



FRONTEIRAS E DIMENSÕES DO REAL: TENSÕES ENTRE LITERATURA E VIDA NO PENSAMENTO DE CLAUDIO WILLER



BORDERS AND DIMENSIONS OF THE REAL: TENSIONS BETWEEN LITERATURE AND LIFE IN THE THOUGHT OF CLAUDIO WILLER

Thomas FRIZEIRO
Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 31/10/2017 • APROVADO EM 26/01/2018

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir a tensão entre a vida e o literário no ensaio-manifesto “Fronteiras e dimensões do Grito”, de 1964, do poeta Claudio Willer, abrindo diálogo também sobre o limite dos gêneros literários, ou mais especificamente, do ensaio e do manifesto, utilizando do pensamento de Florencia Garramuño, sobre a forte tendência da literatura, a partir da década de 1970, de estriar os limites do real e dos gêneros e suportes literários. Para abordar o pensamento de Willer, partimos do manifesto Futurista, passando por Lautréamont e Ginsberg chegando até o poeta paulista, analisando seu manifesto à luz do pensamento de Theodore W. Adorno sobre o gênero ensaio. A partir desse recorte, buscamos refletir sobre o espaço de relações e de experimentação contínua na poesia.

Abstract

This paper aims to discuss the tension between the life and the literary in the 1964 essay "Borders and dimensions of scream" by the poet Claudio Willer, also discussing the limits of literary genres, or more specifically, of the essay and the manifest, using the thinking of Florencia Garramuño, about the strong tendency of the literature, since the 1970s, to blur the limits of the real and of the literary genres and supports. To approach Willer's thought, we start from the Futurist manifest, going through Lautréamont and Ginsberg to the São Paulo poet, analyzing his manifesto in the light of Theodore W. Adorno's thinking about the essay genre. From this cutting, we seek to reflect on the space of relations and continuous experimentation in poetry.

Entradas para indexação

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira. Experimentação. Gêneros literários. Geração de 1960. Contracultura.

KEYWORDS: Brazilian Poetry. Experimentation. Literary genre. 1960s' generation. Counterculture.

Texto integral

Em *A experiência opaca: literatura e desencanto*, Florencia Garramuño trata da literatura produzida com o que ela chama de restos do real: uma literatura situada por teórica nas décadas de 70 e 80, que se apropria das experiências de vida e que dela não se distingue, tornando-se assim "estriada pelo exterior ou pelo fora" (GARRAMUÑO, 2012, p. 32). Garramuño recorre ao neologismo criado por Hélio Oiticica, ao tratar da poesia de Wally Salomão, "*euxistenciateca* do real", a fim de conceituar essa literatura que:

[...] concebe o texto como biblioteca, como arquivo de um exterior que não permaneceria a salvo nem íntegro na obra, mas apenas em farrapos, enquanto restos do real. Resquícios de uma experiência inabarcável e esquiva, tanto na escrita como em sua própria vivência, a literatura como restos do real não se distinguiria mais do real porque, em ambos os espaços, reina uma indiscernibilidade do real e do imaginário que não busca ser escamoteada. (GARRAMUÑO, 2012, p. 28)

Essa literatura que problematiza os limites entre a obra e o real problematiza e desestabiliza também os limites dos gêneros literários. Garramuño exemplifica essa questão através de obras como *Água viva*, de Clarice Lispector, na qual o gênero se torna fluido e as marcas de pertencimento que separam o romance de um ensaio e texto poético se apagam.

Se, entretanto, visitarmos a cidade de São Paulo da década de 1960, podemos encontrar expoentes literários que se encaixam na análise de Garramuño e no conceito de Oiticica, como o grupo de poetas formado por Claudio Willer, Roberto Piva, Roberto Bicelli, Antônio Fernando de Franceschi (entre outros) os quais tinham como principal característica uma produção poética que se relacionava diretamente com suas experiências de vida. Com uma poesia altamente influenciada pelo Surrealismo e pela *Beat Generation*, além de toda a linhagem dos poetas malditos¹, esses poetas tinham uma proposta de transgressão tanto na literatura quanto na vida, de forma que são indissociáveis a postura que tinham e suas obras literárias, não no sentido de que retratavam a vida, numa forma de realismo literário, mas de fazerem de suas vidas extensão da poesia (HUNGRIA, D'ELIA, 2011).

Isso pode ser visto pelas próprias palavras de Claudio Willer na apresentação de seu livro de 2004, *Estranhas experiências*², quando ele diz que “a vida é diretamente relatada, entre outros lugares, em ‘É assim que deve ser feito’ e ‘A propósito dos fatos ocorridos após uma leitura de poesia na Livraria Lorca’” (WILLER, 2004, p. 11), poemas estes presentes em *Jardins da provocação*, de 1981. No poema “É assim...”, Willer reconstrói uma experiência sexual de forma onírica, surrealista, (quase mágica), mas que se apoia mancamente no real, como se caminhasse entre os dois mundos do natural e sobrenatural. Apesar de, nessa fala, Willer abordar dois poemas de seu livro publicado na década de 80, esse espírito se faz presente em sua obra (como na de seus amigos e companheiros de grupo), desde o princípio, no início da década de 60.

