



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FERNANDA SUAIDEN

**A AUSÊNCIA DA *CONSOLATIO*:
A ANTIELEGIA EM CLAUDIO WILLER**

Londrina
2016

FERNANDA SUAIDEN

**A AUSÊNCIA DA *CONSOLATIO*:
A ANTIELEGIA EM CLAUDIO WILLER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa

Londrina
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S939a Suaiden, Fernanda.
A ausência da consolatio: a antielegia em Claudio Willer / Fernanda Suaiden.
- Londrina, 2016.
76 f.

Orientador: Alamir Aquino Corrêa.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras ,
2016.
Inclui bibliografia.

1. Willer, Claudio - Tese. 2. Poesia brasileira - Tese. 3. Antielegia - Tese. 4.
Aceleração do tempo na modernidade - Tese. I. Corrêa, Alamir Aquino. II.
Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas.
Programa de Pós-Graduação em Letras . III. Título.

CDU 869.0(81)-1.09

FERNANDA SUAIDEN

AUSÊNCIA DA *CONSOLATIO*:
A ANTIELEGIA EM CLAUDIO WILLER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Alamir Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr^a Maria Carolina de Godoy.
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 27 de julho de 2016.

Dedico este trabalho à solidão, eterna
companheira.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos livros, queridos companheiros.

Agradeço aos meus pais e aos meus irmãos, base do que sou, referência diária.

Agradeço ao meu orientador, Almir Aquino Corrêa, que me apresentou o tema que, hoje, em minha vida faz todo o sentido. Entre diversos autores que leio está ali escondida entre as entrelinhas, a antielegia.

Agradeço aos amigos e às digressões de final de semana que sempre trazem sementes importantes para novas ideias.

Agradeço ao CNPq, por financiar um projeto tão interessante e que tanto traduz a literatura contemporânea.

Agradeço ao meu caro autor, Claudio Willer, pois, sem suas poesias, não poderia jamais me perder nesse vislumbre. Por sua simpatia, sua acessibilidade e seu carisma, os quais me ajudaram a gostar ainda mais de seu trabalho.

Agradeço, agradeço e agradeço. Pois sem tantas coisas, não seria jamais o que sou, e jamais conseguiria finalizar este trabalho.

Escrever é matar-se aos poucos

Claudio Willer

Every poem is an epitaph

T.S. Eliot

Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate.

Dante Alighieri

SUAIDEN, F. **A ausência da *consolatio***: a antielegia em Claudio Willer. 2016. 76 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

O presente trabalho objetiva estudar as poesias de Claudio Willer (1940), poeta oriundo da Geração de 1960, por meio do olhar antielegíaco, trazendo à tona estudos sobre a aceleração do tempo na modernidade, sobre a geração na qual está inserido e sobre as transformações do gênero elegíaco até culminar na antielegia. Para tal, serão explorados os livros de poesia de Willer que datam de 1964 até 2004, a fim de provar a existência, ou não, das marcas do desconsolo, da falta de esperança e do desespero causadas pela modernidade tardia, configurando, assim, a antielegia.

Palavras-chave: Antielegia. Aceleração do tempo na modernidade. Geração de 1960. Claudio Willer. Poesia.

SUAIDEN, F. **Absence of Consolatio**: the antielegy in Claudio Willer. 2016. 76 p. Dissertation (Master's Degree in Literary Studies) – State University of Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

The present work aims to study the poetry of claudio Willer (1940), poet from the 1960 generation, through the antielegiac look bringing out studies about the acceleration of time in modernity, about the generation in wich it is inserted and about the transformation of the elegiac genre til culminate in antielegy. For this, Willer poetry books, dating for 1964 to 2004, will be explored in order to prove the existence or not of desolation marks, hopelessness and despair caused by late modernity, setting thus the antielegy.

Key-words: Antielegy. Time acceleration. 60's Generation. Claudio Willer. Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 PERFIS ESTÉTICOS DA GERAÇÃO 60	11
1.1 BIOGRAFIA UM TANTO QUANTO SELVAGEM: BREVE TRAJETÓRIA DE CLAUDIO WILLER E DA GERAÇÃO DE 1960	12
1.2 SOBRE A GERAÇÃO DE 1960	15
1.3 ACELERAÇÃO DO TEMPO NA MODERNIDADE	22
2 TRANSFORMAÇÕES DO DISCURSO ELEGÍACO: PERMANÊNCIAS E RUPTURAS	28
2.1 ELEGIA E ANTIELEGIA	29
2.2 UBI SUNT QUI ANTE NOS FUERUNT: A ELEGIA.....	29
2.3 REABRINDO AS FERIDAS: A ELEGIA CONTEMPORÂNEA	35
3 A ANTIELEGIA E A PERIFERIA REBELDE	42
3.1 O SURREALISMO	43
3.2 GERAÇÃO <i>BEAT</i>	49
3.3 O FAZER POÉTICO	49
4 ANÁLISE	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS	71
APÊNDICE	73
APENDICE A - Entrevista com Claudio Willer	74

INTRODUÇÃO

Para relacionar a presença da antielegia na poesia de Claudio Willer à influência da Geração de 1960, e a sociedade na qual o autor participa, faz-se necessário um estudo do tempo histórico no qual essa geração se insere.

Dessa maneira, é essencial relacionar os impactos gerados pela aceleração do tempo histórico na sociedade brasileira da segunda metade do século XX, os quais acarretaram a angústia e a ausência de referências como algumas das consequências reconhecidamente trazidas pela modernidade tardia. Serão utilizados, para fomentar tais teorias, os autores Marshall Berman (2007), Nicolau Sevcenko (2001) e Anthony Giddens (2001).

O paulista Claudio Willer é um poeta, ensaísta, crítico e tradutor nascido em 1940. Pensando em sua data de nascimento, pode-se estudá-lo como parte da Geração de 1960, que, segundo Lyra (1995), era formada por jovens em torno de seus vinte e poucos anos influenciados por dois grandes acontecimentos históricos: a Segunda Guerra Mundial e o Golpe civil-militar de 1964. Willer possui influências marcadamente do Surrealismo e da Geração *beat*, sendo que, em 1964, valeu-se das vanguardas e de autores como Lautréamont como representações do que ocorreu em sua época, em um Brasil recém-tomado pelo golpe, travando “batalhas poéticas” contra uma sociedade moralista e retrógrada.

Inserido no contexto de vanguardas na Europa, o Surrealismo propunha alguns artifícios para atingir o surreal e o subversivo. Seus participantes, por exemplo, faziam uso da escrita automática, do sono induzido, da colagem, entre outras formas de subverter a escrita e a ordem vigente.

Em 1960, um grupo de jovens em São Paulo foi influenciado por essa estética, por meio de materiais surrealistas como revistas, livros e poesias, aos quais conseguiram ter acesso. Esses jovens passaram também a se utilizar de alguns dos recursos do Surrealismo, como a escrita automática e a relação onírica, a fim de produzir seus poemas. Além das influências surrealistas, eles eram também influenciados pela Geração *beat*.

Desse modo, o interesse dos escritores da Geração de 1960, sobretudo de Claudio Willer e Roberto Piva, pela Geração *beat* foi tanto que, ao se aproximarem dos livros dessa geração, começaram a traduzi-los, bem como incluir as ideias, estilo e temas em suas próprias poesias.

O primeiro capítulo da dissertação, portanto, trata da delimitação e da descrição do que foi a Geração de 1960. Será utilizado como aporte teórico o autor Pedro

Lyra, que discorre sobre como é possível tal delimitação, e também o estudo sobre o grupo paulista dos *Novíssimos*, do qual Willer era partícipe. O objetivo de estudar a Geração de 1960 é provar a existência dessa delimitação e da importância da sua produção para o estudo da literatura brasileira.

No segundo capítulo, será feita uma breve trajetória do gênero elegíaco até culminar na antielegia. A elegia moderna (antielegia) é a que não encontra consolação nem no passado, nem no futuro; é a total falta de referência, inserida em um mundo moderno, que esmaga o ser, um mundo carregado de angústia e desconsolo.

O recorte para o terceiro capítulo será feito nessa elegia moderna, que seria a elegia influenciada pela modernidade, pela aceleração do tempo histórico; aqui, tem-se a imagem do “loop” oferecida por Sevcenko em analogia do tempo histórico a uma montanha-russa “tornando-o cada vez mais imprevisível e incompreensível” (SEVCENKO, 2001, p. 17).

Para tal empreitada, serão analisados os livros de poesia de Willer produzidos entre 1964 e 2004, quais sejam: *Anotações para um apocalipse* (1964); *Dias Circulares* (1976); *Jardins da Provocação* (1981); e *Estranhas Experiências* (2004). Entre esses livros, serão escolhidos poemas que se aproximam da teoria da aceleração do tempo histórico e da teoria das poesias antielegíacas. Busca-se conferir aos poemas do autor um retrato de uma sociedade, uma São Paulo que começa a passar de “provinciana”, como descreve o próprio Willer, para uma metrópole, “a magia das cidades que se espreitam, tensas e angustiadas pela angulosidade da distância mínima que as arrebatam, aos poucos arrastam nossas almas” (WILLER, 1964, p. 15).

O objetivo, enfim, baseia-se em provar que os poemas de Willer se relacionam com as teorias antielegíacas, uma vez que se discorre sobre a angústia, a falta de referência e de consolo presentes na modernidade: “diante deste fogo / deste maremoto / deste tumulto / desta hora marcada e antecipada e elaborada e encomendada e pressentida / desta hora carcomida e selvagem” (WILLER, 1981, p. 83).

1 PERFIS ESTÉTICOS DA GERAÇÃO 60

1.1 BIOGRAFIA UM TANTO QUANTO SELVAGEM: BREVE TRAJETÓRIA DE CLAUDIO WILLER E DA GERAÇÃO DE 1960

“Lembrar-se passou a ser a mais profunda rebelião da alma”
Claudio Willer – *Estranhas Experiências*

Na cidade de São Paulo, ainda um tanto provinciana, mas já a tornar-se metrópole, na década de 1960, há um ambiente profícuo para jovens poetas sedentos por literatura em reuniões, discussões, drogas, bebedeiras e literatura. Muita literatura. Essa geração recebe a influência de vários autores: surrealistas, malditos, revolucionários, vivendo o rescaldo do pós-guerra e os movimentos libertários daquela década. Esse tempo de mudança transborda entre suas linhas, fere, motiva, transforma em poesia a incoerência da cidade, do momento, da vida, do ser.

É partindo desse viés que será estudado um dos poetas participantes da Geração de 1960: Claudio Willer. Paulistano, nascido em 1940, com vasta formação acadêmica, graduado em Psicologia e Ciências Sociais e Políticas, possuindo também doutorado em Letras, além de poeta, ensaísta e crítico, Willer é também um dos principais tradutores da Geração *beat* e de autores como os surrealistas Conde de Lautréamont e Antonin Artaud. Com sua produção complexa e ampla, é um prato cheio de cultura para analisar, estudar e degustar.

O foco desta dissertação será detectar as características antielegíacas em poemas dos livros *Anotações para um apocalipse* (1964), *Dias circulares* (1976), *Jardins da Provocação* (1981) e *Estranhas Experiências* (2004), evidenciando neles as qualidades da modernidade; ou seja, perceber neles a sensação de falta de rumo desde o sofrimento ou a presença do infortúnio constante. Esse assunto, a antielegia, será discutido mais adiante. De qualquer sorte, para compreender o processo criativo de Willer, faz-se necessária a compreensão da sua trajetória poética e sua trajetória de vida, demonstrando que existe uma congruência entre a experiência e a escrita, e observando o tempo vivido, as amizades, os lugares de encontro, as conversas literárias, as viagens terrenas e alucinatórias. Esse conjunto é o que forma o poema de Willer, e os efeitos da modernidade tardia influenciam diretamente a vida e a poesia do autor. Claro que há também de se considerar as características da Geração de 1960, especialmente a partir da proposta de Pedro Lyra (1995), ressaltado o fato de que o próprio Willer evidencia a dificuldade do reconhecimento dos autores da Geração de 1960, pois muitos só começaram a ser lidos vinte anos depois.

Grande incentivador de jovens, Masso Ohno publica a “Coleção dos Novíssimos” a partir de 1960, com vários cadernos. Em 1964, publica *Anotações para um Apocalipse*, de Willer, e *Piazzas*, de Roberto Piva; contudo, posteriormente Ohno encerra as publicações, pois a censura da ditadura começava a intervir julgando-o “subversivo”. Enquanto isso, Willer graduava-se em Psicologia (1963) e em Ciências Sociais (1966). Também se relacionava com as leituras e traduções dos poemas da Geração *beat*, feitas por ele e por Décio Bar em 1967. Informação de grande importância, pois a Geração *beat* só veio realmente à tona no Brasil na década de 1980, marcando esse conhecimento prévio da geração de Willer sobre os *beats*.

Em 1976, Heloisa Buarque de Holanda lança o livro: *26 poetas hoje*, no qual Willer não está incluso, mas Piva sim. A importância dessa antologia é mostrar a repercussão da poesia no eixo Rio-São Paulo, pois se, em São Paulo, ainda havia alguma reserva em relação a esses poetas marginais; no Rio de Janeiro, já contavam com certa repercussão acadêmica:

A Helô foi levada a publicar o Piva porque era irrecusável [...]. Mas a Helô foi professora da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Aqui não havia essa abertura. Você não tinha professores interessados e nem facilidade perante o mercado editorial. A presença dos formalistas foi muito mais intensa em São Paulo do que no Rio, então eles ocuparam todos os espaços de oportunidade no plano da publicação. E eram pessoas importantes no ponto de vista da produção cultural. Nós não tínhamos nenhuma intenção de ter presença institucional da forma que fosse. Então nosso grupo ficou muito mais marginalizados do que eles ficaram no Rio de Janeiro [Franceschi] (HUNGRIA; D’ÉLIA, 2011, p. 117).

Em 1970, são publicados *Os Cantos de Maldoror*, de Lautréamont, que é a primeira tradução de Willer. De 1968 até 1975, Willer relata que não teve produção poética; não apenas ele, mas também outros amigos devido à repressão pesada da Ditadura. Em 1976, Willer coordenou a Feira de Arte e Poesia, ideia de Ohno para a publicação de vários livros ao mesmo tempo, como os escritos por Dora Ferreira da Silva, Maria José Carvalho, Jorge da Cunha Lima, Regina Helena da Cunha Lima, Maria da Graça Biatto, Eunice Arruda, Renata Palottini, Roberto Piva, Claudio Willer, Clóvis Beznos, Eduardo Gianetti da Fonseca, Hilda Hilst, Roberto Saito, José Pedro de Oliveira Costa e Raul Fiker. Willer, na feira, publica o seu livro *Dias Circulares* (HUNGRIA; D’ELIA, 2011).

A feira ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo, durante três dias; nela, além dos poetas com lançamento de livros, estavam Heloisa Buarque de Hollanda e alguns dos poetas cariocas que faziam parte do grupo *Nuvem Cigana*. O evento concentrou muitas

peessoas, mas, por conta do clima político, havia muitos agentes do DOPS infiltrados. Todavia, o evento não era exatamente direcionado contra a ditadura ou possuía forte caráter político; seu marco importante foi a repercussão que teve para a abertura cultural de São Paulo. Segundo Hungria e D’Elia (2011, p. 130),

Foi num momento em que as pessoas perceberam que podiam sair de casa. São Paulo estava num refluxo. Todo o movimento de bares aconteceu somente depois. Havia um vazio e a Feira coincidiu com uma mudança e uma aceleração do processo de abertura política [Willer]. A Feira de Poesia e Arte não teve, em nenhum momento, alguém segurando um cartaz “Abaixo a ditadura!” ou “Liberdade aos direitos humanos!”. Não teve cartaz do Che Guevara. Até porque, nós tínhamos ali um caldeirão de correntes políticas. Mas foi um evento decisivo nesse momento de abertura. A cena cultural paulistana voltou à tona pra valer [Oswaldo Pepe].

Em 1977, com a repercussão da Feira de Arte e Poesia, Willer começa a receber vários convites para organizar eventos e também funda uma editora: Feira de Poesia, que publica livros de Bicelli, Piva e Pallotinni, de 1977 até 1979; mas, como Willer ressalta, “sou um escritor, e não um editor” (WILLER apud HUNGRIA; D’ÉLIA, 2011), a editora acaba.

Em 1981, Willer publica *Jardins da Provocação*, livro de poemas, conjuntamente com um manifesto. Em 1983, é publicada a tradução de *Uivo*, de Allen Ginsberg, por Willer. E é exatamente nesse momento que há a explosão *beat* no Brasil. Willer mantinha contato com Ginsberg, o que colaborava com a sua tradução, sendo que, após isso, traduziu outros *beats*. Com a editora LP&M, a entrada da *beat generation* no Brasil foi difundida, e tradutores como Willer e Bivar, como já dito anteriormente, mantinham contato com essa literatura desde meados de 1960.

A partir da década de 1980, Willer assume cargos públicos. Após defender sua tese de doutorado, publicou outros livros sobre a Geração *beat* e mais um livro de poemas. Sua produção nunca parou – diminuiu, mas não cessou. Continua atualmente com palestras e aulas de escrita criativa, e ainda é muito ativo na rede produzindo poemas, críticas e ensaios:

Eu exerci cargos públicos a partir dos anos 80. Fui secretário da Comissão de Cultura, Ciência e Tecnologia da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo (1984-85). Depois Assessor do Ministério da Cultura, representante em São Paulo do Ministro da Cultura durante a gestão Aluísio Pimenta (1985-86); Assessor Cultural da Secretaria Municipal da Cultura de São Paulo no gabinete do Secretário da Cultura, a partir de maio de 1994; e também presidente da UBE por quatro mandatos de 1988 a 1992 e de 2000 a 2004 [Willer] (HUNGRIA; D’ÉLIA, 2011, p. 166).

O importante dessa trajetória é perceber que não só toda a Geração de 1960 foi amadurecendo, mas também a própria vida do poeta se alterou conjuntamente à sua época. Como diria Willer, “[r]econstituições de época não são exercícios de saudosismo. Bom mesmo não era a época. Era, isto sim, ser algumas décadas mais jovem” (FARIA; MOISÉS, 2000, p. 223).

