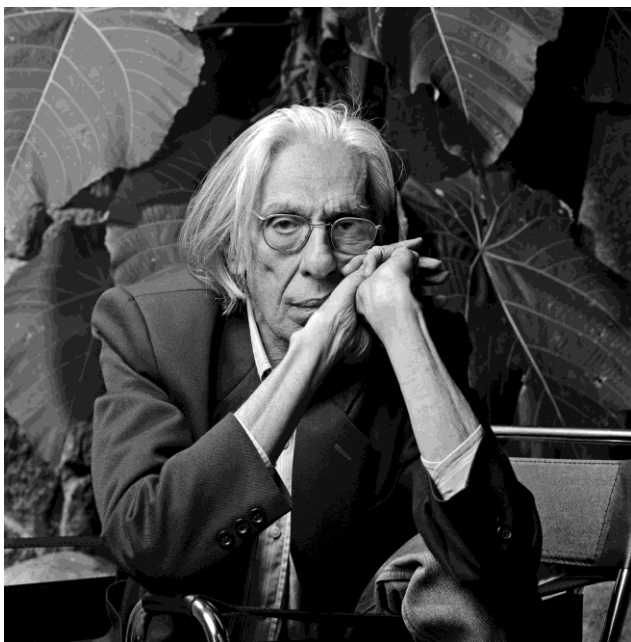


caiana

Uma conversa com Gullar sobre concretismo
e poesia brasileira
Entrevista a Ferreira Gullar por Luis Sandes

Uma conversa com Gullar sobre concretismo e poesia brasileira

Entrevista a Ferreira Gullar por Luis Sandes



Edu Simões, retrato de Ferreira Gullar. Cadernos de Literatura Brasileira/Acervo Instituto Moreira Salles

Introdução

Vindo de uma família de classe baixa de um estado do Nordeste, o entrevistado Ferreira Gullar foi figura de proa da vanguarda artística nas décadas de 1950 e 1960. No fim da vida, atingiu o ápice de seu prestígio com sua entrada na Academia Brasileira de Letras, bastião

conservador das artes. Gullar veio ao mundo em 1930 em São Luís, capital do Maranhão, e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1951. Morou em outras cidades e em outros países, muitas vezes como exilado. Faleceu na capital fluminense em 2016.

Em sua cidade natal, largou a escola no atual ensino fundamental, mas continuou seus estudos de modo independente. Com 21 anos, juntou suas poucas economias e partiu para o Rio de Janeiro, então capital federal e cultural do país, onde começou a viver em pensões. Com prévia experiência de trabalho em rádio de São Luís, logo passou a colaborar com periódicos cariocas. Devido ao seu talento e às circunstâncias de então, levou pouco tempo até participar ativamente da vida cultural carioca.

Em 1954, lançou seu segundo livro de poesia, que termina, de acordo com ele, com a desintegração da linguagem. Foi nessa mesma época que se envolveu com o concretismo, passo que o levaria anos depois a se tornar um dos principais teóricos do neoconcretismo, que seria “uma necessidade de superar o racionalismo, a objetividade do concretismo”, como afirmou nesta entrevista.

Ao longo de sua vida, Gullar atuou em diversas frentes: jornalismo, rádio, militância política, poesia, crítica de arte — a lista completa é extensa. Em função de sua atuação nas letras, obteve o maior grau de reconhecimento de valor literário no Brasil: foi eleito como imortal da Academia Brasileira de Letras em 2014. Para dar conta da surpresa do público em relação a sua candidatura para uma instituição conservadora como essa, o escritor afirmou “optar pelo imprevisível”, já que sua vida vinha sendo caracterizada pelo inesperado.

O poeta Vinícius de Moraes disse, na década de 1970, que Gullar era, então, o último grande poeta brasileiro. Para o também poeta Heitor Ferraz Mello,¹ o que explica isso é a associação de experiência pessoal e de questões brasileiras profundas realizada pelo poeta de *Poema sujo*. Para Mello, grandes poetas ainda continuaram a surgir e a existir, mas em bases e parâmetros diferentes dos prevalentes na intelectualidade daquela época.

A conversa abaixo se deu na manhã de 25 de novembro de 2015, no apartamento do poeta, à

rua Duvivier, em Copacabana, no Rio. Uma vez transcrita, optou-se pela legibilidade, ou seja, tornar algumas frases de construção muito coloquial e muito repetitiva mais afeitas à leitura. Buscou-se manter-se a espontaneidade do entrevistado. Contudo, inevitavelmente, a voz e a expressão enérgicas do escritor dificilmente se transpõem ao papel. Para evitar que polêmicas fossem suscitadas, pequenos trechos foram suprimidos.

LS - A primeira pergunta é: como você vê a influência do concretismo na arte contemporânea?

FG - A arte contemporânea quer dizer de agora?

LS - Isso.

FG - Se você se refere à arte contemporânea no sentido atual, agora, não tem influência nenhuma. A arte de hoje nem é arte mais... instalações, ou é pano sujo, ou é urubu na gaiola, o que que isso tem a ver com concretismo? Não tem nada a ver.