Seu primeiro livro de poemas (em prosa), *Anotações para um apocalipse*, publicado pela Massao Ohno Editora, em 1964, se abre por “Fronteiras e dimensões do grito”, um texto ensaístico que funciona de certa forma como prefácio, mas que o autor diz ser, no próprio texto e, posteriormente, um manifesto. Nesse seu manifesto, Willer trata da importância da relação entre o poeta e a sociedade do seu tempo, e se coloca contra o dogmatismo cartesiano e o conservadorismo, tanto da sociedade brasileira daquele período, quanto da literatura, na figura de diversos poetas e críticos da época, como Gullar, Merquior, Pignatari, Irmãos Campos e:

[...] todos os seus correligionários, admiradores, e coevos que andam por aí, portanto o nome de poetas, como não sendo mais do que meros representantes do conformismo às normas a moral estabelecida, da repressão, da arte ao nível dos salões e chás literários, da burocratização do espírito, do mundo visto pela ótica do racionalismo cartesiano e mecanicista, em suma, de todas as consequências malignas de 2000 anos de cristianismo, não pertencendo senão à categoria dos insetos de Deus pai, da qual também fazem parte todos os padres, sacristãos e beatas, os funcionários do cartório, escrivãos [sic] de polícia e zeladores de prédio, Jacques Maritain, etc. (WILLER, 2013a, p. 39)

Willer propõe, não apenas para a literatura, mas para a vida, uma atitude de transgressão e ruptura, contra essa tendência conformista, “[...] que derrube todos os valores existentes e que substitua a realidade mecanicista-cristã-cartesiana-repressora-compulsiva que está aí por uma realidade dinâmica e dionisíaca” (WILLER, 2013a, p. 49).

A partir desse texto de Claudio Willer, é possível pensar o que Florencia Garramuño diz sobre os pontos da indiscernibilidade entre a literatura e a vida e também a ideia do apagamento das marcas de pertencimento dos suportes literários, assim como a concepção de *euxistenciateca* do real, de Oiticica, resgatada por ela.

Para começar a discussão, entretanto, precisamos voltar o olhar a um dos movimentos de vanguarda que, talvez, tenha sido um dos pioneiros no sentido de mesclar os suportes e gêneros: o Futurismo. Marjorie Perloff, em “Violência e precisão: o manifesto como forma de arte”, analisa os manifestos futuristas, mais especificamente os de Marinetti e aponta uma direção de leitura desses manifestos como a forma literária do movimento por excelência. Perloff relata, no início de seu texto, o caso de Gino Severini que enviou a Marinetti um manuscrito de um manifesto. Em resposta, o escritor italiano dizia as partes que ele deveria cortar, que no texto não havia nada de manifesto e que o aconselhava a reescrevê-lo, intensificando-o, em “[...] forma de manifesto” (PERLOFF, 1993, p. 154). Perloff fala sobre o que é essa expressão “forma de Manifesto” e cita a explicação de Marinetti, dada anteriormente por correspondência com Henry Maassen, que seria escrever “*de la violence et la precision*”. Segundo a estudiosa:

[...] era criar o que era essencialmente um novo gênero literário, um gênero que podia ir ao encontro de uma audiência de massa, embora paradoxalmente insistisse na vanguarda, no esotérico, no antiburguês. O manifesto futurista marca a transformação do que tinha sido tradicionalmente um veículo para declarações políticas num instrumento literário, poder-se-ia dizer num constructo quase poético (PERLOFF, 1993, p. 154).

Perloff (1993) cita o jornal *Le Figaro* que publicou pela primeira vez a receita de Marinetti em seu manifesto, em 1909, e estranha que nesse mesmo período, no qual publicara suas ideias, descritas pelo jornal como “mais ‘ousadas’ do que aquelas de ‘todas as escolas anteriores e contemporâneas’, estava escrevendo versões decadentes da lírica baudelairiana” (p. 156).

Dessa forma, o seu manifesto reflete mais suas ideias do que sua obra poética: Perloff descreve-o, como poeta, um “mediocre simbolista tardio”. De acordo com sua análise, no entanto, “como o que hoje chamamos de artista conceitual, Marinetti era incomparável, tendo a estratégia dos seus manifestos, *performances*, recitações e ficções sido concebida para transformar a política numa espécie de teatro lírico” (PERLLOF, 1993, p. 157). Segundo Perloff (1993):

[...] a novidade dos manifestos futuristas italianos, nesse contexto, é a sua atrevida recusa em permanecer no plano expositório ou crítico, e a sua compreensão de que o pronunciamento de grupo, suficientemente estetizado, aos olhos da audiência de massa, quase pode tomar o lugar da obra de arte prometida. (p. 160)

A estudiosa aponta para a linguagem dos manifestos de Marinetti, altamente simbolista que produz imagens que não se voltam para o eu, não refletindo “[...] a luta interior nem os contornos de uma consciência individual”, mas “ao nós comunal (a primeira palavra do manifesto)” (PELOFF, 1993, p. 163). Para ela, a série de mais de cinquenta manifestos, publicados entre 1909 e 1915, se tornou a forma literária do movimento por excelência: a “arte de fazer manifestos”, de Marinetti, “tornou-se um meio de questionar o status de gêneros e meios tradicionais, de negar a separação entre, digamos, poema lírico e conto, ou mesmo entre poema e pintura” (PERLOFF, 1993, p. 169).