1.2 SOBRE A GERAÇÃO DE 1960

Partindo dessa ideia geral da trajetória de Willer, é possível delimitar as influências em sua vida da Geração de 1960, seus percursos, como se davam as publicações, dificuldades e facilidades. Assim, para prosseguir com a ambientação, será necessário compreender a Geração de 1960 de maneira geral e, depois, de maneira específica, para assim chegar ao microcosmo do autor Claudio Willer, analisando as influências sobre sua produção.

Sobre essa geração, usarei os autores Pedro Lyra, com o seu livro *Sincretismo: a poesia da Geração 60* (1995), e a antologia de Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés: *Antologia Poética da Geração 60* (2000). Partindo de suas análises e escolhas de poetas em cada antologia, busca-se entender como se deu essa geração, quais são suas características e sua importância para a poesia brasileira, e compreende-la, dessa maneira, heterogênea e sincrética, como ressalta Lyra (1995).

A questão de demarcação geracional é uma discussão profícua entre vários autores por várias décadas. A definição de geração pode ser delimitada por diversos aspectos. Nesse caso, será utilizada, para o estudo da Geração de 1960, a definição presente em Pedro Lyra, que, por sua vez, parte de alguns conceitos formulados por Ortega y Gasset, entre outros autores que abordam essa questão, tais como Mariás, Donfut e Mannheim.

Lyra parte da percepção de que as gerações são formadas tanto pelo seu aspecto histórico-social quanto pelo seu aspecto genealógico. Ainda ressalta que, depois da Geração de 45, há poucos estudos sobre as gerações posteriores. Não havendo uma delimitação, a maioria da produção posterior fica relegada a um lugar amontoado sem a devida definição, causando problemas em relação às escalas geracionais, pois não há um rigor ao definir os “novos” poetas.

Serão analisadas, primeiramente, as gerações partindo de alguns aspectos técnicos. Em relação à questão genealógica das gerações, pode-se entender geração pelo simples fato de seus participantes serem da mesma faixa etária, acometidos pelo mesmo

tempo-espaço histórico, podendo ser participantes pessoas de várias regiões, posições sociais e sociedades, enfim, podem só ter em comum terem nascido no mesmo período (LYRA, 1995).

Cada geração tem suas próprias questões e ideais, mas, ao mesmo tempo, possui seus próprios meios de enfrentar essas novas situações; indo mais além, ainda possui as questões deixadas em aberto pela geração anterior. As gerações vão sendo substituídas, e cada uma necessita ser diferente da que a precedeu.

Para Lyra (1995), as gerações possuem dois tipos de fisionomia: a herdada e a própria. Para uma geração superar a anterior, tem de ultrapassar a questão herdada e produzir a sua própria fisionomia. Além dessa divisão, ainda há a questão de divisão das gerações do ponto de vista genealógico e do ponto de vista histórico.

No quesito genealógico, o que se leva em conta é o tempo para a reprodutibilidade, isto é, os membros de uma mesma geração podem ter até vinte anos de diferença entre o mais velho e o mais novo pertencente a ela. Em relação ao tempo histórico, é necessário o intervalo de 20 anos para surgir outra geração.

As gerações passam por cinco faixas geracionais: nascimento, estreia, vigência, confirmação e retirada. Isso simboliza que, em um mesmo período histórico, podem estar convivendo juntas outras gerações, mas não em faixas iguais. Quando uma geração está em fase de retirada, outra pode estar em fase de nascimento, enquanto outra, ainda, pode estar em fase de vigência. Para Lyra (1995, p. 36),

As cinco gerações contemporâneas se encontram em coexistência nessas etapas históricas diferentes – os estágios evolutivos pelos quais passam todas elas. Cada uma vive seu momento específico, com as motivações e atitudes próprias das respectivas idades biológicas – encontro determinado pela faixa de nascimento, o que possibilita a sucessividade (uma nasce da outra) e a simultaneidade (uma coexiste com as outras) das gerações.

As gerações literárias acompanham as faixas etárias de seus participantes, pois representam a vida social. Todas essas sucessões e simultaneidades demonstram a circularidade da vida: “[a] inocência da infância, os sonhos da adolescência, as seduções da juventude, os compromissos e realizações da maturidade, os desenganos da velhice, os tormentos da senectude, as angústias da morte” (LYRA, 1995, p. 41).

Ainda no livro *Sincretismo: a Geração 60*, Lyra ressalta que há dois fatores que enquadram os autores dentro de uma mesma geração: a questão histórico-genealógica e a questão estética. Ressaltam-se essas questões para que não haja a confusão entre escolas e

gerações, pois, mesmo que dois autores tenham a mesma estética – mas pertencem a épocas diferentes –, eles não fazem parte da mesma geração. Lyra dá o exemplo entre Moacir de Almeida e Castro Alves, ambos condoreiros, mas separados por uma geração, ou seja, separados por uma questão histórico-social.

Lyra (1995, p. 73) ainda enfatiza a falta de rigor para o uso da palavra geração, o que causa equívocos e discrepâncias nas definições, além de um vazio teórico e referencial:

É preciso libertar-se de vez do simbolismo de confundir geração com tudo isso, principalmente com década. Verdade que a mudança de dezena no calendário predispõe a uma abertura dos espíritos, mas, além de convencional, não tem força nem substância para mudar por si mesma a mentalidade das pessoas e, muito menos, o estado do mundo. Com 10 anos, ninguém gera ninguém: logo, não pode haver duas gerações com apenas 10 anos de intervalo. Nem numa época em que todos tenham direito a uma fama de 15 minutos as gerações teriam apenas 10 anos de vigência. Grupos, correntes, estilos, escolas, tendências, modas, movimentos – sim; gerações – não.

Lyra utiliza Ortega y Gasset para explicar o que é necessário para o surgimento de uma nova geração. Ele elenca dois fatores: “que algo mude no nosso mundo; que mude o mundo” (1995, p. 89). Esses fatores são essenciais para delimitar essa Geração de 1960, pois muitos críticos e teóricos defendem a ideia de que não se formou uma nova geração, que esses novos poetas ainda fazem parte da Geração de 45. Mas a Geração de 45 teve seus próprios acontecimentos históricos importantes para o surgimento de uma nova, como um país recém-liberto da ditadura de Getúlio Vargas com o Estado Novo, além de ter passado pelas transformações de Juscelino Kubitschek, como a forte implantação do regime capitalista norte-americano. Já a Geração de 1960 possui outros fatores para seu surgimento:

Em suma: 2 fatos decisivos e irrefutáveis convergem para situar em meados da década de 60 a baliza histórica dessa geração, a sua data-base: um externo – o golpe militar de 1964; outro interno – a distância ideal de 20 anos em relação à anterior. Depois do golpe, temos um outro país – o suficiente para termos uma outra cultura, um outro mundo. Co-incidentemente, era o instante de outra geração (LYRA, 1995, p. 91).

Em âmbito mundial, é um momento de várias mudanças históricas, guerras, além da globalização em ascensão. Em relação à cultura, é um momento de grande eclosão de movimentos contraculturais, inovações no cinema, nas artes plásticas e também na literatura. É um momento profícuo e abundante.

Na América Latina, não é diferente. Os golpes militares acontecendo, o medo da abrangência do comunismo pela direita, inovações tecnológicas e diversas manifestações no âmbito artístico.

No Brasil, a década de 1960 é um momento de polarização entre o repressor e os que produzem. É implantado o regime civil-militar, dificultando a produção artística e a comunicação. Mas também é um momento de rebeldia e inovação na literatura e nas artes em geral.

O Brasil foi marcado por um Golpe civil-militar que trouxe ao país uma ditadura que durou de 1964 até 1984, sendo pouco mais de 20 anos de repressão. A questão ditatorial acarreta para a produção literária e artística, em geral, mudanças de postura, pensamento e direcionamento da arte. A produção artística toma uma nova forma não só para se moldar ao período vivido, mas também para contestá-lo.

O bloqueio da produção artística, a censura e o momento em que se encontrava o Brasil fizeram com que a produção artística fosse estimulada; mas, ao mesmo tempo que era estimulada, a censura barrava a circulação dessa produção, criando, assim, novas formas de expressão artística. Nessa época, então, surgiu como forma de expressão o Cinema Novo, o Tropicalismo, a Imprensa nanica, entre outras formas de manifestação.

Lyra (1995, p. 23) comenta como essas formas de expressão eram manipuladas e censuradas pela ditadura e seus efeitos:

De todos os lados, essas práticas foram cerceadas pela censura ou pela polícia – e jornais foram incendiados; autores foram presos, alguns torturados, exilados, assassinados, outros se suicidaram – e estes fatos eram sonegados ao público, pois a imprensa consentida (sobretudo a de maior repercussão) estava proibida de divulgá-los.

Mas esse bloqueio da divulgação não interrompia a produção dos autores. Lyra ressalta que essa censura passava a “falsa imagem de tranquilidade”. Conjuntamente a outras artes, surgiram a telenovela e a Jovem Guarda, que “anestesiavam a juventude”. Essa prática fez com que a história oficial vinculasse a essa geração um “vazio cultural”, sendo que, pelo contrário, foi uma geração com uma grande produção cultural e artística.

Como já havia ressaltado antes, Lyra comenta o sincretismo dessa geração. Além de ser uma geração que não se limita ao eixo Rio-São Paulo, é também uma geração que não possui uma escola, movimento ou tendência que a conecte. O principal fator da Geração de 1960 é a existência de uma mesma faixa etária entre seus poetas, definindo, assim, poetas que foram influenciados pelos mesmos agentes históricos.

Diminuindo mais a área de alcance, será estudado propriamente os autores partícipes do grupo paulista dos *Novíssimos*. Nesse momento, São Paulo já é considerada metrópole, principalmente devido ao plano de modernização de Juscelino Kubistchek durante a década de 1950:

São Paulo já tinha um novo perfil cultural durante a primeira metade da década de 60. Já era metrópole. Sua vida cultural teve uma agenda definida no final dos anos 40 e começo dos anos 50, pela criação do TBC, seguido por ramificações (Teatro Sérgio Cardoso e Teatro Maria Della Costa) e dissidências (Arena e Oficina), fazendo que a cidade passasse a ter vida teatral, bem como da Bienal de artes plásticas, e dos grandes museus, MASP, MAM e MAC (FARIA; MOISÉS, 2000, p. 219).

Mudanças estão ocorrendo em relação à cidade: a cena cultural começa a ficar intensa, a Bossa Nova, o Cinema Novo, entre outros lançamentos internacionais em relação à literatura e ao cinema que chegavam ao Brasil. Para Willer (apud FARIA; MOISÉS, 2000, p. 221),

Essas obras mostravam vidas, inquietações e rebeliões em que se espelhavam jovens de classe média, entre os quais prevalecia um difuso existencialismo. Em toda estante um pouco mais cultivada, encontravam-se *A Náusea* de Sartre, *A Peste* de Camus [...]. A propósito, um acontecimento especialmente marcante foi a visita de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir a um país que era mais distante da Europa, menos visitado por celebridades. São Paulo ainda cabia, então, nos teatros João Caetano e Cultura Artística, locais de palestras de Sartre e Simone.

Os tempos eram outros, a relação da cidade com seus transeuntes havia mudado de centrípeta para centrífuga (WILLER apud FARIA; MOISÉS, 2000), a relação com o sexo também mudava, não eram mais apenas “as prostitutas, ou ficava preso à namoradinha feita para casar” (WILLER apud D’ÉLIA; HUNGRIA, 2011, p. 45); havia uma abertura em relação à sexualidade, e a homossexualidade aos poucos foi ganhando espaço dentro da sociedade. Os contornos da cidade perdiam seus traços bem definidos, as demarcações sociais rígidas perdiam a sua forma. Além dos espaços urbanos e sociais, as mudanças abrangiam o meio artístico e intelectual, rompendo com cânones, revolucionando a arte (WILLER apud FARIA; MOISÉS, 2000, p.224).

O grupo dos *Novíssimos* começou com uma pequena gráfica criada por Massao Ohno, com o objetivo de atender cursinhos pré-vestibulares. Massao, ao perceber que existia uma demanda de jovens poetas que não tinham onde publicar, decidiu criar a coleção dos *Novíssimos* (D’ELIA; HUNGRIA, 2011).

No início da década de 1960, essa coleção mantinha-se financeiramente sendo vendida “de porta em porta”. Sem grandes lucros, era uma forma de propagar e reunir poetas da mesma faixa etária que se encontravam em bares, bibliotecas e praças, mas que não necessariamente seguiam um mesmo estilo ou formavam uma nova escola.

Essas reuniões rendiam leituras de poesias e trocas literárias, ambiente profícuo para o surgimento de novos poetas. As características dos *Novíssimos* são essenciais para entender a irreverência desses jovens poetas: contra o sistema, contra a poesia formalista, contra tudo o que delimitava.

Não era objetivo determinar paradigmas e fórmulas para a sua geração. Heterogênea, sincrética e subversiva, por mais que houvesse tentativas de enquadrá-la, restava sempre uma parte que não se encaixava, como se tentássemos nos cobrir com um cobertor pequeno e insuficiente demais; os pés ou o tronco, algum sempre fica para fora, e simplesmente não queremos nos encolher.

Em um momento em que as obras literárias ou eram voltadas para as lutas sociais ou para concepções formalistas, os *Novíssimos* retomavam a poesia do “eu”, a leitura de poesias em voz alta. A subversão da ordem vigente. De acordo com Willer (2013, p. 155),

Tínhamos em comum duas características importantes: uma delas, a volta à poesia do “eu”, a poesia na primeira pessoa. O poeta engajado, dentro da estética nacional-populista, não está falando da subjetividade dele: está falando das grandes lutas sociais. O poeta formalista também não fala dele: o sujeito, o “eu”, está abolido em qualquer concepção formalista, seja de Eliot, dos poetas concretos, de quem for. Então, aquela foi a volta à poesia como expressão da subjetividade. Acontece que eram subjetividades diferentes em cada caso: a nossa era uma subjetividade que incluía o inconsciente, o inconsciente freudiano.

O importante da *Antologia dos Novíssimos* (1961) é que marca a faixa geracional de estreia da geração na sua fase de ascensão. Alguns dos poetas publicados nunca mais publicaram, outros publicaram mais algum livro, e outros ainda prosseguiram com publicações posteriores de poemas e chegaram à consagração. Para Lyra (1995, p. 51)

Os que ficaram pelo caminho se reduzem às antologias e às notas de rodapé. Como se vê, é na faixa de confirmação que se processa a depuração das gerações – a redução de uma coorte aos seus nomes significativos, naquela idade em que todos já se despiram das ilusões do mundo, realizados (ou não) os seus projetos mais queridos. Pois não é que só estreantes não se confirmem: dominantes também. Todos percebem a diferença, na expressão de todos eles: uns morrem tranquilos, com uma presença definitiva na História já assegurada em vida; outros, apenas convencidos disso: uns com

razão, fundados num agudo senso crítico e autocrítico; outros iludidos, apegados à última esperança – a revisão da posteridade.

Delimitando ainda mais o campo de estudo, pode-se falar sobre a periferia rebelde, que, segundo Willer, é composta por Roberto Piva, Sérgio Lima, Décio Bar, pelo próprio Willer e outros que possuem grande relação com o Surrealismo e com a Geração *beat*.

Era um grupo de jovens que exploravam a urbe em busca de experiências e de novas sensações, um mundo aberto em que a literatura caminhava lado a lado com eles. Nesse momento, em que a cidade começava a se tornar metrópole, eles a exploravam; não só o centro, onde o ponto de encontro era a Biblioteca Mário de Andrade e bares ao redor, mas também desvendavam a periferia, a “cidade fantasma”. Sempre acompanhados da vontade de subverter aquela sociedade que, no começo da década de 1960, era, segundo Willer, “escandalizável, provinciana e retrógrada” (D’ELIA; HUNGRIA, 2011, p. 45).

Para acompanhar “seus porres homéricos”, seus furtos às livrarias, nada como uma boa dose do *beat-surrealismo* no sangue e nas palavras – a grande influência desse grupo de jovens que sorviam da contracultura norte-americana e da vanguarda europeia uma maneira de não se “manterem na linha”, que não só influenciavam sua escrita, como também suas vidas.

Essa periferia rebelde ocupa o subterrâneo de uma literatura da década de 1960 tomada pelos concretistas e pela manifestação esquerdista da arte. Eles exaltam a questão de viver aquilo que se escreve, combater formalismos. Willer, principalmente, prega a poesia livre e de escrita automática, e critica quem não se liberta das fronteiras formalistas. Em suas palavras,

E é por isto também, que me permito considerar indivíduos da marca dos srs. Chamie, Merquior, Pignatari, Irmãos Campos, Gullar e todos os seus correligionários, admiradores, e coevos que andam por aí portando o nome de poetas, como não sendo mais do que meros representantes do conformismo às normas da moral estabelecida, da repressão, da arte ao nível dos salões e chás literários, da burocratização do espírito, do mundo visto em termos de racionalismo cartesiano e mecanicista, em suma, de todas as consequências malignas de 2.000 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 de cartório, escrivãos (sic) de polícia, e zeladores de prédios, Jacques Maritain, etc., toda a vasta população de reprimidos e frustrados existenciais que conspiram sistematicamente contra o exercício da imaginação e da liberdade individual. Antes de se proporem a discutir poesia e sociedade esses senhores deveriam ter uma ideia um pouco mais clara, não apenas do que seja a atividade de poeta, mas também, do que é, do que significa nossa sociedade (WILLER, 2013, p. 39).

Ao falar sobre a Geração de 1960, é necessário certo cuidado e rigor, pois é uma geração heterogênea e por muitas vezes contraditória. Ao delimitar o campo de estudo, após fazer uma visitação ao macro para chegar ao nano, é necessário compreender que, mesmo nessa delimitação, a poesia de Willer é individual; mesmo fazendo parte da Geração de 1960 por uma questão etária e temporal, e mesmo delimitando o espaço de estudo, é essencial não enquadrar o autor ou excluí-lo de outras influências.

