

Além e aquém d' outro lado: um estudo sobre a poética surrealista e "antimimética" de Claudio Willer

Henrique Duarte Neto¹

Resumo: Este ensaio possui dois objetivos principais, a saber, discutir alguns aspectos fundamentais do surrealismo e, como, concomitantemente a esta vanguarda histórica, Claudio Willer potencializa a imagem poética ressignificando a realidade. Assim, tanto a valorização do par *ação/introspecção*, salientada por Jacqueline Chénieux-Gendron, bem como a tendência por uma visão "antimimética" (mais velada) da realidade, ou ainda, o elogio do aparato psíquico frente ao caminho restrito da razão e do sensitivo, são todos aspectos notáveis. Estas características, presentes no surrealismo, aparecem igualmente, como demonstraremos, em Willer, através de sua postura inovadora e fecunda. Ademais, *O surrealismo* (CHÉNIEUX-GENDRON), a *História desenvolva do Surrealismo* (DUPUIS), *Manifestos do Surrealismo* (BRETON) e *O arco e a lira* (PAZ), constituem-se no referencial teórico principal do trabalho. Já a reunião da poesia de Willer, publicada sob o título *Estranhas experiências e outros poemas*, representa a linguagem-objeto do ensaio.

Palavras-chave: Claudio Willer. Surrealismo. Arte "antimimética".

Lembrando o que afirma Octavio Paz em uma das obras capitais acerca do labor poético, *O arco e a lira*,² que a poesia é uma experiência ambígua, preñe de dualidades e contrastes, podemos postular que para o caso da obra poética de Claudio Willer, o paradoxo, aparentemente, também se faz sentir em menor ou maior grau.

Neste sentido, também fazendo menção à doutrina surrealista, Jacqueline Chénieux-Gendron nota uma ambiguidade fundamental a nortear o surrealismo, ou seja, a de que ele se constitui essencialmente através do binômio introspecção/ação (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 129 e seg.). Outro esteta do movimento, Jules-François Dupuis (pseudônimo de Raoul Vaneigem), afirma que no geral o surrealismo tendeu mais para o lado do "estetismo" e, também, principalmente a partir do começo dos anos 1940 (época em que Breton lança seu "Terceiro Manifesto"), a partir dos anos 1940 [...] inclinou-se mais para a exploração do

¹ Doutor em Literatura pela UFSC. UNIGRAN.

² Cf., por exemplo, p. 15-16.

"esoterismo" do que para o lado da luta pela emancipação do "homem total". Dupuis chega a afirmar com amargura e decepção: "Estes revolucionários de coração só farão golpes de Estado no reino do espírito." (DUPUIS, 2000, p. 64) Sobre as acusações de "estetismo" e "esoterismo", é preciso realizar uma análise parcimoniosa, que analise com frieza os fatos.

Na verdade, a ênfase surrealista original e derradeira (expressa também nos textos doutrinários, tanto o "Primeiro Manifesto do Surrealismo" como o "Prolegômenos a um Terceiro Manifesto do Surrealismo ou Não" e os escritos a estes posteriores) é a vida entendida como fenômeno pleno e guiada pela perquirição espiritual, ou seja, levando à máxima potência o universo do inconsciente, da imaginação, do sonho, da intuição e da inspiração. Aí está a fonte para o surrealista, que, a princípio pode ser qualquer um, e só depois, numa fase muito posterior, vai transformar-se no artista de exceção, no visionário, no vidente. O bolchevismo foi uma aposta surrealista. Uma aposta que se maculou. Eis o que pensa Dupuis. E, com os olhos do século XXI, poderíamos questionar se não foi o marxismo que se maculou? Na verdade, a aposta política que encontra forte respaldo no "Segundo Manifesto do Surrealismo", de 1930 (e em outros escritos da década de 1930), é filha de seu tempo, de um período entre guerras, de grave crise do capitalismo e de suas instituições, que leva naturalmente a um forte adesionismo dos surrealistas.

Dupuis fala do surrealismo, depois de sua fase política, como cativo de uma doutrina que procura "ressacralizar" valores no bojo da sociedade (DUPUIS, 2000, p. 127 e seg.). Estaria, assim, praticando um "ecumenismo anticristão" (DUPUIS, 2000, p. 147 e seg.). O surrealismo serve-se de uma abordagem transempírica e mítica, isto é uma verdade, mas como afirma Jacqueline Chenieux-Gendron trata-se de uma abordagem distinta da de uma religião (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 29 e 125). Os surrealistas podem trazer considerações acerca da ordem do oculto, mas erigem um conhecimento embasado mais na intuição do que numa espécie de fé, portanto, não necessariamente em uma determinada crença pré-estabelecida.

Na mesma medida, o Primeiro Manifesto enfatiza claramente que a poesia é tanto liberdade como imaginação (BRETON, 2001, p. 33). Ora, isso não se coaduna com um processo sacralizante, ou melhor, ressacralizante, como propõe Dupuis, embora não se negue que tanto a arte como a poesia surrealista seja "antimimética", ou dito de outra forma, que ela se guie por uma via menos "direta", mais velada na sua relação com a realidade.

Assim, se o surrealismo prima pela liberdade, também leva em conta as prerrogativas do sujeito que a exerce. E a imaginação e tudo que dela deriva ou a alimenta (o sonho, o inconsciente, a inspiração, a fantasia, o delírio, etc.) servem para produzir o infinito tecido a ser recortado e recomposto, num jogo apenas entrevisto até a chegada dos surrealistas ao campo das artes e da literatura.