Além disso, Perloff chama atenção para a linearidade de leitura dos manifestos que é colocada em questão pelo uso de modificações na tipografia do texto, como negritos, letras maiúsculas, numeração de tópicos e aforismos em destaque no corpo do texto. Aponta os panfletos de Marx e Engels como inspiração para o uso desses artifícios nos manifestos, mas diz que “[...] a fonte mais imediata do desenho da página futurista foi a linguagem da publicidade do final do século XIX” (PERLOFF, 1993, p. 174). Sua arte de fazer manifestos “[...] era um meio de infundir esse tom comercial na textura lírica, sendo a intenção a de fechar o vão entre a arte ‘alta’ e a ‘baixa’” (PERLOFF, 1993, p. 174-175).

Os títulos dos manifestos, ela prossegue, passam a ser importantes. Ela dá como exemplo o manifesto do simbolismo chamado apenas *Le symbolisme* e o manifesto de Jules Romains, chamado *Les Sentiments unanimes de la poésie*. Diferentemente desses, os manifestos de Marinetti, eram acompanhados de títulos bastante inventivos, “geralmente impressos em grandes letras de fôrma pretas” (PERLOFF, 1993, p. 175): *Assassinemos o Luar, Contra a Veneza Passadista, Abaixo o Tango e Parsifal, Destruição da Sintaxe – Imaginação sem Fio – Palavras em Liberdade*:

Para ser memorável, afirmava Marinetti, um título deve ser concreto e provocativo o bastante para capturar tanto a vista quanto o ouvido. Outros futuristas o seguiram: *Movimento Absoluto Mais Movimento Relativo Igual a Dinamismo* (Boccioni), *Reconstrução Futurista do Universo* (Balla, Fortunato Depero), *Manifesto Futurista da Luxúria* (Valentine de Saint-Point) e assim por diante. (PERLOFF, 1993, p. 175)

Perloff (1993) fala ainda que o manifesto futurista ocupa um “espaço que se situa entre as artes” (p. 198), pois combina estratégias de diferentes meios que são incoerentes: “os argumentos éticos ou patéticos da retórica clássica, o ritmo, a metáfora e a hipérbole da poesia lírica romântica, a narrativa jornalística do

discurso cotidiano, e o modo dialógico do drama que age para trazer o leitor [...] para dentro de sua órbita verbal” (p. 198). Por haver em si essa aglomeração de técnicas diferentes, Perloff (1993) considera *Abaixo o Tango e Parsifal* como sendo um óbvio precursor da arte performática dos anos 1960 e 1970.

Tal ideia de escape dos meios, como discutida por Garramuño e Perloff, nos leva a olhar desta vez para *Uivo*, de Allen Ginsberg, considerado “[...] documento de fundação da Contracultura” (ROSZAK, 1972, p. 76-77). Desta vez, ao contrário dos manifestos de Marinetti, vistos por Perloff como a obra literária do movimento futurista, temos um poema que funcionou como manifesto e que se aproxima do manifesto Futurista, por utilizar técnicas parecidas, como, por exemplo, o tom declamatório, além de ter sido lançado em vinil, com leituras públicas do próprio Ginsberg, em 1959³. Cabe, portanto, pensar o que a obra de Ginsberg possui de manifesto e quais são suas estratégias.

O poema de Ginsberg se faz importante, como nos revela Claudio Willer⁴, justamente por ter sido, ao mesmo tempo, “depoimento e manifesto de uma geração” (WILLER, 2010, p. 12). E, de fato, é depoimento, pois o poema é fruto direto de vivências dele mesmo e de seus amigos, como viagens, experiências sexuais, crimes, uso de drogas etc., como podemos ver no trecho:

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura,
morrendo
de fome, histéricos, nus, [...]
que foram expulsos das universidades por serem loucos &
publicarem
odes obscenas nas janelas do crânio [...]
que caminharam a noite toda com os sapatos cheios de sangue
pelo cais
coberto por montões de neve, esperando que uma porta se
abrisse no East River dando para um quarto cheio de vapor
e ópio [...] (GINSBERG, 2010, p. 25, 28, 30)

Os versos acima fazem alusão a acontecimentos reais, mas se encontram alterados no poema: Ginsberg realmente foi suspenso da Universidade de Columbia por ter escrito “*Fuck the jews*” na janela usando o dedo, como forma de atacar a faxineira que recusava limpar seu quarto, segundo ele, por ser judeu; além de ter escrito, no mesmo incidente, mensagens contra o reitor e ter realmente desenhado o “crânio”, citado no poema; também há a referências a Hebert Huncke que, ao sair da prisão, caminhou durante o inverno por quatro dias até chegar ao apartamento de Ginsberg realmente com os pés sangrando dentro dos sapatos.⁵

