

NO CALOR DA OBRA: ENCONTROS COM A PRODUÇÃO CULTURAL CONTEMPORÂNEA

Entrevista com Ferreira Gullar

A presente entrevista foi realizada com o poeta, ensaísta e crítico de arte Ferreira Gullar na tarde do dia 12 de dezembro de 1997, por ocasião de sua participação no programa “No Calor da Obra”, promovido pelo Departamento de Lingüística, Letras Clássicas e Vernáculas da UFPR em colaboração com a Fundação Cultural de Curitiba. Participaram da entrevista os professores Benito Rodriguez, Adalberto Müller Jr., Patrícia Cardoso, Raquel Bueno, Marcelo Sandmann e Luís Bueno, da Universidade Federal do Paraná, e Luciana Martins, do Centro Federal de Educação Tecnológica.

Benito Rodriguez - Eu quero, em nome de todos, reiterar a satisfação de tê-lo aqui com a gente na Universidade Federal do Paraná. E gostaria de abrir a conversa com algo que está quase no fecho desse seu último trabalho publicado, *Cidades inventadas*. Na penúltima das histórias, o filósofo Epicirnus faz uma especulação numa carta à sua amante, em que diz que “talvez o erro esteja em projetar cidades ao invés de deixá-las nascer espontaneamente, porque quem recebe a incumbência de projetar uma cidade está obrigado a concebê-la perfeita e justa. Absurdo seria projetá-la deliberadamente imperfeita e injusta. A natureza pode se dar ao luxo da injustiça e da imperfeição. O homem não.” Pensando aí nessa especulação de Epicirnus e pensando um pouco na cena final da última história, quando o herói vem triste daquela tentativa de buscar a eternidade e se depara com a cidade, e vê a cidade sob a claridade do amanhecer, ele acaba por – como você diz – se reconciliar com seu

destino de homem, a despeito de não ter alcançado essa existência eterna.

Ferreira Gullar - Quer dizer, ele se conforma em acabar.

Benito - Pois então. Seja lá no Epicírmus, seja aqui, as imagens da cidade que são retomadas são essencialmente imagens da intervenção do homem sobre o espaço. É a cidade mesma como criação do homem – perfeita ou imperfeita, justa ou injusta nas suas suficiências ou insuficiências. Eu fico pensando que parece haver de fato uma forte tensão entre a natureza e a sua exuberância meio bruta, meio irresponsável, e a condição humana, angustiosa, em busca desse equilíbrio, dessa perfeição. Eu não sei se você poderia elaborar um pouco em torno dessa tensão entre homem e natureza, entre a possibilidade de ser justo ou a tragédia em não poder sé-lo.

Gullar - É, na verdade nós somos as duas coisas. Nós somos natureza e ao mesmo tempo somos consciência, somos espírito. Todos nós somos isso. De modo que a própria condição humana está determinada por essa contradição. *Cidades inventadas* não é um livro de filosofia. Mas é a reflexão, é a continuação da minha reflexão sobre as coisas, da reflexão desordenada do poeta, da reflexão heterodoxa, sem planos, projetos, sem princípios. O poeta, na verdade, é tomado por cada fenômeno, que é um espanto para ele, e tenta entender, mas sem criar um sistema. Ele resolve cada problema ali. Se há um sistema, ele desconhece a coerência do sistema. É um sistema aberto, e ele não está preocupado em que seja fechado, ele não está preocupado com a coerência. Ele está preocupado em responder a cada momento, a cada espanto que a vida propõe. No fundo a poesia é uma desconfiança da cultura. E assim como há essa contradição entre a natureza e o espírito, existe a contradição que está, por exemplo, no sistema capitalista, na organização da sociedade. A espontaneidade do processo econômico, por exemplo, no capitalismo, determina a vitalidade do capitalismo, que é, por definição, injusto, injusto como a própria natureza. Então o homem fica tendo que corrigir a natureza. Isso é uma característica do ser humano. Ele

procura corrigir, ele quer a justiça, ele quer o equilíbrio, ele quer a harmonia. Então ele, por exemplo, cria o socialismo. No fundo, o que é o socialismo? É a tentativa de você criar a sociedade justa. O capitalismo produz riqueza de maneira anárquica, até certo ponto, mas sem se incomodar em que isso seja um processo justo. E o homem tentou intervir criando o socialismo, que é o planejamento do processo social a fim de que a riqueza seja produzida, mas dividida de maneira justa. Aí deu no que deu. Não conseguiu, pelo menos nessa primeira tentativa. Mas eu duvido que o homem abdique dessa necessidade – ele não pode – , que ele tem de estabelecer o mundo justo. E isso está em tudo.

Benito - Só pra complementar, há uma pequena brincadeira no livro (há várias brincadeiras, evidentemente, o tom, ainda que por vezes um tanto sombrio, é um tom bem humorado, não é?), há uma brincadeirinha com um grupo de, digamos assim, ambientalistas, os Muvinhas, numa das histórias. Eu fico pensando um pouco num certo viés dessa relação entre o espírito e a natureza, num sentido de buscar uma espécie de equilíbrio, fazendo um pouco o contrário. Ao invés de intervir sobre a natureza, no sentido de transformá-la a partir de sistemas produtivos, um pouco readequar os próprios ritmos da experiência humana, comunitária, ao que seriam os ritmos da natureza, um certo sistema da natureza. Não sei como é que você encara essa questão.

Gullar - Claro, isso é uma coisa muito complexa. Eu faço essa brincadeira com o Muvinha, que é o Movimento Universal de Defesa das Aves Marinhas (risos). A tendência da gente, quando acredita numa coisa, é levar essa coisa ao extremo. Os ecologistas já devem ter aprendido algumas lições. Na Amazônia, por exemplo, proibiu-se a matança de jacarés. Aí os jacarés foram crescendo, foram aumentando, se multiplicando, até começarem a invadir as casas. Nas margens dos rios, é tanto jacaré que eles começaram a querer comer gente. A natureza também tem a sua maneira, ela elimina os excessos. Agora está acontecendo com esse macaquinho, o mico-leão-dourado. Na reserva onde puseram o mico-leão, puseram um número determinado de casais. Eles foram se multiplicando e agora tem mico-leão demais. Começaram a encontrar mico-leão morto por outro mico-leão. E agora estão dizendo

que têm que arrumar outra reserva (risos). É uma coisa complicada. Eu sou a favor, evidentemente, do movimento ecológico. Eu acho que há de se encontrar maneiras de defender certas coisas fundamentais sem as quais o homem não pode viver. Porque o homem, como a gente disse no começo, ele é espírito e natureza. Se a parte natureza dele não tem como sobreviver, ele acaba, porque o espírito é só uma luz acesa nessa lâmpada que somos nós. E essa lâmpada come, essa lâmpada respira, essa lâmpada necessita da natureza. Sem ela, não existe. Não se pode deixar que as indústrias acabem com o mundo – essa poluição, essa loucura... Esse é um problema muito grave, sem dúvida alguma. E é um problema muito complexo, porque o desenvolvimento industrial, que é a base da riqueza desses países, não pode ser detido. Mas para impedir a poluição, tem que se deter o desenvolvimento, e isso significa desemprego. Não é uma coisa que não tenha solução, mas necessita que as pessoas de fato queiram resolver, e que se abra mão de determinadas coisas, com cuidado, com planejamento, com muita acuidade para poder dar certo, porque se não nós vamos para o desastre, sem dúvida alguma.

Adalberto Müller Jr. - Você estava falando dessa contradição entre a natureza e o espírito. Eu queria puxar a conversa para uma outra contradição, e para a tradução dessa contradição, que é algo que se expressa nesse seu poema tão conhecido, que é o “Traduzir-se”: essa contradição entre a vertigem e a linguagem. Você poderia ler o poema e comentá-lo?

Gullar - (lê o poema “Traduzir-se”):

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?