Era uma geração movida pelo gosto pela literatura. A literatura do século XX estava diretamente ligada a eles: a leitura em voz alta, a procura por novos autores, tanto nacionais quanto estrangeiros, a tradução, a vontade de entender e também de praticar o que lia.

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. 66).

1.3 ACELERAÇÃO DO TEMPO NA MODERNIDADE: BREVE TRAJETÓRIA HISTÓRICA

Eu começo a sentir a embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante de meus olhos, eu vou ficando aturdido. De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca o meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo a fazer que eu esqueça o que sou e qual o meu lugar.

Jean Jacques Rousseau – *A nova Heloísa*

É imprescindível, para a discussão sobre antielegia e a Geração de 1960, a discussão sobre a aceleração do tempo na modernidade. R. Clifton Spargo, no livro *The Oxford handbook of the Elegy*, ressalta que os estudiosos sobre antielegia relacionam seu surgimento ao sentimento de modernidade e também ao questionamento das convenções literárias, quebrando com a antiga relação do lamento.

No decorrer deste capítulo será estudado como essa aceleração, o aumento de uma tecnologia destrutiva e os acontecimentos catastróficos servem para afastar a existência de uma *consolatio* com a chegada da aceleração do tempo na modernidade – aproximando mais da ausência de consolo, do desespero e até do cinismo.

Floriano Martins, em seu posfácio do livro *Manifestos 1964-2010*, de Claudio Willer, escreve sobre como a modernidade atinge os poetas:

Desde a modernidade, o poeta não pode mais ser o ingênuo fazedor de versos, cabendo-lhe uma sensibilidade mais apurada que lhe permita a descoberta contínua de novos elos entre sua própria identidade e a percepção da presença do outro em sua criação. Nesta simples conduta radica toda a aventura moderna da poesia. A partir de seu desencadeamento, a linguagem poética se reconfigura, estabelecendo novos códigos, afirmando-se como o contradiscurso que a caracteriza em sua raiz. (FLORIANO apud WILLER, 2013, p. 183)

Partindo dessa perspectiva, a delimitação básica do período em que vivem e as influências às quais são expostos servirão para o estudo mais aprofundado do caráter antielegíaco nos poemas de Claudio Willer.

Para iniciar o entendimento da aceleração do tempo, será utilizada uma breve explicação de Anthony Giddens (1991, p. 11) sobre o que é a modernidade:

Como uma primeira aproximação, digamos simplesmente o seguinte: “modernidade” refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVIII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência.

Já para Marshall Berman (2007, p. 24), de maneira mais abstrata, a modernidade é: “Um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje”

Para Nicolau Sevcenko, a modernidade é dividida em três partes, que podem ser comparadas ao percurso de uma montanha-russa. A primeira fase, que remete à ascensão do “carro” pela montanha-russa, representa o século XVI até meados do século XIX, que é a fase em que começam a ser descobertas novas tecnologias e que representam a segurança, o conforto, a ideia de progresso: “ascensão contínua, metódica e persistente que na medida mesma em que nos eleva, assegura nossas expectativas mais otimistas” (SEVCENKO, 2005, p. 14). Na entrada para o século XX se dá a queda abrupta no percurso da montanha-russa, o início da aceleração, a eclosão da grande guerra e a utilização das novas tecnologias para a destruição em massa: “nunca tantos morreram tão rápido e tão atrozmente em tão pouco tempo” (SEVCENKO, 2005, p. 16). E finalmente a terceira parte, o *loop* da montanha-russa, que representa o período atual, uma radicalização do período anterior, no qual a velocidade

das descobertas tecnológicas o tornam cada vez mais “imprevisível, irresistível e incompreensível” (SEVCENKO, 2005, p. 17).

Partindo desse aspecto básico do que é a modernidade, será possível entender suas consequências e aspectos que mudam a percepção do indivíduo perante o mundo no qual está inserido atualmente.

Segundo Sevcenko (2005), pode-se definir a Segunda Guerra Mundial como o marco divisor da aceleração da produção tecnológica e avanço industrial.

O século XIX é marcado pela revolução Científico-Tecnológica; o século XX é marcado por sua intensificação – não só em questões industriais, sobretudo em todos os aspectos da vida cotidiana, o que o leva a ser denominado de era pós-industrial (SEVCENKO, 2005).

Para se situar no cenário dessas grandes mudanças, Sevcenko coloca como exemplo as descobertas científicas entre os séculos XX e XXI e os séculos anteriores. A conclusão a que chega é que oitenta por cento de todas as descobertas feitas, desde o surgimento de nossa espécie, se realizaram nos últimos cem anos (ele fala do ano de 2001). Ou seja, a Primeira Guerra Mundial marca o início dessas inovações, e a Guerra Fria impulsiona ainda mais esse crescimento tecnológico. Ele continua:

Com o fim da guerra, os Estados Unidos se viram numa situação privilegiada, como a mais forte, coesa e próspera economia mundial. O governo americano coordenou um vasto plano de apoio para recuperar as economias capitalistas da Europa ocidental, já no contexto da Guerra Fria [...]. O dólar americano se tornou a moeda padrão para as relações no mercado internacional, a ele se atribuindo uma consistência e estabilidade que evitasse crises como as dos anos 20 e 30. [...] O resultado desse conjunto de medidas foi um crescimento econômico sem precedentes das economias industriais (SEVCENKO, 2005, p. 25).

Para Sevcenko, esses fatores caracterizam o maior crescimento econômico internacional desde de 1945, o que representa um crescimento nunca visto em outro período da história.

Apenas a partir desses dados, pode-se compreender a sensação de que a acentuação das características da modernidade traz aos seus viventes diferentemente das épocas anteriores. Todas essas mudanças – não só tecnológicas, mas também as mudanças nas relações interpessoais – acarretam também modificações na maneira de interagir com o mundo ao seu redor, trazendo ao ser humano uma sensação, como Sevcenko evoca em seu livro *A Corrida para o Século XXI*, de estar no “loop da montanha russa”:

A terceira fase na nossa imagem da montanha-russa é a do loop, a síncope final e definitiva, o clímax da aceleração precipitada, sob cuja intensidade extrema relaxamos nosso impulso de reagir, entregando os pontos entorpecidos, aceitando resignadamente ser conduzidos até o fim pelo maquinismo titânico. Essa etapa representaria o atual período, assinalado por um novo surto dramático de transformações, a Revolução da Microeletrônica. A escala das mudanças desencadeadas a partir desse momento é de uma tal magnitude que faz os dois momentos anteriores parecerem projeções em câmara lenta (SEVCENKO, 2001, p. 16).

Giddens elucida que essa “desorientação” se deve ao fato de estarmos permeados por acontecimentos que “não compreendemos plenamente” e que simplesmente não possuímos o controle sobre eles (GIDDENS, 1991).

Berman também comenta sobre essa desorientação e caracteriza a modernidade como um momento ambíguo que, ao mesmo tempo que libera a sensação de progresso e de poder, revela o seu lado oculto de “destruição e angústia”. E ainda cita Marx, para resumir essa sensação de que a aceleração do tempo traz, com a frase: “tudo que é sólido desmancha no ar”, que dá também título ao seu livro.

Berman ainda ressalta o “turbilhão da vida moderna”, que é a maneira como o mundo se organiza e se transforma. No século XX, a industrialização, as descobertas científicas, a aceleração do ritmo da vida e as mudanças nos sistemas de comunicação que aglomeram diferentes sociedades em um mesmo local são “os processos sociais que dão vida a esse turbilhão, mantendo-o num perpétuo estado de *vir-a-ser*, vêm a chamar-se “modernização” (BERMAN, 2007, p. 25, sem grifo no original).

Essa sensação de que “tudo que é sólido desmancha no ar” é representada de várias maneiras na modernidade: na forma em que se dão as relações pessoais ou até na forma em que são construídas as cidades. Tudo é feito para ser destruído logo em seguida; tudo é efêmero, rápido e descartável. Em relação às cidades, a rapidez urbana, percebida ou não sensivelmente, se dá com a velocidade das mudanças, dos automóveis, das relações. A paisagem muda, e a dinamicidade do espaço é diferente na modernidade. Berman (2007, p. 213) afirma que

Das roupas sobre nossos corpos aos teares e fábricas que a tecem, aos homens e mulheres que operam as máquinas, às casas e aos bairros onde vivem os trabalhadores, às firmas e corporações que os exploram, às vilas e cidades, regiões inteiras e até mesmo as nações que as envolvem – tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas.

Os elementos que permeiam a sociedade dentro da modernidade da vida urbana perdem a sua referência material; já não é permitido entender a sua funcionalidade. Segundo Giddens (1991, p. 36),

Quando saio de minha casa e entro num carro, penetro num cenário que está completamente permeado por conhecimento perito – envolvendo o projeto e construção de automóveis, estradas, cruzamentos, semáforos e muitos outros itens [...]. Tenho muito pouco conhecimento de como o automóvel funciona e poderia realizar apenas pequenos reparos se algo desse errado. Tenho um conhecimento mínimo das técnicas de modalidades de construção de estradas, de manutenção de ruas, ou dos computadores que ajudam a controlar o movimento do trânsito. Quando estaciono o carro no aeroporto e embarco num avião, ingresso em outros sistemas peritos, dos quais meu próprio conhecimento técnico é, no melhor dos casos, rudimentar.

Já não é possível ter muitas referências palpáveis, causando um mal-estar, uma angústia, um desespero, uma solidão nas cidades, na vida moderna.

Outro elemento importante para caracterizar a modernidade é o contraste que ela possui em relação à tradição. Em culturas tradicionais, o conhecimento é passado de geração em geração e, por mais que esse conhecimento tome novas formas, ele ainda tem por base a herança que recebe de suas gerações anteriores. Essa tradição serve para organizar as sociedades tradicionais em relação ao tempo e espaço.

Na sociedade moderna, o valor da tradição diminui quando esta não pode ser provada pelo conhecimento científico, ou seja, a tradição perde força perante o mundo moderno. Só que essa segurança e essa “verdade” vendida pela modernidade são facilmente descartadas por novas descobertas.

Giddens (1991, p. 45) ressalta “[e]m ciência, nada é certo, e nada pode ser provado, ainda que o empenho científico nos forneça a maior parte da informação digna de confiança sobre o mundo a que podemos aspirar. No coração do mundo da ciência sólida, a modernidade vagueia livre”.

É um tempo que se baseia em contradições: a tecnologia avança, os conhecimentos científicos fazem novas descobertas, mas tudo isso pode desmanchar logo em seguida, ser substituído, tudo escapa. Esse mal-estar decorre da incerteza que ocorre com o turbilhão e o *loop* eterno. A falta de referências na qual a sociedade se insere, Freud chamaria de *Unbehagen*, que é o mal-estar, o desconsolo do indivíduo perante os martírios pulsionais que a vida social demanda.

O mal-estar não é exclusivo da modernidade; ele sempre esteve presente na civilização. Mas agora atinge consequências antes não imaginadas. Em sociedades

tradicionais, o homem fazia parte de um todo e só assim era reconhecido pela sua tribo, pelo feudo, pela *polis*. No momento em que o racionalismo começa a tomar lugar na sociedade, o individualismo prevalece (ROUANET, 2003), e isso, de certa forma, gera uma crise da individualidade. A solidão e o individualismo são representados em vários aspectos da vida social. Nesse ponto, vale ressaltar essas características em relação aos mortos e moribundos na modernidade.

Há uma crescente higienização e afastamento da morte na sociedade contemporânea. É encontrado novamente o rompimento da tradição, e é necessário que os moribundos não recebam muitos familiares em hospitais, para não atrapalhar o trabalho e o tratamento que os médicos o oferecem – mesmo que isso traga conforto ao paciente, diferentemente, em sociedades mais antigas, quando se morria em casa junto de familiares (ARIÈS, 2003). Para Norbert Elias (2001, p. 97),

As atitudes que hoje prevalecem em relação aos moribundos e à morte não são inalteráveis nem acidentais. São peculiaridades de sociedades num estágio particular de desenvolvimento e, portanto, com uma estrutura particular. Os pais nessas sociedades são frequentemente mais reticentes em falar com seus filhos sobre a morte e o morrer. As crianças podem crescer sem nunca terem visto um cadáver [...]. Obviamente, numa sociedade com uma expectativa de vida de trinta e sete ou quarenta anos, a ideia de morte se apresenta muito mais imediatamente, mesmo para os jovens, que numa sociedade com uma expectativa de vida próxima dos setenta.

Norbert Elias deixa claro nesse trecho que a questão da solidão e do afastamento da morte parte de uma ideia de avanço tecnológico nas sociedades; só assim é que o morto e o moribundo são afastados de familiares, e a morte é afastada do cotidiano, o que representa ainda mais a questão do desnorreamento na modernidade. Elias (2001 p. 97-98) continua:

Tudo isso contribui para empurrar a agonia e a morte mais que nunca para longe do olhar dos vivos e para os bastidores da vida normal nas sociedades mais desenvolvidas. Nunca antes as pessoas morreram tão silenciosa e higienicamente como hoje nessas sociedades, e nunca em condições tão propícias à solidão.

Partindo dessa ideia sobre a modernidade, cujas características são a solidão, o individualismo, o desconsolo e a falta de referência, é preparado o campo para entender como as mudanças do gênero elegíaco se aplicam a partir de um olhar da modernidade, conferindo a essa elegia uma oposição e uma mudança que culminam na antielegia.

**2 TRANSFORMAÇÕES DO DISCURSO ELEGÍACO:
PERMANÊNCIAS E RUPTURAS**

2.1 ELEGIA E ANTIELEGIA

A fim de dar continuidade à pesquisa, será estudado o percurso da elegia até a antielegia, para, assim, poder analisar os poemas de Claudio Willer a partir de tal viés.

Para iniciar, será feito um breve panorama sobre elegia clássica, pastoral e moderna (antielegia). Serão estudados os aspectos formais desse gênero, que é considerado um dos mais antigos e mais difíceis de definir, no que se refere ao seu surgimento, bem como à delimitação de como se constitui o seu caráter. Para nortear os estudos sobre elegia, serão utilizados trabalhos acadêmicos e teóricos que já abordaram previamente esse assunto. Assim, busca-se juntar uma grande gama de informações a fim de contornar essa sombra difusa, deixando-a mais aparente e passível de análise.

Será necessário definir a elegia como um todo, sem pontuar espaço e tempo. Define-se a elegia como um poema que exprime ou lamenta a perda, a qual já ocorreu ou que já é premeditada. Essa perda pode ser relacionada tanto a algo concreto quanto a algo abstrato. A elegia traduz o luto derivado de tal perda, criando, assim, um conhecimento, uma consciência sobre a transitoriedade da vida e da finitude humana. Camacho Guizado, em seu livro *La elegía funeral en la poesía española* (1969), retira a definição de elegia do *Diccionario de la Academia*, que a define como uma composição poética que lamenta a morte de alguém ou de qualquer acontecimento, sendo este privado ou público, além de digno de ser chorado. Geralmente composto por tercetos ou versos livres, esses poemas, entre os gregos, eram compostos por hexâmetros e pentâmetros.

Essa definição é demasiado simples para um gênero tão antigo e tão abrangente quanto a elegia, tanto que foi retirado de um dicionário, mas essa breve e insuficiente definição abre um caminho que muitas outras definições fecham, que é a presença do lamento relacionado à elegia.

Além desse caráter, pode-se definir a elegia, de maneira resumida, como aquela que vê no passado a glória, lamenta a ausência e a perda no presente, e prevê a consolação no futuro (CORRÊA, 2008).

2.2 *UBI SUNT QUI ANTE NOS FUERUNT*: A ELEGIA

*A vida foge e não pára uma hora,
e a morte vem atrás dela agilmente,
e as coisas do passado e do presente
guerreiam-me, e as futuras mesmo agora*
Petarca – *As rimas de Petarca*

É necessário entender: para que serve a elegia? O que torna um poema em elegíaco? Para tal, será necessário entender como a elegia era usada na antiguidade clássica, quando surgiu.

Para compreender como se dá a elegia arcaica, voltamos para os primórdios da poesia ocidental. Para abordar esse assunto, não há a possibilidade de deixar a Grécia de lado; então, que se comece com ela.

Partindo do básico sobre poesia: a poesia grega era um meio de comunicação, não apenas um texto para ser lido em voz alta ou silenciosamente; mas sim uma *performance* solo ou em coral acompanhada de um instrumento musical. A palavra comumente usada na Grécia arcaica para poesia era *mousiké*, que une tanto a letra quanto a melodia, e a palavra para poeta era *aoidós*, que significa cantor; e, mais tarde, no século V d.C., *melopoiós* que significa quem faz canções e, também, *poietés*, que aponta para o significado de hoje (GARNER, 2010).

Assim, essa informação torna-se necessária para perceber que a questão da melodia para a poesia grega era de extrema importância. No caso da elegia, como já foi dito antes, o seu caráter lamentoso e lutuoso era reforçado pelo instrumento aulo. Tanto que, para alguns rituais, a elegia era considerada imprópria e de mau agouro para ser apresentada nos jogos olímpicos (BRUNHARA, 2012).

Francisco R. Adrados, em seu livro *Orígenes de la lírica griega* (1986), reforça que toda a poesia grega procede de cantos populares, cujo estilo foi influenciado pela épica, que é o caso da elegia e do iambo. Adrados ainda segue ressaltando que a elegia tem, em parte, origem no caráter exortativo da epopeia que se refere aos temas reais do presente. Tanto a linguagem quanto a métrica são influenciadas pela epopeia. Adrados comenta também que, do elogio ao morto, podem derivar-se a exortação e as considerações morais e gerais sobre a vida, e que o local onde se entoava o canto elegíaco era geralmente no banquete fúnebre (misto de alegria e luto).