Pelos exemplos, já é possível perceber como o poema de Ginsberg se aproxima do conceito de Oiticica de *euxistenciateca* do real. Além disso, também no poema, podemos identificar uma de suas consequências: o estremecimento dos paradigmas literários vigentes em sua época. “Uivo” foi uma das obras da *Beat*

Generation que rompeu “com o beletismo, o exacerbado formalismo que dominava a criação poética e o ambiente acadêmico, e com seu correlato, o bom-mocismo da sociedade” (WILLER, 2010, p. 7), justamente por utilizar na literatura aquilo que era considerado não literário: a experiência, marcas de subjetividade etc.. Essa ideia também é observada por Garramuño (2012) nas literaturas brasileiras de 1970 e 1980:

A postulação de um tipo de escrita que violenta os limites entre o que é e o que não é “literário” se opõe claramente a um uso da literatura como marca de distinção e diletantismo. Mais do que por uma série de procedimentos, essa escrita não aurática se caracteriza por propor um funcionamento diferenciado da arte, orientando para a desfetichização do objeto e para uma ideia de arte como suporte de experiências. (p. 35)

Podemos ainda falar de outra característica textual, presente nos poemas de Ginsberg e apontado por Garramuño, que é o apagamento dos limites de pertencimento em um gênero literário. No livro *Uivo e outros poemas*, há poemas que flertam com uma escrita em prosa, ou prosaica⁶, como “Uivo”, mas também há poemas que se apropriam de outras formas de arte, como “Canção”, no qual não encontramos os versos longos de Ginsberg, mas sim versos mais contidos:

O peso do mundo
 é o amor.
Sob o fardo
 da solidão.
sob o fardo
 da insatisfação

o peso
o peso que carregamos
 é o amor. (GINSBERG, 2010, p. 63)

Nesse poema, percebemos um tom diferente de “Uivo”, embora permaneça a característica provavelmente mais marcante de Ginsberg, que é a inserção da própria subjetividade no poema (ainda que mediada por um eu lírico), como podemos observar nos versos:

Os corpos quentes
 brilham juntos

na escuridão
 a mão se move
para o centro
 da carne
a pele treme
 na felicidade
e a alma sobe
feliz até o olho –

sim, sim,
 é isso que
eu queria,
 eu sempre quis,
eu sempre quis,
 voltar
ao corpo
 em que nasci. (GINSBERG, 2010, p. 65)

No trecho citado vemos, como no poema de Willer, alusões a uma experiência sexual, possíveis de identificar pelas imagens dos “corpos quentes” brilhando juntos, da mão que se move ao “centro da carne” e da pele estremeando de felicidade. Essa experiência, também é relatada de forma lírica engendrando um ambiente em que a obra literária e o real se mesclam, tornando impossível a distinção entre o que é real e o que é literário:

Se trata de uma hibridez que não se manifesta só na mistura de diferentes modalidades discursivas, mas que chega a pressionar inclusive [...] os limites da literatura para situá-la num campo expandido no qual a distinção entre literatura e vida, personagens e sujeitos, narradores e eus parece se tornar irrelevante. (GARRAMUÑO, 2012, p. 30)

Além disso, o poema apresenta propriedades semelhantes aos manifestos de Marinetti: nas palavras de Perloff (1993), o manifesto de Marinetti é “estranhamente impessoal”, chegando a ser “lírico (no sentido de córico), declamatório e oracular sem ser auto-revelatório ou íntimo no mais mínimo aspecto” (p. 63). Segundo ela, Marinetti utiliza “[...] a indagação, a exortação, a repetição, a digressão, tropos e figuras retóricas para puxar o público para dentro do raio do discurso” (PERLOFF, 1993, p. 164).

Também o poema *beat* é estranhamente impessoal, ao mesmo tempo que é intimamente pessoal. Raramente Ginsberg diz seu próprio nome ou o nome dos personagens do poema, a não ser o de Carl Solomon, ao qual é dedicado o poema. O que o poeta cita, ao longo dos versos são lugares reais de diversas cidades, pelos quais provavelmente passou. Esse ar impessoal, somado às referências a locais e ao espírito de grupo, faz com que os leitores se identifiquem com os “que foram transar em Colorado numa miríade de carros roubados à noite” ou “que transaram pela manhã ao cair da tarde em roseirais, na grama de jardins públicos e cemitérios”. Dessa forma, todos aqueles que se identificam com essas experiências, ou com o desejo de vivenciá-las, são, assim como em Marinetti, levados para o raio do discurso poético. Também “Uivo”, de Ginsberg, se faz córico, declamatório e oracular:

Que esfinge de cimento e alumínio arrombou seus crânios e devorou

seus cérebros e imaginação? Moloch! Solidão Sujeira!
Fealdade!

Latas de lixo e dólares inatingíveis! Crianças berrando sob
as escadarias! Garotos soluçando nos exércitos! Velhos
chorando nos parques!

Moloch! Moloch! Pesadelo de Moloch! Moloch o mal-amado!