Isso posto, pode-se estabelecer que a poesia surrealista seja transcendente, sem que com isso se queira afirmar que seja metafísica, principalmente no sentido tradicional do termo (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 5). Muito pelo contrário. Há entre o empírico e o transsensível, pontos de contato que possibilitam uma abordagem mais robusta, complexa e completa do referente do que a realizada geralmente pelas estéticas figurativas. Esta é, aliás, a ideia do surrealismo: a união entre o sensitivo, ou seja, a realidade exterior, e o mundo da psique, ou realidade interior. Breton expõe esta tese no “Primeiro Manifesto do Surrealismo”: “Eu creio que, de futuro, será possível reduzir esses dois estados aparentemente tão contraditórios, que são o sonho e a realidade, a uma espécie de realidade absoluta, de *sobre-realidade*, se é lícito chamá-la assim.” (BRETON, 2001, p. 28, grifos do autor)

Assim, o vislumbrar desta *surréalité* ou super-realidade tem algo de fantástico e natural, ou melhor, naturaliza o fantástico, o maravilhoso, conferindo a este plena existência. É por isso, que no dizer de J. Guinsburg e Sheila Leirner, o surrealismo ampliou horizontes, pois “se por um lado este movimento não chegou a compreender a realidade em sua totalidade, por outro lado ele ampliou significativamente a apreensão que hoje temos dela” (GUINSBURG e LEIRNER, 2008, p. 15). Chegar a abranger a realidade em sua totalidade se nos parece, verdadeiramente, algo impossível, embora seja este o intento surrealista. Mas, sem dúvida, o mérito de ampliar a gama da realidade deve ser reconhecido como um dos triunfos do surrealismo.

Além disso, se a poesia é paradoxalmente um ato inaugural e uma representação da realidade, como defende Octavio Paz, ela também é na sua perspectiva, para os surrealistas, sobretudo, uma visão do mundo. Afirma-nos isso através da seguinte argumentação o autor de *Signos em rotação*: “Ao contrário dos poetas anteriores, que se limitam a sofrê-la, o Surrealismo maneja a inspiração como uma arma. Assim, transforma-a em ideia e teoria. O Surrealismo não é uma poesia mas uma poética, mais ainda, e sobretudo, uma visão do mundo.” (PAZ, 1984, p. 209)

Por outro lado, Paz afirma que o “acaso objetivo” seria o fulcro capaz de levar os surrealistas a atingir o encontro com a “outridade”. Dito de maneira sintética, a outridade pode ser entendida como o outro que habita o eu, o mistério que reluz no interior de cada um de nós e que o poeta busca decifrar. No caso do surrealismo, a “outra voz” pode ser entendida como a enigmática e ilimitada inspiração. A inspiração, fonte do fluir linguístico, que no caso da alta poesia surrealista tende a ser torrente de palavras, rio volumoso metamorfoseado em mar bravio e indomável, constitui-se na esfera em que se decanta a vida plena fecundada na linguagem e os elementos a ela correlacionados, em especial o mistério que a cerca.

Neste sentido, chama-nos particularmente a atenção à obra do poeta paulistano Claudio Willer (1940), autor de tendência surrealista, que em muitos de seus poemas revela o

apego por um fazer poético que aborda o abismo entre o “eu” e o “outro”, num jogo que permeia os poemas e acresce realidade enquanto se tonifica a aura misteriosa deles.³ Tendo iniciado na poesia no começo dos anos 1960, Willer publicou seu primeiro livro em 1964: *Anotações para um apocalipse*. É notório no livro, o gosto pelo estilo da poesia em prosa, que, se não tem toda a violência de Lautréamont, que mais tarde traduzirá integralmente, é rica, tal como no grande precursor do surrealismo, em termos de construção imagística e sofisticação metafórica. Assim, no primeiro poema, que dá título à obra, principalmente, na primeira das três partes, a enumeração caótica leva ao afloramento da vertigem na sucessão de imagens desconexas:

A Fera voltará com seu rosto de tranças de prata, nua sobre o mundo. A Fera voltará, metálica na convulsão das tempestades, musgosa como a noite dos vasos sanguíneos, fria como o pânico das areias menstruadas e a cegueira fixa contra um relógio antigo. Um sonho assírio, eis nossa dimensão. Um crânio amargo, velejando com a inconsistência do sarcasmo em meio a emboscadas de insetos, um crânio azul e sulcado, à janela nos momentos de espera, um crânio negro e fixo, separado das mãos que o amparam por tubos e esmagando os brônquios da memória – assim se solidificarão as vertigens jogadas sobre a lama divina. O incesto é uma tempestade de luas gelatinosas e a mais bela aspiração aos membros dissociados. Em cada órbita uma avalanche de sinos férteis e de arcanjos terrificados pela sombra. O incesto é o sonho de uma matriz convulsiva e o mais profundo anseio das cigarras. Vaginas de cimento armado e urnas sangrentas contra um céu de veludo, guardiães de oceanos impossíveis. Milhões de lâminas servem de ponte para os desejos obscuros – a mais afilada trará a nossa Verdade. (WILLER, 2004, p. 131)

Aqui Willer, operando com um jogo de imagens *sui generis*, ressignifica o ideário místico cristão, o *Apocalipse de São João*, realizando uma leitura profana do texto sacro. A “Fera”, que numa leitura literal pode ser vista como a “besta”, parece-nos muito mais ter relação com a própria erupção poética materializada em obra – o ilimitado que passa a possuir limites, contornos, invólucros na materialização do poema.