Bom, esse poema aqui já é a expressão duma contradição. E de uma contradição não só dentro de mim, mas de uma contradição também

minha diante das pessoas, diante da realidade. Esse poema nasceu numa época em que eu ainda tinha uma atividade política mais intensa, mais presente. E ao mesmo tempo eu sentia, em certos momentos, que eu não tinha nada a ver com aquilo. Eu não sou – eu pensava comigo – eu não sou só isso. De repente as pessoas começam a me tomar como um ser político, mas eu não sou apenas isso. Então esse lado é “uma parte de mim, é todo mundo” e “outra parte é ninguém, fundo sem fundo”. Então esse lado insondável que tem em todo mundo, mas que a gente termina por esquecer, exigiu se manifestar nesse poema. E aí, na medida em que o poema foi se desenvolvendo, eu fui mostrando outras contradições. É um poema que fala de mim, mas que fala de todo mundo. Tanto que algumas cantoras... Esse poema foi musicado pelo Fagner. A Simone, quando ouviu o Fagner cantar, achou que esse poema era ela, que ela tinha que cantar esse poema porque o poema dizia respeito a ela. Ela me falou: “Eu às vezes acabo de cantar pra milhares de pessoas num estádio e de repente estou num quarto de hotel solitária, sozinha. E faço excursões em que isso se repete sem parar. Em algumas cidades, depois que eu saí daquela multidão, eu estou só, isolada, mínima.” Então há essa contradição entre a multidão e a pessoa, o indivíduo. De modo que é isso. Nós somos sempre contradição, por isso que no fundo os poetas não adotam filosofias, definições. Por isso que o engajamento político provoca uma certa dificuldade nos poetas. Quando você adota, como eu adotei, uma posição ideológica definida, é uma contradição com esse abismo interior que é cada pessoa e que é o poeta. E no poeta também isso se manifesta no comportamento dele, na indagação permanente que ele faz das coisas. Ele é assustado, ele é surpreendido por cada coisa a cada momento. Então, por exemplo, eu, como marxista, com essa formação que eu tive de marxista... Eu fui fazer inclusive um curso de marxismo na União Soviética. Eu fiz um curso de Metodologia do Capital na União Soviética. Estudei filosofia marxista. Mas quando eu escrevo – os ensaios que eu escrevi sobre as questões culturais, sem falar na poesia, que então nem se fala –, não tomo conhecimento disso. Quando eu escrevo um poema, é como se eu não soubesse nada. É *tabula rasa*. Eu começo do nada, começo dos sentimentos, das emoções ou das idéias que me accodem naquele momento. Estou pouco ligando se isso é coerente com alguma coisa que eu já escrevi, se é coerente ou incoerente com relação ao que eu já pensei ou já disse. É uma entrega total ao momento e à tentativa de entender o que ocorreu ou o que está ocorrendo. De modo que eu nunca submeti a minha poesia à ideologia,

e nem o meu pensamento. Em alguns momentos, em ensaios do começo, quando eu estava mais cru no domínio da própria questão ideológica, eu escrevi alguns trabalhos que são estreitos, são esquemáticos. Algumas das formulações são esquemáticas, são estreitas, simplificadoras. Embora outras no mesmo ensaio sejam mais abertas. Mas houve esses momentos de que eu me livrei depois, na medida em que eu fui dominando mais a própria ideologia e o próprio pensamento do Marx, que é um pensamento dialético, é um pensamento complexo e muito longe de ser uma coisa estreita. É uma coisa muito complexa. Só que esse pensamento, transformado em instrumento de luta política, inevitavelmente é sistematizado. Quando Engels diz que a classe operária é herdeira da filosofia clássica alemã... Ele escreve isso num dos ensaios dele, termina dizendo isso: a classe operária é a herdeira da filosofia clássica alemã. Ao dizer isso, ele manifesta a idéia fundamental do marxismo que é de que não adianta simplesmente querer tentar entender o mundo, é preciso mudá-lo. Para mudar, é preciso que os homens se façam herdeiros, as massas se façam herdeiras dos pensamentos, das idéias, e mudem o mundo. No caso da classe operária, que dentro da visão marxista é um instrumento de transformação da sociedade, ela vai se fazendo herdeira da filosofia alemã, tornando-se um instrumento de transformação da sociedade. Mas como cada operário não é um filósofo, nem tampouco cada político é um filósofo, muitos desses que se tornaram marxistas não têm a capacidade de apreender a complexidade do pensamento do Marx. Então terminou virando um catecismo, em que algumas normas de ação e de explicação foram adotadas, simplificando tudo. O lado mais contraditório e mais complexo foi sendo afastado e a coisa foi se esquematizando. Aí chegou inevitavelmente no sectarismo e às consequências mais lamentáveis.

Raquel Bueno - Gullar, você se referiu agora aos teus ensaios mais antigos, e uma das preocupações mais constantes neles é com a questão do panorama cultural brasileiro. Pegando um pouco por esse tema, recentemente eu vi um depoimento, que me deixou um pouco surpresa, do Prof. Alfredo Bosi, falando que a cultura popular resiste à sociedade de massas, a cultura popular, entendida como aquela gestada pelo povo mesmo, à margem da cultura de massas, se é que isso é possível. Como em alguns momentos você, em seus textos, fala da cultura de massas

como a cultura popular, eu queria te perguntar se você também acredita que o povo consegue produzir cultura no Brasil hoje à margem do que é essa invasão da cultura de massas televisiva e coisas assim.

Gullar - Essa é também uma questão bastante complexa, porque de fato eu distingo, adotando a visão do Arnold Hauser, cultura popular de folclore, ou seja, cultura do povo. Arte do povo é folclore, e arte popular é arte urbana, outra coisa. Então disco gravado, música popular, artesanato feito já com técnicas urbanas é arte popular. A arte do povo, o folclore, ela é na verdade anônima, ela tem um caráter de anonimato. Ela transforma-se aleatoriamente, mantém certas formas permanentes e ao mesmo tempo sofre transformações muito pequenas no correr dos anos, das décadas, pelo uso. Mas não há o problema da criatividade, da autoria, porque uma coisa está ligada à outra. A autoria e a criatividade são coisas ligadas. O individualismo é uma coisa que nasce com a burguesia. Essa consciência do individualismo se acentua, em caráter geral, com a burguesia, com o surgimento da economia burguesa. Na Idade Média, por exemplo, você não tem autor. As catedrais, as obras, você identifica, mas não existe o problema da autoria. Num canteiro de obra, todo mundo – marceneiro, escultor – , todo mundo estava junto ali, não havia distinção. Na época de hoje, eu acho que a cultura de massas, o que se pode chamar, dentro dessa minha conceituação, cultura popular, nesse sentido... Acho que não é nesse sentido que usou o Alfredo Bosi. Estou usando no sentido que expliquei aqui, que me parece muito apropriado, que é a coisa que nasce com a cultura urbana, que tem dinamismo, que tem transformação, que o folclore não tem. São formas estereotipadas que mudam muito lentamente e tal, e também quando chegam outras formas, ficam estereotipadas também, e se mantêm várias estereotipias, como certas canções populares, certas coisas, que têm versão aqui, versão ali, mas são versões que duram anos e anos, e décadas. E a cultura popular não, ela muda. Como um disco, como a canção popular, ela é comercializável, ela lança mão dos instrumentos industriais, e tal. Então hoje, eu acho que isso aqui num grau tão vasto, o peso dessa cultura popular hoje na sociedade é de tal ordem, que tende a soçobrar tudo, ela tende a tomar conta de tudo. Essa cultura de massa. Porque ela se apóia num instrumento poderosíssimo que é a mídia, que virou o elemento fundamental da vida contemporâ-