Adrados assinala que a elegia nasceu provavelmente do lamento e do louvor ao morto, algo popular e primitivo não imaginado literariamente, e que, posteriormente, sendo influenciada pela épica, aos poucos se tornou um gênero literário que conseguia dar expressão às necessidades da nova sociedade. Acontece que, muitas vezes, a elegia é usada para toda uma variedade de temas como, por exemplo, militares, políticos, morais entre outros. Conforme Camacho Guizado (1969), perante toda essa sorte de temas que levam em seu título a definição de elegia, é necessário sempre ressaltar que o assunto que abordado na dissertação será apenas aquele referente ao lutuoso, ao desconsolo.

A elegia clássica vem do termo grego elegos (ἔλεγος), e dele são derivadas as palavras eleigon (ἐλεγεῖον) e elegeia (ἐλεγεία) (NAGY, 2010). Ainda segundo Nagy (2010), esse termo (elegia) possui dois sentidos distintos na Grécia arcaica. O primeiro refere-se a um poema normalmente acompanhado de um instrumento chamado *aulo* (do grego: αὐλός), que lembra um oboé com dois canos. Esse instrumento geralmente conferia ao poema um ritmo atribuído ao caráter lutuoso ou lamentoso. Nagy (2010) refere-se também a um outro termo que poderia ter dado surgimento à palavra elegia, que é o termo *elegn*, que vem do armênio e significa, basicamente, instrumento de sopro.

O outro sentido é referente à questão métrica da elegia. Na Antiguidade Clássica, os gêneros poéticos eram classificados de acordo com sua métrica. O gênero elegíaco normalmente era formado, reconhecidamente, pelo “dístico elegíaco”, que, por sua vez, era composto por hexâmetros e pentâmetros de base dactílica (LAGE, 2010). O dístico elegíaco é tido como formador da elegia, e crê-se que sua primeira aparição se deu na poesia da Grécia arcaica.

Rafael de Carvalho Matiello Brunhara (2012), em sua dissertação *Elegia grega arcaica, ocasião de performance e tradição épica: o caso de Tirteu*, também faz um estudo muito interessante em relação à etimologia da palavra elegia. Brunhara (2012) ressalta que a primeira vez em que o termo ἐλεγεία aparece no sentido do que se entende hoje por elegia arcaica é em Aristóteles, em sua *Constituição de Atenas* 5.2:

ἰσχυρᾶς δὲ τῆς στασεως οὔης καὶ πολὺν χρόνον ἀντικαθημένων ἀλλήλοις,
εἶλοντο κοινῇ διαλλακτὴν καὶ ἄρχοντα Σόλωνα, καὶ τὴν πολιτείαν
ἐπέτρεψαν
αὐτῷ, ποιήσαντι τὴν ἐλεγείαν ἧς ἐστὶν ἀρχή.

γινώσκω. καὶ μοι φρενὸς ἔνδοθεν ἄλγεα κείται,

πρεσβυτάτην ἔσορῶν γαῖαν Ἰαονίας κλινομένην.

Quando as revoltas civis eram intensas e uns assentavam-se contra os outros durante muito tempo, escolheram em comum [acordo], como mediador e arconte, Sólon, e legaram a administração [da cidade] a ele, que fez a elegia cujo começo é:

Sei, e no fundo do meu peito jaz a dor,
contemplando a mais antiga terra jônia em declínio
(apud BRUNHARA, 2012, p. 13).

Para compreender um pouco mais sobre o aspecto formal das poesias elegíacas grega e latina, recorro ao teórico Rui Lage, em sua tese *A elegia portuguesa nos*

séculos XX e XXI: perda, luto e desengano (2010), para exemplificar como funciona o sistema métrico desse gênero:

O recurso mais antigo que se conhece ao dístico elegíaco, composto de um hexâmetro dactílico (de cinco pés dactílicos mais um sexto pé espondeu) e de um pentâmetro (cinco pés). O pé dactílico, trissilábico, possui quatro tempos (– UU): uma sílaba longa (–), que equivale a dois tempos, e duas breves (UU), isto é, outros dois tempos. O pé espondeu, dissilábico, também de quatro tempos, é composto de duas sílabas longas (– –). Pelo que o hexâmetro dactílico puro, de seis pés (cinco dactílicos e um espondeu), conta dezassete sílabas, entre longas (–) e breves (U), ou, se quisermos, vinte e quatro tempos: – UU – UU – UU – UU – UU – –. O hexâmetro, quer constituído por pés dactílicos quer por espondeus – podendo ainda o sexto pé ser troqueu (três tempos, uma sílaba longa e uma breve [– U]) – começava sempre por uma sílaba longa, [...]. É, no dístico elegíaco, interrompida por um “falso” pentâmetro, já que este conta, na verdade, como um verso de seis pés, em que o terceiro pé (ou último do primeiro hemistíquio) e o sexto pé (ou último do segundo hemistíquio) surgem amputados [...]. Eis, em suma, o dístico elegíaco: – UU – UU – UU – UU – UU – – – UU – UU – // – UU – UU – (LAGE, 2010, p. 57).

Essa análise é importante, pois, às vezes, tem-se dúvida sobre qual seria a verdadeira função do poema elegíaco. Assim, frequentemente, encontramos o dístico elegíaco em poemas sobre o “eu” em diversas formas, e não apenas relacionado à morte, ao luto e à perda. Aqui, será feito o recorte da elegia que possui esse caráter lamentoso, lutuoso, conferido pelo instrumento aulo em suas manifestações na sociedade clássica ocidental.

Em um breve panorama que Lage (2010) faz sobre a elegia clássica, ele expõe ao leitor vários exemplos de poetas elegíacos, sendo que alguns desses poetas fazem o uso do dístico elegíaco para falar de maneira mais subjetiva sobre atos heroicos ou para narrar questões amorosas, mas, ainda assim, entre os poetas, a maior parte se atém à brevidade da vida, ao desengano e ao luto; e, mesmo nos poemas heroicos, fala-se sobre aceitar a morte, o “morrer-se bem”; e, nas elegias eróticas, amorosas, nota-se o caráter da solidão e do abandono por parte de seus poetas – não que esse fosse o foco desses poemas, mas o fato é que levavam em si algo de lutuoso e lamentoso. Mesmo que se diferencie em questão temática, a fruta nunca cai muito longe do pé; nesse caso, o dactílico.

Na elegia medieval os dísticos elegíacos eram utilizados para a lamentação dos mortos e também evidenciava e estimulava a presença da *meditatio mortis*, como maneira

de consolação familiar perante a morte. A relação de medo e de julgamento referente à finitude fazia com que o moribundo se preparasse para a “indesejada das gentes¹”.

O moribundo não devia ser privado de sua morte. Era preciso também que ele a presidisse. Assim como se nascia em público, morria-se em público, e não apenas o rei, como é bem sabido segundo às célebres páginas de Saint-Simon sobre a morte de Luiz XIV, mas qualquer pessoa. Há uma infinidade de gravuras e pinturas que nos representam a cena. A partir do momento em que alguém “jazia no leito, enfermo”, seu quarto ficava repleto de gente, parentes, filhos, amigos, vizinhos e membros de confrarias. As janelas e venezianas eram fechadas. Acendiam-se os círios. Quando os passantes encontravam o padre na rua levando o viático, o costume e a devoção ditavam que o seguissem até o quarto do moribundo, mesmo se este lhes era desconhecido. A iminência da morte transformava o quarto do moribundo em uma espécie de lugar público (ARIÈS, 2013, p. 233).

Apesar de a morte pública abranger toda a população medieval, a elegia estava normalmente relacionada à morte dos “filhos d’algo” (LAGE, 2010). Tratava-se de uma elegia que era feita para exaltar os feitos do moribundo ou do morto enquanto ser vivente; para que o julgamento divino levasse em consideração os seus feitos e suas boas ações para atingir a salvação de sua alma. Essa elegia medieval era normalmente relacionada ao encômio e ao panegírico. Além dessa elegia, havia os poemas que serviam para a meditação sobre a morte, a *meditatio mortis*, como já foi mencionado anteriormente (LAGE, 2010).

Camacho Guizado (1969) elenca dois tipos de elegias que existiam na época medieval: os “poemas de mortos” e os “poemas da morte”. O primeiro diz respeito à lamentação e ao consolo perante a morte, uma morte mais individualizada, pessoal. Enquanto o segundo aborda a questão da morte como a equalização do homem. Guizado ainda ressalta que, para o elegista medieval, o que toma grande importância é a representação da morte. E ainda observa que a morte na era medieval é aquela que destrói toda a beleza: “ensucia, marchita, afea y pudre” (GUIZADO, 1969, p. 105).

É interessante notar que a morte é tida como redentora, e a vida, regida pelo pensamento cristão, só toma sentido e forma após a morte.

Na elegia pastoral, a máxima do senso comum (topos) era a *aurea mediocritas* – que se baseava no *fugere urbem* –, a dedicação ao ócio e a contemplação da

¹ Nas palavras de Bandeira, no poema “Consoada” publicado em *Opus 10* (1952): Quando a Indesejada das gentes chegar / (Não sei se dura ou caroável), / talvez eu tenha medo. / Talvez sorria, ou diga: /- Alô, iniludível! / O meu dia foi bom, pode a noite descer. / (A noite com os seus sortilégios.) / Encontrará lavrado o campo, a casa limpa, / A mesa posta, / Com cada coisa em seu lugar.

natureza, a qual gera no indivíduo uma “subjetividade dilacerada” e a desilusão com “a vida mundana” (LAGE, 2010).

Ellen Zetzel Lambert (1976), em seu livro *Placing Sorrow*, define a elegia pastoral como aquela em que não precisa colocar nenhuma palavra explícita de consolação. A autora ainda ressalta que alguns críticos geralmente sugerem que, no mundo pastoral, há a exclusão de temas tristes.

Lambert (1976) ainda observa que, desde Teócrito, a poesia pastoral possui um sem-número de reclamações, lamentações amorosas e canções funerárias. Nesses lamentos, há desde as primeiras linhas o processo de cura sendo trabalhado. O lamento no mundo pastoral é de certa forma uma regeneração. O autor ressalta que, no mundo pastoral, o cenário influi muito em suas elegias, pois, da mesma maneira que o homem não consegue controlar a natureza e o tempo, também não consegue controlar os seus sentimentos, nem o seu destino.

Quando o elegista traz a morte para o mundo pastoral, segundo Lambert (1976), ele a despe de sua grandeza. Lambert comenta o exemplo de Péricles ao consolar os atenienses pelas mortes dos seus melhores jovens no campo de batalha, evocando, assim, o ideal de civilização pelo qual aqueles homens deram a sua vida, e demonstrando que eram mortes para serem invejadas, e não pranteadas, porquanto suas mortes serviram para um ideal maior, a morte heroica. Já o herói pastoral, como ressalta Lambert (1976), valoriza a sua vida individual entre os campos e sua lealdade para com ela mesma.

A existência, para o elegista pastoral, não é para ser defendida, mas sim aproveitada. A morte não vai ser preferida em detrimento da vida; a morte deve ser suportada, por ser inevitável, mas jamais desejada (LAMBERT, 1976).

O elegista pastoral consola-se por viver entre a natureza e a capacidade desta de absorver os sofrimentos da vida terrena. Como observa Lambert (1976), a natureza, na poesia pastoral, lembra ao homem que o sofrimento pertence à vida, e a morte, a todas as criaturas vivas, e que, quando o homem morrer, não estrará sozinho – tornando, assim, seu destino menos trágico.

Com essa breve história sobre a elegia, é possível perceber as suas diferenças com o passar dos anos e o que ela ainda mantém em relação ao estilo, ao conteúdo e à forma.

Faz-se necessária essa trajetória para que se possa compreender como as mudanças sociais e históricas influenciam esse gênero que foi se modificando até a contemporaneidade. O lamento, a perda e a morte são partes essenciais do convívio humano, fazendo desse gênero poético uma via para se entender como se dão as relações com questões

hoje tão interditas. Segue agora um mergulho nas profundezas da antielegia, bem como a maneira que surge essa elegia contemporânea e como ela reflete a sociedade em que se vive hoje.

2.3 REABRINDO AS FERIDAS: A ELEGIA CONTEMPORÂNEA

Lasciate ogne speranza, voi ch'entrate.

Dante Alighieri – *A Divina Comédia*

No início do capítulo, foram mostradas as formas poéticas nas quais a elegia se revelou. Na Grécia, a sua forma métrica era o dístico elegíaco, utilizando-se de pentâmetros e hexâmetros; no Renascimento, a elegia se dava pela *terza rima* (LAGE, 2010). Na elegia moderna, os traços formais da poesia vão se perdendo. Ela pode ser encontrada em poemas de verso livre. Ou como no caso do autor Claudio Willer, objeto desta dissertação, inclusive em poemas em prosa.

O que resta na antielegia da elegia é a questão do assunto abordado. Aqui, utilizarei o termo antielegia para referenciar a elegia moderna. É interessante notar o que Octavio Paz assinala em seu livro *Os filhos do barro* (1984), sobre a poesia moderna, que é a ruptura com a tradição.

A poesia moderna não reforça uma tradição, como diz Paz (1984); a poesia moderna “é uma dupla negação”, uma “autodestruição criadora”, a “filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma”, conseguindo “ser negação do passado e ser afirmação de algo diferente”. Diante da análise de Paz, é interessante observar esse prefixo anti como uma ruptura com o passado e essa inovação.

Existe a quebra desse estado elegíaco de um passado glorioso, um presente decadente e uma consolação futura. A antielegia sem métricas e fórmulas quebra também com essa premissa da elegia. Não há mais a *consolatio*, não existe um passado glorioso; a única possibilidade é do desespero perante o presente, perante o passado e perante o futuro. Segundo Paz (1984, p. 20),

O velho de milênios também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra [...]. Todos esses objetos, sejam pinturas e esculturas ou poemas, têm em comum o seguinte: qualquer que seja a civilização a que pertençam, sua aparição em nosso horizonte estético significou uma ruptura, uma mudança, essas novidades centenárias ou milenares interromperam algumas vezes nossa

tradição, sendo que a história da arte moderna do Ocidente é também a história das ressurreições das artes de muitas civilizações desaparecidas. Manifestações da estética da surpresa e de seus poderes de contágio, mas sobretudo encarnações momentâneas da negação crítica, os produtos da arte arcaica e das civilizações distantes inscrevem-se com naturalidade na tradição da ruptura.

Esse trecho de Paz demonstra como a poesia moderna trabalha com a tradição, isto é, a maneira como ela resgata e quebra com a sua forma e com o seu conteúdo.

Pode-se perceber essa questão da antielegia como transgressão da elegia em Ramazani (1994): “eles unem o elegíaco ao anti-elegíaco de uma só vez se apropriando e resistindo à tradicional psicologia, estrutura e aprarência do gênero²”

Para entender a antielegia, será utilizado o primeiro capítulo que aborda a aceleração do tempo na modernidade. Relembrando a teoria de Sevcenko sobre a analogia entre a passagem dos séculos e a montanha-russa, o foco agora é no *loop* dessa montanha-russa. O ser humano sem referência, perdido no “turbilhão de acontecimentos”, sente a falta da esperança, a falta de um passado glorioso, a inexistência e a recusa da *consolatio*. Como no poema de Manoel de Barros:

Me acabei como aqueles des-heróis de Callais
que Rodin esculpiu: *nus de orgulhos e*
de suas esperanças. Só de camisolões e de
cordas no pescoço. Pesados de silêncio e da
tarefa de morrer.
(Morrer é uma coisa indestrutível)
(BARROS, 2010, p. 11, sem grifo no original).

Nos séculos XX e XXI, consegue-se enxergar a imagem do *loop* da montanha-russa: a série de descobertas e avanços tecnológicos, a presença da bomba nuclear, a quantidade de mortes que ocorreram e a mudança de comportamento em relação ao moribundo e ao morto. Todos esses acontecimentos levam ao questionamento do estilo antielegíaco na sociedade moderna e a possibilidade dessa ruptura com a elegia; mas, embora haja essa ruptura, ainda existe a continuidade desse gênero tão antigo.

A mudança da elegia para a antielegia abrange também a mudança em como a sociedade lida com a própria questão da morte e do luto. Na sociedade atual, há uma higienização do morto, a morte solitária. Como já foi ressaltado anteriormente, a morte deixa de ser pública para virar uma morte privada e solitária.

² “they conjoin the elegiac with the anti-elegiac, at once appropriating and resisting the tradicional psychology, structure, and imagery of the genre”.

Pode-se também inferir que é uma elegia mais laica. Como aponta Lage (2010), já não há mais tanto a recorrência a um mundo posterior, a uma ascensão. Assim, volta a questão de que já não há a esperança na antielegia, não existe a *consolatio*; o que existe é a sua negação. O que há no futuro? A morte. Então, tudo o que tenho de agora em diante é a decadência do ser, do corpo, até culminar na morte, derradeira morada. E daí o corpo só sucumbe mais ainda à finitude da carne, dos ossos, até o pó, o fim.

A partir de Ariès, em seu livro *História da morte no Ocidente* (2003), percebe-se que a questão social em relação aos mortos mudou muito com o tempo. E percebe-se também como essa mudança influenciou a escrita da poesia elegíaca.

O local em que os corpos eram enterrados, normalmente, na Idade Média, encontravam-se perto das igrejas: os ditos “espaços sagrados” (ARIÈS, 2003). Ariès (2003, p. 204) continua:

A coexistência no mesmo local, no cemitério medieval, dos enterros e das reuniões públicas, das feiras ou comércios, das danças dos jogos mal afamados, já indicava que não se devotava aos mortos o respeito que hoje achamos lhes ser devido. Vivia-se com eles numa familiaridade que hoje nos parece indecente. Entretanto, a religião não permitia que se esquecesse completamente de que o cemitério era também um lugar santo.

Para Ariès (2003), com a chegada da Peste Negra, essa proximidade com os cemitérios fez com que a morte e os corpos em decomposição fossem assimilados com a podridão do ar e da doença. Coroário disso é que a população começou a perder a visão do corpo como “invólucro de uma alma imortal” e o tomou como foco da doença. Dessa maneira, foram tomadas precauções para que os cemitérios fossem colocados para fora das cidades, criando uma ideia de higienização em relação à morte.