Por outro lado, a referência às “vertigens jogadas sobre a lama divina”, também marca a cisão com o discurso religioso, em especial ao cristão, revelando o descrédito no Messianismo. Além disso, o jogo imagético de Willer parece lembrar-nos a simbologia de Salvador Dalí, que, em muitas telas, nos inquieta com seus insetos bizarros e seres humanos com corpos deformados, desproporcionais, inclusive crânios dilacerados. Mas, sobretudo, pode-se ler no poema o funcionamento do par liberdade e imaginação, que, como vimos, forma um binômio indissolúvel na perspectiva surrealista. O gozo da plena liberdade chega, metaforicamente, a tocar as próprias raias do interdito – as duas menções ao “incesto”.

Entretanto, o que fica evidenciado de modo mais veemente na primeira parte de “Anotações para um apocalipse”, é seu caráter onírico. As imagens e metáforas criadas parecem extraídas de um mundo de sonhos ou, mesmo, de pesadelos. Assim temos: “rosto de

³ Não é à toa que a palavra *abismo* seja tão referida nos seus poemas.

tranças de prata”, “Fera... metálica na convulsão das tempestades”, “um crânio negro e fixo... esmagando os brônquios da memória”, “tempestade de luas gelatinosas”, “Vaginas de cimento armado e urnas sangrentas contra um céu de veludo.” Entramos num mundo em que a poesia está desapegada de uma perspectiva mais empírica, erigindo na linguagem um modo de ressignificação da realidade. Esta ressignificação é calcada, sobretudo, em forte simbologia e, mais que isso, o poeta consegue devolver potência às imagens suscitadas.

Assim, a experiência do poeta-vidente, do visionário, irrompe no corpo do poema e faz com que o “eu” seja canalizador de sondagens em torno do rarefeito que circunda esta noite muito misteriosa, campo de eleição da vida e da morte.

Contudo, poderíamos realizar pelo menos duas outras leituras do poema, e deste rico e complexo *Apocalypse*. Este também pode ser a antevisão do funesto golpe militar do ano de publicação do livro, 1964, e neste caso, o “apocalipse” seria o inferno da falta de liberdade.

Todavia, e é em parte a própria interpretação que o poeta deixa implícita em um dos seus manifestos (WILLER, 2013, p. 19), o “apocalipse” seria a profecia de uma espécie de fim dos “velhos” tempos. A segunda metade dos anos 1960 marca a passagem para os direitos individuais: dos negros, das mulheres, dos estudantes. O aborto começa a ser discutido mais seriamente. A pílula anticoncepcional passa a ser comercializada. Ocorrem os primeiros festivais libertários de *rock and roll* internacionais. No Brasil, em 1967, surge a Tropicália. Em Paris, acontece o maio de 1968. Tudo isso que ocorre aqui e lá fora está sendo gestado pelo surrealismo *beat* de Willer.

Sobre o aspecto *beat* da produção poética de Willer, podemos postular que é um tema ainda pouco explorado pela crítica no Brasil. Pode-se afirmar, contudo, que mais do que influenciado pelos *beats* americanos, é nossa visão que através do que produziu em termos de obra e de vida, tanto Willer, quanto outros autores de sua geração, como Roberto Piva e Roberto Bicelli, por exemplo, construíram uma agenda muito própria e fecunda. Na verdade, o *beat* e o surrealismo estão bastante conectados por se caracterizarem não só como poéticas, mas também como posturas existenciais. Neste sentido, possuem heranças comuns, advindas do romantismo e do simbolismo, como explicitado por Willer, no Manifesto ao livro de poemas de 1964, “Fronteiras e dimensões do grito”: “De Blake a Rimbaud, de Rimbaud a Guinsberg e ao surrealismo, uma mesma tradição, uma só continuidade, dando origem a uma arte cada vez mais livre, mais premonitória, mais coletiva.” (WILLER, 2013, p. 30)

Assim, rompendo com o chamado *status quo*, o conservadorismo de direita, mas não se deixando influenciar pelos dogmas de certa esquerda engessada, a geração *beat* preferiu seguir um anarquismo de tendência mística (Cf. WILLER, 2014, p. 11-20). Willer, possuidor deste anarquismo, expôs em sua poesia iluminações, profanações e rebeldias. Neste sentido,

muitos dos ideais da contracultura estão respaldados no espírito sintonizado e, mais do que isso, profético dos *beats*, entre eles o de Claudio Willer.

Desta forma, tanto Willer como Piva, para ficar só nos dois nomes mais significativos, ao nutrirem suas manifestações poéticas pela *beat*, reoxigenaram o surrealismo, não fazendo aquilo que muitos afirmam: tardo-surrealismo ou surrealismo retro. Se possuem similaridades com os surrealistas franceses, não deixam de instaurar de forma patente, características muito próprias, singularíssimas, mediadas também pelo aspecto nacional, tupiniquim, que confere a extrema importância dos dois autores no cenário da poesia brasileira contemporânea. E o caso específico da poesia de Willer, objeto deste ensaio, enseja realmente características que apontam para o advento de uma poética de primeiro nível.

