado pela sucessão antitética branco/noite/prata e se junta ao olfato na referência sinestésica ao corpo que «luze mais que o jasmim». A

audição está presente nos versos gorjear e cantar, e na menção às flautas de prata e aos passarinhos. Os ouvidos do amante ainda percebem as vibrações do corpo da amada também por meio do tato. As referências ao tato são os carinhos, regatos e cascatas e as ações de fazer ninhos e brincar. Esses elementos também se aproximam do sentido do paladar. Toda a percepção do amante contribui para o gozo, o clímax sexual e a efetivação da bem-aventurança que existe nessa morada-corpo do ser amado. A relação sensual em «Nova canção do exílio» caminha pelos sentidos da visão para o tato e, em seguida, para a audição, quando o amante pode ouvir os sons que vêm do íntimo da amada e da música, arte na qual se inserem as canções, inclusive as de exílio.

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

Os versos «Não permita Deus que eu viva/ perdido noutros caminhos» indicam que o eu lírico resiste a ter uma vida feliz longe do objeto de seu amor, ou seja, longe de sua morada. É impossível cantar no exílio, não se pode fazer poesia. E ser um «passarinho» que canta longe da morada traz o perigo de perder a identidade. Sob o desejo de retorno ou de não afastamento, essa morada é a fonte inesgotável do relâmpago, da inspiração do poeta.

À noite, enquanto o exilado romântico de «Canção do exílio» obtém prazer «Em cismar» e a natureza provoca reflexão e recolhimento, no poema de Ferreira Gullar, o corpo da amada é o espaço de acolhimento onde o exilado apaixonado obtém prazer ao «brincar». Em «Nova canção do exílio», o amante assevera que o corpo amado «luze mais do que o jasmim». Agora é o poeta que aproxima a imagem mostrada de sua musa à imagem da poesia. A palavra «jasmim» tanto pode estar associada ao erotismo como ser uma alegoria de poesia na obra de Ferreira Gullar. Nos poemas desse autor, a imagem dessa flor é acompanhada por alusões a explosões de seu lampejo ou de sua energia. O jasmim também é visto como um ser precário, ambíguo, submetido à vertigem. À flor são dadas características de ser vivo capaz de envenenar, seduzir ou

dominar o poeta. Nos poemas de Ferreira Gullar, o cheiro do jasmim provoca prazer ou morte e não desaparece.

Nos últimos versos, em «Nova canção do exílio», os passarinhos fazem ninhos nesse corpo que tanto é o da mulher amada como o da poesia. Por esse corpo o amante deixa de lado todos os prazeres que acaso outro paraíso tenha. Percebe-se que o exílio é visto como um risco no poema. Existe um temor do amante em perder não apenas os «ninhos», mas também em deixar de ser «palmeiras» ou «passarinhos». Entende-se que esses ninhos são símbolos de aconchego e de prazer sexual, e do lugar de onde nasce o poema enquanto as palmeiras e passarinhos revelam as características fálicas da imagem do poeta. O temor do poeta é perder a morada que «tem palmeiras» – o corpo da amada ou o corpo do poema – onde se constrói o corpo do sujeito.

### Os que ficaram para trás

A questão da perda da morada pode ser vista também no poema «Exílio» de Ferreira Gullar publicado no livro *Dentro da noite veloz* (1975). Graficamente, o poema lembra uma pirâmide invertida; o primeiro verso é o elemento arquitetônico de sustentação, o elemento feito de concreto. As pedras que formam as bordas das faces da pirâmide estão desalinhadas. O exílio pôs a casa de ponta cabeça e a deixou fora do prumo:

Numa casa em Ipanema rodeada de árvores e pombos  
na sombra quente da tarde  
entre móveis conhecidos  
na sombra quente da tarde  
entre árvores e pombos  
entre cheiros conhecidos  
eles vivem a vida deles  
eles vivem minha vida  
na sombra da tarde quente  
na sombra da tarde quente. (Gullar, 2008: 196)

Laranjeiras, palmeiras e sabiás são substituídos por «árvores e pombos», o que aproxima o poema das famosas canções de exílio que parodiam o poema «Canção do exílio» de Gonçalves Dias. Se, nesse poema, o tempo referido é o da noite, por contraponto, «Exílio» faz menção à tarde, um momento do dia transformado em tema, no exílio, em que o eu lírico não vive plenamente. Também a tarde não é o momento em que canta o sabiá, mas o tempo da proteção perdida, no qual vivem o poeta e os outros, ou todos que perderam a casa

que está no centro do mundo do exilado. Para essa perda o eu lírico se volta, mas também para a posição da casa que indica ponto de partida e de chegada.