LS - O Adolpho Leirner² comentou que vê influência de concretismo em algumas das obras da filha dele, a Jac.

FG - Eu não conheço a obra da filha dele. É possível que tenha individualmente alguém que faça. Agora, o que eu estou dizendo é que você me fez uma pergunta geral.

LS - No contexto geral o senhor não vê.

FG - Eu não vejo arte concreta. Certamente alguns artistas continuam fiéis àqueles princípios, àquelas coisas, mas, no panorama, é uma coisa que não se percebe.

LS - Até quando o senhor acha que se estende [a influência]...

FG - Eu acho que a arte concreta teve mesmo vigência foi a partir dos anos 50, no começo da década de 50, até por volta de 57, 58, assim, com uma presença maior. E em 59 surge o movimento neoconcreto, que é uma visão, de certo modo, divergente do concretismo. É uma tentativa, uma necessidade de superar o racionalismo, a objetividade do concretismo e partir para uma outra coisa. E depois daí a

influência do tachismo passa a ser mais presente, do informalismo, e aí desaparece essa visão construtiva e tal como movimento predominante. Individualmente alguns artistas continuaram a fazer seu trabalho nessa linha, como o [Alúcio] Carvão, outros artistas continuaram fazendo, mas não era mais uma coisa predominante.

LS - Não mais como movimento. E uma pergunta mais centrada em figuras, em personagens: como que era a figura do Waldemar Cordeiro?

FG - O Cordeiro, na época do concretismo mesmo, ele tinha uma posição bastante radical, inclusive da qual eu discordava, eu e muitos artistas. Ele via a pintura concreta como uma coisa, sobretudo, teórica. A tal ponto, e objetiva, uma coisa que... Ele queria eliminar a cor da pintura. Ele chegou a propor que a cor era sensual, e que uma pintura cerebral, racional, objetiva, não devia ter cor...

LS - Ele entendia cor como... Ele queria só marrom,³ alguma coisa assim?

FG - Eu não sei o que ele queria. A frase dele conhecida era: a cor era sensual e conseqüentemente a pintura não devia ter cor. Agora, pintura sem cor não é pintura. É uma coisa... Depois ele mudou também, com o fim do movimento concreto, ele até passou a fazer pinturas quase que informalistas e coisas mais livres. Eu cheguei até a escrever sobre isso recentemente.⁴ Eu tinha uma visão dentro daquela época, do cara que queria eliminar a cor da pintura. Depois ele se dedicou à cor com muito entusiasmo e tal, o que eu achei muito bom.

LS - E como foi, a palavra que usei aqui não é muito boa, essa pacificação com o Waldemar, não é pacificação, mas não consigo usar uma palavra melhor...

FG - Escute aqui, tudo o que eu fiz, como eu durante muitos anos eu tinha essa opinião sobre ele, ao ver que essa opinião não preponderava depois, perdi contato com ele, perdi com aquele grupo todo lá, então eu me senti na obrigação de corrigir a minha opinião e mostrar que...

LS - Pacificação é uma palavra péssima...

FG - Não é pacificação. Cordeiro já não morreu?

LS - Sim, sim.

FG - Pacificação não serve... eu não escrevi para agradar ninguém, eu escrevi por uma questão de honestidade intelectual. E de fazer justiça ao cara, só isso. Eu não acho que ele era aquilo que eu... Ele não permaneceu o resto da vida aquilo que eu pensei aquilo que ele tivesse permanecido. Houve aquele período, depois ele mudou, e eu acho que foi legal, foi uma coisa positiva.

LS - E pelo o que eu já li, ele parecia ser uma grande figura, além de ser um grande intelectual, uma figura de ponta, um grande... o senhor conheceu ele? Lidou pessoalmente com ele?

FG - Conheci ele eventualmente, mas, como eu digo, eu discordava dele. Ele era um pintor, mas ele era um intelectual. Uma pessoa que tinha o seu pensamento, tanto que ele tinha essa visão de que a pintura não devia ter cor e outras teorias relacionadas com essa visão racionalista da arte, com a qual eu não concordava. Eu não concordava, tanto que ele terminou influenciando sobre os poetas, que resolveram fazer poesia matemática também, e aí terminei rompendo com eles. Porque não tem cabimento, nunca fizeram. O negócio daquele grupo de São Paulo é a mania de fazer teorias. E ficava na teoria, e então eles romperam conosco porque queriam fazer poesia matemática, e nós dissemos que isso era impossível, que não ia fazer. Então discordamos. Eles nunca fizeram poesia matemática nenhuma. Você está entendendo? Um desentendimento a partir de uma posição teórica, meramente teórica, que eles nunca levaram à prática. Quer dizer, depois mudaram, aí fazer poesia de base. Que a indústria brasileira deixou de ser indústria de base... indústria de consumo para ser indústria de base e que a poesia brasileira continuava sendo uma poesia de consumo, coisa que eu jamais entendi. E devia fazer poesia de base. O Décio Pignatari até me procurou para dizer isso, eles queriam publicar um manifesto sobre a poesia de base, eu falei "tem algum poema de base publicado?", "não", então não publica o manifesto. Quando você tiver poema de base você me manda porque manifesto prometendo que não vai

acontecer, como vocês fizeram com a poesia matemática, eu não publico. Então nós não publicamos no suplemento, e eles nunca fizeram poesia de base nenhuma. Tudo teoria.