nea. Se você põe de lado os problemas da economia, a mídia tem um poder extraordinário, até o poder de fazer as bolsas balançarem, de mudar a economia, de criar crises, ou de aprofundar, ou de agravar, ou de melhorar, ou de amenizar. É uma coisa muito grave. E no plano da vida das pessoas, a mídia hoje tem um poder assustador, porque ela cria valores falsos, ela lida, sem nenhum critério com tudo. A única coisa que interessa à mídia é o seguinte: é notícia? Então não importa se isso que é notícia tenha valor estético ou não tenha, se tem valor moral ou não tem, se tem valor econômico ou não tem. Não importa. É notícia, e se é notícia acabou. Se é notícia é dinheiro, porque vai fazer eu vender o meu jornal, ou vai fazer aumentar a audiência da minha estação de televisão ou de rádio. Acabou. E esse poder se transfere para a música popular, por exemplo. Então a música popular é instrumentalizada por isso. E o que é que se vê ocorrer? É que de repente um determinado tipo de música começa a tomar conta de uma faixa do mercado, se amplia, domina de maneira poderosa a maior parte do mercado durante um tempo e depois some, porque já foi empurrada por outra tendência. Agora, não é porque é bom, ou porque é mau, ou porque tenha boa qualidade ou porque não tenha. Não interessa. Hoje você vê muito bem no caso da Bahia. Cada carnaval a Bahia lança uma dança diferente. E que não é diferente. É tudo a mesma coisa, com um nome diferente. E vende uma quantidade tão grande de discos, que hoje, através da televisão, influencia o país inteiro. Então eu acho que o folclore, que seria a contrapartida dessa arte popular massificada, esse, coitadinho, sobrevive a duras penas e já sendo transformado, como você vê o que está acontecendo com o bumba-meу-boi do Amazonas, que virou uma loucura completa, um espetáculo absurdo, gigantesco, que imita as escolas de samba do Rio de Janeiro, e ao mesmo tempo mantém os ritmos e as coisas daquele estado. É um desfile gigantesco, apoteótico, uma coisa que não tem nada a ver com a origem quase ritual daquilo. Aquilo tem uma origem ritual, como ainda mantém de certo modo no Maranhão, aquela coisa pequena, de vida do interior, das pequenas comunidades. Eu não sei qual vai ser o fim dessa história não, eu não sou tão otimista. Porque isso não ameaça só a arte popular, a arte do povo. Ameaça a própria poesia, ameaça a verdadeira cultura, a verdadeira arte. A verdadeira arte é ameaçada por isso, porque, como a mídia é poderosa e o único critério dela é o dinheiro, o valor de mercado, então todos os outros valores desaparecem. Então não importa a qualidade. De modo que você vê, com muita freqüência, livros que não valem absolutamen-

te nada tomarem conta do mercado do livro. Porque começa com o interesse que a mídia atribui àquilo. Porque a pessoa que é autora do livro é uma pessoa famosa e já conta com um público cativo, que também não está interessado em literatura, está interessado na pessoa. Então, compra aquele livro porque aquele livro é daquela pessoa. Por sua vez, se tem esse interesse, então a livraria está interessada em ganhar dinheiro com aquele livro, então ela pega e põe de lado todos os escritores, tira da vitrine e bota só aquele livro. Que não é literatura, que é uma fraude, ou que é uma subliteratura, que não vai sobreviver, cujo autor não dedica sua vida àquilo, não encontra através daquilo uma maneira de formular, de pensar e de expressar a experiência fundamental dele como ser humano. Ele faz aquilo pra ganhar dinheiro, pra se exibir, por razões outras. Da mesma maneira, na música popular. Na música popular, os grandes êxitos, as grandes vendagens não são dos grandes compositores, nem dos grandes cantores. É de quem entrou na mídia. Pode até ocorrer que um grande compositor também entre nisso, mas será por razões eventuais, não porque ele é grande compositor. Por outras razões, que não a qualidade. Então a poesia como fica nisso? Ela que já era marginal antes disso acontecer...

Luciana Martins - Já não tinha dado pra ela.

Gullar - Então a poesia não disputa, não participa do mercado. Porque esse processo ao mesmo tempo deforma a expressão artística. Nas artes plásticas, que é um dos setores onde o mercado mais atua, ela virou bagulho total. Ela foi sendo destruída, deformada, tudo em função do interesse mercadológico. A novidade, que é uma característica da produção industrial (uma geladeira tem que ser diferente da geladeira do ano anterior, o carro tem que ser diferente do carro do ano anterior, tudo pra poder vender), essa novidade, que é inerente ao mercado, tomou conta das artes plásticas também. Então a busca da novidade foi transformando tudo a ponto de o cara hoje fazer uma coisa que não é mais nada, não tem mais característica estética nenhuma. Esse é um fenômeno muito grave. Todo esse quadro que estou traçando, acho que é o quadro de uma coisa nova, uma coisa com que o homem não se defrontou até aqui. Eu, diante desse quadro, não posso fazer nada. Sim-

plesmente o que eu acho é o seguinte: existem algumas coisas que compensam esse fato. Por exemplo: que esse livro, que não é nada, que é só uma casca aparente e que vende, ele não permanece. O cara que compra, ele mesmo joga fora, ele é descartável. Assim mesmo como ele vende em quantidade, ele é descartável. A própria pessoa que compra não atribui valor àquilo. Mas a verdadeira obra de arte, o livro de poesia, o romance que realmente fala fundamentalmente às pessoas, toca as pessoas, a pessoa guarda, preserva. É claro que você não pode pensar que isso se dê em escala de milhões de pessoas, porque a própria experiência da arte é uma experiência seletiva. Não é todo mundo. Isso daí eu discordo. É uma coisa comum que se ouve hoje: "arte, qualquer um pode fazer arte". Até o Joseph Beuys, aquele artista alemão, vanguardista, falava: "a arte, qualquer um pode fazer arte, a arte é feita por todo mundo". É claro, a arte que ele faz é feita por qualquer pessoa. Eu pego um trilho, corto no meio e penduro numa parede, atribuo um conceito àquilo. Esse tipo de arte – ele fez a outra arte, de boa qualidade, antes de fazer essas coisas –, mas esse tipo de arte evidentemente não tem cabimento. Outro dia também eu recebi o convite de um pintor, cuja obra eu conhecia, para visitar uma exposição dele no Rio de Janeiro. Eu fui ver a exposição e era uma porção de cartas, cartas que ele recebeu de pessoas, ele pintou tudo de vermelho e pendurou numas cordas assim, as cartas e os envelopes. Quer dizer, ou ele está doente, ou alguma coisa aconteceu com ele, porque... Quer dizer, o cara está maluco. O que é que dá na cabeça da pessoa, o cara é um idiota, ele é um cretino? Ele é um pintor, eu sei, ele é um bom pintor...

Patrícia Cardoso - É a busca de um certo inusitado...

Gullar - Só que não é mais inusitado, porque todo mundo já fez isso. Houve uma época em que, por exemplo, o Lautréamont, que está um pouco na base de tudo isso, que é próprio do período em que ele viveu, quando ele escreveu *Les Chants de Maldoror*, tem um momento em que ele diz: "Nada é mais surpreendente que um guarda-chuva, uma máquina de escrever sobre uma mesa de necrotério". Então, claro, se eu entro num necrotério e de repente me defronto com um guarda-chuva, uma máquina de escrever, é um lugar tão inusitado para você encontrar

esses objetos, que eu vejo esses objetos com outros olhos, não como se eu visse no escritório uma máquina de escrever, que está no lugar dela. Quando eu desloco os objetos das funções normais deles, a forma dos objetos se revela, em certo modo o absurdo dos objetos se revela, a estranheza dos objetos se revela. Mas é claro que isso é uma coisa momentânea. Em seguida, a segunda vez que eu entro e vejo a máquina em cima da mesa do necrotério, não é mais nada. Eu já vi e já acabou. É a coisa do Marcel Duchamp. Quando ele pega aquele urinol de boteco e manda para exposição, escreve R. Mutt e manda para exposição, no primeiro momento as pessoas olharam aquilo e acharam uma coisa chocante. Assinado como se fosse uma escultura. Mas evidentemente agora, você vê hoje aquilo, é um urinol. Só lembra que foi um dia o elemento de uma *boutade* que ele fez, de uma piada. Mas ninguém vai botar na sua sala como uma relíquia aquele objeto. É um ato de irreverência, do mesmo modo que ele pinta bigode e barba na Mona Lisa. É claro, no momento em que eu pego e pratico esse ato de irreverência com uma obra-prima da arte, esse ato é em si mesmo subversivo, surpreendente e tal. Mas acabou, está feito, não tem mais nada. Mas não se pode comparar esse ato com a própria Mona Lisa, que é uma obra-prima, que é o resultado de um talento fora do comum, de uma técnica extraordinária, de um gênio criador, que pegou uma simples tela de pano e sobre ela criou uma coisa que não existia e que passou a fazer parte do universo humano. Ampliou o universo do ser humano. Então isto é que é a arte. Então o cara não pode confundir que a cretinice do Duchamp pode ser superior a isso. Uma escultura do Rodin, a intensidade daquela forma, a força interior que aquela forma tem, a dramaticidade que está naquele metal, com aqueles laivos de luz, isso é uma coisa que só alguns homens conseguem. Não que eles sejam superiores aos outros, mas simplesmente porque eles têm uma qualidade especial para perceber e expressar esses aspectos da existência. Eles são os artistas. Eles não são superiores, não são divinos, não são supremos, não são nada. Da mesma maneira que, se fosse botar o Rodin pra jogar futebol, seria um desastre. Suponho! (risos). Não é verdade? Suponho que seria. O Ronaldinho é um gênio do futebol, mas você dizer que todo mundo é Ronaldinho não é verdade, é uma mentira. Está aí o próprio futebol pra mostrar. Nem todo mundo é capaz de pintar como Leonardo da Vinci pintou. Os próprios contemporâneos dele que eram pintores também não eram capazes de pintar. Existe isso, é impossível querer... Mas esse popularismo, esse populismo, di-

zer que tudo é igual, é tudo mentira. O ser humano, ele é igual como ser humano, e merece tratamento igual e justiça igual. Isso é outra coisa. Igual não no sentido de que é igual como uma moeda cunhada é igual a outra que é igual... Não é. Cada ser humano é um mistério, é uma particularidade, uma individualidade específica, inconfundível. Começa pela cara. Não existem dois seres humanos com a mesma cara. Mas depois isso vai acabar, porque a engenharia genética vai produzir as pessoas em série. Vai produzir tudo igual. Tudo igual acaba com esse problema. Só espero que quando eles produzirem um artista, um gênio, produzam com a genialidade também. Só a cara não interessa (risos).