Pode-se aventar que há duas questões no poema relativas à instabilidade do exílio. O exilado sente-se imobilizado, pois a vida em movimento, os «móveis», existe apenas para o outro que está na terra de origem. Essa vida está perdida para o exilado tanto quanto a terra, pois se entende que o exilado foi obrigado a transferir a outro a possibilidade de viver a sua vida. Além do sentimento de estar em um mundo imóvel, percebe-se que o exilado não se identifica com a nova terra, porquanto o que é conhecido também está com o outro. Essa segunda questão pode ser completada com a reflexão de que, na poesia de Ferreira Gullar, o significado de móveis domésticos também se aproxima ao sentido de poema. Assim, a poesia também ficou com os outros. Para completar o léxico, há uma instabilidade gráfica concreta nos versos, um vai e vem dos olhos entre expressões espelhadas de sentidos tão opostos quanto sinônimos.

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

O adjetivo «quente» aparece modificando as palavras «sombra» e «tarde». No poema, a expressão «na sombra quente da tarde», enfatizada pela repetição, denota um sentimento de perda da proteção que a presença de outro sujeito conhecido proporciona, e de perda do ambiente conhecido e acolhedor. Por outro lado, mostra que tanto os que ficaram como o exilado vivem – cada um a sua maneira – uma situação de proteção falsa, na qual as dificuldades estão encobertas. Em relação ao verso «na sombra da tarde quente», é possível concluir que se trata de um tempo difícil, de insegurança e sofrimento, que caracterizam os tempos vividos pelos que ficaram e pelo exilado.

Os sentimentos mostrados no poema são o desamparo, a tristeza e a impotência. Também se nota a falta ou a perda da vida – uma situação de não vida, não existência. Nessa medida de situação contrária à vida, o eu lírico não participa do futuro. Essa não vida diz respeito ao risco que o exilado corre: o de ser esquecido enquanto está na «sombra», escondido, sem ser inteiramente visível. É plausível concluir do poema que tanto os exilados como os que ficaram têm impedimentos para cultivar sua morada. Temem a sombra que pode provocar o esquecimento de si no outro ou vice-versa. Essa sombra pode ser entendida como todas as sombras da vida. Esses que vivem um tempo de sombras, ou seja, ambíguo, sem clareza, são todos aqueles que têm a possibilidade de viver sua própria vida e a do artista. São os que ficaram na terra de origem e os exilados,

os amigos e os familiares, os perseguidos e os perseguidores, os livros editados sem a presença do poeta que ele pede que retornem à morada perdida.

### O retorno a São Luís

O passado vivido na cidade natal de São Luís manifesta-se frequentemente na poesia de Ferreira Gullar. No poema «Relva verde relva», do livro *Em alguma parte alguma* (2010), o eu lírico se lembra da sua cidade, cuja imagem se aproxima à de uma toalha de mesa de cozinha. Essa aproximação destaca o uso de sinestesia e o valor das sensações físicas nos poemas de Ferreira Gullar. Estão presentes, no poema, os sentidos do paladar, do tato, da visão e da audição. Todos embaralhados, inclusive o olfato que o leitor apura para perceber uma cena de cozinha. Essa cozinha sugere um lugar da casa em que há transformação como símbolo das transformações alquímicas ou as transformações psíquicas, ou, de outro modo, um momento de evolução interior (Chevalier, 1986).