Ariès (2003) ressalta em seu texto que, após esse acontecimento, foi criado o costume de visitar os mortos; dessa feita, o que acreditamos ser um costume antigo, na realidade, é um fato recente na nossa sociedade ocidental:

O culto moderno dos mortos é um culto da lembrança ligado ao corpo. À aparência corporal [...]. Sua simplicidade, sem dogma nem revelação, sem sobrenatural e quase sem mistério, faz pensar no culto chinês dos ancestrais. Assimilado tanto pelas igrejas cristãs quanto pelo materialismo ateu, o culto dos mortos tornou-se hoje a única manifestação religiosa comum aos crentes e aos descrentes de todas as confissões. Nasceu no mundo das luzes, desenvolveu-se no mundo das técnicas industriais, pouco favoráveis à expressão religiosa e, entretanto, naturalizou-se tão bem que esquecemos suas origens recentes (ARIÈS, 2003, p. 217).

Ariès discorre sobre como a morte é assimilada atualmente – isso em artigo publicado em 1972 –, comentando que os ritos foram esfriando, e a morte cada vez mais foi afastada da sociedade. Trata-se do interdito de dizer, de falar e de conviver com o moribundo. Em suas palavras,

O morto foi privado dos seus direitos – era tutelado como uma criança menor de idade ou como se houvesse perdido a razão. Não tem mais o direito de saber que vai morrer [...]. Pouco a pouco, o interesse ou a compaixão, quando subsistiram, foram se deslocando do moribundo para a família e demais sobreviventes. As modificações recentes do ritual católico dos funerais, e sobretudo os comentários feitos a este respeito, ressaltam bastante essa transferência. Na antiga liturgia, dizem, honravam-se os mortos; na nova, dirige-se mais aos sobreviventes, para edifica-los e consolá-los [...]. Ainda se admite, nesse caso, que os sobreviventes tenham direito a um consolo. A partir de então, a sociedade tende a *recusar-lhes este direito* (ARIÈS, 2003, p. 224, sem grifos no original).

É nessa recusa do consolo que fica a chave central da antielegia. E, como a sociedade entra em confluência com essa atitude, não somente em relação à morte, mas também aos vários âmbitos das relações sociais, ocorre um afastamento como um todo, havendo um vazio e um mal-estar que domina a sociedade moderna.

Ariès (2003) ainda continua falando sobre a “recusa do luto” na sociedade moderna. O autor comenta sobre a dor diante da morte na alta Idade Média, a qual era expressada de maneira autoflagelativa pelo deixado – que se rasgava e se machucava para expressar a dor que sentia. Mas, como ressalta Ariès (2003), após toda essa demonstração de dor e de toda essa exaltação, o deixado continuava a viver a mesma vida de antes.

O autor observa que foi no século XIII que a expressão do luto foi ritualizada. E a sua expressão, agora, tem a necessidade de ser escondida da sociedade. Não se pode mais demonstrar a sua dor; o descontrole perante a morte já não é mais permitido. Ariès (2003, p. 262) afirma que

Onde os rudes heróis de Mark Twain testemunhavam ternura e indulgência, a sociedade moderna não vê senão morbidez constrangedora e vergonhosa, ou doença mental a ser tratada. Perguntamo-nos então, assim como Gorer, se uma grande parte da patologia social de hoje não teria sua origem na expulsão da morte da vida quotidiana, com a interdição do luto e do direito de chorar os mortos.

Edgar Morin (1970), em seu livro *O Homem e a Morte*, comenta sobre a crise da individualidade e como esse ser em crise se relaciona e modifica a sua relação com a

morte. Morin ressalta que esse indivíduo começa a se afastar, rompe com as participações, o que causa “a angústia da morte”.

Morin (1970, p. 262) destaca o romantismo como uma “crise de inadaptação ao emburguesamento”. Os românticos recusam tanto a nova tecnologia como também o urbano e o conhecimento técnico. Eles possuem a crença que “a saudade do passado ‘natural’ pode-se aliar à expectativa profética de um futuro luminoso em que a natureza humana achincalhada triunfará” (MORIN, 1970, p. 262). O romantismo se desfaz depois das revoluções de 1848, e a visão de esperança dá lugar ao desespero. Assim, surge a crise da individualidade, a qual “vê-se cada vez mais solicitada, desequilibrada, brutalizada, logo infeliz” Morin (1970, p. 264), e ainda continua:

O indivíduo encontra-se sozinho na irracionalidade. *Já só se tem a si mesmo.* E será então que no Único, que se enlaça desesperadamente a si mesmo, surgirá a mais formidável angústia. A ruptura das participações remete para a angústia da morte e a angústia da morte remete, por sua vez, para a ruptura das participações. O isolamento atrai a obsessão da morte e a obsessão da morte torna a fechar o isolamento. (MORIN, 1970, p. 265)

A literatura acaba sendo influenciada por essa diferenciação da individualidade, e a morte em sua representação literária deixa de ser algo místico ou de aparecer “sob o véu da decência”. Morin (1970) aponta alguns dos autores que dedicam suas obras a essa obsessão pela morte, tais como Mallarmé e Rilke. Morin (1970) ressalta ainda que a angústia e a obsessão pela morte ainda são agravadas pelas descobertas científicas, as quais tomam uma velocidade tal que esmaga o indivíduo, agravando a sua crise de individualidade. Em suas palavras,

As civilizações são mortais. A humanidade está condenada à morte. A Terra morrerá. E os mundos, e os sóis. E o próprio universo, gigantesca explosão lenta. A morte humana, já vácuo infinito, dilata-se em todos os planos do cosmo, cada vez mais vazia e infinita. Está como o universo, em expansão. Tudo remete, pois, o indivíduo solitário para uma solidão cada vez mais miserável no vazio de um nada ilimitado. Aquele que se sente estranho no mundo e que sente que a sua morte lhe é estranha tem-se apenas a si mesmo, última presença, último calor, e é precisamente esse “si mesmo” que perecerá, apodrecerá, morrerá (MORIN, 1970, p. 266).

Nesse trecho, é possível perceber a falta de referência e a descrença no mundo, uma vivência de um vazio angustiante que não vê uma centelha de consolação sequer. Percebe-se igualmente que a vivência que causa a angústia também é refletida na relação com

a morte do indivíduo. Trata-se da solidão desse homem que sabe que a morte o espreita, mas que, ao mesmo tempo, não possui armas para lutar contra ela, não lhe sendo permitido expressar esse desespero perante a morte – causando-lhe, por conseguinte, a angústia. Morin (1970, p. 280) ainda ressalta a teoria sobre a morte de Sartre, segundo a qual é ela que tira todo o significado da vida:

Por exemplo, se a morte tivesse levado Balzac antes de escrever *Les Chouans*, ele não teria passado de um medíocre folhetinista ignorado [...]. A morte suprime tudo, como um cataclismo imbecil. É através dessa exterioridade e dessa contingência que suprime todo o sentido à vida humana, a qual surge como uma paixão inútil.

Morin (1970), ao falar da morte e da angústia, mostra a percepção dela a partir do filósofo alemão Martin Heidegger, para quem a angústia é estruturada pela morte, e a angústia é a “experiência do nada”. Essa angústia se dá pelo saber do ser que sabe que vai morrer.

A relação do indivíduo com a morte se modifica, isto é, o indivíduo tem consciência da existência da morte, e não há mais aquela forte crença de que se irá *ao reino dos céus*. Sabe-se que a morte existe e que é certa para todos; porém, apesar de certa, ela é indeterminada, havendo a possibilidade de ocorrer a qualquer momento. Para Heidegger (1993, p. 41),

A cotidianidade força a importunidade da ocupação e se prende a um “pensar na morte” cansado e ineficaz. A morte é transferida para “algum dia mais tarde”, apoiando-se numa assim chamada “avaliação universal”. O impessoal encobre o que há de característico na certeza da morte, ou seja, *o fato de ser possível a cada momento*. Junto da certeza da morte, dá-se a *indeterminação* de seu quando. O ser-para-a-morte cotidiano escapa dessa determinação. A indeterminação da morte certa determina as ocupações cotidianas, colocando-lhes à frente as urgências e possibilidades previsíveis do cotidiano mais próximo.

Pode-se entender, por meio das ideias de Morin sobre a morte na contemporaneidade, que a angústia não só surge do saber que vai morrer, mas também de toda a aceleração do tempo, da falta do indivíduo de se conectar com outros indivíduos, consigo mesmo e com a própria finitude.

A solidão, o desespero e a angústia constituem esse novo cenário em que já não são encontradas referências. A morte torna-se higienizada, distante e mais solitária. As relações pessoais se tornam líquidas, e o mundo e seu “turbilhão” de descobertas transformam a elegia em antielegia para melhor adaptar e exprimir o desespero da vida contemporânea.

Desse modo, pode-se recorrer a Morin, quando este relaciona a morte com o *nihil* de Nietzsche, na medida em que o niilismo consiste em acreditar que a vida representa o nada. Morin apresenta uma citação de Cioran que diz: “[c]ontra a obsessão da morte, tanto os subterfúgios da esperança como os argumentos da razão são ineficazes” (MORIN, 1970, p. 23).

Nesse sentido, pode-se entender a antielegia como aquela que possui a certeza da morte, acompanhada de arrependimento, pesar, confusão, raiva, ansiedade, dúvida, alienação e desespero. Passa-se a lidar com a ausência, com aquilo que deixa intranquilo (CORRÊA, 2008, p. 5).

3 A ANTIELEGIA E A PERIFERIA REBELDE

3.1 O SURREALISMO

Um novo vício acaba de nascer, uma vertigem a mais é dada ao homem: o Surrealismo, filho do frenesi e da sombra. Entrem, entrem, é aqui que começam os reinos do instantâneo.
Louis Aragon – *O Camponês de Paris*

Para introduzir o terceiro capítulo na dissertação, faz-se necessário, primeiramente, um breve panorama sobre o Surrealismo, a Geração *beat* e o fazer poético de Claudio Willer.

O Surrealismo foi um movimento que se formou na França na década de 1920 e consolidou-se pelo Manifesto Surrealista de Breton em 1924. Abrangia não só escritores, mas também fotógrafos, artistas plásticos e cineastas. Apesar de ser um movimento ligado às artes, os surrealistas se interessavam por filosofia, ciência e psicologia, e agregaram alguns desses valores às suas obras. Para Nazario (2008, p. 24),

Perceberam que o pensamento tradicional era abalado pelas novas descobertas científicas e psicológicas. A nova física (Einstein, Heisenberg, Broglie) assegurava que a luz se propagava em linha curva. A teoria dos sonhos de Freud descrevia o homem como um ser perverso que descarregava sua libido em imagens inconscientes da mais torpe simbologia, reprimidas na vigília. Os surrealistas queriam revelar esses mistérios.

Uma das maneiras de se atingir o surreal, o subversivo, foi utilizando-se da escrita automática, do sono induzido, da colagem, entre outras formas de conturbar a escrita e a ordem vigente. Nazario (2008, p. 27) continua:

No intuito de sabotar a lógica, a razão, o bom gosto, a estética, a moral, as religiões e as ideologias, os surrealistas tentavam fazer brotar na realidade a surrealidade do outro mundo. Foram muitas as formas encontradas para atingir esse objetivo [...] Meio mais radical que o sono para se chegar ao outro mundo foi a droga, eventualmente experimentada pela maioria dos surrealistas para fins de diversão e pesquisa.

Após muitas leituras e pesquisas sobre o Surrealismo no Brasil, uma coisa é certa: em relação ao Surrealismo, nada é certo. Diversas fontes dizem que não houve Surrealismo no Brasil da década de 1920, nem nas seguintes; outras, no entanto, apontam influências, não só na literatura, como também nas artes plásticas. Conforme Lima (1995, p. 47),

Além de marcar um momento histórico preciso, participando das rupturas provocadas pelo Moderno (por exemplo, na pintura, na irrupção da metáfora com Chagall, a presença da imagem poética com Rousseau, a do insólito do cotidiano com De Chirico, a discussão dos meios plásticos com Duchamp e Picabia, a negação e o *non-recevoir* do Dadá etc., ou ainda, o *humour-noir* com Vaché, o rompimento da poesia com Mallarmé e Raymond Roussel, o reino da Imagem com Sant-Pol Roux etc., e propondo uma posição de atuação desde o seu primeiro Manifesto do Surrealismo ou nas páginas da revista em que se consistiu – intitulada por provocação de Littérature), o Movimento Surrealista permanece sendo, ontem [...] e hoje, uma aventura em aberto.

A trajetória do Surrealismo no Brasil é tortuosa e obscura, pois é difícil delimitar as ações de um grupo formado com a irreverência e a quebra de paradigmas; então, a organização de um movimento sólido e com regras não era exatamente o objetivo daqueles que se relacionavam com a estética surrealista. Mas o que permanece é a busca pelo novo.

Em 1960, um grupo de jovens em São Paulo foi influenciado por essa estética por meio de materiais surrealistas como revistas, livros e poesias. Utilizavam-se de alguns dos recursos do Surrealismo, como a escrita automática e a relação onírica para produzir seus poemas. De acordo com Lima (2008, p. 232),

Ao se focar e/ou posicionar o surrealismo, isso é o movimento dos surrealistas no Brasil, entretanto, julgo fundamental, imprescindível não se ater tão somente ao recorte modernista, mas, sim, discutir a sua atualidade e sua inclusão no contexto presente, trazendo à luz os desdobramentos da década de 1960, do início dos debates sobre o Movimento e suas práticas, as atividades propriamente do grupo surrealista de S. Paulo/Rio de Janeiro à XIII Exposição.

Como o movimento surrealista sempre foi irreverente e contra a ordem vigente, esses jovens eram contra os formalistas e contra os concretistas, pois todas aquelas regras, formas e normas não os representava. Observando toda a figura, pode-se compreender que a sensação da modernidade ainda estava à espreita. Conforme Willer (2013, p. 11),

Evidentemente, a poesia concreta repudia o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos poético individualista e indisciplinado, que não conduz a qualquer tipo de estrutura e permite – como já disse alguém – uma espécie de “comunismo de gênio”. O poema concreto não se nutre nos limbos amorfos do inconsciente, nem lhe é lícita essa patinação descontrolada por pistas oníricas de palavras ligadas ao subjetivismo arbitrário e inconsequente. [...] Queríamos o “caos poético” [...]. Quanto mais “indisciplinado”, melhor. Em matéria de disciplina, bastava aquela então pesadamente institucionalizada. Que o caos se projetasse da poesia para a realidade, que esta se configurasse conforme o desejo. Transgressão, ruptura, rebelião: palavras de ordem nossas, jamais deles.

É essencial o estudo dos impactos gerados pela aceleração do tempo histórico na sociedade de meados do século XX – sendo a angústia e a ausência de referência algumas das consequências reconhecidamente trazidas pela modernidade. Na curta duração histórica, é possível elencar dois fatos, cujos desdobramentos, certamente influenciaram a sociedade em que a Geração de 1960 estava inserida: a Segunda Guerra Mundial e o Golpe de 1964. Na média duração, pode-se citar a aceleração do tempo trazida pela modernidade, carregada de angústia e desconsolo.

Mas, ao mesmo tempo que essa geração bebia da fonte do Surrealismo, eles eram também muito ligados à Geração *beat*, um movimento de vanguarda norte-americano. Essas diversas referências não poderiam classificá-los somente como surrealistas, mas é possível perceber a influência e a propagação do Surrealismo no Brasil, bem como toda a relação com o tempo histórico que os aproxima dos surrealistas de 1920.

Para entender um pouco a relação de Willer e dos surrealistas com a cidade, será feito um breve panorama e comparação entre os autores Benjamin e Aragon, pensadores que falavam das transformações que estavam “modernizando” Paris, lembrando, ainda, que Willer explicita muitas vezes as transformações de São Paulo e de como aquelas transformações afetam o cotidiano e o pensamento de seus viventes.

A relação com a cidade, e o pensamento sobre ela é assunto recorrente na obra de Walter Benjamin, tendo dedicado diversas obras para a reflexão sobre o espaço urbano. A sua intenção, ao representar a cidade, era de mostrar as suas diversas facetas e o quanto ela refletia as mudanças da modernidade. O espaço urbano tornou-se um fervilhar de ideias e de pessoas, que poderiam ser o todo, mas, ao mesmo tempo, viviam no anonimato: a massa.

Benjamin reconhece nas cidades o lugar em que se formam os coletivos e onde é exercido o poder político. E muitas das ações praticadas são pautadas em controlar esse coletivo, como é observado na reforma Haussmann na Paris do século XIX, tão bem ressaltada por Louis Aragon em seu livro *O Camponês de Paris*. A reforma – em vez de exercer a sensação de que a cidade está “se modernizando” e que a melhora é um objetivo dessas modificações – na percepção de Benjamin retiraria do parisiense a identificação com a cidade; assim, os parisienses já não a reconhecem mais, causando uma falta de referência. Segundo Nascimento (1996, p. 27),

O fascínio de Benjamin por este texto surrealista dos anos 20 tão fortemente impregnado de referências a um período decadente da história francesa, sobretudo no capítulo-fetice que descreve a passagem da Ópera em vias de demolição sob os golpes da haussmanização tardia, sublinham a modernidade da prosa de Aragon n' *O Camponês de Paris*.

O século XX é uma época de transformações intensas; a industrialização e a mercantilização mudam a maneira com que o homem se relaciona com a cidade e com as pessoas.

Para o surrealista Aragon, a cidade de Paris é vista pelo viés da falência devido à reforma de Haussmann, ao desaparecimento de galerias e passagens, em prol da modernização da cidade. Seus enfoques, em *O Camponês de Paris*, são majoritariamente a Passagem da Ópera e o parque Buttes-Chaumont.

O título da obra, ao se remeter a um Camponês, relaciona-se à perda de referência dos parisienses que já não reconhecem mais a sua Paris depois de tantas transformações, e que se veem como estrangeiros da própria terra. Mas, ao contrário da população, Aragon continua sendo o estrangeiro, o camponês, pois ainda consegue reconhecer as mudanças e não se habitua a elas; tem o olhar do *flâneur* que não se mistura à multidão que já se acostuma com o vai e vem urbano.