Marcelo Sandmann - Indo um pouco na direção dessas coisas que estão sendo ditas, como é que o poeta Gullar vê o roteirista de televisão Gullar? É o mesmo criador que está por trás dessas duas obras? Como é que estas coisas se colocam? Você hierarquiza essas duas atividades? Você separa essas duas atividades na sua trajetória como criador? Ou há contigüidades, há elementos que passam de uma atividade para outra? Você poderia falar um pouquinho sobre esse assunto?

Gullar - É uma pergunta pertinente, depois do que eu disse sobre arte de massa e tal. Eu sou roteirista de televisão, escrevo pra televisão, produzo entretenimento. Jamais eu produziria uma mini-série por minha conta, por meu próprio prazer. Eu faço porque sou pago pra fazer. Eu só escrevo pra televisão porque sou pago pra escrever pra televisão. Agora, veja bem, dizer que eu não tenho nada a ver com aquilo seria um absurdo, porque muito de mim passa, e eu aproveito, inclusive, aquela forma para dizer uma série de coisas que podem ser ditas dentro dos limites da televisão. Mas aquilo ali é um tipo da arte popular, e tem algumas das características da arte popular, como a estereotipia. Por exemplo, na história em quadrinhos, é tudo a mesma coisa, tudo é repetitivo. Também as pessoas não envelhecem, não casam, não morrem, é tudo um universo permanente o daqueles personagens (risos). O Super-homem, o Pafúncio estão sempre com a mesa idade. Tudo bem, mas depois que você aprende a técnica de produzir aquilo, evidentemente você tem de ter um certo talento de dramaturgo pra poder dar concretude e qualidade às cenas, à história, ao diálogo. Mas na poesia,

eu não faço um poema por minha vontade, e às vezes fico anos sem publicar um novo livro de poemas. Eu não escrevo poesia quando eu quero, não sou eu que determino isso. Tem que acontecer alguma coisa que me tire da realidade banal. A realidade tem que revelar algum aspecto inusitado pra eu poder ser mobilizado, ser fecundado para escrever. Se não eu não escrevo, assim eu não consigo, não é que eu não queira, não consigo. Mas na televisão... Eu e o Dias (Gomes), nós trabalhamos juntos. Então a gente se encontra e faz o esquema do capítulo: "Bom, capítulo 4, capítulo 5, capítulo 6, capítulo 7. Você fica com dois, eu fico com dois, tudo bem." Vou pra casa e sento, assim: capítulo 4, como é que é? Ah! "Fulana entra na sala etc." (risos) E sai e eu me divirto, porque inclusive invento as maiores loucuras ali, dentro da televisão. A gente faz coisas muito engraçadas, dentro daquele espírito, daquela coisa. Mas tem hora marcada. Começa a trabalhar às 9 horas da manhã, aí senta na máquina – qual é o capítulo? Aí começa a escrever, como um burocrata. Às vezes até me comovo. Na medida em que você vai se envolvendo com aquilo, aí o personagem começa a se arrastar e você se comove. Sobretudo quando é mini-série, quando é uma forma fechada, uma coisa sobre a qual você tem algum controle. Agora, a novela é realmente um absurdo completo. A novela. Realmente, a novela já foi melhor. Essa dramaturgia, isso aí já é uma falcatrua, já é uma deterioração da própria cultura de massa. Porque você pode fazer bem feito. Você pode fazer com uma certa qualidade, não precisa descer a esse nível de indigência.

Luciana - Parece que está tudo sendo nivelado assim.

Gullar - Porque também o próprio cara que faz... Eu defendo o autor, porque o cara já escreveu trezentas novelas. Agora você imagina... Eu escrevi esse livro das cidades aí. Eu não vou escrever mais nenhum livro das cidades (risos). Chega de cidade, não aguento mais (risos). Agora imagina o sujeito sendo obrigado a escrever... Agora você vai escrever outro livro: *Cidades Inventadas 2*. Não dá, porque cada história dessas é feita com prazer. Você vê que aí tem as maiores brincadeiras e ao mesmo tempo é uma reflexão sobre a realidade. Cada história é necessária na medida em que ela expressa uma coisa que a outra não

expressa. Agora se o cara for obrigado a fazer em série, não tem saída. Vai fazer ruim. É inevitável. A arte não é uma coisa pra produção em série, não é absolutamente. A arte é contra a industrialização, é contra a produção em série. Todo esse sistema econômico de produção, a arte não tem nada a ver com isso. Primeiro porque o cara escreve, ou pinta, ou compõe quando quer. Mas o cara que faz contrato com a gravadora de discos, é obrigado a produzir um disco por ano. O Chico, o Caetano, a Bethânia – são obrigados. Queira ou não queira, é obrigado. Aí então o cara não quer cantar, mas tem que cantar. Não quer compor, mas tem que compor. O Djavan, o último disco dele, ele próprio disse: de doze músicas, oito ele fez no estúdio. Não pode sair bom. Mesmo que tenha alguma coisa boa, porque o cara talentoso sempre bota alguma coisa. Agora, ele não pode descer fundo nas coisas, comprehende, não pode descer fundo. Eu publiquei recentemente na *Folha de São Paulo* um poema que eu tinha acabado de escrever chamado “Nova Concepção da Morte”. Eu jamais pensei que eu fosse escrever um poema assim. E daí amigos meus morreram, e num certo momento me veio uma idéia, uma coisa que realmente aumentou um sofrimento, um sentimento e outras reflexões de anos. E aí eu senti que tinha tocado no umbigo de uma coisa que ia nascer. E comecei a elaborar aquilo, já certo de que aquilo ia ser uma coisa realmente que iria a fundo no que eu estava muito querendo expressar sem encontrar a forma, a maneira, o momento. Então não é determinado, sabe. Esse fato que eu digo, da produção em série, ele é eliminado. O cara não tem isso, essa disponibilidade de dizer assim: eu só vou fazer quando de fato for tocado pela inspiração, para dar um exemplo. Porque inspiração não existe, no sentido metafísico, no sentido místico da inspiração. Mas que você tem que estar num estado psicológico especial para você poder atingir certas dimensões da realidade que você a frio não atinge, é necessário, isso eu não tenho dúvida.

Luciana - Você acha que todo o poeta passa de uma forma ou de outra por esse processo?