Por outro lado, no seu segundo livro de poesia, *Dias circulares*, publicado em 1976, Willer aposta novamente nos poemas em prosa, que parecem melhor se adequar à sua imagística de então. Mas há exceções. Toda a seção “Jogos de verão” rompe com a estrutura do poema em prosa. Há no primeiro, “Poema diagonal”, uma construção próxima da poesia visual. Neste poema, fica em suspenso uma intenção principal por duas vezes exposta: “traduzir o indizível” (WILLER, 2004, p. 107-108). Diante de um enigma que potencializa e amplia a gama do real, o poeta não nega que esta é uma “procura tenebrosa”, feita no “espaço noturno soturno”. Espaço de perplexidade para o visionário, para o poeta-vidente, o enigma por trás do *indizível*, como afirmou Murilo Mendes (Cf. ARRIGUCCI JR., 1999, p. 183), tende a ampliar e enobrecer o campo da realidade.

Além disso, toda a série “Jogos de verão” possui forte aura simbólica. Nesse sentido, os três poemas intitulados “Vulcão” ganham destaque. Em “Vulcão I”, principalmente, o gosto pelo ocultismo e pela alquimia lembram certas tendências do surrealismo, sem cair forçosamente numa metafísica ou no culto de uma divindade. Por trás das referências que flertam com o enigma, no início e no fim do poema, busca-se “A Grande Obra”, “alquímica, profunda, definitiva” (WILLER, 2004, p. 110), num mais além em relação ao puro jogo de servidão aos dados dos sentidos, ou seja, à representação “mimética”, à arte de tendência realista ou empírica. Por outro lado, a passagem do tempo, nesta série de poemas, tem algo de entrópico, ou, mesmo, catastrófico.

Sobre a oposição entre arte “mimética” e “antimimética”, configura-nos interessante estabelecer de passagem o contraponto que Ferreira Gullar parece fazer em relação aos surrealistas, entre eles Claudio Willer. O autor do *Poema sujo*, em muitos momentos critica uma perspectiva que considera metafísica na poesia brasileira, mas também condena “a arte europeia” pelo “desinteresse pela ‘representação’ da realidade” (GULLAR, 2006, p. 81). Assim, é nossa hipótese interpretativa que Gullar apresenta uma visão limitada e parcial do fenômeno artístico, visto que ele restringe o domínio do real somente à arte que se limita a

devassar os seus elementos empíricos. Daí trazer para o interior do poema, por exemplo, a palavra “diarreia” (Cf. “A bomba suja”, GULLAR, 2001, p. 156), como se pelo advento de seu âmbito visceral pudesse desabonar outras perspectivas, mais subjetivas e que ressignificam a realidade “concreta”. Neste sentido, o sinal entre aspas abrangendo a palavra representação parece nos alertar para um possível equívoco, equívoco este pertencente a uma postura neorrealista ou “mimética”. Afinal, toda leitura da realidade não deixa de ser uma representação, algo que não contém em si uma verdade absoluta, mas sim uma verdade mediada, relativa. Assim, Gullar cede espaço demais ao contexto extrínseco à obra, à história, privilegia sobremaneira o caráter documental da produção artística.

Mas se para Ferreira Gullar, na fase intermediária de seu labor poético (década de 1960 e primeira metade da de 1970), basta o apego à realidade “concreta” para se fazer jus a uma espécie de discurso coerente e fidedigno com o seu tempo, outra é a perspectiva da estética surrealista de Willer. Há uma atitude filosófica de não-contentamento com a realidade, com os dados sensoriais propiciados pelos sentidos, que não são, obviamente, ignorados, mas colocados como meio e não como fim. A realidade maior, para os surrealistas, advinda do mundo da introspecção, com seu mergulho na psique e na vida interior, com seu olhar desnaturalizado, converge com o olhar nebuloso do simbolismo e o deformativo do expressionismo.

Entretanto, ao questionarmos o conceito de arte “mimética”, *stricto sensu*, também questionamos o que vem a ser o seu oposto, a arte “antimimética”, especificamente no que diz respeito ao que estetas e críticos literários denominam de “purismo”. Assim, a arte “pura”, como símbolo de libertação das amarras do real, apontada, por exemplo, pelo alemão Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, ao remeter para as obras de Rimbaud e Mallarmé e daí para toda a modernidade de modo amplo, parece-nos uma generalização perigosa. Senão vejamos. No expressionismo, utilizou-se a distorção ou deformação para ressignificar o real, mas não para negá-lo e fazer arte “pura”. No surrealismo, o automatismo psíquico, o mundo dos sonhos e da imaginação, responsáveis por toda uma criação “fervilhante” e “convulsiva” – para usar a palavra com que Breton termina⁴ (mas também e, sobretudo, desenvolve) seu célebre romance *Nadja* –, também parece longe do mundo da “abstração”.

Desta forma, o que se apresenta como patente no discurso literário e artístico é uma perspectiva mais direta e empírica e, outra, de fato, mais indireta e velada. Por isso mesmo, não concordamos com a asserção de Friedrich para quem “a paixão pela transcendência torna-se uma destruição cega da realidade”, transferindo este juízo para uma generalização que “determina a poesia e a arte europeia muito além de Rimbaud.” (FRIEDRICH, 1978, p. 76)

⁴ “A beleza será CONVULSIVA, ou não será” (BRETON, 2007, 146).