Ao explicar a poesia de Baudelaire, Benjamin consegue exemplificar a sensação do *flâneur* na cidade em seu texto *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*:

É precisamente esta imagem da multidão das metrópoles que se tornou determinante para Baudelaire. Se sucumbia à violência com que ela o atraía para si, convertendo-o, enquanto *flâneur*, em um dos seus, mesmo assim não abandonava a sensação de sua natureza inumana. Ele se faz cúmplice para, inoptadamente, arremessá-la no vazio com *um* olhar de desprezo. Esta ambivalência tem algo de cativante, quando ele a confessa com reservas. Talvez se deva a ela o charme quase insondável de seu Crepúsculo Vespertino (BENJAMIN, 1994, p. 121).

A narrativa de Aragon, além de usar vários recursos surrealistas, vale-se do recurso da colagem. O autor utiliza-se dela para trazer o surreal ao real, rompendo com os elementos cotidianos, subvertendo-os e, assim, atribuindo uma visão poética ao banal e, ao mesmo tempo, atraindo um novo olhar, para as já esquecidas e comuns passagens. Nascimento (1996, p. 25) afirma que

Para isto lança a mão da colagem, empregando abundantemente a reprodução de placas de comércio e inscrições de todo tipo. Mas tal artifício não visa a propiciar uma intromissão do real na prosa; ao contrário, Aragon serve-se dele como de um trampolim que possa levar à subversão do sentido ordinário de cenas e objetos aparentemente corriqueiros, a fim de lhes atribuir uma função poética e, desta forma, desencadear o acesso ao “maravilhoso cotidiano”. A colagem cria aqui uma espécie de fenda na leitura, conduzindo à passagem que transportará o leitor do real ao onírico, do banal ao mágico, da realidade à poesia.

Na obra de Aragon, as passagens e a cidade não são representadas somente como mero espaço geográfico, mas possuem uma representação na forma como o indivíduo se reconhece, como se fosse um mergulho interno, um conhecimento de si próprio:

Uma grande conjuração de forças dogmáticas e realistas do mundo se formará contra o fantasma das ilusões. Eles vencerão, esses poderes coligados do por-que-não e do viver-assim-mesmo. Será a última cruzada do espírito. Para essa batalha perdida de antemão eu os convoco hoje (ARAGON, 1996, p. 94).

Aragon escreve sobre uma Paris que está “se modernizando” ou, em sua visão, sendo destruída: os lugares a que costumava ir, as pessoas que encontrava, as galerias. A reforma Haussmann gradativamente destruiu tudo isso e, entre as observações de Aragon, o reflexo surrealista em sua prosa deixava clara a sua relação com a cidade. Já Willer não tem o foco em uma cidade específica, mas utiliza-se de elementos existentes no espaço urbano para conseguir decifrar os seus sentimentos; sentimentos esses que refletem a modernidade, a falta de referência sentida pelo indivíduo.

Para isso, Willer traz em sua poesia elementos do Surrealismo, tais como a escrita automática, a subversão da forma do poema (produz poemas em prosa) e também o erotismo, muito abordado nos poemas e pinturas surreais. O período no qual Willer está inserido é tomado por uma “inquietação mundial”, devido aos fatores históricos propícios para movimentos de revolta contra a “ordem natural das coisas”. A partir do contato com a Geração *beat*, encontra ali uma identificação com a escrita e com o estilo de vida de seus membros. Já em relação ao Surrealismo, houve uma tentativa de montar um grupo surrealista quando Sérgio Lima retorna ao Brasil após ter participado em um grupo surrealista; mas a heterogeneidade do grupo da década de 1960 não permitiu que fosse além de algumas reuniões e produções, o que, no entanto, não impediu que o Surrealismo marcasse os poemas de Willer e de vários poetas da Geração de 1960, em sua produção posterior. Willer (2013, p. 156) assinala que

[sobre a Geração de 1960] Nós éramos uma geração que, se for para contextualizar, estava dentro daquele ambiente que caracterizou o governo de Juscelino Kubitschek, de desenvolvimento, de uma abertura, de uma internacionalização da economia. Sentíamos que São Paulo viria a se tornar uma metrópole, como de fato se tornou. Um lugar com uma espécie de diálogo ou de contato com o resto do mundo, e não aquela província que São Paulo era na época. Então, tínhamos essa abertura, esse cosmopolitismo de nos interessar pelo que acontecia no mundo todo e, evidentemente, por manifestações com uma dimensão crítica, que significassem algum tipo de ruptura ou subversão. Isso tanto podia valer para determinados modos de assimilar o existencialismo, quanto para o surrealismo, quanto para uma *nouvelle vague*, quanto para, sem dúvida alguma, e com muito destaque, para a Geração Beat.

3.2 A GERAÇÃO *BEAT*

A Geração *beat* tomou forma com alguns jovens em meados de 1950 nos Estados Unidos. Jovens que, por meio das experiências de vida, como o sexo selvagem, o uso de drogas e o abandono das raízes, romperam com a ordem vigente e criaram uma nova geração, pautada na experimentação literária.

A literatura dessa geração se compunha de diversos estilos literários entre os seus membros. Mas, ainda assim, havia troca de cartas e criações em conjunto entre eles, tanto que Ginsberg até remete à Geração *beat* como um movimento literário de um “grupo de amigos” (WILLER, 2009). Para Willer (2010, p. 18),

Criavam juntos como nos *cut-up*, os textos-colagem de Burroughs em parceria com Bryon Gisin e Gregory Corso, que resultaram em *Minutes to Go*. Ou em *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks*, narrativa policial de Burroughs e Kerouac que se perdeu. No poema “Pull my daisy” (puxe minha “margarida”) de Ginsberg, Kerouac e Cassady, que daria título ao filme de Robert Frank. Compidescavam-se, como na releitura de *Kaddish* de Ginsberg por Ferlinghetti. Assistiam-se: Ginsberg lendo páginas de *The Town and the City* (*Cidade pequena, cidade grande*) por cima do ombro de Kerouac, incentivando-o.

Além das criações literárias, a Geração *beat* abrange outras artes, como a fotografia, o cinema e a música – no caso, o jazz, grande definidor do *beat* (até mesmo pelo nome *beat*, que, entre várias explicações, deve-se à batida do jazz).

Outra característica definidora da Geração *beat* é a presença da diversidade de seus membros. Diversidades culturais, religiosas, sexuais, políticas, entre outras. Isso traz para a essa geração uma diferenciação dos demais movimentos literários, além de aumentar a sua “riqueza” literária e sua capacidade de contestação social. Segundo Willer (2010, p. 21),

Mas reunir desde o filho de um morador de rua, Neal Cassady, até o descendente de uma elite econômica, William Burroughs, e do autodidata Gregory Corso, que conheceu a literatura na cadeia, até Lawrence Ferlinghetti, doutorado na Sorbonne, a diferencia de movimentos europeus – e de outros lugares: nossos modernistas de 1922 têm perfis bem próximos uns dos outros. Pela primeira vez, as rebeliões artísticas não foram encabeçadas exclusivamente por burgueses e aristocratas[...]. Porém, mais que ao proletário, a beat se associou ao lúmpen, o extrato inferior da sociedade [...]. Literatura marginal por marginais.

A Geração *beat* no Brasil teve maior repercussão na década de 1980. Após o término da ditadura, conseqüentemente, houve grande abertura e procura por diferentes tipos de arte e produção artística dentro e fora do Brasil. Houve também um maior número de traduções e publicações da/sobre Geração *beat*.

É importante ressaltar que não foi apenas na década de 1980 que o Brasil entrou em contato com a Geração *beat*; na década de 1960, já haviam alguns livros que chegavam ao Brasil e algumas reportagens que falavam sobre os autores *beats*, suas produções e “loucuras”.

A Geração de 1960, principalmente Willer e Piva, possuía bastante influência e interesse pela Geração *beat*, tanto que, ao terem contato com os livros, começaram a traduzi-los, além de incluir as ideias, estilo e temas em suas próprias poesias. Conforme Willer (2010, p. 114),

A beat era referência importante para os poetas da geração dos Novíssimos de 1960 [...]. Em 1961, Piva conseguiu fazer com que viessem os livros de poesia beat. Apareceu em meu apartamento com a pilha: Ginsberg, Ferlinghetti, Corso, Lamantia, mais a Beat Scene e coletâneas, nas edições da Pocket Poets Series da City Lights e da New Directions. Pusemo-nos a traduzir tudo aquilo. Foi assim, penso, que a beat chegou ao Brasil, não mais como notícia, matéria jornalística, mas como texto, e, o mais importante, como intertexto, diálogo, relação no plano da criação.

3.3 O FAZER POÉTICO

Passer des mots aux idées, il n'y a qu'un pas.
Lautrèmont

Em um relato que fez para a revista *Agulha*³, Willer conta que assistiu a uma palestra sobre sua produção e que, eventualmente, o palestrante começou a analisar o seu fazer poético. Willer pensou, então, que seria interessante falar sobre sua própria criação.

³ Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag54willer.htm>>

Em sua explicação, Willer usa como exemplo seu poema “É assim que deve ser feito”, e explica de onde veio a inspiração e o tempo que demorou para escrevê-lo, explicitando que foi um poema escrito “de um jato só” – ainda que não em sua totalidade –; porquanto suas partes foram escritas em momentos espaçados. É interessante ressaltar que, em sua explicação, Willer aponta como a escrita automática fez com que ele, sem perceber, criasse uma intertextualidade com um poema de Ginsberg.

Essa referência mostra não só os mecanismos criadores da poesia de Willer, mas também a da própria escrita automática:

A criação deste poema, poderia ela ser classificada como escrita automática? Creio que sim. Não há escrita automática pura, conforme reconheceu Breton em *Le message automatique* [...] ao observar que seria *quase supérfluo nos embarçarmos com uma divisão da escrita dita de modo corrente “inspirada”, que pretendemos opor à literatura de cálculo, em escrita “mecânica”, “semi-mecânica” ou “intuitiva”, esses três qualificativos não visando senão a dar conta de diferenças de graus.* Escrita automática não é um mundo à parte com relação ao restante da criação dos autores que a praticaram. Há qualquer coisa de universal, talvez inerente à própria experiência poética, naquilo que surrealistas denominaram escrita automática. Por isso, Octavio Paz a discute no capítulo intitulado *A inspiração* de *O Arco e a Lira*. Toma-a como caso particular do que, para Platão, já era o delírio, a possessão que movia os poetas. E denuncia um viés ideológico na negação da inspiração, sustentando poéticas, filosofias ou psicologias da criação centradas na reflexão e elaboração [...]. A negação da inspiração nada mais seria que transposição da ideologia burguesa do trabalho; do bíblico “ganharás o pão com o suor do teu rosto”: *O ato poético era trabalho e disciplina; escrever: “lutar contra a corrente”. Não é exagero ver nessas idéias uma transferência abusiva de certas noções da moral burguesa para o campo da estética. Um dos maiores méritos do surrealismo foi ter denunciado a raiz moral dessa estética de comerciantes. Na realidade, a inspiração não tem relação alguma com noções tão mesquinhas como as de facilidade e dificuldade, preguiça e trabalho, descuido e técnica, que escondem a noção de prêmio e castigo: o “toma lá dá cá” com que a burguesia, segundo Marx, substitui as antigas relações humanas. O valor de uma obra não se mede pelo trabalho que custou a seu autor* (WILLER, 2006, s. p.).

Além de seus ensaios sobre a própria escrita, Willer traz em muito de seus poemas uma reflexão sobre o seu fazer poético, suas influências, o caráter de sua poesia e até sobre sua época e seus amigos. Por meio desses poemas, é possível se aprofundar em seu cerne criador e, então, tentar compreender de maneira total (estima-se, mas ao mesmo tempo é inalcançável desejo) sua poesia.

No prefácio feito ao livro de Willer, *Anotações para um apocalipse* (1964), Piva remete aos “12 anjos ou apóstolos da desordem”, referindo-se àqueles que inspiram a

poesia de Willer: “Blake, Nietzsche, Desnos, Freud, Michaux, Bosch, Buñuel, Chirico, Lovecraft, Rimbaud, Ginsberg, Artaud surgem como os doze Anjos ou Apóstolos da desordem presidindo a elaboração do Apocalipse pessoal de Willer” (PIVA apud WILLER, 1964, p. 5).

Ainda em outro poema de Willer, mais recente, ele mesmo remete aos autores que participaram da sua vida literária.

se é para reconstruir o tempo
 e descrever as coisas
 então
 vamos reconstruir o tempo e contar as coisas
 os poetas que eu li
 se quiserem saber
 fernandopessoapierrereverdysaintjohnperserobertdesnosviniciusginsberg
 corsoferlinghettibretonpauléluardmallarméartaudrilkerousselpongepoun
 dcarlosdrummondoswaldmariomichauxlautréamontnerudanovalisblakeb
 enjaminpéretkleisthölderlinnietzschesenghorcézaireoctaviopazpivamach
 adoalberticernudajarryeliotstephangeorgerimbaudcummingcabraltzaracr
 evelmurioloapollinairesoupaultraklbennbaudelaire
 porradas na mente com mais força
 agulhões no cérebro
 o lixo da memória pegando fogo
 as imagens poéticas libertam-se em quartos de hotel
 como a história de Raymond Roussel
 (WILLER, 2004, p. 65).

Nesse poema, ele faz referência aos poetas que leu e que, de certa forma, o influenciaram. Como ele havia afirmado antes, no momento da produção há, consciente ou inconscientemente, uma revisitação aos poetas já lidos. Ninguém pode escrever poesia de maneira automática sem possuir referências.

O poema “A princípio” tem um tom memorialista. O que se pode observar no restante de seus versos é que, além de falar sobre o fazer poético e sobre o que é a poesia, ainda rememora o passado e o analisa:

porradas na mente com mais força
 agulhões no cérebro
 o lixo da memória pegando fogo
 as imagens poéticas libertam-se em quartos de hotel
 (WILLER, 2004, p. 65).

Mais uma vez, nesse trecho observa-se o mal-estar com a memória e como ela se liberta (em quartos de hotel) quando o poeta escreve suas lembranças:

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
 havia lido relido trelido Poeta em Nova Iorque Divã do Tamarit
 Odes Pranto para Ignacio Sanches Mejía Bodas de Sangue Bernarda
 Alba
 eu vivia santificado
 escrevia aberrações e enormidades
 as palavras dissolviam-se em éter
 as fascinantes plantas carnívoras
 abrindo-se palpitantes de vida
 e o vegetal tomando conta de tudo
 (WILLER, 2004, p. 66).

Nesse outro trecho, ele remete ao escrever automático utilizando palavras que dão a sensação de esgotamento rápido: “avalanche”, “vômito”, “espasmo”, “convulsão”, “orgasmo”. Essas palavras se relacionam à questão da memória do outro trecho aqui apresentado: “o lixo da memória pegando fogo”. A memória não é exatamente algo prazeroso, dói, queima, inflama. Então o poeta, ao escrever, ao fazer essas memórias desabrocharem no papel, utiliza-se de imagens que causam asco e medo: a avalanche, o vômito, etc., mas, no fim, chega o orgasmo, a realização de se “libertar” daquela memória inflamada.

a cena se repete e é sempre a mesma coisa:
 em 1965 eu pensava em suicidar-me
 debruçado sobre a noite gelada
 escrevia sem parar e invocava fantasmas
 os amigos: Piva Maninha Bicelli Décio Rodrigo e tantos outros
 chamar invocar nomear Xamã
 as luzes de São Paulo
 refletiam-se no teto do apartamento
 formando estrias leitosas
 vermelho dos crepúsculos e violáceo dos néons
 tempo vitrificado
 em que não importava a hora
 entardecer meio da noite madrugada
 acordava-se para algum ritual novo
 explorações pelos arredores da cidade
 ou por regiões do corpo
 conjurações e posses:
 nossos corpos iluminavam-se de dentro para fora
 a cada movimento
 esfregando-se lenta e pausadamente
 arak maconha pernod ópio, anteparos da visão
 (WILLER, 2004, p. 66).

(WILLER, 2004, p. 36); “e agora, quero a palavra reduzida ao simples gesto de agarrar alguma coisa, pura denotação, linguagem-referência, mão estendida apontando para esses pedaços de realidade – ou então a festa com todos os seus fantasmas sentados no sofá de absinto enquanto sangram os dedos da memória” (WILLER, 2004, p. 39); “escrever é matar-se aos poucos/ deixar de ser/ alegremente” (WILLER, 2004, p. 42).

“Enquanto sangram os dedos da memória”: essa frase pode ser ligada a vários outros poemas de Willer; ou seja, ao sangrar os dedos da memória, o poeta refere-se ao ato de escrever, e volta-se novamente ao primeiro poema analisado, que versa sobre a memória inflamada que precisa ser expelida pelo corpo do poeta. Sangrar.

4 ANÁLISE

Será possível entender a partir da análise como se dá a antielegia aplicada nas poesias de Willer. Utilizarei a teoria abordada anteriormente sobre a aceleração do tempo na modernidade, visando identificar como isso acontece nas relações interpessoais e como que é passada para as poesias.

Serão estudados os quatro livros de Claudio Willer: *Anotações para um apocalipse* (1964); *Dias Circulares* (1976); *Jardins da Provocação* (1981) e *Estranhas Experiências* (2004). Entre esses livros, serão escolhidos poemas que remetam à antielegia, abordando, assim, ideias sobre a modernidade tardia, sobre a antielegia e como é possível perceber isso nas poesias de Willer.

Antes de começar a analisar os poemas, é interessante ressaltar que Willer possui intensa influência do Surrealismo e da Geração *beat*, e suas poesias contêm muitas imagens e sensações, tornando difícil de serem explicadas e analisadas. São sensações e imagens que só o poeta consegue exprimir e inculir em seu leitor. Aqui, não tenho pretensões de explicá-las, mas tenho como objetivo demonstrar que existem, nessas imagens e nessas sensações, a falta de consolo, a presença do desespero e a angústia tão caras à antielegia. Começo pelo poema “Jogos de verão”:

incorpora-te e escreve antes que o mundo acabe
 hora crescendo em círculos
 estética abstrata
 odor bizâncio
 ecos testemunhais

horas do horóscopo
 sombras noturnas do medo
 de anteontem

prémanhã do tempo
 semicircular
 línguas de fogo atravessam a escuridão
 a máquina indizível retransmite as coisas
 a memória do tempo conta tudo
 a simples lapidar verdade
 inconsciente (WILLER, 1976, p.33)

O poema, em sua totalidade, baseia-se na questão do tempo: sua efemeridade e velocidade. Da mesma maneira que no poeta existe a necessidade pulsante de escrever “antes que o mundo acabe”, o poema aponta para uma inutilidade da memória, da existência, da vida. Essa angústia perante o nada impulsiona a vontade de escrever do poeta.