Moloch mental! Moloch o pesado juiz dos homens!
(GINSBERG, 2010, p. 34)

Nesse trecho quase teatral, temos contato com a alucinação de Ginsberg sob efeito de peiote, no qual viu em um prédio a figura de Moloch, um deus pagão citado na bíblia, no livro de Levítico (WILLER, 2010, p. 45). Ginsberg faz uso de indagação e repetição, estratégias também presentes no Manifesto Futurista, para, em seu poema, denunciar esse deus que é mal-amado, um pesado juiz, representante da sujeira, de dólares inatingíveis. Esse deus que Ginsberg denuncia é justamente a geração adulta contra a qual não só a geração do poeta, mas também a geração posterior irá se rebelar (ROSZAK, 1972). Os leitores de Ginsberg parecem ter compreendido e tomado esse Moloch como paradigma do que não imitar, do que não seguir, enquanto o caminho a ser seguido era dado na última parte de “Uivo”, que é a sessão “Nota de rodapé para Uivo”, na qual se faz mais presente um tom exortativo, também encontrado por Perloff em Marinetti:

[...]

O mundo é santo! A alma é santa! A pele é santa! O nariz é santo! A
língua e o caralho e a mão e o cu são santos!

Tudo é santo! todos são santos! todo lugar é santo! todo dia é
eternidade! todo mundo é um anjo!

O vagabundo é tão santo quanto o serafim! o louco é tão santo quanto

você minha alma é santa!

A máquina de escrever é santa o poema é santo a voz é santa os ouvintes são santos o êxtase é santo!

Santo Peter santo Allen santo Solomon santo Lucien santo Kerouac

santo Huncke santo Burroughs santo Cassady santos os mendigos

desconhecidos sofredores e fodidos santos os horrendos anjos humanos! (GINSBERG, 2010, p. 47)

Aqui temos um convite à beatificação do mundo, da sexualidade, à desaturatização da literatura. Ginsberg deixa claro ao que está convidando: todas as formas de sexualidade são válidas, o vagabundo marginalizado e o louco não são inferiores a ninguém, a o poeta, a poesia, a vida e o leitor estão no mesmo plano. E aqui, sim, ele coloca os modelos para aqueles que querem mais dessas ideias, para quem deseja ouvir seu chamado: Peter Orlovsky, Jack Kerouac, Neal Cassady, William Burroughs etc.

O chamado de Allen Ginsberg surte efeito não só nos EUA, com o surgimento da Contracultura, mas há também identificação no Brasil. Willer comenta em *Estranhas experiências sobre o período de aproximação à Beat Generation*, no início da década de 1960:

A poesia de Allen Ginsberg parecia falar-nos, falar de nós. Meu roteiro de leituras está condensado no bloco de nomes de autores no início do poema *A princípio*, de *Jardins da Provocação*. Éramos uma câmara de ecos de poesia, e prosa, e filosofia. Dois ângulos ou duas perspectivas para apreender o que vem a ser liberdade de expressão e criação: as leituras, quase simultâneas, de *Os Cantos de Maldoror*, de Lautréamont e de *Uivo e Kaddish*, de Ginsberg. Se havia quem escrevesse daquele modo, então tudo era permitido. [...] vejo pelas fotos da época que tínhamos cara de beat do estágio inicial, dos encontros de Ginsberg, Kerouac, Burroughs. (WILLER, 2004, p. 9-10)

Willer nos revela então algumas chaves de acesso para que possamos discutir posteriormente suas inquietações poéticas, uma delas é a lista de autores que se encontra em “A princípio”, a qual é encabeçada por Fernando Pessoa, passa por Ginsberg, Corso e Ferlinghetti (os três últimos, poetas *beat*), Breton, Mallarmé, Roberto Piva, que é seu amigo, entre outros tantos, até chegar em Baudelaire, todos esses poetas importantes e transgressores em algum nível, seja na literatura ou na vida. Outra chave de acesso é a indicação das leituras simultâneas de *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont e de “Uivo” e “Kaddish” de Ginsberg, que ele toma por referência de liberdade de expressão. Para perceber a

importância de Lautréamont para o poeta, basta observarmos o prefácio que Willer escreve para sua tradução da obra completa de Lautréamont (*Cantos de Maldoror e Poesias*).

Em seu ensaio, Willer discute como o poeta de Montevideú, desconhecido em vida, passou à referência literária e ao mito que é hoje. Segundo poeta paulista, o que pode ter contribuído para essa mistificação foi a ausência de informações biográficas sobre Isidore Ducasse, seu verdadeiro nome. Por causa dessa obscuridade que circunda o poeta uruguaio, muitas vezes sua obra é tomada como diretamente referencial à própria vida de Lautréamont. No entanto, Willer chama atenção para os perigos de uma leitura ingênua e literal e alerta que, embora a obra possa ser uma fonte de informações sobre o poeta, isso não é o mais importante, já que tudo na obra está modulado. O mais importante seria observar como a presença de temas como homossexualidade, sadismo, o grotesco e as transgressões formais, o exagero e as digressões desestabilizam a aura literária e reduzem o beletrismo ao absurdo (WILLER, 1997), se fazendo importantes para o estremecimento dos padrões literários vigentes. Além disso, outra questão apontada por Willer, e se faz importante para a discussão, é como Lautréamont também infringe as noções de gênero literário ao escrever sua narrativa em prosa dividindo-a em cantos e batizando seu conjunto de ensaios de *Poesias*.