Para o caso da poesia de Claudio Willer, há a tendência para a irrupção de uma poesia voltada mais para a segunda perspectiva elencada acima, ou seja, circunscrita ao domínio do mistério poético e do velado. É bem verdade que em alguns poemas, especialmente de seu terceiro livro, *Jardins da provocação*, publicado em 1981, o poeta do inconsciente e da imaginação, surrealista e *beat*, deixa-se conduzir por um viés socializante, mas este é quase sempre amalgamado à efusão lírica, ao binômio surrealista introspecção/ação. Entretanto, quando remete ao velado, não é para fazer poesia “pura”, mas sim para alçar o “real” a outras paragens, para ressignificá-lo.

Sobre o livro de 1981, parece-nos instigante descortinar alguns aspectos de sua constituição. Sobre o longo poema de abertura “Faz tempo que eu queria dizer isto”, por exemplo, podemos inferir que ela se caracteriza por ser prenhe de simbologias. Assim, o “mar” é a grande metáfora da imaginação criadora, do ilimitado, daquilo que foge das assim chamadas “coordenadas terrestres”, visto que é seu negativo. Além disso, ao lado da ordem do imaginário também surge a vazão do intimismo, das experiências somadas ao longo da caminhada de poeta e de cidadão do mundo:

falamos das pessoas e das aventuras dos anos 60 e 70, tudo o que aconteceu, esses frágeis cenários agora vistos a partir desta perspectiva favorável de uma mesa de bar, eterna como todas as mesas de bar, neste mesmo lugar onde já escrevi outros poemas (WILLER, 2004, p. 60)

Mas se o poeta presentifica no poema as experiências rememoradas de um passado então ainda não muito distante, de um cotidiano redivivo, é em parte fazendo uso da empiria. Todavia, há também uma boa dose de imaginação, pois o discurso poético tende à metáfora, à distorção do reino do significante e do significado. Assim:

o amigo se despede e parte, mergulha para dentro do calor de fim de tarde de um verão precoce, atravessa a barreira de uma cerca viva de folhagens, dissolve-se dentro da névoa que sempre se forma nestes dias
arrasta consigo este feixe de biografias entrelaçadas
e a questão parada no ar do que fazer com tudo isso
levanto-me e vou até a mureta que separa o jardim, agora deserto, da praia
chego mais perto
o entardecer começa a despejar seu instante de alucinação carmesim (WILLER, 2004, p. 60-61)

O discurso poético neste fragmento, embora plenamente inteligível, remete a uma dissociação simbólica da linguagem convencional: o amigo que se vai leva consigo toda uma história em comum (com o “eu” e os demais amigos) enlaçada no tempo e da qual o cenário (aparentemente numa descrição literal, “realista”) serve mais do que adereço, ou seja, constitui-se principalmente em “paisagem psicológica”. Ao propor que “o entardecer começa a despejar seu instante de alucinação carmesim”, o poeta revela seu instante de vertigem,

como se a cor aberrante do crepúsculo revelasse algum tipo de desalinho ou mesmo de sensação pungente instigada pelo mundo da *psique* e expressa poeticamente. Nesse sentido, tal sensação alucinatória lembra a d' *O grito*, de Edvard Munch, de 1893, em que as cores quentes, reveladoras de estados d' alma exaltados, entre elas o vermelho vivo, resplandecem num entardecer inesquecível.

Já no poema “A princípio”, da seção “Sobre García Lorca”, a referência a Raymond Roussel instiga a produção de imagens poéticas para além da experiência propriamente “concreta” ou de natureza mais empírica. Assim:

como a história de Raymond Roussel
viajando pelo Índico sem sair do camarote do navio
furando pneus na Pérsia e achando elegante
o texto torna-se realidade
e converge na direção dos meus passos (WILLER, 2004, p. 65)

Tais passos, os vinculados a figura do poeta, trilham pelo caminho da imaginação, pela fantasia criadora a que produz uma realidade a partir da urdidura e composição textual. Assim, há uma viagem via introspecção, subjetiva, dentro dos processos de criação do “eu”. Claudio Willer expõe assim uma *tournée* por “paisagens interiores”, para o próprio espaço da imaginação criadora e febril:

deslocado no espaço porém frente a frente comigo mesmo
caminhando por paisagens interiores
o pensamento empurrando as imagens para a frente
como uma avalanche
um vômito
um espasmo
uma convulsão
um orgasmo
então eu estava bêbado e intoxicado de García Lorca
(...)
nós construímos a década de 60:
uma ruptura incandescente
e a partir daí tudo começou a jorrar
e ainda era obscuro, pré-histórico e larvar
a palavra iluminava a realidade
deslizando pelos cantos do quarto
(WILLER, 2004, p. 65-66)

Para além das explorações da cidade e do corpo, que se seguem aferidas na continuação do poema, o poeta ressalta o valor da introspecção e de como essa era uma viagem cultuada por ele e seus pares no princípio de suas carreiras poéticas. O poeta, “marginal”, pois “deslocado no espaço”, mas não no tempo e consigo mesmo, “caminhando” graças à própria interiorização e à influência de autores de exceção, como García Lorca, deve tudo o que tem a sua inspiração, ao fluir das imagens que aparecem como um jorro que parece

ser inextinguível. O valor da inspiração já foi enaltecido por Breton, no “Segundo Manifesto do Surrealismo”, de 1930:

[...] todos sabem suficientemente o que se entende por inspiração. Não há como equivocar-se: foi ela que veio em socorro das supremas necessidades de expressão em todos os tempos e lugares. Diz-se, de ordinário, que ela *está* ou não está *presente*; e, se ela não está presente, nada do que sugerem, comparados a ela, a habilidade humana, que obliteram o interesse e a inteligência discursiva, e o talento que se adquire pelo trabalho, nada disso pode remediar-lhe a ausência. (BRETON, 2001, p. 193, grifos do autor)

Vista como o que não pode faltar para que haja criação, a inspiração foi evocada pelos surrealistas do modo mais intenso e frequente possível. Ela torna-se tão poderosa que chega a ser elo entre o que parece ser distinto, o que está em oposição, confronto. É neste sentido que entendemos esta colocação de Octavio Paz, em que defende que com o Surrealismo: “Sujeito e objeto se dissolvem em benefício da inspiração.” (PAZ, 1984, p. 209) Não vemos aqui a negação da autoria e nem do referente, mas a própria manifestação do anseio surrealista de superação de dicotomias, visto que o próprio Breton ao mesmo tempo em que assume a ideia de que o ato criativo exige introspecção, ou seja, de que a verdade está em nós,⁵ postula também que o mundo não é negado (vide a teoria dos “vasos comunicantes”), mas focado a partir de um viés que procura transcender as limitações das perspectivas artísticas de cunho realista e impressionista.

Desta forma, podemos entender que além da tendência da “palavra iluminar a realidade” ela (e o texto, mais especificamente) se “torna realidade” na visada de Willer e dos surrealistas. Assim, compreendemos com Octavio Paz esta relação íntima e poderosa entre o poeta e a palavra criadora que habita nele:

Quando um poeta encontra sua palavra, reconhece-a: já estava nele. E ele estava nela. A palavra do poeta se confunde com ele próprio. Ele é a sua palavra. No momento da criação, aflora à consciência a parte mais secreta de nós mesmos. A criação consiste em trazer à luz certas palavras inseparáveis de nosso ser. Essas e não outras. O poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis. (PAZ, 1984, p. 55)

Esta tese de Octavio Paz ganha respaldo no pensamento surrealista. Jacqueline Chénieux-Gendron, referindo-se às teorias filosóficas de um dos grandes autores do surrealismo, Louis Aragon, aponta para o nominalismo absoluto existente no bojo do

⁵ A afirmação do “eu” se dá em asserções como estas, presente em “Do surrealismo em suas obras vivas” (1953): “Sobre o âmago do problema, que é o das relações do espírito humano com o mundo sensorial, o surrealismo se põe de acordo com pensadores tão diversos quanto Louis-Claude de Saint-Martin e Schopenhauer, nisto de julgar, como eles, que devemos ‘tentar compreender a natureza a partir de nós mesmos, e não a nós mesmos a partir da natureza’.” (BRETON, 2001, p. 362)

movimento. Para Aragon, afirma-nos a esteta, “Não há pensamento fora das palavras...” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 65) Pelo fluir incessante do pensamento, pelo jorro verbal, em que as palavras da tribo passam a ser violadas e dilaceradas num primeiro momento, ressignificadas em outro, para daí voltarem a fazer parte do horizonte de expectativa da mesma tribo com a passagem do tempo, alcança-se o intento almejado pelo artista surrealista. É este jorro verbal, alicerçado no surrealismo pelo automatismo psíquico e pela inspiração, que tanto agrada a poetas como Aragon, Breton e Willer.

Neste sentido, a figura do poeta para Octavio Paz também se constitui numa espécie de violador da linguagem, pois “A criação poética se inicia como violência sobre a linguagem.” (PAZ, 1984, p. 47) Criar, nessa perspectiva, representa além da violação da linguagem, um dilaceramento, uma transfiguração. Assim, corrobora-se a importância nesta poesia de se expandir os horizontes da palavra – se o dito faz parte das possibilidades do dizer, o dito também pode ampliar as possibilidades do dizer.

Mas, além do exercício de operação e refinamento daquela que ganhará o *status* de palavra poética, o autor de *O arco e a lira* afirma, como citado há pouco, que a ligação íntima entre o poeta e ela é tal, que eles acabam por ter uma mesma identidade: “A palavra do poeta se confunde com ele próprio.” Na seção “Anotações de viagem”, especificamente no poema final, “A chegada”, de seu por enquanto último livro,⁶ *Estranhas experiências*, Claudio Willer estabelece, liricamente, em convergência com Octavio Paz, a união indissolúvel entre o poeta e a sua forma de expressão, a palavra recriadora, manifestação de um ser e estar no mundo, de estados d’ alma evocados pelo mundo dos sonhos e da imaginação. Eis o poema em sua integralidade:

finalmente
em um dia febril como este
sol claro depois da chuva:
eu sou a umidade do ar
sou as cores do ar
sou o horizonte e todas as formas no horizonte
sou uma crista azulada de morros da Serra da Mantiqueira
sou o próprio ar
o som de um sino escondido no vale que logo soará longe
sou a terra molhada e as sensações que a própria terra tem por estar molhada
e o jardim, sou o meu jardim
e todos os demais jardins da rua
e a folha que se mexe ao vento
e a chuva e o sol claro após a chuva
e também sou aquela leitura de poemas em um auditório sombrio com umas
cinquenta pessoas extremamente atentas
sou a noite passada e suas vozes
por isso
estou aqui
onde sempre quis estar

(WILLER, 2004, p. 26)

⁶ Willer vem produzindo e lançando (em revistas) novos poemas que promete reunir em livro a partir do título de *A verdadeira história do século 20*.