LS - Se não me engano o senhor fez assim, primeiro viu as obras do neoconcretismo e depois escreveu o manifesto, não foi?

FG - Sim, ninguém estava pensando em neoconcretismo. A Lygia [Clark] propôs que a gente fizesse uma exposição reunindo os poetas do Rio, poetas concretos, os pintores, os escultores, mostrar o nosso trabalho dos dois, três últimos anos. Aí falou: Gullar, eu gostaria que você fizesse a apresentação. Eu falei: para eu fazer a apresentação eu preciso ver as obras de todo mundo, porque eu conheço algumas, conheço mais a tua, mas não sei de todas. Aí eu fui nos ateliês, encontrei com os artistas e aí cheguei à conclusão de que aquilo não era mais a arte concreta, aí pedi uma reunião do grupo e falei: olha, eu proponho que se mude o nome, e, em vez de eu fazer uma apresentação, eu quero fazer um manifesto dizendo que a arte, que o que nós fazemos não é mais arte concreta, que tem um outro significado. E aí foi assim que nasceu. E é o único manifesto que não promete nada. Que não diz: "A arte do futuro...", não promete nada. Diz o que aconteceu e como está.

LS - O contrário da outra lógica, não é? De primeiro propor a teoria para depois fazer a obra...

FG - Aí não faz a obra, porque a obra não nasce de teoria, é o contrário, é a teoria que nasce da obra.

LS - E outra grande figura, o Mário Pedrosa, como que era?

FG - O Mário Pedrosa é praticamente o homem que introduziu no Brasil a arte concreta. Era um crítico de muita competência e um homem muito inteligente, um homem muito aberto, e, ao contrário de outros, ele nunca achou que a arte concreta, a pintura concreta fosse a única forma de expressão. Ele achava que era a forma mais contemporânea, mais moderna, mais correspondente ao momento que se estava vivendo, mas, ao mesmo tempo, ele elogiava a arte dos loucos, ele elogiava a arte dos pintores primitivos, ele procurava a arte como uma coisa

mais global, mais complexa do que simplesmente um movimento de vanguarda, que é “é isso, acabou e a arte não é mais nada do que isso”. Isso ele não tinha. Então por isso mesmo, o grupo do Rio, uma das razões de que o grupo do Rio era mais enfraquecido é que a influência dele sobre os artistas não era como a do Waldemar Cordeiro, de querer botar a teoria na frente de tudo e de criar dogmas; pelo contrário, ele ia ver o trabalho dos artistas, conversava com os artistas, procurava entender o que os artistas estavam fazendo, não ficava dando lição para ninguém. Então isso, evidentemente, estimulava o trabalho dos artistas. Vai para casa da Lygia [Clark], a Lygia fez uma coisa que ela nem sabe direito o que que é, ele olha, conversa, ela me chama também, a gente discute, eu, ele e a Lygia e tal. Era uma coisa assim, ninguém era dono da verdade, ninguém... compreende? E ele sempre teve respeito pelo trabalho do artista, quer dizer, não colocava a teoria dele na frente de tudo. Nesse sentido, a influência dele foi muito importante, por essa razão, pois ao mesmo tempo ele era um cara que tinha experiência de arte, que conhecia a arte e que tinha uma visão própria da arte, rica, complexa, que dava apoio aos artistas, uma segurança ao que eles estão fazendo. Mas ao mesmo tempo era aberto a novidade. Não queria orientar ninguém ali. Era suficientemente inteligente para saber que não é o crítico que diz o caminho que a arte deve seguir. O artista que inventa o caminho da arte.

LS - Apoiava. Não mostrava o caminho...

FG - Apoiava. Ele não falava "não vá por aí que o senhor está errado", não falava essas coisas, mesmo quando ele achava que a coisa não estava legal, às vezes conversava comigo, mas ele não ficava dizendo, não ficava dando palpite na obra do artista. A não ser uma coisa ou outra quando o artista perguntava e tal, mas não tinha pretensão de se colocar como orientador do artista. Jamais fez isso.

LS - E algum outro grande crítico, o senhor lembra?

FG - O Mário é especial, é uma outra coisa. Houve outros críticos, não tinham o peso que ele tinha. A importância que ele tinha. Tinha outros críticos, mas eram críticos, com sua função de crítico, mas o Mário era uma coisa excepcional.

LS - O senhor sabe citar algum?

FG - Tinha o Flávio de Aquino, tinha o Antônio Bento. Lá em São Paulo também eu esqueço o nome, tinha alguns críticos, que eram bons críticos, e que evidentemente tinham suas opiniões e também contribuíram para o entendimento desse processo todo, mas o que eu digo é que o Mário era especial porque inclusive foi ele que introduziu a arte concreta, e uma visão tolerante, que não excluía outro tipo de arte, mesmo a arte... não só a arte do primitivo, a arte do louco, mas, quando aparecia um pintor figurativo de qualidade, ele reconhecia que tinha qualidade. Não era dogmático.