Pode-se concluir do poema que não há uma transformação da cidade real, mas da imagem que o sujeito faz do lugar que foi sua morada e ainda é, mesmo que ela não reste inteira em sua memória. A menção à cozinha pode se referir à transformação do poeta e, especialmente, às mudanças em sua poesia. A poesia referida no poema, além de sinestésica, é feita de material miúdo, está rente ao chão e colada à realidade tanto no passado como no presente:

Dentro de mim – mas onde?  
no céu  
da boca? debaixo  
da pele? –  
fulge de repente um largo verde esquecido  
  
dentro de mim  
ou fora  
(em algum lugar nenhum)  
de mim  
um largo como se fosse um lago  
e quase a transbordar de verde  
ouvira a miúda algazarra da relva  
rente ao chão  
  
ah aquela inesperada toalha verde viva  
em meio à cidade em ruínas!  
(o relâmpago me atinge agora numa cozinha da rua Duvivier)  
  
De tais espantos somos feitos. (Gullar, 2010: 42)

É possível observar, no poema, que, dentro e fora do corpo – e até mesmo em um lugar transcendental, o «céu», ou apenas humano, o «céu / da boca» – brilha a lembrança da cidade de origem. Especialmente, esse processo ocorre no céu da boca, um lugar que diz respeito à capacidade de falar, cantar, fazer poesia. A menção ao céu da boca também aponta à impossibilidade de cantar no exílio como já foi visto no caso de «Nova canção do exílio». Lembrar da morada possibilita sair da mudez do exílio: em «Relva verde relva», fazer poesia só é possível a partir do clarão do relâmpago, a lembrança da cidade de origem. Ao contrário, esquecer-se dela pode provocar a destruição desse lugar. O poema trata de um espaço líquido, sempre em transformação, que contém a tensão entre lembrar e esquecer e entre a vida e a ruína. A tensão está também nos sentimentos de dúvida e espanto do exilado ao se dar conta de que se muda, de que é possível esquecer o passado. Ele, igualmente, entende que a ruína da morada é a imagem da ruína de sua identidade que o poeta busca no espaço doméstico.

Mais do que nessa cozinha, o verde de «Relva verde relva» resplandece dentro do poeta. Em um jogo de espaços, o exilado assinala que esse largo verde está perdido com ele, e está profundamente dentro de si, em sua memória, e, ainda, fora de si. É possível concluir que o entendimento de que houve uma perda é independente do espaço em que se encontra o eu lírico: ele pode estar em sua cidade do passado ou do presente. Estar no tempo presente é estar fora de si e de sua verdadeira casa, de sua casa viva e verde, que o exilado procura. Para essa casa ele volta por meio da imagem da toalha e se transforma em sua cidade. Em um jogo de palavras e também de espaços – o dentro e o fora são um só tal como algum e nenhum o são no verso «em algum lugar nenhum» –, o eu lírico é ao mesmo tempo o lago que transborda de verde e o local de onde transborda o largo. Essa fluidez do sujeito pode ser percebida nas menções que Ferreira Gullar faz à água em seus poemas.

A realidade do presente, no poema, só é colorida porque traz outra anterior, mesmo que em milhares de pedaços, devido ao esquecimento ou à seleção do que lembrar. Essa realidade anterior é ampla, generosa. Dela jorra a poesia e a existência do poeta.

Voltar ao passado por meio da memória contém um problema: voltar exatamente a qual ponto nesse tempo tão largo que transcorre entre a saída da cidade de nascimento e o tempo do poema? Além disso, a volta também é apoiada (ou desequilibrada) nas experiências vividas depois desse tempo. Pode-se observar que, no poema, há outro espanto que afeta o eu lírico. Também

no passado, quando existia uma «miúda algazarra», parece que uma mudança já ocorre, e a presença de «relva» no verso pode indicar que esse é um processo vital dentro da trajetória poética de Ferreira Gullar. O título de «Relva verde relva» apoia-se no poema concretista do artista:

verde verde verde  
verde verde verde  
verde verde verde  
verde verde verde erva. (Gullar, 2008: 92)

Esta é uma afirmação de Ferreira Gullar a respeito desse poema concreto:

Quando saiu publicado, um amigo me telefonou e disse: 'Vi teu poema hoje no *Jornal do Brasil*'. E eu perguntei: 'E observaste que a repetição da palavra 'verde' faz a palavra 'explodir de dentro do verde?'. Ele respondeu: 'Não, quando vi que só dizia 'verde', não li. Vi, mas não li'. Ao que retruquei: 'Então o poema fracassou'. (Jiménez, 2013: 119-120)

A partir da repetição da palavra 'verde' no poema de 2010, é a imagem da cidade que explode em luz, em um relâmpago, uma descarga de energia que provoca o processo de escrever. Pode-se afirmar mais uma vez que essa morada é a fonte inesgotável do relâmpago, da inspiração do poeta. O poema é uma visitação ao passado em São Luís, mas também uma reflexão sobre o ato de construir um poema. Foi priorizado um momento da trajetória da obra de Ferreira Gullar, quando se filia ao movimento Concretismo, mas especialmente sua oposição ao movimento quando publicou o Manifesto Neoconcreto de 1959. A afirmação de Ferreira Gullar «[...] os concretos racionalistas ainda veem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica» (Jiménez, 2013: 64) tem a ver com o poema que trata a arte como os organismos vivos (Jiménez, 2013), verdes, em transformação, e resiste ao «racionalismo extremo e empobrecedor dos concretos» (Jiménez, 2013: 69). O próprio elemento plástico e concreto toalha está em transformação no poema: é lago, largo, cidade.

A encenação de estar em uma cozinha mirando uma simples toalha também diz respeito a «Transformar em poesia a realidade banal e cotidiana, isso é ser moderno, e aprendi isso quando descobri Drummond» conforme declarou Ferreira Gullar em entrevista (Jiménez, 2013: 43). O poema «Relva verde relva» alude, ainda, ao momento da criação, que surge inesperadamente, sem cerimônia. Ao espantar-se com o fato de que não se recupera a cidade perdida, de que não há escolha a não ser escrever e de que é atingido pelo cotidiano como se fosse um relâmpago, ao exilado cabe inventar o paraíso por meio de sua energia criativa. O relâmpago é, afinal, uma metáfora do ato de criação.

No poema, o exilado pode juntar os cacos da cidade em ruínas. A partir daí, sua cozinha/cidade/morada será o poema.

## Conclusão

Esses três poemas tratam de símbolos da morada: a casa, a cidade, o ser amado. O sentido desses lugares vai muito além de edifício ou de lugar onde se habita. É o sentido de lugar estável, de permanência. Daí que se pode concluir que perder a morada é mais do que estar fora de casa; é perder a proteção e a identidade, correr riscos, viver uma vida suspensa, estar exposto à instabilidade como foi visto nos poemas.

Esses poemas também são uma reflexão sobre o ofício de ser poeta e como e onde se constrói um poema. Ser poeta é uma estratégia de sobrevivência no exílio. Os poetas-exilados que a poesia de Ferreira Gullar evoca vivenciam constantemente o processo de construção de sua morada: constroem, com a colaboração do leitor, o poema.

## Referências bibliográficas

- Beato, Zelina (2004). «Identidades e suas impossibilidades». Em *Trabalhos em Linguística Aplicada*, vol. 43, n. 1, 159-170. Recuperado de <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/tla/article/view/2223>. Consultado em 10/11/2017.
- Chevalier, Jean (1986). «Casa». Em Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 257-259.
- Derrida, Jacques (2003). *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade*. São Paulo: Escuta.
- Dias, Gonçalves (1998). *Poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Diccionario Etimológico* (2017). Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?morar>. Consultado em 10/11/2017.
- Gullar, Ferreira (1998). «Entrevista concedida a Antônio Carlos Secchin e outros», *Poesia Sempre*, vol. 6, n. 9, 411-432. Recuperado de <http://leiovejoescuto.blogspot.com.br/2013/03/entrevista-de-ferreira-gullar.html>. Consultado em 10/11/2017.
- (2008). *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- (2010). *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Jiménez, Ariel. 2013. *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*, São Paulo: Cosac Naify.
- Said, Edward Wadie (2003). «Reflexões sobre o exílio». Em Edward Wadie Said. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 46-60.