Pode-se retomar a tese de Rui Lage (sobre elegia moderna) na qual se ressalta que o poeta antielegíaco trabalha com a proximidade da morte e com a perda da poesia em si e de si:

Ao deplorar a perda da própria poesia, a elegia já não se entende senão como anti-elegia, isto é, poema onde se cumpre o luto do lirismo, até porque uma elegia da poesia nos conduz, em última análise, a uma elegia do próprio sujeito lírico, que passa a ser também ele um resto, uma sombra de si mesmo, mera casca vazia. (LAGE, 2011, pg. 163)

O poema também aborda a questão da relação do tempo circular, o tempo que se repete, esses “ecos testemunhais”, e que a humanidade se queda em espera, pelo nada, pelo mesmo. As palavras “ecos”, “retransmite”, “anteontem”, “crescendo em círculos” reforçam essa repetição do que já foi.

A memória e o tempo antigo, o “odor bizâncio” as “horas do horóscopo” também marcam a presença da antiguidade na modernidade. O que atribui ao poema um tom sombrio de inexplicável espera pelo nada. Num dos textos de do livro *The Oxford Handbook of the elegy*, Spargo (2010, p. 428) comenta sobre a relação entre o antielegista e o passado:

Sempre que a anti-elegia recusa a reverência da elegia tradicional ao passado, um tempo antes da perda no qual o mundo era repleto de sentido, isso ocorre simplesmente porque a anti-elegia nos chama, por vezes severamente, até mesmo insensivelmente de volta ao presente, relembrandonos que não há outro lugar para existirmos ou para aos mortos ser dado devido valor.⁴

Ainda na mesma temática, o poema “Ruínas Romanas” traz consigo essa marca da antiguidade que já não possui mais valor, bem como a falta de sentido do presente e a falta de referência.

Quantos poetas
já não estiveram aqui
quantos poetas
já não escreveram
sobre a ofuscante aniquilação
diante desses dramáticos perfis minerais
tão próximos da pedra original
do barro anterior à forma
coisas
reduzidas a não mais que montanha

⁴ If anti-elegy then refuses the traditional elegy’s reverence for the past tense of being, for a time before loss in which the world was still replete with meaning, it does, simply because it would call us, sometimes severely, even callously, back into the present tense of being, reminding us that there is nowhere else for us to exist or for the dead to be given value.

quase natureza
 coisas
 na fronteira da mão que trabalha, do vento, da água
 aqui
 ressoam os silvos do vento
 aqui
 ecoa a ensandecida voz do oco, do cavo, da fresta
 - silêncio matizado de sussurros
 e agora
 eu também sou um dos que enxergam:
 o informe
 o monstruoso passado
 - foram os escultores do avesso
 que as reduziram a isso
 os autores
 do cruel teorema
 que nos condena ao presente
 e repete
 que nada sabemos, nada vale a pena
 pois passado e futuro só existem
 como passo para a informe eternidade
 - a custo divisamos lá fora
 a realidade logo ali, logo aqui:
 outro lugar
 onde existiremos menos ainda
 nós
 é que somos os fantasmas
 e a solidez
 é o que está aí,
 nas ruínas
 que não param de repetir
 que isto
 - NADA –
 é tudo o que temos
 (WILLER, 2014, p. 23).

Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, evoca a questão do encaixe do passado no presente – o que causa a desconsolação, a sensação de vazio no indivíduo moderno:

Outro tipo de mentalidade moderna se dedica à paródia do passado: esse “precisa da história porque a vê como uma espécie de guarda-roupa onde todas as fantasias estão guardadas. Ele repara que nenhuma realmente lhe serve” – nem primitiva, nem clássica, nem medieval, nem oriental – “e então continua tentando”, incapaz de aceitar o fato de que o homem moderno “jamais se mostrará bem trajado”, porque nenhum papel social nos tempos modernos é para ele o figurino perfeito (BERMAN, 2007, p. 33).

O eu-poemático já se mostra completamente descrente para a eternidade, desesperançado: “que nada sabemos, nada vale a pena/ pois passado e futuro só existem/

Voltando ao poema “Ruínas Romanas”, é possível relacioná-lo também ao gênero poético. Quando ele retorna para a antiguidade e ressalta que diversos poetas já estiveram aqui e já escreveram sobre tudo o que ainda escrevemos hoje – ainda que agora seja a ruína – o poeta fala da ruína, do fragmentado. Ramanazi (1994, p. 2) relata essa relação do elegista moderno com a literatura tradicional:

Poetas [...] os quais nem repetem nem desprezam as tradições literárias. Cambaleiam entre o novo e o velho, se rebelam contra as normas genéricas, mas as retomam através dessa rebelião. Theodor Adorno, procurando definir o rumo das artes e da literatura moderna, isola a negação da estética tradicional – uma ênfase que ajuda a colocar em evidência a dimensão anti-elegíaca da elegia. Ao tornar-se anti-elegia a elegia moderna viola mais radicalmente as normas genéricas anteriores que as outras fases do gênero: torna-se anti-consolatória e anti-encomiástica, anti-Romântica e anti-Vitoriana, anti-convencional e, por vezes, anti-literária.⁵

Aqui, pode-se elucidar a questão do grupo “periferia rebelde”, do qual Willer fazia parte. O autor assume a postura de quebrar com as tradições poéticas, o que está em congruência com uma das bases do gênero antielegíaco.

No poema “Fim”, apesar de sua brevidade, ele discorre sobre ritos, sobre a aceleração do tempo e também sobre o esvaziamento e a espera pela morte.

solidez espectral
passos abafados pelo mito
velhos centenários comandam a orgia
a eterna roda
imersa em gelatina
as estradas cobrem a perspectiva
silêncios, arcanjos, perspectiva
cones e mantos brancos
infinito pessoal sobrenadando
horas mortas, marcadas pela espera
(WILLER, 1976, p. 128).

No tocante ao primeiro verso, Berman, citando Marx, elucidada que a modernidade é contraditória:

⁵ poets [...] who neither rehash nor neglect literary traditions. They make it new but make it old, rebel against generic norms but reclaim them through rebellion. Theodor Adorno, in search of defining propensity of modern literature and the arts, isolates the negation of aesthetic tradition – an emphasis that helps bring into focus the anti-elegiac dimension of elegy [...]. In becoming anti-elegiac, the modern elegy more radically violates previous generic norms than did earlier phases of elegy: it becomes anti-consolatory and anti-encomiastic, anti-Romantic and anti-Victorian, anti-conventional and sometimes anti-literary.

De um lado, tiveram acesso à vida forças industriais e científicas de que nenhuma época anterior, na história da humanidade, chegara a suspeitar. De outro lado, estamos diante de sintomas de decadência que ultrapassam em muito os horrores dos últimos tempos do Império Romano. Em nossos dias, tudo parece estar impregnado do seu contrário (MARX apud BERMAN, 2007, p. 29).

Pode-se também compreender, novamente, a retomada da antiguidade, desse tempo que caminha, mas que ainda é arrastado por questões anteriores a ele. O tempo todo se pode sentir o contrário dentro do texto. “A eterna roda” que dá a sensação de movimento está “imersa na gelatina”: movimento e estagnação, a ideia do arrastamento relacionado à antiguidade, Rui Lage (2010, p. 163) comenta essa estagnação: “o olhar desenganado e descrente do elegista. Nela, o presente aparece como que intacto, congelado – uma vez que se nega o valor evocador do passado e se recusa o valor redentor do futuro”.

Estamos perdidos, não possuímos mais referências: a única que se tem é a da antiguidade, mas essa já não satisfaz: “as estradas cobrem a perspectiva”, aquilo que é concreto, aquilo que está ali anula o que pode vir a ser. Já não enxergamos mais; há a existência de uma névoa, de uma neblina nessa estrada. E é dessa maneira que o eu-poemático invoca os ritos: “silêncios, arcanjos, perspectiva/ cones e mantos brancos”. Mas os ritos também não satisfazem “infinito pessoal sobrenadando”. O poema todo remete a essa espera, a essa falta de sentido, a essa angústia “horas mortas, marcadas pela espera”. Lage (2010, p. 87) pontua bem essa presença da elegia para marcar a proximidade da morte e o esvaziamento do ser:

[...] o homem nunca poderá escapar por completo ao engano do mundo, e esse caminho do engano ao desengano, da ilusão ao conhecimento, é um caminho inquieto e angustiado. Se assim não fosse, estaríamos em presença de poesia didática e moral, e não da elegia. A experiência da perda e a consciência da finitude humana abastecem a elegia de um pathos que razão alguma poderia sanar.

Outro poema que traz em si as contradições, o jogo de opostos que descreve a modernidade presente na antielegia, é “Poema diagonal”. Logo pelo nome, pode-se inferir que se lida com uma percepção da profundidade. Outro fator importante nesse poema é que se trata de um poema circular, que se repete.

ontem horizonte
perplexo
alva flor
traduzir o indizível
incorporavam-se ao espaço noturno soturno

formação de gêneros literários diferentes. Poderia ser só mais uma homenagem à vida dos dois e às suas obras, mas Willer quebra as expectativas e, com seus poemas, questiona várias questões ligadas à morte e à sociedade moderna.

No poema sobre Lorca, o começo remete ao interdito sobre a morte, o seu afastamento na era moderna; claro que, em relação ao Lorca, pode-se inferir a questão política no interdito. Mas há também o bloqueio da presença do morto no cotidiano:

Eu vi pouca coisa nos jornais & revistas sobre os 40 anos da morte de
García Lorca
algumas manifestações e homenagens & uma notícia interessante (na
Veja) detalhando as circunstâncias – só isso
o resto, notas esparsas perdidas nos textos
quase ninguém lembrou
passou despercebido
ninguém disse nada
ninguém quis lembrar
porque as pessoas não querem mais lembrar
e desistiram de falar
pois esta é a era do silêncio
silêncio de covas rasas e túmulos lacrados e circunscritos
silêncio vigiado e preso
silêncio de poeiras há pouco assentadas
pois todo estão mudos e perplexos
alguns mortos incomodam demais
e ninguém quer saber
ninguém quer ver
ninguém quer saber o que tem a ver
apenas este silêncio selado esponjoso grávido
de escorpiões & maresias & tempos & memórias
& vítimas do fascismo
silêncio sem preces nem retaliações
silêncio de palavras costuradas
sexos guilhotinados
uivos espalhados pelas madrugadas
silêncio fantasiado de escafandrista
silêncio de pupilas desorbitadas
tímpanos perfurados unhas arrancadas
gritos em corredores estreitos
jorros de silêncio naufrágios de silêncio
silêncio de cascos estilhaçados de tartaruga
desabando sobre o mundo
silêncio sobre o que foi
o que é
e o que se sabe
silêncio com endereço certo e data marcada
silêncio vômito do tempo e ejaculação precoce
silêncio de feltro
estiletas & punhais dentro da noite
& anteparos & mesas cirúrgicas
& corpos & anêmonas & brônquios

& sangue recém-coagulado pelas paredes
 silêncio maior que o mundo e mais pesado que o tempo
 silêncio de eletrodos & poções mágicas
 silêncio de sorrisos oblíquos
 rostos cúmplices
 olhares de viés
 silêncio conivente e sussurrado
 silêncio fantasma à cabeceira
 passos de silêncio
 atmosferas de silêncio
 perseguições na quietude do tempo presente
 convulsões inesperadas
 silêncio carregado de alucinações
 que nos perseguem encapuzadas
 silêncio de vértebras e rins e palavras ocultas e soterradas
 e vigiadas
 junto ao corpo de Federico García Lorca
 assassinado por alcagüetes e tropas fascistas
 em um campo de Granada em agosto de 1936
 desde então ciosamente guardado
 por uns poucos fantasmas carcomidos e
 fosforescentes
 para que ninguém chegue perto
 e tenha a coragem de romper o lacre
 e soltar as palavras
 a serem lançadas contra a opacidade do mundo
 (WILLER, 1981, p. 13).

Percebe-se que, ao falar do silêncio, o eu-poemático grita tudo aquilo que é abafado, escondido, interdito e, assim, traz à luz aquilo que quer ser apagado: “alguns mortos incomodam demais/ e ninguém quer saber/ ninguém quer ver”, “silêncio de palavras costuradas/ sexos guilhotinados/ uivos espalhados pelas madrugadas”, “tímpanos perfurados unhas arrancadas/ gritos em corredores estreitos/ jorros de silêncio naufrágios de silêncio”. Percebe-se, pelos trechos, a denúncia da violência e, ao mesmo tempo, a tentativa de acobertar essas ações – não só as ações cometidas por homens, mas também a “feiura” que a morte exala por si mesma. Segundo Lage (2010, p. 163),

A contradição entre a negação da morte na vida cotidiana estudada por Philippe Ariès e a obsessão por ela na literatura em geral e na poesia em particular leva Ramazani a conjecturar se tal não configurará uma postura consciente de resistência à amnésia e ao afastamento da morte do convívio com os vivos, visando criar, na poesia, um espaço para o luto erradicado da vida real.

Ramazani, ao falar sobre as antielegias de Hardy e Yeats, ressalta alguns mecanismos dos antielegistas para subverter as normas da sociedade por meio da poesia – o

que pode ser relacionado ao interdito da morte no poema de Willer, bem como à vontade de escancarar o que querem calar. Para Ramazani (1994, p. 14),

As elegias de Hardy e Yeats, como a arte moderna em geral, segundo Adorno, podem ser vistas como a “antítese social da sociedade”, respostas negativas às normas públicas dominantes, no sentido de que eles resistem a obliteração dos mortos pelas leis socioeconômicas de troca, equivalência e progresso. No entanto “para evitar ser vendido como mero conforto”, como Adorno diz, das obras de arte moderna “eles têm que assimilar-se a essa realidade”. As elegias modernas são traídas em sua dificuldade, o luto melancólico impossibilita a preservação de um espaço intocável a parte, em meio a velocidade e pressão da vida moderna.⁶

No final do poema, Willer ironiza a pseudo-apreciação das pessoas sobre a obra de Lorca e esse afastamento da morte (trágica e cruel):

e acharam tudo muito bonito
gostaram demais dos textos
de fato, era um grande poeta
e ficou por isso mesmo (WILLER, 1981, p. 15).

A frase “e ficou por isso mesmo”, que silencia e termina o poema, demarca esse descaso e silenciamento sobre a morte. Ramazani (1994, p. 14) também elucida essa questão em outros antielegistas: “ao contrário das elegias nostálgicas de “conforto”, as elegias amargas de Hardy, Stevens, Owen, Plath e outros, ambos reagem contra e incorporam a supressão do luto, e ainda, reservam um espaço especial para o luto ironizando e zombando disso”.⁷

Em “Homenagem a Dashiell Hammett”, existem dois versos essenciais para compreender a presença da antielegia: o primeiro e o décimo segundo (ou o primeiro e o último).

uma geração pulou no abismo
mas você foi mais adiante
ou saltou mais fundo

⁶ The elegies of Hardy and Yeats, like modern art in general according to Adorno, may be seen as the “social antithesis of society”, negative responses to dominant public norms, in the sense that they resist the obliteration of the dead by the socioeconomic laws of exchange, equivalence, and progress. Yet “to avoid being sold as mere comfort”, as Adorno says of modern works of art, “they have to assimilate themselves to that reality”. Modern elegies betray in their difficult, melancholic mourning the impossibility of preserving a pristine space apart, of grieving for the dead amid the speed and pressure of modern life.

⁷ [u]nlike elegies of nostalgic “comfort”, the embittered elegies of Hardy, Stevens, Owen, Plath, and others both react against and incorporate the suppression of mourning; they provide a special space for mourning yet mock and ironize it.

levantou a tampa da vida
 para ver o que havia por baixo
 para ver que não havia nada embaixo
 (WILLER, 1981, p. 21).

E o outro trecho:

como você sabia
 de tudo isso
 e que depois
 tudo se tornaria
 pálido, frio, cinzento e amorfo
 e aqueles criminosos ainda eram um último espasmo de
 vida
 Samuel Dashiell Hammett
 1894|1961
 escritor de contos policiais
 levou apenas 12 anos para escrever o que tinha que escrever
 marxista convicto
 militante do PC americano
 processado, perseguido e preso pelo macarthismo
 porque não quis dedar ninguém
 nem entregar os amigos
 detetive quando jovem
 aventureiro a vida toda
 morto de tuberculose e enfisemas
 contraídos em duas guerras mundiais e na prisão morto
 por excesso de álcool e de contradições
 (WILLER, 1981, p. 27).

Em ambos os poemas, tanto no de Lorca quanto no de Hammett, pode ser notado um tom memorialista que não só revisita e eleva os dois autores, mas também se utiliza da época e de seus escritores para críticas mais profundas. Em “Homenagem a Dashiell Hammett”, nos últimos versos não se embeleza a morte, mas escancara-se o sofrimento do escritor durante as duas guerras e a prisão. O enfisema e a tuberculose são frutos da dor, das contradições, do vazio: “levantou a tampa da vida/ para ver o que havia por baixo/ para ver que não havia nada embaixo”. De acordo com Lage (2010, p. 164),

A elegia fúnebre aparece-nos, desde sempre, confiada com a missão – no sentido mais propriamente ético – de honrar, dignificar e humanizar os mortos, quer os mortos privados, os “nossos” mortos, quer os mortos sem nome, varridos para a vala comum da História e condenados ao esquecimento. Dela se afere, portanto, uma atitude humana perante a perda do outro. Se a questão ética do luto se pode resumir, com a ajuda de Comte-Sponville, como a tarefa de ultrapassar sem esquecer e de aceitar sem trair, a questão ética da elegia não se posiciona muito longe – ela é afinal a poesia do luto – obedecendo, na época contemporânea, ao imperativo de dignificar sem idealizar, de testemunhar sem hiperbolizar, de recuperar sem trair, de preservar sem mitificar.