No poema encontramos a expressão de um “eu” que, por estar descentralizado, expande-se e impregna o mundo sensível. Os objetos, os seres, os fenômenos da natureza, tudo passa pela experiência da metamorfose, da ressignificação subjetiva que o poeta, pela astúcia imagética, vai tecendo. Mas por esta astúcia, por este jogo de potencialização do real, não estamos diante de um poema realista, pois o que o Willer visa é estabelecer as zonas de força que operam e estão, muitas vezes, veladas, por trás da sua representação.

O uso de anáforas, utilizado em outros poemas pelo autor de *Anotações de um apocalipse*, também chama a atenção no poema e parece ter o intuito de ressaltar a unidade entre o sujeito e o referente, entre o poeta e o mundo, restabelecendo ainda, no final uma ordem especial, de outro tipo. Esta ordem é entre o poeta e sua palavra, que faz do fruidor da obra um interlocutor especial, alguém que vislumbra o poeta na própria página do livro. O leitor salvaguarda o poeta e sua palavra em sua memória. Há, portanto, no poema, um espaço para a ressonância do poeta junto ao seu fruidor. E o poeta confessa ter chegado “onde sempre quis estar”, materializado em obra, fazendo sua a palavra, sendo a palavra poética.

Assim, o que vimos até aqui da poesia de Claudio Willer já nos serve de suporte para se construir uma feição do poeta surrealista. Uma de suas apostas é a de potencializar a imagem poética, inflá-la de sentido, num momento em que a transparência e a falta de significância assola, em termos gerais, a cultura hodierna. Neste sentido, o livro de 2004, *Estranhas experiências*, que serve de coletânea para a sua poesia, é um marco. Já pelo título ele merece uma análise. Nele brota uma espécie de conflito entre as duas palavras que o constituem. O substantivo “experiências”, no plural, por um lado, está ligado ao experimental, ao rotineiro, ao familiar, ao empírico. Afinal, vivemos fazendo experiências em nosso campo vital. Assim, todos, a não ser os seres vegetativos ou confinados (não terão a experiência invulgar da solidão?), possuem uma experiência de vida. Já com o adjetivo “estranhas”, também no plural (valorizado, pois colocado antes do substantivo), temos a vazão do não familiar, do que não se vê a toda hora, quiçá, do transcendente. Ao propor que a obra se intitula *Estranhas experiências* o autor parece querer nos levar a lugares incomuns, insólitos, vertiginosos como a sua poesia. Mas, muitas vezes, é o próprio discurso poético que é rarefeito e cria atmosferas de tensão.

Dessa forma, no poema “A verdade”, que tem por tema a loucura (sendo que o poeta faz uma espécie de ode a ela frente à palidez da razão), Willer deixa transparecer o poder da vidência frente à ordem comum dos entes. Cito a parte 2 do poema:

todos, todos eles
os que agora vagam pelas mesmas ruas
os personagens fantásticos os profetas do desencontro os poetas

malditos os videntes os ensandecidos os marginais
seus passos, nossos passos contraculturais e magníficos
ecoam, ecoam pelas ruínas do Ocidente
– todos – todos eles irremediavelmente enlouquecidos
e nada sobra –
escrever é difícil, mais difícil ainda é relatar como agora a vejo
em todo lugar
simultânea multiplicação de abismos (WILLER, 2004, p. 36)

Ao falar da loucura da amiga no poema, (“como agora a vejo”), uma loucura difícil de materializar em obra, pois a inspiração parece ser um poço sem fundo, “simultânea multiplicação de abismos”, o poeta constrói não só neste excerto, mas nas cinco partes que compõem o poema, uma elegia a personagem feminina inominada e aos “personagens fantásticos”, que povoam sua mente e obra, enriquecendo seu horizonte poético. À amiga e aos demais “ensandecidos” geniais, ele, o poeta, deve a parceria de “nossos passos contraculturais e magníficos”.

Assim, remete o poeta a vivência pessoal sem cair nas facilidades do confessionalismo, mas sim criando uma aura de indeterminação diante de sua intimidade. Intimidade expressa aos poucos e somente entrevista, como se Willer quisesse manter uma aura de mistério sobre ela. Mistério que leva ao paroxismo de ver a louca “em todo lugar”, e de mergulhar via inspiração numa aventura poética vertiginosa e tensa.

Em outro poema, “O outro lado”, da seção “A poesia deve ser feita por todos”, Willer expressa uma perspectiva da realidade ao mesmo tempo estranha e familiar. Eis o poema na sua integralidade:

só assim o poema se constrói:
quando o desejo tem forma de ilha
e todos os planetas são luas, embriões da magia
então podemos atravessar as chamas
sentir o chão respirar
ver a dança da claridade
ouvir as vozes das cores
fruir a liberdade animal
de estarmos soltos no espaço
ter parte com pedra e vento
seguir os rastros do infinito
entender o que sussurra o vazio
– e tudo isso é tão familiar
para quem conhece
a forma do sonho (WILLER, 2004, p. 46)

Ao resignificar a realidade, o poeta a transforma, e, com “embriões da magia”, tecidos por este artesão da palavra (palavra que é sua e se confunde com ele), sonda “os rastros do infinito”, que deixam de parecer estranhos e se tornam familiares a quem ouve os “sussurros” do “vazio”, tornados audíveis pela alquimia poética. Assim, ao esculpir “a forma

do sonho”, Willer alça-se à verdadeira tradição surrealista, trazendo à tona o mundo do maravilhoso, o que, para André Breton, é o que realmente importa para a arte que se quer realmente fidedigna de receber esta designação.