LS - O senhor chegou a trabalhar com a arte do louco? Junto com o Mário?

FG - O Mário nunca trabalhou com a arte do louco...

LS - Estou falando do senhor mesmo...

FG - Não, escuta, estou só esclarecendo que o Mário nunca trabalhou, ele deu uma interpretação, um apoio teórico de interpretação de que aquilo é arte. Imagina, teve artista que... A Fayga Ostrower, por exemplo, falava "arte de louco? isso é bobagem". A Fayga, que era uma mulher talentosíssima e muito inteligente, mas ela... e os outros críticos, Antônio Bento, Mário Barata, não apoiavam aquilo. O único crítico que de fato apoiou no primeiro momento a arte, que reconhecia que tinha qualidade a arte dos loucos, foi Mário. E eu, como discípulo, como um jovem crítico, concordei com ele, e me entusiasmei, fui ver, fui visitar o Museu de Imagens do Inconsciente,⁵ que estava nascendo, me interessei muito por isso, porque via que era uma coisa criativa, e que não tinha dúvida de que aquilo tinha qualidade, mas os outros críticos não viam assim. Achavam que louco não faz arte. Na verdade, não é a loucura que faz arte, o cara faz arte apesar da loucura. Ele não faz arte porque é louco, ele é artista e por acaso é louco.

LS - Assim como qualquer outro...

FG - Assim como o cara pode ser um poeta pirado e ao mesmo tempo um poeta. É a loucura que faz a arte? Não é. Ele faz a arte apesar da loucura. Ele é artista, tanto que no Engenho de

Dentro, no hospital psiquiátrico, tinha dezenas de pessoas ⁶ e muitas delas pintavam e tal, mas só cinco se destacaram como artistas. Por quê? Se todos eram loucos, então devia ser tudo gênio, mas não é. Não é por ser louco que vai se fazer bela pintura, não faz. Quem fez foi o Emygdio de Barros, que era um pintor que nasceu pintor e que, graças à doutora Nise,⁷ descobriu o seu caminho já depois de internado. Mas, se ele não tivesse talento, ele não teria feito as coisas que ele fez.

LS - Eu tenho uma pergunta: como era a relação do concretismo com a abstração informal?

FG - O problema é o seguinte, quer dizer, um pouco depois que o concretismo já tinha se instalado, já tinha ganho posição dentro da arte brasileira, surgiu o tachismo, o informalismo na Europa, e alguns artistas brasileiros se deixaram influenciar por isso. Como, por exemplo, o Iberê Camargo. Que jamais seria um concretista. A coisa do Iberê é uma coisa muito autêntica, porque ele era uma pessoa apaixonada, ele era uma pessoa de uma vida subjetiva muito intensa, ele não era uma pessoa para fazer arte geométrica. Mas, ao mesmo tempo, a arte informal que ele fez, se a gente pode chamar assim, ela era construída, ela tinha uma estrutura, não era uma coisa como o [Jackson] Pollock fazia, quer dizer, é o acaso puro e simples, joga aí e vamos ver o que dá, não era isso. E outros artistas, o Antônio Bandeira também. Ele fazia uma arte que era um pouco com manchas e tal, mas era uma coisa construída. Um ou outro artista chegou a fazer a coisa meramente de manchas quase sem nenhuma construção, mas é claro que é uma tendência diferente do concretismo, era uma outra linha, não se cruzava.

LS - E sobre o Volpi, qual era a relação dos concretistas com ele...

FG - O Volpi inclusive chegou a se influenciar, não virou concretista, mas ele passou, a partir de certo momento, a simplificar a pintura dele e fazer uma pintura construtiva, com formas geométricas. Alguns quadros dele eram até totalmente abstratos como são formas geométricas. Chegou a fazer, mas mesmo nas paisagens que ele fez, ele saiu da visão anterior dele, do modo anterior de pintar para fazer uma coisa mais organizada, mais construtiva de

muito boa qualidade. Ele era um pintor de excelente qualidade e muito original, inclusive pela matéria da pintura dele, a própria tinta que ele próprio preparava, e que tinha algo dos afrescos italianos que ele deve ter visto quando garoto na Itália.⁸ Então, tinha isso, essa pintura muito pessoal, e de muito talento. O Mário inclusive admirava muito a pintura dele. Eu cheguei a escrever sobre ele. E ele virou uma unanimidade, os artistas construtivos, todos os artistas de qualquer tendência reconheciam nele um mestre, um pintor de muito boa qualidade.

