



BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE

PROJETO MEMÓRIA ORAL

CLÁUDIO WILLER

Hoje, 08 de fevereiro de 2008, a Biblioteca Mário de Andrade registra o depoimento do escritor, ensaísta e tradutor Cláudio Willer para o projeto de Memória Oral da Instituição, iniciativa esta que vem sendo desenvolvida com o objetivo de resgatar a história da Mário de Andrade de uma forma matizada, através de narrativas orais dos seus mais diferentes protagonistas: antigos funcionários, diretores, colaboradores, pesquisadores, artistas e intelectuais. Na direção de captação audiovisual deste registro, Sérgio Teichner e na condução do depoimento, Daisy Perelmutter.

Daisy Perelmutter: Nós gostaríamos de iniciar este depoimento pedindo para que você nos dê um *background* do seu contexto familiar, como quem eram seus pais, atividade profissional, como foi essa sua formação básica?

Cláudio Willer: Meus pais eram imigrantes. Meu pai era um judeu vienense, minha mãe uma católica alemã. Eles se conheceram em Milão, na Itália - minha mãe era de Frankfurt, meu pai de Viena - no final da década de 1930. Os dois gostavam muito de viajar, minha mãe já tinha saído da Alemanha, porque achava os alemães autoritários demais. Eles conseguiram sair da Europa no começo de 1940, ou seja, a guerra já havia estourado. E eu nasci no final de 1940. Evidentemente, essa origem foi importante, entre outros motivos, pelo cosmopolitismo, pela equidistância com relação a religiões.

Meus pais tinham hábito de leitura, o que era muito bom, quer dizer, eu me acostumei a ler, desde criança. Eu gostava de ler. Meu pai tinha uma empresa de

comércio de máquinas para serrarias e minha mãe havia sido professora, mas tinha deixado, quando se casou.

DP: E as suas escolas, onde você fez a sua formação básica?

CW: O Primário, primeiro, no Jardim Paulista, no Teixeira Branco; depois, no Beatíssima Maria Virgem, no Brooklin - isso foi até 1950 - e o Ginásio, Dante Alighieri. É curioso que, por tradição familiar, eu estava direcionado para engenharia. Eu cheguei a fazer o - naquela época havia o clássico e o científico - eu fiz o científico e fiz o Anglo, cursinho para engenharia. Na hora "h" eu desviei, em vez de me dirigir às inscrições da Poli, eu fui à Faculdade de Filosofia e à Escola de Sociologia e Política. Eu me matriculei nos dois vestibulares e entrei nos dois, me preparei em um mês, mais ou menos, e fiz estas duas faculdades: a Psicologia da USP¹ e a Sociologia e Política, simultaneamente.

DP: E esse ambiente, você falou sobre a trajetória híbrida dos seus pais, enfim, a formação do seu pai, que era judeu vienense, sua mãe, alemã cristã, você não teve nenhuma formação religiosa durante a infância?

CW: Olha, até o Beatíssima Maria Virgem, quando eu tinha oito anos, nada.

DP: E depois?

CW: Bom, eu batizei aos oito anos, comunguei algum tempo depois, mas mantive sempre uma certa distância, quer dizer, não era de frequentar ou cultivar.

DP: E nas escolas todas por onde você passou também teve uma...

CW: Só o Beatíssima Maria Virgem, um colégio de freiras, que foram dois anos. O restante não. O Dante Alighieri era leigo. É.

¹ USP: Universidade de São Paulo



DP: Sim, sim. E seus pais em relação a sua formação? Você já disse que era um ambiente...

CW: Cosmopolita, não é?

DP: Promissor.

CW: É. Eles tinham viajado pela Europa toda. Não eram intelectuais, mas tinham cultura, liam. Minha mãe apreciava muito a música erudita, conhecia bem. Na Europa ela tinha discoteca de discos de 78 rotações, música sinfônica, ópera, então aí eu tive uma base familiar, sempre gostei.

DP: E a sua formação literária? Quando você começou a manter, ter uma relação mais assídua, constante com os livros?

CW: Bom, ler, ler muito, principalmente narrativas em prosa, desde pequeno, começando, obviamente, com Monteiro Lobato. E depois, sei lá, eu sou daqueles garotos que leram Dostoiévski aos 15 anos de idade. Meus pais tinham uma biblioteca que não era grandiosa, mas era diversificada. Tinha um pouco de tudo. E formação literária mais específica. Foi quando eu caí na vida.