Gullar - Isso eu não sei. Eu sou assim. Não pode ser uma coisa imposta, nem pelo próprio poeta. Por que é que a poesia política em geral é

ruim? É ruim por isso, porque o cara decide que ele tem que fazer poema sobre a exploração que estão fazendo contra os trabalhadores do ABC, por exemplo. Ele resolve o que ele tem que fazer. Eu escrevi poemas políticos, mas digo a você que jamais escrevi nessas condições. Por exemplo, aquele poema sobre o Vietnã (“Por você por mim”). Como é que eu escrevi esse poema? Da mesma maneira que eu escrevi os outros. Eu tinha acabado de ler o jornal, naquela época da guerra do Vietnã. Bombas caindo numa cidade, as crianças tinham saído da casa pro colégio e, quando chegaram lá, o colégio estava incendiado. Um bombardeio. Eu saio de casa com a minha cabeça atordoada pela notícia, e tinha uma feira toda segunda-feira na porta da minha casa. E na feira estava um outro clima, as pessoas ali comprando e tal, uma tranquilidade. Uma pessoa disse assim: “— Olha, vamos ao cinema hoje à noite.” “— Ah! está certo, eu te telefono.” Ninguém acha que vai encontrar a escola incendiada, a sua casa bombardeada. Então esse contraste entre o mundo em guerra e o mundo em paz é que fez eu escrever o poema. Tanto que o poema diz: “[...] O avião no céu / vai para São Paulo. / O avião no céu não é um *Thunderchief* da USAF / que chega trazendo a morte / como em Hanói.” Agora você imagina, num país em guerra qualquer barulho é um bombardeio, é um desassossego, é um mundo em desespero. Então aquele poema é na verdade um poema pela paz, mas não encomendado, é de eu ter sentido na minha própria carne a importância de viver em paz, de ter a paz, e do horror da guerra. Então, o poema fala dos americanos, fala do morticínio, fala de tudo, mas o que o motivou... Quando eu vi no jornal que o Guevara tinha sido assassinado (a notícia saiu depois da morte dele), eu vi aquela notícia (a data da morte dele tinha sido algumas semanas antes), eu estava em São Paulo fazendo parte de um júri de festival de música popular. E o cara estava morrendo por mim, e eu estava fazendo parte de um júri. Eu estava noutra. Eu e todo mundo. E ele estava morrendo por todos nós. E nós estávamos noutra, sem tomar conhecimento, sem saber o que estava acontecendo. Então o poema nasceu daí (“Dentro da noite veloz”). Tanto que ele fala: “Num helicóptero ianque / é levado para Higuera / onde a morte o espera”. É levado sobre as pessoas que não sabem do que se trata. Quem é levado naquele helicóptero, naquela noite noturna, ninguém sabe de nada. Passa por cima de pessoas que não sabem que ele está passando por cima. Preso, para ser assassinado. Então é

assim que nasce. Agora, fazer um poema político porque sou comunista e tenho que participar, ou porque sou militante... Aí não dá.

Patrícia - Deixa eu perguntar uma coisa. Você falou desse seu poema sobre a morte. A morte, a finitude, o perecimento, de um modo geral, são temas bastante recorrentes na sua poesia. E a transformação do corpo, ou o perguntar-se sobre o que é o corpo, também. Eu penso em um trecho do *Poema sujo* em que você trabalha um pouco isso, e comparo esse trecho com um poema que está em *Barulhos*, “Quem sou eu”, em que o tema do corpo que se acaba também vai ser abordado, e eu percebo uma diferença, um movimento... Uma conclusão diferente do tema. Eu queria que você falasse um pouco disso, se mudou alguma coisa de um poema para o outro.

Gullar - Não é que mudou, é que são aspectos diferentes... No meu primeiro livro, *A luta corporal* – sem contar o livro que eu publiquei na adolescência, que é um livro adolescente, imaturo, pouco acima do chão, que não conta –, no meu primeiro livro o tema do corpo já está presente. Então, eu estou sempre versando as questões relacionadas com o corpo, essa experiência do corpo de pegar e ver que esse joelho sou eu, isso sou eu. O corpo muda como nuvem, vai mudando como nuvem e já não é mais ele. Quem embranquece em meus cabelos? Quem é esse? Porque é o corpo como uma coisa estranha minha. Eu digo: eu estou assentado nele, eu não existo sem ele. Mas ao mesmo tempo ele envelhece, ele engorda, ele fica coberto de rugas, ele apodrece no dente... E eu não quero, e eu não tenho nada a ver com isso. Mas sou eu, independente de eu querer ou não. Daí o cara diz assim (começa a surgir uma coisa no pescoço dele): o que será isso, um câncer? Terei que chamar o corpo de bombeiros? É o alarme. O que vai acontecer, eu vou virar cadáver mesmo? Pode ser o câncer. Você olha de repente, diz assim: é o câncer. E é o teu corpo. Você está sentado num vulcão, numa coisa que você não controla. Você não sabe. No ano que vem eu irei fazer uma viagem às ilhas gregas. E o corpo está dizendo assim: querias (risos). Já vou ter um colapso amanhã (risos). Já está marchando pro colapso e você está fazendo sonhos. Isso é uma coisa que me fascina, que é a precariedade, mas ao mesmo tempo esse corpo, através dele, eu descu-

bro a alegria e a felicidade. É ele que me faz viver e ter as experiências mais extraordinárias que o ser humano pode ter. É também o corpo. Eu me lembro, uma vez eu escrevi uma crônica chamada “Eu peso”. Eu falando que o peso é uma coisa que existe, que me puxa pra baixo, e que o dançarino ele vôa, é contra o peso, vôa, ele procura... Mas o peso, como a morte, é uma coisa que determina a tua posição, vai pro chão, pra baixo. É uma coisa que você não controla, que é independente de você. Você pesa independente da tua vontade. E se você engordar, pesa mais ainda (risos). Então é esse corpo que você não controla, e de repente você começa a emagrecer, emagrecer, emagrecer, emagrecer... Você não quer e já está demais, não era pra isso que eu estava fazendo a dieta (risos). Mas aí não consegue mais controlar. O corpo é uma coisa incontrolável, porque é também a natureza. É essa a nossa contradição.

Marcelo - Partindo um pouco dessa idéia do corpo, Gullar, você tem um verso, um fragmento de verso que se desdobra num poema seu, *Inferno*, em que você diz: “[...] E minha linguagem é a representação / duma discordia / entre o que quero e a resistência do corpo.” É um poema de *A luta corporal*. Desse mesmo livro é o poema *Galo galo*, que tem um verso bastante conhecido: “Saberá que, no centro / de seu corpo, um grito / se elabora?” A sua poesia é uma poesia de entranhas, de vísceras. Parece que há sempre essa necessidade de pensar a linguagem, pensar a palavra como alguma coisa que vem do interior do corpo.

Gullar - De dentro, como o canto do galo. Você vê que esse poema eu escrevi, eu devia ter vinte anos, vinte e um anos. Mas já está nele essa idéia de que o canto vem independente da vontade, é o canto obrigatório. Não é o galo que determina. É um canto que se elabora nas entranhas dele e sai. Esse caráter do canto que é ao mesmo tempo incontrolável e obrigatório, porque quando chega a hora tem que sair, é a característica da poesia mesmo. Isso na verdade é uma coisa que está presente na minha poesia e é a razão porque eu escrevo pouco. Eu não posso criar artificialmente as condições pra que esse canto venha, porque se não ele não é de verdade, ele não é verdadeiro. Então a minha poesia, ela é uma antologia. As minhas obras completas – que eu evito de dar esse

nome, você vê que eu chamei de *Toda poesia*... Meus poemas, na verdade, eles são uma antologia, uma antologia selecionada pelo poeta, porque quando eu sinto que o poema não vai das pernas, eu paro. Ou eu interrompo pra sempre, ou eu interrompo momentaneamente, ou vejo que não dá. Não dá, eu não estou à altura daquilo. E quantos poemas nasceram em circunstâncias determinadas, a semente foi plantada naquele momento e o poema só nasceu anos depois. Há vários casos. Inclusive no caso do poema *Nasce o poema*, um poema pelo qual eu tenho um especial apreço, ele tem essa complexidade da vida. Ele é um poema que nasceu de uma conversa com uma amiga que me perguntou como é que eu costumava escrever. Eu não vou dizer que eu tenha uma única maneira de escrever, que são sempre as mesmas circunstâncias. Às vezes eu vou até pra rua. Eu tenho um prazer grande de escrever na rua, no meio das pessoas, pensando o poema no meio das pessoas. Essas pessoas não sabem que está nascendo um poema no meio delas. Então isso me dá um estímulo, uma alegria grande, que é uma coisa poderosa e milagrosa, e que está nascendo, porque o poema é isso: ele é da vida, do cotidiano, é um produto da nossa vida comum. Eu estava falando isso com ela e falei: puxa, isso dava um poema! (risos) E aí fui pra casa com essa idéia. Eu fui fecundado pela minha própria conversa. Quando eu cheguei em casa, fui escrever o poema. Fiquei no meu escritório, sozinho, peguei um papel e comecei a escrever o poema. Então o poema está aqui, é este poema aqui (aponta para o livro). Eu comecei a escrever o poema:

há quem pense
que sabe
como deve ser o poema
eu
mal sei
como gostaria
que ele fosse
porque eu mudo
o mundo muda
e a poesia irrompe
onde menos se espera
às vezes
cheirando a flor