LS - E o Oswald (de Andrade) ? O senhor comenta no seu último livro que o pessoal do concretismo, os irmãos Campos e Décio Pignatari transformariam o Oswald "(...) em cavalo de batalha e montariam nele. O Oswald de antes de 1929, bem entendido, porque o de depois, que rompeu com a fase modernista e tornou-se marxista militante, esse eles preferiram ignorar".⁹

FG - O Oswald de Andrade? O problema, veja bem, quando eu publiquei *A luta corporal*, que terminava com a desintegração da linguagem, o pessoal de São Paulo me procurou dizendo que eu era um exemplo de que a poesia brasileira tinha que mudar, tinha que tal e coisa. O Augusto veio ao Rio para a gente conversar, inclusive passou agora a dizer que não aconteceu isso (risos). Eu trabalhava numa repartição ali na Cinelândia ¹⁰ e tem um restaurante perto chamado Spaghettilândia. Então, como ele veio, eu o convidei para almoçar, a gente conversar durante o almoço nessa Spaghettilândia, que ficava ali e existe até hoje na Cinelândia. E, durante a conversa, ele expôs a posição dele lá, do Décio, do Haroldo e tal, e dizia poetas que eles achavam que tinham importância no Brasil daquela época e tal, e não citou entre os poetas, citou Manuel Bandeira, citou Drummond [Carlos Drummond de Andrade], citou João Cabral [de Melo Neto], e falei assim "e o Oswald?", o "Oswaldo é um escroto, é um palhaço", "não estou falando da pessoa do Oswald, estou falando da literatura do Oswald". "Não, ele não tem importância", falei "eu acho que vocês estão enganados, a poesia do Oswald, inclusive, é uma poesia que tem um sabor de capim verde, como se fosse um renascer meio ingênuo, é uma coisa muito pessoal, muito original", disse "procura reler, você está com uma visão...", porque o Oswald

de fato como pessoa era um esculhambado...

LS - Como eram os livros?

FG - (*Serafim Ponte Grande*) é prosa e tal, mas tudo é engraçado e bem escrito, ele (era) muito original, (...) ele era sempre muito engraçado, e escrevia com humor e com uma originalidade muito própria, muito pessoal. Então, essa conversa... O Haroldo (sic) voltou para São Paulo e evidentemente foi reler o Oswaldo, ou ler pela primeira vez, porque eles tinham do Oswaldo uma opinião que o Oswaldo provocava pela irreverência dele, as coisas que ele dizia, esculhambava todo mundo. E aí eles mudaram de ideia, ainda bem que mudaram de ideia, porque terminaram fazendo justiça ao Oswaldo...

LS - Com ele em vida ainda...

FG - Não, já tinha morrido.¹¹ Morreu pouco depois, eu fiz um poema quando o Oswaldo morreu. O Oswaldo leu *A luta corporal* antes de eu publicar, porque um amigo meu, que era um jovem crítico, foi para São Paulo fazer não sei o que, e ele tinha uma cópia do livro. Nós morávamos juntos, no mesmo quarto, aí ele levou a cópia do livro e mostrou para o Oswaldo, aí o Oswaldo leu e falou "esse poeta é a revelação da poesia brasileira", e aí ficou entusiasmado com *A luta corporal*. E isso em 54, começo de 54, aí em setembro de 54 eu completei 24 anos. Estava numa casa, que eu morava com uma namorada e tal, não estava festejando nada, bate na porta e vem o Oswaldo. Vem de São Paulo para me abraçar no meu aniversário, junto com o Oliveira Bastos, que era o crítico que tinha levado para ele. E aí eu fiquei besta, ele de manga de camisa, com aquele narigão. "O que aconteceu?" Levei um susto. Ele era muito engraçado e muito simples, muito... e conversamos e nos tornamos amigos. E ele me disse "eu estou indo fazer um curso, uma série de palestras na Sorbonne, sobre poesia brasileira, literatura moderna brasileira, e a última aula vai ser sobre você", ele falou para mim, só que ele adoeceu e não pôde ir, e no final desse ano ele morreu. Mas então... a razão pela a qual o Oliveira Bastos levou para ele o meu livro inédito, é porque eu tinha lido Oswaldo de Andrade no sebo, tinha comprado um livro dele no sebo e tinha ficado encantado com a literatura dele. E mostrei para o Oliveira Bastos, que também leu e falei com Mário Pedrosa e o

Mário: "ah, ele é uma figura", e aí me deu o *Pau Brasil*, ele tinha um exemplar e me deu para ler... Aí que o Oswaldo ficou uma figura importante para o nosso grupo. E então o Oliveira Bastos, ao ir pra São Paulo, levou meu livro sem me falar nada, para o Oswaldo ler. Isso que é a história; agora, o fato de eles depois terem mudado de ideia e terem reconhecido que o Oswaldo era o que eu tinha dito na conversa só ajudou o Oswaldo e só fez justiça ao Oswaldo, e eu acho isso uma contribuição importante que ele leva. De se dedicar a valorizar um cara que tinha valor e estava sendo relegado, porque naquela época, em 54, ele já estava considerado como carta vencida, ninguém estava dando importância para ele. Tanto que a opinião que eles tinham era essa, que ele era um escroto e que não valia nada, que não liam mais, só tinham opiniões desfavoráveis a ele, mas não se davam ao trabalho de ler. E leram, e viram que de fato ele era um cara de qualidade, importância e tal, essa que é a história. Agora eles querem desfazer a história, como o PT, eles mudam a história todo dia... Cada hora dão uma versão que interessa. Agora o Augusto dizer que não almoçou comigo, eu tenho as cartas dele aí, o dia que der eu pego e público as cartas dele. Eu tenho 4 cartas dele falando sobre...