Agora, tendo discutido algumas das referências de Claudio Willer, podemos voltar ao manifesto de 1964 para observarmos mais a fundo como nele se encontram todas essas inquietações e como as propostas de Garramuño podem também ser discutidas, como as fronteiras se esbarram nesse ensaio/relato/manifesto e como isto está intrinsecamente relacionado à vida e a literatura.

O texto de Willer mescla dois gêneros literários, tanto em termos de forma quanto de conteúdo: o manifesto, de tom mais agressivo e exagerado, e o ensaio, com a exposição analítica de suas ideias, não sendo possível distinguir os limites entre um gênero e outro, mas sendo possível localizar em alguns momentos a predominância de um desses dois gêneros.

Em “O ensaio como forma”, Theodore W. Adorno coloca o ensaio como um gênero que se afasta com alergia do “espírito científico acadêmico”, já que esse espírito “aproxima-se do obtuso espírito dogmático” (ADORNO, 2012, p. 17). Adorno entende que o ensaio se compõe conforme a marcha do pensamento, visão que dialoga com Bense quando este afirma que “escreve ensaísticamente quem compõe experimentando” (BENSE apud ADORNO, 2012, p. 35).

Aqui já se faz possível perceber aproximações entre o que Adorno diz sobre o ensaio e o que Willer faz em seu texto. Em “Fronteiras e dimensões do grito”, Willer denuncia o dogmatismo que circundava a sociedade e a literatura da época se colocando contra tudo que representa e impõe esse pensamento dogmático:

[...] a repressão em todas as suas formas, a família autoritária, as religiões espiritualizantes e patriarcais, o civismo, o policialismo, o caritativismo, e, antes de mais nada, os porta-vozes oficiais e estabelecidos dessa ordem das coisas, os literatos, artistas e

teóricos acadêmicos, acomodados e castrados. (WILLER, 2013a, p. 49)

Willer (2013a) fala da necessidade de o poeta situar-se em seu tempo e que isso “[...] é essencialmente um situar-se em frente à vida” (p. 31). Por isso ele se sente incomodado com os poetas que são seus contemporâneos, pois eles se apresentam como a definição de Pierre Berger, de que a atividade dos poetas de sua época é unicamente literária, deixando de lado a vida e, ainda por cima, desprezando os que vivem: ao mesmo tempo em que demonstram admiração por Lautréamont e Rimbaud, se escandalizam com figuras como Artaud, ao qual acusam de louco. Segundo o ensaísta francês, “[...] eles sequer são curiosos, eles não têm a mínima curiosidade de ser testemunhas de qualquer coisa. Atualmente, os poetas deixaram de ser loucos; muito ao contrário, eles fazem negócios” (BERGER apud WILLER, 2013a, p. 31). Willer, portanto, se coloca contra

[...] a preocupação em produzir uma literatura que vá de encontro ao gosto da maioria, que agrade. Assim, temos essa elaboração, essa fabricação de poemas, essa aplicação em compor e construir que, levada às últimas consequências, veio dar em correntes como o concretismo e seu apêndice, o praxismo, que apesar de se digladiarem, apontam para a mesmíssima coisa e pretendem submeter a poesia às leis não apenas do pensar conceitual, como de uma série de esquemas gráficos e arquitetônicos. (WILLER, 2013a, p. 31-32.)

Willer (2013a) reconhece no concretismo a tentativa de dogmatizar a poesia, logo ela, que é “[...] fruto de uma atividade mental mais ampla e profunda do que aquela pertinente à consciência que se desenvolveu dentro da nossa tradição cultural, pois visa exatamente ao alargamento e expansão dessa mesma consciência” (p. 33). É contra essa tentativa de cercear a literatura que ele contrapõe “[...] uma poética livre, despojada de censuras e autocontroles, espontânea, automática, desinibida” (WILLER, 2013a, p. 32), e “a essa intencionalidade e obediência a normas teóricas”, Willer contrapõe uma relação de necessidade: “[...] escreve-se poesia não para agradar ou para justificar uma posição qualquer, mas sob a motivação de um imperativo vital”, ou seja, como forma “[...] de sobrevivência de pessoas dotadas de uma sensibilidade maior e mais aguda do que a maioria” (WILLER, 2013a, p. 32). Nesse sentido, a literatura e a vida para aquele que escreve é indiscernível e tem como finalidade mantê-lo numa situação de equilíbrio com o meio.