às vezes
desatada no olor
da fruta podre
que no podre se abisma
(quanto mais perto da noite
mais grita
o aroma)
às vezes
num moer
de silêncio
num pequeno armário do Estácio
de tarde:

Aí eu caí no Estácio, 1955, trinta anos atrás, trinta e poucos anos atrás, fui pro Estácio. Estou eu no Estácio, saindo da revista Manchete onde eu trabalhava, com o Amílcar de Castro, que era o paginador da revista, nós dois saindo pra pegar um ônibus. Um calor, fim de tarde, de verão, um calor enorme. Aí o ônibus não vinha e eu entrei num armário, e estavam lá umas xícaras cobertas de poeira, um silêncio. Era um outro mundo diferente daquele – bondes passando, barulho... Em volta era a calma, a sombra, o silêncio e aquela poeira e aquelas xícaras. Outra tarde. Aí eu comecei a me comover com aquilo, e de repente o amigo: “– Gullar, o ônibus!” Saí, fui-me embora. Aí eu estou escrevendo isso aqui, trinta e cinco anos depois: “num pequeno armário do Estácio de tarde...” Começo o poema que não foi escrito no armário, começo a escrever. Há todo um processo... Esse mecanismo de tempo, de memória, que tem nesse poema, é uma coisa que não se inventa. E eu digo que os melhores poemas que eu escrevi nasceram assim. Eles nasceram de circunstâncias. Os meus poemas, na sua maioria, eles foram criados pela vida, pelas circunstâncias da vida. Em *Uma fotografia aérea*, a mesma coisa. Eu também criei assim. Eu trabalhava na revista de um instituto de arquitetura e precisava ilustrar uma matéria sobre planejamento urbano. Fui atrás de fotografias que servissem, fotografias aéreas de cidades e tal. E de repente eu olho e é São Luís do Maranhão, a minha cidade. Fotografia aérea de São Luís – reconheci. É, fui ver atrás, era São Luís. Aí eu olhei, cadê minha casa? Está aqui. Aí começou. O avião fotografou aquilo. Eu vi quando ele passou. Eu estava aí, certamente eu vi. Aí começou na minha cabeça um mundo de

coisas. Bom, eu tinha que fazer o artigo lá (risos). Guardei a fotografia, o poema não nasceu. Ficou. Dois anos depois, eu voltei a uma exposição de pinturas, pinturas geniais, fiquei num estado de emoção e, sem saber por quê, porque não tinha nada a ver com aquela exposição, começa a nascer o poema que eu concebi dois anos antes. Esse processo de engendramento da poesia, que é da própria vida, isso eu preservo na minha poesia. Essa é a razão porque eu prefiro não ficar forçando a situação, não ficar inventando coisas. Eu não estou criticando outros poetas que escrevem diferentemente, mas eu sinto em alguns casos que o cara produz em série. Ou talvez até, eu sei que ele está atendendo a uma necessidade dele, mas a uma necessidade muito mais da ansiedade de escrever do que da necessidade interior de fazer “aquele” poema. São coisas diferentes. Uma coisa é eu ter a ansiedade de escrever. Aí escrevo compulsivamente. E outra coisa é eu ser mobilizado por uma descoberta da experiência humana que eu fiz. São coisas diferentes. Então, às vezes o cara não deixa que essa experiência ocorra, porque ele está sempre ansioso por escrever um outro poema, um outro poema, e vai diluindo em dez, vinte, trinta poemas o que poderia ser concentrado em um único poema que teria outra densidade, outra profundidade.

Luciana - O poema necessário.

Gullar - O poema necessário. Então isso é uma coisa que eu não deixo ocorrer.

Adalberto - Como é que você soluciona o problema da forma? Quer dizer, é uma coisa que vem junto, isso é uma coisa que nasce junto, ou é algo que, em algum momento da sua trajetória como escritor, você já conquistou.

Luís - Posso acrescentar uma coisa a sua pergunta? Que é uma miudeza assim da técnica, mas quando você falou do Leonardo da Vinci, você falou de técnica, eu me senti mais à vontade pra fazer a pergunta. Tem

um aspecto formal da sua poesia, que... Eu vou cometer um exagero. Acho que você inventou mesmo algo na moderna poesia brasileira que é esse verso espacializado, que dá pro o verso livre da poesia brasileira uma coisa que não tinha antes. Acho que é você o responsável talvez por isso, e eu queria...

Gullar - Eu fico contente, mas acho que é verdade. (risos)

Luís - Então não é exagero. Eu até estou recuperando uma experiência de adolescente, quando eu li a sua poesia pela primeira vez, e fiquei abismado com isso. Então a pergunta vai um pouco ao encontro da pergunta do Adalberto. Como é que você chegou nessa coisa, que impressiona muito?

Gullar - Essa questão é muito interessante. A minha formação é parnasiana. Eu comecei a fazer poesia como um poeta parnasiano, rimada, metrificada. Quando eu descobri a poesia moderna, eu fiquei alarmado. Eu achei um absurdo. Não só porque não havia rima, não havia métrica, não havia nada, como havia umas palavras absurdas. Eu li um poema do Drummond que falava assim: “lua diurética”. “Diurética”? Esse cara é louco! “Lua diurética”? “Escrevo teu nome com letras de macarrão na sopa”. O negócio era: “Hão de chorar por ela os cinamomos”. “Ora direi ouvir estrelas.” “Certo perdeste o senso”. Isso é que era poesia, esses caras estão malucos! Tudo bem. Aos poucos eu fui compreendendo o que era aquilo. Então, quando eu compreendi mesmo e decidi abandonar a técnica da poesia rimada e metrificada, em que eu era mestre, a ponto de falar em decassílabos... Já estava tão viciado que falava em decassílabos (risos). Que nem esses cantadores de feira, que falam em sete sílabas, eu falava em dez (risos). Então eu me decidi a abandonar, a sair fora daquilo, tirar de mim tudo aquilo, porque eu percebi que o que eu dizia com aquela linguagem estava condicionado por aquela forma. A forma de dizer não é apenas o modo como você formula diferentemente as coisas. O modo de formular determina o que você diz. Determina o que está sendo dito. Você enten-

deu? Eu vi que eu tinha que me libertar daquilo, se eu queria realmente dizer alguma coisa de novo fora daquele vício a que eu tinha me habituado. Então eu adotei uma atitude de rompimento total e saí a busca de uma outra forma. E eu fiquei num desamparo absoluto, porque eu não tinha mais a linguagem anterior que era a linguagem poética minha, e não tinha a nova linguagem. Eu tinha a prosa, a linguagem banal. Como transformar essa linguagem em linguagem poética? Então de fato, veja bem, eu opero, por minha conta, uma experiência que tinha sido feita pelos poetas modernistas à sua maneira. Eu faço em 1950, em *Macondo*, que é São Luís do Maranhão (risos), com trinta anos de atraso, a experiência do Modernismo. Só que, como a coisa acontecia trinta anos depois, então o conhecimento do que eles tinham feito e o conhecimento que eu já tinha de outros poetas me induziu a uma outra maneira de resolver o problema. Quando eu escrevi a poesia *Galinha*, que é de 1950, 51, já ali a espacialização pela primeira vez aparece, e eu corto uma palavra no meio. Eu fiz tudo aquilo sem saber que já tinham feito antes. O que eu queria era dar concretude para uma linguagem que era banal demais para ser usada na sua estrita banalidade. Eu queria transfigurar aquela linguagem de alguma maneira. E comecei a descobrir o ritmo interior da linguagem e a possibilidade de qualificar, de adjetivar as palavras com as pausas, com os silêncios. Então daí começou a elaboração de onde nasceu a poesia concreta. É daí que vai nascer a poesia concreta também. Não só daí. Essa é uma das fontes que vão dar origem à poesia concreta. Essa elaboração entrará ao longo de toda a minha obra. Ela chega ao ponto de eu fazer a poesia concreta, depois a poesia neoconcreta e chegar ao espaço puro e simples do objeto como no *Poema enterrado*, que é uma única palavra dentro de uma estrutura arquitetônica. Depois eu resgato de novo a linguagem fazendo poema de cordel, volto pro discurso mais banal, mais viciado, que é o cordel, para reestruturar a linguagem, para reencontrar a linguagem. E aí com um vocabulário diferente, porque na época anterior de *A luta corporal* é um vocabulário que tende de certo modo à indagação existencial, ontológica e tal, e agora eu vou pra coisa política, para coisa social, pro banal, pro dia-a-dia, até reencontrar de novo a coisa transcendente. Há uma grande elaboração da linguagem, uma demorada elaboração da linguagem. E eu acho que de fato... Eu fico contente de ouvir você dizer isso.