LS - Falando expressamente...

FG - Falando com concretismo, falando das discussões, das ideias que nós tínhamos e tal, e eu respondia a ele. Eu tenho as cartas dele até hoje, se ele duvidar eu público. Se ele começar a mentir, eu publico (risos).

LS - Uma hipótese... O senhor acha que o Volpi de algum modo foi usado pelos concretistas para eles se firmarem?

FG - Não houve isso. O Volpi próprio se entusiasmou com a coisa construtiva. O Volpi era um homem ingênuo. Ele era um homem inteligente, mas ele era um homem de boa-fé, de origem quase camponesa. Então ele tinha aquela formação italiana, aquela coisa de ver aqueles afrescos, que ele viu quando jovem,¹² apaixonado pela pintura, mas não era um homem de ficar debatendo coisas, ele não discutia teoria, não tinha essas coisas. Era um homem inteligente, sabia o que estava fazendo. Então, quando ele viu a arte concreta, ele percebeu que aquilo ali tinha alguma coisa de

positivo que ele podia adaptar para a pintura dele, mas ele nunca abriu mão das qualidades que a pintura dele tinha. Ele sempre manteve a matéria, aquela mesma tinta fosca,¹³ que identifica a pintura dele, mesmo quando é só geométrica, entendeu? Mas não houve isso de usar o Volpi para... nada disso... a verdade é que o fato de ele ter tomado essa posição deu prestígio à arte concreta, porque tudo era gente jovem...

LS - Deu prestígio, não quer dizer que...

FG - Sim, claro. Ninguém forçou o Volpi a fazer pintura concreta. Ele fez e o fato de ele ter feito calou a boca de muita gente que dizia que aquilo era uma besteira, compreende? Um artista como ele, com a qualidade que ele tinha, aí o cara pensa duas vezes...

LS - E uma coisa que parece que foi inédita no Brasil, foi isso de ter crítica e produção artística nas mesmas pessoas, nos casos do Waldemar Cordeiro, e também tem o caso dos irmãos Campos, e também tem o seu caso...

FG - Eu pessoalmente acho que, no caso, não estou querendo me favorecer nisso, mas no caso do pessoal (concreto) é uma teoria furada, você entendeu? O cara chegar à conclusão que poesia pode ser feita matematicamente, ele sabendo que nem matemática ele conhece, há um.... não digo desonestidade, mas uma ingenuidade, uma pretensão sem fundamento. Fazer uma teoria dizendo que a pintura tem que eliminar a cor? É uma bobagem. E outra teoria dizendo que a indústria brasileira foi de consumo, virou uma indústria de base, a poesia brasileira foi também uma poesia de consumo... existe isso? E agora vamos fazer uma poesia de base, tudo bobagem... porque isso não é teoria, isso é besteira, sabe? Se você for ler as coisas que teoricamente os concretistas escreveram, não tem nada a ver com o que eles fizeram, é tudo uma série de ideia pretensiosas... Até agora... o Augusto continuou fazendo besteira. O livro dele, aquilo é alguma coisa, é uma coisa esnobe, cheia de cores e ninguém lê aquilo. A Dilma só deu o prêmio dele pra me sacanear, porque eu duvido que... o Augusto era muito bom poeta, o Augusto do *O rei menos o reino*,¹⁴ o Augusto do *Noigandres*¹⁵ era um poeta com muita qualidade. Ele virou isso, essa maluquice aí e não abriu mão nunca. Até o irmão dele, a uma

certa altura, começou a fazer poesia de novo. Ele não, continua no mesmo... (...) Comprei o livro dele para escrever sobre ele. Como eu escrevi sobre o Waldemar Cordeiro, eu ia fazer a mesma coisa com ele. Quando eu vi... não dá, eu não tô entendendo que porra é essa aqui. Que estou na origem daquilo...

LS - Não só na origem, não é um sujeito não escolado em poesia... (...) E poesia assim o senhor acredita? Poesia sem poesia...

FG - O que é isso? Poesia sem poesia eu não entendo a frase... poesia ou é poesia ou não é. Eu digo: poesia nasce do espanto. Se não tem espanto, que é a descoberta da falta... do mistério da vida, que pode estar em qualquer coisa. Se não tem isso, que eu reconheço que descobri uma coisa no mundo, e como eu estou aqui vendo televisão, toca o telefone, eu me levanto e meu osso bate, o fêmur bate, aí eu: "tem osso dentro de mim?", sempre soube, uma coisa é saber, outra coisa é bater um osso no outro e você "caralho, mas eu sou osso?", "o osso pensa?" E aí começa a poesia, você está entendendo? Porque não está nada explicado. As coisas não estão explicadas. Mas você descobre de repente que ela não está explicada e isso te espanta, e aí a poesia nasce. Se não há isso, é um burocrata escrevendo, não é nada, aí você fica fazendo uma coisa que não entende. Que não comove ninguém, que não é nada, um artifício, um artesanato. Esse que é o problema, e isso em qualquer coisa, na música, na pintura, no que for. Se você não está nesse estado, não adianta que vai fazer bobagem.