Willer (2013a) critica, também, os concretistas e os teóricos de esquerda, pela preocupação de conseguirem “[...] contato direto, uma expressão e uma integração da realidade sociopolítica brasileira e de veiculação de uma problemática e até mesmo de uma forma autenticamente nacionais” (p. 38), que ele considera válida, mas que se revela falha, pois esses teóricos ignoram “que a realidade pode ser captada em vários níveis de profundidade” (p. 38). O problema se faz quando, por preocupação com a expressão “de uma realidade social imediata” (WILLER, 2013a, p. 38), esses poetas se transformam “em zelosos

censores e policiais da imaginação criadora em nome do ‘realismo’” (p. 38), ou pior, continua Willer (2013a), quando “os mesmos que proclamam a necessidade do engajamento, de participação social e de conscientização jamais tiveram a mínima ideia de como se processa essa relação entre o artista digno desse nome e o seu contexto social”. (p. 38)

É mais do que justo e coerente por parte de Willer que ele escolha o ensaio como forma de crítica: para defender o fazer poético sem amarras e rédeas, deve-se também utilizar um gênero que não se deixe subjugar por dogmas, como o ensaio “que não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, [...] a ordem das coisas seriam o mesmo que a ordem das ideias”. Visto que o ensaio “se revolta sobretudo contra a doutrina [...] segundo a qual o imutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia”, Willer o utiliza para também se revoltar contra a tentativa dessas tendências em castrar o imutável e o efêmero, ou seja, a própria vida.

No entanto, para além do ensaio, Willer também faz de seu texto um manifesto, que é totalmente coerente com o que defende e de como defende. A ideia defendida no manifesto, embasada por todo o conteúdo discutido, é de que:

[...] o ‘transformar a sociedade’ de Marx só pode ser enunciado paralelamente ao ‘mudar a vida’ de Rimbaud”; ou seja de que aqueles que se propõem a uma revolução social devem ter feito antes uma revolução interna, uma mudança de valores, pontos de vista e esquemas de consciência, desvinculando-se da moral burguesa, alicerce do capitalismo cumulativo e reacionário. (WILLER, 2013a, p. 43-44)

Willer revela que é justamente esse o motivo pelo qual ele nega sua adesão e militância na esquerda de sua época. Segundo ele, seus membros se igualam à direita “no moralismo, no medo à vida, no autocontrole, no temor religioso a instituições como a família, o patriotismo cívico, a castidade sexual, e que repousam na base dessa mesma ordem social que eles querem reformar” (WILLER, 2013a, p. 44). Ele chama a atenção para o equívoco que há em condenar indivíduos em posição “[...] de isolamento, de marginalidade, de individualismo intransigente frente ao engajamento político” (WILLER, 2013a, p. 45). Segundo Willer (2013a):

[...] hoje, mais do que nunca, o engajamento político acarreta uma limitação da capacidade de opção e das possibilidades de conduta individual, exatamente o que nos é mais caro, em relação a que somos irredutíveis, e do que não abdicamos em hipótese alguma. A verdade é que sempre que ocorre o velho impasse entre liberdade individual e sociedade, entre marginal e ordem, as esquerdas se têm colocado ao lado da ordem, da lei, da polícia, em uma obediência estrita a esquemas mentais cuja superação defendemos. (p. 46)

Segundo o poeta, toda essa problematização acerca desta rigidez dogmática “que leva essas posições definidas no campo da arte, da política, da filosofia,” não é resultado de “uma especulação teórica de gabinete, porém do cabedal de experiências” que ele diz ter adquirido:

[...] nos últimos anos, através de peregrinações e viagens, de uma permanência nas fronteiras da loucura, do crime, da marginalidade, da experimentação e do exercício sistemático de todas as possibilidades de comportamento e de liberdades individuais, de todas as possibilidades da mente e formas do pensar, através de experiências alucinatórias e tóxicas, do diálogo com todos aqueles que tentam fugir à esquematização e procuram caminhos novos, de todo esse acervo de experiências, principalmente a mais profunda, a experiência amorosa em todas suas possibilidades e consequências. (WILLER, 2013a, p. 48)

O trecho acima, no qual Willer afirma que seu pensamento não é teórico e sim resultado de experimentações nos seus mais variados graus, vem ao encontro do que Adorno (2012) fala sobre o ensaio, quando diz que esse gênero tem como fonte a experiência individual, mas que, em contrapartida, “[...] é mediada pela experiência mais abrangente da humanidade histórica” (p. 26), que Willer evoca na imagem dos grandes marginais da história da literatura. O que Willer (2013a) faz, em certa medida, é convocar aqueles que estão abertos e dispostos à liberação da imaginação, à “reunificação do corpo e mente, do rompimento da repressão” (p. 46). Diferentemente de Marinetti, que utiliza diversas estratégias da retórica, da poética e da oratória, para trazer seu espectador ao seu discurso, Willer apenas convida a juventude a ingressar nessa mesma subversão a que propõe (WILLER, 2013a). E ele mesmo não tem pretensões em encerrar a discussão acerca do poeta e a sociedade⁷, mas apenas esclarecer alguns pontos primordiais, entre eles o de que a literatura, antes “patrimônio exclusivo de indivíduos isolados” está “tomando cada vez mais um caráter grupal e coletivo, como que obedecendo ao lema de Lautréamont: ‘A poesia deve ser feita por todos’, constituindo um processo histórico do qual dada e o surrealismo são momentos decisivos” (WILLER, 2013a, p. 49-50).