Luís - E eu fiquei contente, porque é uma coisa que sempre me chamou tanto a atenção!

Adalberto - Não sei se você concorda com isso, Gullar, que ao longo de todo esse tempo você prepara uma espécie de filtro, num trabalho demorado, e quando a coisa vem, ela já passa por esse filtro...

Gullar - Que é uma coisa que está na tua própria história, isso não nasce aqui e agora. Houve um crítico que não entendeu, e disse que eu faço coisas gratuitas, que eu às vezes uso a coisa espacial gratuitamente. Mas não é. É essa necessidade de... Por exemplo, aqui, a uma certa altura, eu digo:

e ainda assim
não nasceria
porque o tempo não é o mesmo
se dentro ou fora
do armário

se pura idéia ou sujo
da matéria dos dias

porque
o que são de fato
os dias?
os anos? os
minutos?

O fato de eu botar em linhas diferentes, até cortar aqui – “os anos? os / minutos?” – , é uma forma de mutilar o discurso, de dar densidade a ele, de te fazer parar, de refletir sobre o que está sendo dito, e de valorizar cada sílaba, cada palavra, cada som que está ali. É uma forma de

buscar, pelo deslocamento da situação, pelo inusitado da forma, de chamar a tua atenção para a expressividade dessas palavras. É toda uma elaboração que não é planejada, que nasce no momento em que estou fazendo, mas que é resultado de toda uma vivência com o espaço, com o branco, que é o silêncio. O branco da página é na verdade o silêncio. Então é isso. Eu fico contente por isso, porque às vezes a gente fica achando que faz as coisas no silêncio lá do poema e que as pessoas não estão percebendo. E de repente quando você lê, como eu li, o artigo que esse cara escreveu... Então você fica assim: será que ninguém percebe (risos)? Será que é só ele que não percebe, ou ninguém percebe? E quando vem você e me coloca isso, tudo bem, eu fico contente, porque vejo que se percebe que a coisa de fato tem um sentido, porque o que você faz ganha sentido na medida em que as pessoas percebem o que você está querendo dizer.

Adalberto - Eu queria justamente aproveitar que você está falando dessa questão da linguagem. Você mencionou o fato de que o modernismo estava começando pra você nos anos 50, e queria retomar uma conversa que a gente teve noutra oacsião sobre o Oswald. O Oswald não terá sentido, quando ele leu os manuscritos de *A luta corporal*, exatamente esse ressurgimento, num país distante, numa Macondo distante, um ressurgimento, mas já com uma modificação até contextual, histórica, da força do movimento modernista?

Gullar - Eu acredito que sim, porque o Oswald de Andrade era um poeta muito inventivo. Ele era um poeta que tinha a sensibilidade também para a palavra, ela em si como palavra. Todo o poeta tem isso, e ele tinha de uma maneira especial essa presença da palavra na poesia dele. E de valorizar a sonoridade, a presença da palavra isolada no verso, quer dizer, embora não isolando, mas você sente que ele valoriza. Por aliterações, por uma série de outros recursos. Então eu acredito que quando ele viu a minha poesia, ele deve ter sentido pelo menos essa inquietação, essa busca de dar prosseguimento ao que eles tinham iniciado, porque eu me considero um herdeiro do modernismo. Eu acho que a minha poesia retoma certos caminhos da poesia modernista brasileira e dá alguns passos na direção do que está implícito ali, amplian-

do, naturalmente. Mas eu acho, eu me considero como um herdeiro daquilo, um continuador desse caminho que foi aberto pelos poetas modernos brasileiros.

Luís - Nesse momento de *A luta corporal* o modernismo estava em baixa.

Gullar - É, porque o que está mandando é a geração de 45, que valoriza a forma, volta para as formas clássicas, para o soneto... Tanto que *A luta corporal* começa com poemas rimados e metrificados, mas violentando a forma clássica do soneto e do verso. Eu considero que os *Sete Poemas Portugueses* são uma espécie de ajuste de contas que eu faço com a poesia anterior, com a poesia rimada e metrificada. Agora, depois, muitos anos depois, eu volto a fazer eventualmente alguns poemas como esse poema *A Nova Conceção da Morte*, que estranhamente é um poema dodecassílabo, é um poema feito em rimas parelhas e versos alexandrinos. É um retorno à forma clássica, só que eu trato de maneira totalmente irreverente a forma. Eu uso a forma, mas a transformo inteiramente, eu a violento. Mas a base estrutural do poema é o verso dodecassílabo alexandrino.

Luís - Bom, já que você está falando desse momento, quero fazer só mais uma pergunta: Você acha que a sua geração é uma geração marcada por esse embate entre um modernismo (eu não sei, eu vou usar estes termos) – um modernismo que está esquecido e uma outra poesia que não satisfaz? Porque eu sinto assim, mais ou menos da sua idade, um grupo de poetas que estão procurando caminhos diferentes entre si. Tem você, tem os Campos, ainda fazendo versos. Tem o Mário Faustino, que é uma outra solução. Sempre uma gente que dialoga com esse universo da forma fixa, mas buscando um jeito... Até o próprio José Paulo Paes, que escreve uma balada que não é uma balada, enfim... Essa talvez seja uma marca desse início?

Gullar - Veja bem. A experiência de 22, ela vai amadurecendo, e quando chega no final da década de 40, começo da década de 50, com a geração de 45... Mas mesmo alguns poetas da própria geração de 30, da segunda geração modernista – Drummond, Jorge de Lima, Vinicius –, eles voltam a fazer versos rimados e metrificados, e a geração de 45 acentua isso. E por quê? Porque de certo modo o caminho para a forma livre – do verso livre – adotado pela geração de 22 e de 30 se esgota. Aparentemente aquela linguagem se sofistica e se esgota. Então a busca de uma outra opção seria arrebentar de novo. Mas arrebentar de novo não dá pé para eles, que eram herdeiros da rebeldia de 22. Se eles nasceram da rebeldia, como é que eles vão arrebentar de novo? Então eles tenderam a dar um novo tratamento para as formas clássicas, à poesia de formas regulares.

Luís - Talvez aí a tensão do Jorge de Lima mais recente.

Gullar - Pois é. Então o que é que ocorre comigo? É que como eu não vivi aquilo, eu chego atrasado, e estava rompendo em 50 com a poesia clássica, eu não podia seguir aquele rumo. Tanto que quando eu publiquei *A luta corporal*, um crítico escreveu dizendo que eu estava maluco, que eu estava querendo começar 22 de novo sozinho (risos). E eu nem pensava nisso, eu só percebo isso hoje. Eu nem pensava, eu fiquei meio surpreso. Mas eu começo com um livro que espalha tudo. De novo. Só que não gozativamente, não fazendo poemas-piada, mas dramaticamente, explodindo a linguagem na sua interioridade, na sua intimidade, na sua estrutura. Porque isso o movimento modernista não fez. O movimento modernista abandona a linguagem poética acadêmica e se volta para a linguagem coloquial, que é a linguagem do dia-a-dia. Isso é o que caracteriza a poesia de 22, é o retorno à linguagem coloquial. Mas eu volto não à linguagem coloquial, eu desintegro a linguagem coloquial e poética, eu desintegro ela. Então eu crio de fato uma situação, um impasse. Tanto que o pessoal de São Paulo, os irmãos Campos e o Pignatari, quando leram *A luta corporal*, falaram assim: “Bom, agora tem que se fazer alguma coisa, quer dizer, não dá pra voltar atrás”. Então a poesia concreta ela nasce porque eu queimei as pontes. Agora não dá pra voltar, tem que ir pra frente. Voltar seria

retomar as formas clássicas, e a geração de 45 não dá mais. Porque o pessoal de São Paulo nasce com a geração de 45 e fazendo poesia na linha da geração de 45. Mas com a explosão que eu provoquei, não há volta. Então tem que ir pra diante. E eles adotaram um caminho, e eu adotei outro caminho, e outros poetas adotaram outros. O Jorge de Lima, percebendo o impasse, mas tendo adotado a forma clássica, o que é que ele faz? Ele leva a uma espécie de satanização da forma clássica, leva aquilo a um delírio, a um caminho que é ao mesmo tempo como se fosse a linguagem surrealista, automática. Ele usa a linguagem versificada para falar coisas delirantes, arbitrariamente, coisas que se associam de maneira arbitrária.