Willer, assim, enfatizamos, se alça a mais alta tradição surrealista, àquela que, segundo Jacqueline Chénieux-Gendron, remete e atinge “um possível que sempre mordiscasse o impossível.” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p. 13) Ao procurar dizer o indizível, Willer inova e, ao mesmo tempo, potencializa as imagens poéticas.

Desta forma, no mundo dos sonhos do poeta de *Estranhas experiências*, presente no poema “O outro lado”, podemos sentir além das imagens já postas, outras, de fato, muito instigantes, como a que produz sinestésias: “ouvir as vozes das cores” (o aspecto auditivo retirado do plano puramente visual). Mas, há também outras, ricas em seu poder imagético, como “sentir o chão respirar”, “ver a dança da claridade”, etc.

Além disso, o que podemos perceber no poema “O outro lado”, fazendo jus a sua evocação, é que está aquém e além de algo inominado. Numa perspectiva, pela agudeza de visão, está além do outro lado. Noutra, por apenas vislumbrar os “rastros do infinito”, está aquém.

Todavia, respondendo ao possível questionamento do escopo da poesia de Claudio Willer, do que podemos vislumbrar para além da sua ressignificação de mundo, pode-se dizer que ela busca uma apreensão mais ampla da realidade, fazendo-o de maneira imagética, onírica e delirante. A partir da década de 1960, no momento em que boa parte da poesia brasileira era marcada pelo exercício mais autorreferencial (concretos, poesia práxis, etc.), por um lado, ou pelo engajamento e neorrealismo, por outro, a poesia surrealista de Willer, com suas metáforas ricas e plena liberdade de imagens, pode ser vista como uma sinalização retumbante (no mesmo nível de retumbância da poesia do companheiro de geração Roberto Piva) em direção a uma terceira via. Estas imagens, que nos causam espanto, deleite, senso do mistério, iluminações, *frissons*, são entrevistas por um sujeito poético visionário. O visionário é um ser extratemporal na poesia e, mesmo estando em baixa na poesia brasileira hodierna, pela sua ação, produz uma espécie de enriquecimento imagético-ideológico. E assim o é com Willer, verdadeiro visionário, poeta que circunscreve em sua cosmovisão surrealista aspectos que passam em branco para perspectivas poéticas mais empíricas ou figurativas, por um lado, ou mais afeita a jogos literários autorreferenciais, por outro.

Desta forma, a poesia de Claudio Willer constitui-se em uma das mais densas e ricas do cenário contemporâneo brasileiro dos últimos 50 anos. A tradição que ela enseja, entretanto, ainda é minoritária na poesia brasileira, que não tende, infelizmente, para a atitude da introspecção, bem como para a evocação do mundo do sonho e do maravilhoso.

Beyond and before the other side: a study on the surrealist and "antimimetic" poetics of Claudio Willer

Abstract: This paper has two main objectives, namely to discuss some fundamental aspects of surrealism and, concomitant to this historical vanguard, the way Claudio Willer enhances the poetic image giving new meaning to reality. Thus, both the appreciation of the pair *action/introspection*, emphasized by Jacqueline Chénieux-Gendron, as well as the tendency for an "antimimetic" view (more concealed) of reality, or even the praise of the psychic apparatus outside the restricted path of reason and the sensitive, are all remarkable aspects. These characteristics, present in surrealism, also appear in Willer through his innovative and productive posture. Moreover, the *Surrealism* (CHÉNIEUX-GENDRON), the *Cavalier History of Surrealism* (DUPUIS), the *Manifestoes of Surrealism* (BRETON) and *The bow and the lyre* (PAZ), constitute the principal theoretical references for this work. Furthermore, the poetry anthology of Willer, published under the title *Estranhas experiências e outros poemas* (Strange experiences and other poems), is the object language of this essay.

Keywords: Claudio Willer. Surrealism. "Antimimetic" Art.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR, Davi. "A noite de Cruz e Sousa". In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 165-184.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Sérgio Pachá. Rio de Janeiro, Nau, 2001, 396 p.

_____. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso, apresentação de Elaine Robert Moraes e posfácio de Anne Le Brunn. São Paulo, Cosac Naify, 2007, 184 p. (Coleção Prosa do Mundo)

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 1992, 228 p.

DUPUIS, Jules-François (pseudônimo de Raoul Vaneigem). *História desenvolvida do Surrealismo*. 2ª ed. Tradução de Torcato Sepúlveda. Lisboa, Antígona, 2000, 155 p.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo, Duas Cidades, 1978, 349 p.

GUINSBURG, J. e LEIRNER, Sheila. "A última manifestação da avant-garde histórica". In: GUINSBURG, J. e LEIRNER, Sheila (Organização). *O Surrealismo*. São Paulo, Perspectiva, 2008, p. 13-15.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1999)*. 11ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2001, 511 p.

_____. *Cultura posta em questão e Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2006, 300 p.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. 2ª ed. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 368 p.

WILLER, Claudio. *Estranhas experiências e outros poemas*. Rio de Janeiro, Lamparina, 2004, 144 p.

_____. *Manifestos 1964-2010*. Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2013, 192 p.

_____. *Os rebeldes: Geração Beat e anarquismo místico*. Porto Alegre, L&PM, 2014, 200 p.