LS - E o que senhor pensa no caso de um Cabral?

FG - O João Cabral é um ótimo poeta.

LS - Porque aparentemente não tem nenhum espanto ali.

FG - É o que o négo diz, né?

LS - Aparentemente eu estou falando (risos).

FG - Aparentemente, porque, imagina... (risos) Agora, no final da vida, não tem espanto, não presta. Os poemas dele no final da vida...

LS - Eu não estou lembrando do final...

FG - Como é? Ele fez dois livros, um com o título parecido com o do outro. Aí não é mais nada, aí já não é mais o João Cabral, do “Uma faca só lâmina”, do *O cão sem plumas*, não é. É o João Cabral burocrata, já velho, que não quer abrir mão da sua condição de poeta. A mesma coisa o Drummond. No final da vida as coisas que ele escreve... não é o grande Drummond, não é mais, mas ele insistia, ao contrário de mim. Eu parei de escrever, meu, ou eu me espanto ou eu não escrevo.

LS - Parou? O seu último (livro) é de cinco anos atrás...¹⁶

FG - Dez anos.

LS - Cinco.

FG - Cinco anos atrás. Pois é, nunca mais escrevi. Há cinco anos atrás. O último poema foi escrito em novembro de 2005. De 2010. Em novembro, aí o livro foi lançado.¹⁷ Agora, se voltar o espanto, eu escrevo, se não voltar, eu não escrevo. Para dizer que eu continuo poeta? Está entendendo? Não tem esse problema para mim, esse problema para mim não existe. Eu também não publico meu livro escrito com 15 anos, 18 anos.¹⁸ Não presta, não vou publicar porque “é meu, tem que ser bom”. O Jorge Lima publica os poemas que escreveu com 8 anos de idade, vai tomar no cu. (O primeiro) livro não é bom. Já estou ali, mas tá imaturo, não vou ficar publicando aquilo. Eu sei que aquilo não tem a qualidade que a minha poesia passou a ter depois, então eu não vou emporcalhar o negócio com uma coisa que não tem qualidade, está entendendo? Então isso o cara tem que ter... Eu já não tenho mais espanto para escrever, aí vou continuar escrevendo, forçar a barra? Escrever depois de certa altura é uma técnica, se quiser eu faço um poema, ué, só que não presta, está entendendo? Aí o cara começa a fazer aquilo que ele já sabe, porque ele é um artesão exímio, escreveu durante 60 anos, então ele sabe. Mas não é isso que é poesia, não é saber escrever. A poesia é o espanto, é a descoberta, é a redescoberta do mundo, das coisas, isso que é, aí se não é... agora você escreve aquilo, então quanta gente sabe o poema de cor, o pessoal ama o *Poema sujo* [1976], por quê? Ele foi escrito... “vou escrever um poema longo” (tom cerimonioso), nada disso.

LS - O senhor fala que foi quase um estado de transe, não é?

FG - É, o começo eu estava, era um estado, num impasse, eu não tinha como sair da Argentina, porque eu não tinha passaporte, a embaixada do Brasil não me dava passaporte, e um golpe estava se armando e eu sabia que ia haver o golpe, e eu tinha vindo do Chile, já derrubaram o Allende e mataram ele, eu falei: tô fudido, vou para onde? No Uruguai era ditadura, no Paraguai, ditadura, no Chile, ditadura, no Brasil, ditadura, porra, o que vai acontecer comigo eu não sei. Então, eu escrevi como se fosse a última coisa da vida. Tudo que me falta dizer eu vou dizer agora, enquanto é tempo. E foi assim que nasceu o poema, aí eu entrei num delírio que durou cinco meses.

LS - Cinco? Eu achava que era menos.

FG - Foi de março, foi maio, né? Maio, junho, julho, agosto, setembro. O final do livro já foi outubro, por aí. Eu parei um tempo, chegou uma hora que eu vi que o poema tinha terminado, eu perdi o fôlego, perdi o espanto, mas o poema não estava terminado, aí eu não sabia como terminar, eu saí do clima. Aí como é que eu vou terminar esse poema, ele não está terminado. E aí um mês depois eu terminei, por outros caminhos, o mistério da poesia, a última parte do poema é diferente do resto do poema, é uma coisa mais objetiva, mais racional.¹⁹ Mas é isso, isso que é essa experiência de vida que passa para as pessoas. Agora, se você não faz isso, se você faz uma coisa artesanal, complicada, pode até ficar interessante, mas não tem aquela entrega que a poesia traz para o cara.

LS - O senhor vê alguma relação com a indústria paulista e o concretismo? É que falam muito nisso...

FG - É bobagem... porque a indústria, o concretismo é uma coisa racional...

LS - Falam muito que os paulistas são mais racionais, mais teóricos, enquanto os cariocas são mais sensuais, mais malandros, essa divisão assim...