No poema “Prefácio à dissecação do meu cadáver”, pode-se perceber um pesar que permeia a existência – além de ser um poema que traz diversas palavras marcantes e que possui um ritmo acelerado, um jorrar de ideias. Um pequeno aviso indica que é um poema automático, o que nos guia para uma leitura mais dinâmica, carregada de um certo fluir mental.

Poema automático

Tempestades de sono escavados nas têmeoras de um rei assírio assassinado pela vigilância dos poros linfáticos Cercas de sândalo e manuscritos constituídos por arlérias estriando o sangue das manhãs almeçadas como folhas de plátano manuscritos sensíveis ao sal das horas Vagas longas danças inscritas horizontalmente contra o sistema Densidão e desesperança: a paisagem mortal perde-se contra cifras de desespero e púrpura. Calafrios da virgindade rubra nas ameixeiras ao longo do sótão horas animadoras circulação vagas ondas sem alvo mares indefinidos sem claraboia sem estigma nem benaventurança Cacos linfáticos da semelhança cartesiana (WILLER, 1964, p. 27).

Nessa primeira parte, já é possível elencar alguns trechos que criam uma esfera de desespero e falta de referência: a “densidão e desesperança” que formam uma paisagem de vazio “ calafrios da virgindade rubra nas ameixeiras ao longo do sótão horas animadoras circulação vagas ondas sem alvo mares indefinidos”, as ondas são relacionadas ao ser humano que não possui uma direção exata, que se perde sem devida referência. Tudo cria essa atmosfera de fragmentação e solidão. Durante todo o poema, podem-se sentir sobressaltos, gritos, ruídos e a desesperança que vai se tornando cada vez mais aparente.

A simplicidade esférica da manhã é um som de sirenes brancas contra o parapeito das anunciações Inesquecíveis os dedos de lacre fecharam a comporta da caixa dos tesouros cardíacos Os símbolos de latão derramaram-se contra o vitral da porta estreita a memória dos signos é um desfile de imagens licenciosas Soltos os canaviais sutis da mão delgada do santo a imagem rutilante do pecado capital projeta-se sobre os zibórios nada poderá ser feito sem o auxílio das carícias mágicas de latão e espuma o medo, esta indefesa procissão – horas símbolos mecanismos memórias alastrados como relógios de precisão arrebatados contra sanfonas verdes da minha memória de algas roxas e nós de rodas de moinho contra a pressão de uns seios esquecidos Secreção e ambiência coxas esquecidas a fala dos momentos sensíveis o encontro dos traços sem encontro possível as horas roladas pela deserção dos amantes as pequenas tragédias de sala embalsamada o ponto final das partidas simples os gritos cardíacos aguçados pela lembrança dos sintomas anoitecidos Eu me condenso como uma página, cansada pela maré dos brados pulmonares o repouso não terá fundo contra os paredões cervicais Um momento bastará para que os Sistemas tomem as rédeas da carruagem dos desejos enforcados sem cadeias sem freio Um grito puro investido contra a virgindade das vidraças celestes

e da memória sem fim ouro ouro e um relógio badalado à distância cascos de cavalo açoitando o sono agulhas lentas contra a violência dos beijos planetários Força e transição - o voo dos pássaros mediúnicos – latência e pasmo entre os trilhos sufocantes do meio-dia O sistema das contravenções penais afogado numa síntese de vírus carcomidos esperando a passagem da náusea e do momento Os sistemas de vigilância e geometria abatidos pelas gangorras dos trópicos pois todo olhar é uma seta sem rota de revoluções indecisas de aventuras sem roteiro sem bússola contra o Equador dos para-raios Cadáveres tocam o tambor e decompõem a melodia das fases lunares nenhum epicentro será desligado qualquer combinação é válida como frequência de trompas/a lâmpada dos acasos simples balança como um giz sustentado por mapas escolares transferências cósmicas enganos e maremotos O sangue engarrafado segue pelos terminais da incerteza Nenhum canto poderá cobrir a tração do meio-dia Sal submerso no paredão dos despojos traficados nenhuma elipse nenhuma fumaça de ostras ardidas pelo chão nenhum suspeito escapará do sótão de tainhas mórbidas horizonte desesperança abrigos rotos contra um sem-fim de estrias apagadas o sol horizontal é um mastro de esquecimento o curso dos ventos é uma linha d’água imóvel contra a navegação dos templos (WILLER, 1964, p. 28).

Nota-se que, no decorrer do poema, aparece uma linguagem de navegação, como se um bisturi singrasse o corpo como um navio singra o mar: “tempestades de sono escavados nas têmeoras”, “vagas longas danças inscritas horizontalmente contra o sistema”, “vagas ondas sem alvo mares indefinidos”, “os dedos de lacre fecharam a comporta das caixas dos tesouros cardíacos”, “relógios de precisão arrebatados contra sanfonas verdes da minha memória de algas roxas”, “o sol horizontal é um mastro de esquecimento o curso dos ventos é uma linha d’água imóvel contra a navegação dos templos”. Essa caminhada pelo corpo, desvendando seus segredos e vontades, não é tão explícita, mas podem-se perceber pistas durante todo o poema sobre a dissecação do cadáver – não apenas do cadáver, mas das angústias e dos sentimentos que precederam esse cadáver. E é então nessas indecisões e vazios que pode ser inferida a antielegia: na tentativa do eu se conhecer cada vez mais a fundo e descobrir no “horizonte desesperança”. Lage (2010, p. 151) afirma que

A elegia continua, portanto, no séc. XX, vivamente empenhada na pesquisa e descoberta da verdade, na *anagnorisis* – definida por Aristóteles como a “passagem do ignorar ao conhecer” (XI: 61-63)¹² – e para tal continua a servir-se da meditação, da modalidade interrogativa e do pensamento especulativo [...]. A passagem da ignorância ao conhecimento, da ilusão à realidade, ou da mentira à verdade, culmina em desengano, o qual podemos agora definir como o confronto do sujeito não com aquilo que ele idealiza, não com aquilo que deveria ser, mas sim com aquilo que é. O embate, no fundo, com a realidade passada pelo crivo da experiência e revelada não no que tem de superficial e acidental mas no que tem de verdadeiro – de visceral.

E é nesse prefácio à dissecação que se pode inferir outro poema de Willer, “Uma fronteira para o grito”.

Inseguro entre o céu e a estepe, suspenso num fluir de roda gigante, embebido na minha nostalgia de centauros, eu devoro pedaços de musgo e raízes de plátano, estendido em jardins intermináveis onde se modelam arcanjos. Teria sido muito mais fácil escrever cartas de amor, para serem estendidas ao longo das estradas e pelas paredes dos tribunais – são inúteis para a vida, porém, estes poucos instintos que lentamente se devoram uns aos outros – sobra-nos apenas uma memória de fugas de amantes, a grandeza do gesto de um epilético, a solidão profunda dos grandes sedutores. Há sonhos, porém, que nos acometem com uma simetria de gaitas de fole - há também a necessidade de escrever testamentos, sempre obscuros, insultando os jardineiros das praças públicas, e aqueles que comem hóstias com uma regularidade de aranha e armazenam pontas de cigarros em cofres de aço, temerosos da posteridade. É absolutamente necessário, também, conclamarmos à união os famintos de santidade, os guardiões de serpentes e domadores de circo, os exploradores dos subterrâneos das pontes e viadutos, os exilados voluntários, para partirmos juntos em busca da inviolável liberdade dos caminhos seguidos ao acaso, e da verdade contida nas escadarias, pórticos e paredões desabados (WILLER, 1964, p. 9).

Nesse poema, há o deboche dos que creem no amanhã ou em qualquer tipo de salvação. A liberdade é alcançada assim que se deixa de acreditar em tais crenças, mas há um revés junto à liberdade: a solidão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Você está no fim – o que você é?
Mefistófeles - Goethe

É possível perceber em Claudio Willer o sentimento de modernidade tardia refletida em suas poesias. A utilização da teoria sobre a aceleração do tempo na modernidade foi essencial para perceber como se dá essa relação entre o tempo e o poeta, como, a partir das poesias de determinados autores, é possível a compreensão de uma época.

Nas poesias de Willer, há a possibilidade de encontrar essas marcas do tempo histórico e da sensação da aceleração que exala entre suas linhas. O estudo da antielegia, conjuntamente à questão do tempo, também se fez necessária para que se pudesse perceber que esse gênero literário foi se modificando com o decorrer das décadas, influenciado pela percepção do tempo, dessa maneira a elegia marca a literatura em diversas épocas e sentidos.

É impossível, também, deixar de lado a questão da geração e das demarcações geracionais para se compreender como gira a roda temporal, como se relacionam os períodos e seus viventes, como se dão as gerações, e como elas influenciam e são influenciadas pelos seus autores. Essa simbiose denota que o tempo, a percepção deste e sua impressão na palavra poética abrem caminho para o estudo e uma maior compreensão de como se criam as relações entre autor e poema.

E é nesse “turbilhão” do tempo e de acontecimentos que aflora a antielegia, sendo na antielegia que descobrimos a ausência da *consolatio*. A falta de consolação, de esperança e a presença do desespero e da angústia que nascem da aceleração do tempo.

O que pode ser notado em toda a trajetória e nas análises é que sim: pode-se relacionar ao poeta uma carga antielegíaca e analisá-lo a partir desse viés.

Claro que um trabalho como esse, que abrange tantos assuntos caros à nossa sociedade de hoje possuirá certas lacunas. Deixaram-se de lado algumas épocas da elegia, alguns poetas, alguns poemas e algumas teorias sobre a finitude que possibilitariam compreender de maneira mais profunda como se deu essa relação com a modernidade tardia.

Pretende-se suprir essas lacunas em trabalho futuro, abrangendo, quiçá, outros autores e outras nacionalidades – estudando mais a fundo as relações humanas suas angústias, seus desesperos e sua falta de esperança transformadas em poesia.

REFERÊNCIAS

- ADKINS, Arthur W.H. *Poetic Craft in the early greek elegists*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1985.
- ADRADOS, Francisco R. *Orígenes de la lírica griega*. Madrid: Occidente, 1976.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BARROS, Manoel. *Compêndio para uso dos pássaros*. São Paulo: Leya, 2010.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo: O último instantâneo da inteligência Europeia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 21-35.
- _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRUNHARA, Rafael de Carvalho Matiello. *Elegia grega arcaica, ocasião de performance e tradição épica: O caso de Tirteu*. 2012. 290 fls. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2012.
- CORRÊA, Almir Aquino. Lamentos e desconsolos na poesia da geração de 60. In: Congresso Internacional da ABRALIC, 11: Tessituras, Interações, Convergências, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2008.
- DANIEL, Claudio. *Entrevista com Claudio Willer*. [20--]. Disponível em: <<http://www.elsonfroes.com.br/cwillerent.htm>>. Acesso em: 20 set.2013.
- D'ELIA, Renata; HUNGRIA, Camila. *Os dentes da memória*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.
- ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.
- FARIA, Álvaro Alves; MOISÉS, Carlos Felipe (org.). *Antologia poética da geração 60*. São Paulo: Nankin, 2000.
- GARNER, Scott R. *Traditional elegy: The Interplay of Meter, Tradition, and Context in Early Greek Poetry*. New York: Oxford University Press, 2010.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP. 1991.

- GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. (Org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GUIZADO, Eduardo Camacho. *La elegía funeral em la poesia española*. Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1969.
- LAMBERT, Ellen Zetzel. *Placing Sorrow: a study of the pastoral elegy convention from Theocritus to Milton*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1976.
- LOPES, Edward (Org.). *La elegía española*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Instituto de Cultura hispânica de São Paulo, 1968.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- LAGE, Rui. *A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI: perda, luto e desengano*. 2010. 437 fls. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto. 2010.
- LIMA, Sergio. *A aventura surrealista*. Campinas: Ed. da UNICAMP; São Paulo: Ed. da UNESP, 1995.
- LYRA, Pedro (org). *Sincretismo: a poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Lisboa: Biblioteca Universitária, 1970.
- NAGY, Gregory. Ancient Greek Elegy. In: WEISMAN, Karen (org.). *The Oxford Handbook of the Elegy*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 13-45.
- RAMAZANI, Jahan. *Poetry of Mourning: the modern elegy from Hardy to Heaney*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1994.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SPARGO, R. Clifton. The Contemporary Anti-elegy. In: WEISMAN, Karen (org.). *The Oxford Handbook of The Elegy*. New York: Oxford, 2010, p. 413-429.
- SUTER, Ann. *Lament: Studies in the ancient mediterranean and beyond*. New York: Oxford University Press. 2008.
- WILLER, Claudio. *Anotações para um apocalipse*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1964.
- _____. *Dias circulares*. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1976.
- _____. *Estranhas Experiências*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- _____. *Geração Beat*. Porto Alegre: L&PM Pocket. 2010.
- _____. *Jardins da Provocação*. São Paulo: Massao Ohno/ Roswitha Kempf Editores, 1981.
- _____. *Manifestos 1964 – 2010*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

APÊNDICE

APENDICE A

Entrevista com Claudio Willer

1. Cláudio Willer, você se considera partícipe da Geração de 1960? Em que nível acredita se dar essa identificação?

Já escrevi a respeito. Sim, me considero. Havia um ambiente favorável à poesia criado ao redor da coleção Novíssimos de Massao Ohno, e eu me beneficieei muito daquele ambiente, da circulação de informações, do diálogo. Além disso, havia pontos em comum a todos os participantes. Um deles, ninguém apreciar a poesia concreta e outros projetos formalistas. E, na maioria, não haver simpatia pela vertente oposta naquele momento: o populismo, a poesia militante da coleção Violão de Rua, dos CPC, etc. Agora, dentro daquela quantidade enorme de poetas, formou-se um grupo com uma perspectiva mais definida, o qual denominei de “periferia rebelde”.

2. Como presenciou as mudanças da cidade de São Paulo? Crê que elas influenciaram no cerne de sua poesia?

São Paulo sempre foi uma cidadezinha horrorosa, confusa, com a especulação imobiliária definindo espaços, com uma burguesia folgada, espaçosa. Toda vez que viajei para o exterior, mesmo na década de 1960, a impressão ao chegar era de claustrofobia. Mas havia uma facilidade maior de ir ao, digamos assim, não-São Paulo. Meia hora de automóvel e se estava nas margens das represas, em reservas de mata atlântica, em lugares bonitos que hoje estão tomados pela ocupação desenfreada. Além disso, não era tão perigosa, dava para flunar, sair por aí noite afóra sem riscos. Não havia cracolândia e demais consequências da proibição de “drogas”. O importante: há uma geografia ou topografia pessoal, íntima, feita de lugares onde houve encontros, situações de alta voltagem lírica, descobertas de algo insólito ou inusitado, ou nos quais perturbamos, fizemos anarquias. Além disso, São Paulo tem e sempre teve uma excelente agenda cultural: em matéria de música, artes visuais, teatro, outros eventos, até mesmo de livrarias, não dá para reclamar.

3. Acredita que os acontecimentos históricos, como a segunda Grande Guerra Mundial e o Golpe de 1964, tiveram grande influência na poesia produzida por você e pelos seus colegas de geração?

Certamente. A Segunda Guerra Mundial teve uma influência fundamental; foi fisicamente determinante, pois sou filho de imigrantes, meus pais chegaram ao Brasil em 1940, ano em que nasci. Acho que atrair imigrantes tem relação com um cosmopolitismo paulistano, culturalmente muito produtivo. Quanto ao regime militar: observe que alguma produção mais incendiária, a exemplo de *Paranóia* de Roberto Piva e alguns escritos meus, é anterior. Desde São Paulo – que nesse sentido diferia do Rio de Janeiro e do Nordeste – o ambiente já era careta, repressivo, com predomínio do conservadorismo político. O fechamento provocado pelo AI-5, em 1968, provocou evidentemente um refluxo. Agora, há um tom de resistência política e denúncia mais evidente em poemas meus do período – paralelamente à minha atuação, colaborando na organização de manifestações literárias e em veículos como o jornal *Versus*.

4. Fale um pouco sobre o grupo “periferia rebelde”.

Eu criei o termo “periferia rebelde” bem mais tarde, na década de 1990, para referir-me a participantes daquela geração mais identificados com a marginalidade e com uma crítica mais radical. De ensaios como o meu posfácio da *Antologia poética da geração 60*, org. Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés, Nankin Editorial, São Paulo, 2000, o termo migrou para a bibliografia.

5. Como explica o aspecto formal de suas poesias?

Vocação, acho. Escolha. Identificação com outros poetas, com o que lia e apreciava. Quando comecei a me expressar livremente através de imagens poéticas, senti que havia encontrado minha voz, meu estilo.

6. Sendo a antielegia aquela que é caracterizada pela ausência de consolação, você considera a possibilidade de alguns de seus poemas serem estudados a partir do conceito desse gênero?

Isso é o que você irá mostrar ... Poemas elegíacos, no sentido de lembrar o passado, de evocar algo ou alguém, de registrar a perda ou alguma perda, isso eu sei que fiz. Memória é algo forte em minha poesia, desde poemas como “A princípio” e “Autobiografia selvagem”. Se eu era memorialístico, à minha maneira, aos 36 anos de idade, imagine agora. Mais tarde, fiz aquela série, “A memória”. Sempre evoco, me parece.

7. Sobre a sua produção, qual foi o critério de seleção dos poemas de seu livro:

Estranhas Experiências?

Em 2010, a revista *É* do SESC pediu inéditos para publicar, fui às anotações, reuni algo. Leitores gostaram. Houve interesse em publicar – uma editora que não resultou em nada, isso acontece. Acrescentei. O critério, sempre, é reunir o que não me parece de todo ruim; é às vezes agrupar poemas em séries, dar um título ao conjunto.