Marcelo - Você tem acompanhado o que se tem feito em termos de poesia por parte de autores mais novos, Gullar? Você tem condições de perceber pra onde a poesia está indo?

Gullar - Não, não, isso eu não tenho. Eu acompanho, recebo muitos livros de poemas de poetas jovens, leio. Há vários caminhos. Há um grupo que retoma a linguagem metrificada de uma maneira diferente. Alguns influenciados por João Cabral, outros pelo Drummond de uma certa fase. Outros já adotam outro caminho, continuam no verso livre. Alguns explorando uma direção parecida com a minha, outros noutra direção. Mas eu não vejo uma coisa clara. Assim pra onde a coisa vai eu não vejo. Acho que são muitas tendências, uma encruzilhada. Estamos vivendo um momento em que há muitas tendências. É um pouco da época também, porque nós estamos num momento – nas artes plásticas se vê – em que os movimentos de vanguarda acabaram, então todas as linguagens valem. Nós estamos vivendo um momento em que não há aquela coisa assim: neste momento é a poesia concreta, neste momento é o cubismo, neste momento é o surrealismo. É uma hora em que acabou tudo, tudo quanto é movimento, vanguardista e tal. Acabou. Então agora qualquer experiência vale por si mesma. A gente sente isso. Essa liberdade na busca dos caminhos, pelo fato mesmo de não haver um movimento que determine o rumo.

Raquel - Eu queria te perguntar se o tempo é um senhor absoluto pra você, porque me parece que você ao mesmo tempo tem uma relação supertensa, a tua poesia toda tensiona na questão do tempo, mas ao mesmo tempo em algum nível percebo que é bem resolvido, que você sempre conviveu desde muito jovem com uma idéia não sei se até filosófica de tempo.

Gullar - Eu, de fato, eu vou dizer uma coisa pra você. Uma pequena experiência ocorrida na cozinha da minha casa quando eu tinha meus 17, 18 anos, talvez até antes, 15 anos, foi determinante do rumo que minha reflexão tomou. Eu uma vez estava sentado na porta da cozinha, sentado no batente, e vi a porta da cozinha, pelo vento, se abrindo, assim lentamente. Eu acompanhei a folha dentro da porta percorrendo o espaço e se abrindo. E aquilo me provocou uma estranha sensação de descobrir alguma coisa que eu não sei o que era, e eu senti ali o tempo e o espaço, eu senti que havia ali alguma coisa a ser pensada, a ser entendida, que eu não sabia o que era. O simples movimento daquela porta passando. Depois eu pego um ônibus e me levanto pra saltar no ponto. Antes de chegar no ponto eu me levanto e saio andando por dentro do ônibus. Aí de repente eu faço o raciocínio de que o fato de eu estar andando no mesmo momento que o ônibus está andando, há uma relação de espaço e tempo ali... Aí eu começo a refletir... Eu fui pra Biblioteca Pública de São Luís do Maranhão ler sobre o tempo, fui buscar livro de filosofia que falasse do tempo. E fiquei procurando isso. Então essa descoberta foi fundamental pro meu pensamento poético, isso sem nenhuma dúvida. O que você pode ver é que nos primeiros poemas de *A luta corporal*, o poema “As peras”, “O trabalho das nuvens”, esses poemas têm uma visão de tempo e espaço que é... Até, pra minha surpresa, eu não tinha lido Einstein. Pra minha surpresa, existe ali aquela noção de que cada objeto é um relógio que tem um tempo interior. Eu digo isso no poema.

Adalberto - Você lembra do que você leu nessa ocasião sobre o tempo?

Gullar - Não, eu não encontrei as respostas. Eu não tinha nenhuma orientação, eu fui lendo livros que só diziam coisas absurdas que não tinham nada a ver com o que eu pensava (risos). Eu li uns livros todos cheios de traças, cheirando inseticida. Eu aprendi silogismos, coisas da filosofia grega - pré-socrática, aristotélica e tal. Não achei nos livros da biblioteca de São Luís do Maranhão – Macondo, imagina – (risos) o que eu procurava. Einstein, ninguém tinha ouvido falar em Einstein, imagina, então não tinha noção de tempo. Eu descobri na vivência. Eu digo no poema: “O dia / comum, dia de todos, é a / distância entre as coisas.” Então essa idéia de que o dia é a distância entre as coisas, quer dizer, o dia é o tempo e é o espaço... A idéia de tempo e espaço é uma coisa que eu estava descobrindo por minha conta. Porque o problema não é a verdade, não é a descoberta da verdade. O problema é a poesia. Eu custumo dizer que a verdade da poesia é a que comove, não é a verdade suscetível de ser provada ou comprovada. A verdade da poesia é aquela que comove. Não adianta eu dizer uma coisa que seja verdade do ponto de vista científico, mas que não tenha emoção nenhuma. Não é poesia. Agora, a poesia não lida com a verdade, não pretende expor a verdade no sentido filosófico, científico. Ela tem uma verdade que é aquela que comove as pessoas. A permanente descoberta, não explicável, sem nunca chegar ao fim do mistério da vida, do mundo e das coisas. E está permanentemente presente porque tudo é, na verdade, do ponto de vista da poesia, inexplicável. A ciência diz: esta mesa aqui na verdade é um tecido de átomos em permanente atividade. Isso é verdade do ponto de vista científico. Do ponto de vista do meu tato não é verdade. E esses laivos, e essa cor, e essa coisa, ela me toca de uma maneira que não tem nada a ver com definição científica nenhuma. Agora, além disso, essa mesa pode ser a mesa onde eu estava sentado em determinado dia da minha vida e ela está impregnada de significação, de memória. Então é outra mesa. Essa mesa não tem nada a ver com a ciência. A ciência, ela trata da verdade científica. A poesia trata de um outro tipo de verdade que jamais pode ser esgotada, porque ela depende de cada ser humano que vem e vive de novo a experiência da humanidade. Por isso a poesia jamais se esgotará, jamais acabará, enquanto existir o ser humano, com sua história, sua aspiração, com sua precária existência, comovida e precária existência. Então a poesia é isso, é coisa de gente desamparada e comovida.

Benito - Talvez a gente esteja caminhando pro momento de encerrar. Mas já que você tocou na questão da comoção (e uma imagem que é fortíssima logo nos mais fortes poemas iniciais teus, que é a imagem do galo, que é emblemática, e que aparece lá nos galos que cantam e que respondem e que se comunicam na cidade que fecha o teu outro livro), eu iria pedir que você lesse um texto pra gente, que está no meio do livro *Dentro da noite veloz*, e que está assim de certa forma até um pouco deslocado no meio desse livro, que é tão comprometido com muitas outras angústias, e que é um texto que me comoveu muito quando li pela primeira vez lá no início dos anos 80, que é esse texto aqui...

Gullar - “Uma voz”? Eu não preciso ler. “Sua voz quando ela canta / me lembra um pássaro mas / não um pássaro cantando: / lembra um pássaro voando”. Esse poema foi escrito pra Nara Leão. Ela ia fazer um disco e pediu que eu fizesse uma apresentação do disco. Aí eu em vez de pensar numa apresentação em prosa, resolvi fazer um poema pra botar no disco. Mas houve uma confusão, uma briga lá com a gravadora, e o disco terminou não saindo. E eu guardei o poema escrito à mão (o esboço do poema que eu estava escrevendo à mão levava dentro da carteira, uns pedaços de estrofe e tal). E o poema não estava consequentemente concluído. E como o disco não ia mais sair, porque houve essa confusão, essa briga, quando eu fui publicar, mais tarde, um novo livro de poemas, eu me lembrei que havia naquele poema uma estrofe que era especialmente feliz, bem realizada. Então eu pus todo o resto fora e guardei essa estrofe. Um dia eu disse pra ela que esse poema tinha sido... Isso tem a ver com a voz da Nara.