FG - Isso tem nada que ver, tanto que o concretismo nasceu foi aqui e não em São Paulo.

LS - Aqui?

FG - Foi Mário Pedrosa que começou com isso, quem começou... as primeiras coisas nasceram aqui, entendeu? O Geraldo de Barros lá em São Paulo estava fazendo fotografia e fez uns desenhos, mas ainda não era a coisa concreta mesmo. Aí começou o diálogo, o Geraldo veio para o Rio conversar com o Mário. Quem de fato conhecia a coisa era o Mário. O pessoal nem sabia disso, o negócio nasceu na Suíça. Foi através da Argentina que o concretismo chegou no Brasil.

Notas

¹ Comunicação pessoal, 28 jun. 2017.

² Industrial e formador da principal coleção de arte construtiva brasileira, que hoje está no Museu de Belas Artes de Houston, Estados Unidos.

³ Na verdade, em texto de 1957, Cordeiro criticou veementemente o uso de marrom em quadros de Ivan Serpa, ligando essa cor à pintura chamada ilusionista.

⁴ Gullar, Ferreira. Um cordeiro inquieto. Folha de São Paulo, São Paulo, 15 fev. 2015. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2015/02/1589361-um-cordeiro-inquieto.shtml>>. Acesso em 26 jun. 2017.

⁵ Iniciativa liderada pela psiquiatra Nise da Silveira nas dependências do Centro Psiquiátrico Nacional, o museu foi criado em 1956 como decorrência das atividades de terapia ocupacional dos internos nos ateliês de pintura e modelagem.

⁶ A referência é ao então Centro Psiquiátrico Nacional (atual Instituto Municipal Nise da Silveira), no bairro Engenho de Dentro, na zona norte da capital fluminense. À época tinha cerca de mil internos. O ateliê em si contava com dezenas de pacientes.

⁷ Gullar, Ferreira. *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. 1ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

⁸ Alfredo Volpi chega ao Brasil com dois anos e só viajará à Europa aos 54, por seis meses.

⁹ Gullar, Ferreira. *Autobiografia poética e outros textos*. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p.39.

¹⁰ No centro da cidade.

¹¹ Ao longo dos anos, Gullar e Augusto de Campos trocaram textos acusatórios na imprensa. Em 2016, houve uma série de artigos de ambos na *Folha de São Paulo*, com ofensas, acusações e tentativas de restabelecimentos dos fatos. Em um desses textos, Campo, como índice de relação próxima

LS - Tomás Maldonado?

FG - Foi o.... Começou na Argentina, quer dizer, as primeiras coisas, interesse por uma coisa construtiva começou lá, e aí o Mário que tinha contato com o pessoal de lá e tal, e aí conheceu e aí veio a Bienal de São Paulo com o Max Bill em 51. E aí a coisa ganhou uma outra... Bom, agora vou ter que cuidar da vida.

com Oswald de Andrade, citou terem ele e seu irmão recebido do poeta o livro *Serafim Ponte Grande* com dedicatória em 1949. CAMPOS, Augusto de. Um memorioso formigueiro mental. Folha de São Paulo, São Paulo, 15 jun. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/06/1781738-um-memorioso-formigueiro-mental.shtml>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

¹² Volpi só viu as obras na Europa quando da sua viagem já adulto; até então, vira apenas por reproduções ou o que chegava em exposições na capital paulista.

¹³ O crítico Rodrigo Naves pontua que, embora o pintor italiano não tenha adotado a tinta acrílica típica dos concretistas, ele usou a tinta de modo mais opaco. Mais importante é que Nave desmonta a ideia segundo a qual Volpi seria um ingênuo; pelo contrário, ele participava do que havia de mais moderno nas discussões artísticas de então. Cf. Naves, Rodrigo. A complexidade de Volpi. Notas sobre o diálogo do artista com concretistas e neoconcretistas. *Novos Estudos - CEBRAP*, São Paulo, n.81, pp.139-155, jul. 2008.

¹⁴ Campos, Augusto de. *O rei menos o reino: 1949-51*. São Paulo: Edições Maldoror, 1951.

¹⁵ Revista *Noigandres*. Foram cinco edições entre 1952 e 1962.

¹⁶ Gullar, Ferreira. Em alguma parte alguma. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. O livro anterior de poesia havia sido lançado onze anos antes.

¹⁷ O volume foi lançado no dia 1º de setembro de 2010, no Rio de Janeiro.

¹⁸ A referência é a *Um pouco acima do chão*, de 1949, cuja republicação o poeta não permitia, nem mesmo em seu volume de poesia completa.

¹⁹ O poema é encerrado com um recurso ao filósofo alemão Hegel, do qual tomara conhecimento por meio de um livro de Lênin.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Sandes, Luis; “Uma conversa com Gullar sobre concretismo e poesia brasileira. Entrevista a Ferreira Gullar”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 13 | Segundo semestre 2018, pp. 86-95.

URL:

<http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=interview.php&obj=323&vol=13>

Recibido: 13 de agosto del 2018

Aceptado: 12 de noviembre del 2018