Em suma, Willer apresenta uma escrita que figura uma *euxistenciateca*, e além disso uma proposta de literatura permeada pelo real, na qual não haja distinções entre o dentro e o fora. Sua proposta, que vai ao encontro de Ginsberg e Lautréamont, tratados por Willer como um parâmetro literário, é uma forma de protesto e de prenúncio contra a supressão política e literária de sua época. Willer anuncia um apocalipse, uma mudança nos estatutos sociais e literários, como um profeta, segundo aquilo em que acredita, de que a poesia é gnose: fonte de um saber que expande as formas de conhecimento racional, que vão além da consciência com a qual estamos habituados. Para isso escreve esses ensaios/manifestos, em que defende uma poética e forma de vida livre de concessões e de regras, enxergando que o “transformar a sociedade”, de Marx, deve vir junto ao “mudar de vida”, de Rimbaud, negando e subvertendo os valores

opressores e morais impostos. Tais ideias não ficaram datadas, muito pelo contrário: ainda hoje, com o forte retorno do conservadorismo presentes tanto no âmbito econômico, e mais alarmantemente no campo sócio-político, se faz mais do que necessária a propagação dessas ideias ainda tão atuais, não só por Willer, mas por outros poetas que, seguindo esses ideais de ruptura e transgressão, tentam de alguma forma projetar o caos poético para a realidade para que ela se configure conforme o desejo.

Notas

1 Como Lautréamont, Artaud, Baudelaire, Rimbaud etc.

2 A obra é uma antologia que Willer faz com os poemas dos seus três primeiros livros, *Anotações para um apocalipse*, de 1964, *Dias circulares*, de 1976 e *Jardins da provocação*, de 1981. Há também uma sessão, que abre o volume, com poemas inéditos chamada “Estranhas experiências”.

3 O LP *Howl and other poems* é composto de poemas do livro homônimo e outros que não se encontram na publicação original. Foi lançado em 1959, três anos depois da obra, pela *Fantasy Records*.

4 Interessante notar que Willer foi tradutor e disseminador de Ginsberg, tendo o poeta norte americano importante influência em sua escrita, como ele mesmo revela na apresentação de *Estranhas experiências*, entre outros textos. Além disso, Willer escreveu diversos ensaios sobre a *Beat Generation* e também sobre poetas como Artaud, Lautréamont etc. que foram referências tanto para o grupo *Beat*, quanto para o grupo paulista.

5 Informações dadas por Willer nas notas da tradução de “Uivo”.

6 Nesse sentido “prosaico” pode tanto significar uma escrita que se assemelhe à prosa tanto na forma, quanto na sintaxe, mas também que trate das experiências cotidianas do poeta e amigos.

7 Segundo ele mesmo: “Prosseguem e ampliam aqueles manifestos minha narrativa em prosa, *Volta*, e os prefácios para a obra completa de Lautréamont e as traduções de Ginsberg, a coletânea de Artaud, o posfácio para o volume I da poesia completa de Roberto Piva, textos na revista eletrônica *Agulha* que coeditei com Floriano Martins, os ensaios sobre poesia e poética do surrealismo, minha tese sobre poesia e gnosticismo, o livro sobre geração beat que acaba de sair. *É como se o conjunto de textos fosse um só, reflexões e observações indo e vindo, recorrentes, e ao mesmo tempo avançando*” (WILLER, 2013b, p. 6, grifo nosso).

8 Ao todo são quatro manifestos, três foram lançados originalmente acompanhando seus três primeiros livros: “Fronteiras e dimensões do grito”, em *Anotações para um apocalipse*, 1964; “Dias circulares: Posfácio Manifesto”, em *Dias circulares*, 1976; e “Viagens 6: quase um manifesto”, em *Jardins da provocação*, 1981. O último, “Um quarto manifesto?”, datado de 2010, foi lançado em 2013, no livro *Manifestos 1964-2010*, que compila todos eles.

Referências

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: 34, 2012. p. 15-45.
- GARRAMUÑO, Florencia. *A experiência opaca: literatura e desencanto*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Tradução Claudio Willer. Porto Alegre, L&PM, 2010.
- HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. *Os dentes da memória: Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista de poesia*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.
- PERLOFF, Marjorie. Violência e precisão: o manifesto como forma de arte. In: _____. *O momento futurista: avant-gard, avant-guerre, e a linguagem da ruptura*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: USP, 1993. p. 151-204.
- ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2. ed. Tradução Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972.
- WILLER, Claudio. *Estranhas experiências e outros poemas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- _____. Fronteiras e dimensões do grito. In: _____. *Manifestos 1964-2010*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013a. p. 25-50.
- _____. Introdução. In: GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Tradução Claudio Willer. Porto Alegre, L&PM, 2010. p. 7-18.
- _____. Prefácio, O astro negro. In: LAUTRÉAMONT. *Obra completa: Os Cantos de Maldoror, poesias, cartas*. Tradução Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 13-64.
- _____. Um quarto manifesto? In: _____. *Manifestos 1964-2010*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013b. p. 6-23.

Para citar este artigo

FRIZEIRO, Thomas. Fronteiras e dimensões do real: tensões entre literatura e vida no pensamento de Claudio Willer. *Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli*, Crato, v. 6, n. 3, p. 313-328, set.-dez. 2017.

O autor

Thomas Frizeiro é Mestrando em Letras – Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e graduado em Letras (Português e suas respectivas literaturas) pela mesma instituição.