DP: E quando foi que você caiu na vida?

CW: Aos 18 anos, obviamente, a idade para sair. Aí, como eu queria algo diferente – o mundo burguês, digamos assim, não me agradava – eu entrei em contato com os jovens poetas, intelectuais, aquele ambiente febril, e aqui eu acho que nós entramos no nosso tema, ao redor da Biblioteca Mário de Andrade, principalmente, que era por onde todo mundo circulava. Naqueles bares atrás da Biblioteca, eu fiz amizade com muitos dos jovens da então Coleção Novíssimos.

Eu vou contar a história em detalhe. O Piva, o Roberto Piva, poeta importante – de quem eu agora escrevi o prefácio para o volume 1 das edições completas, *O Estrangeiro na Legião*, que saiu pela Editora Globo – naquela época ele já



interessava, pela excentricidade. Ele não tinha publicado nada e era uma figura notória, porque, por um lado, era muito culto, participava de grupos de estudos de filosofia, conhecia Hegel, era nietzschiano, essas coisas todas, quase como um daqueles personagens de André Gide, algo assim, daqueles tipos provocadores e algo perversos; e pelo histórico de episódios os mais diversos.

DP: E como você chegou até ele?

CW: Ele era notório. São Paulo era uma província. Piva sempre foi notório, todo mundo conhece ele. Eu o conheci em um baile a fantasia que um amigo organizou. Eu tinha recém completado 18 anos, estava entrando na faculdade. E convidei ele para assistir às sessões de um grupo que eu tinha na ACM², onde eu fazia nataçãõ e participava de grupos. Eu coordenava um grupo de música erudita. Tinha uma loja muito boa na 24 de Maio, Bruno Blois, que me emprestava os discos e eu ia lá na ACM e então era uma noite de Brahms, outra noite era Beethoven, outra Wagner. Com isso eu juntei uma turma de melômanos, inclusive uma fração de maníacos de ópera e excêntricos que, por sua vez, também eram amigos, ou já tinham conhecido o Piva. Aí eu o convidei, ele assistiu à sessão, virou para mim com aquele jeito enfático dele e disse: “Vamos fazer sobre poesia”. “Tudo bem”, eu disse, “...vamos fazer sobre poesia”. Eu comuniquei a ACM, reservei a sala, quer dizer, foi minha estréia como animador cultural – como você vê, essas coisas vêm de longe. E ele montou o curso: foi o De Franceschi falando sobre Cruz e Souza; o Piva sobre – interessante a escolha – Sá Carneiro; o Vitor Knoll sobre Murilo Mendes; Luís Roberto Salinas Fortes, o filósofo, abriu sobre Antero de Quental; Paulo del Greco sobre Drummond; e eu fiquei com Augusto dos Anjos. Ou seja, fizemos um painel mais ou menos entre o simbolismo, o pré-modernismo e o modernismo, mais ou menos por aí. E, evidentemente, o pessoal que frequentou aquilo...

Fazer coisas em São Paulo era muito fácil, você não precisava de imprensa, de anunciar, é muito curioso isso, como era província, as pessoas ficavam sabendo. Então tinha um público grande, que não tinha nada a ver com a ACM, o que causou até uma certa estranheza, e que eram então os integrantes da famosa Coleção

² ACM: Associação Cristã de Moços



Novíssimos. Coincidiu com o Massao Ohno estar lançando a Coleção Novíssimos. Vários dos autores, o Carlos Felipe Moisés, que foi acho o número um ou dois da coleção, iam lá. A Coleção Novíssimos era por assinaturas e várias delas foram vendidas lá para aquele pessoal; então, entre pessoas que eu já conhecia: a minha namorada – da época, evidentemente – e as amigas dela, o pessoal que o Piva trouxe; enfim, a gente se enturmou.

DP: Mas essa sua curiosidade pelo Piva, você já tinha antes de procurá-lo?

CW: Exatamente, por causa dessa aura de intelectual muito culto e, ao mesmo tempo, por ser um provocador e devasso, algo que rompia, digamos assim, o padrão. Então foi assim que tudo começou e já numa certa articulação com a Biblioteca Mário de Andrade. A minha palestra sobre Augusto dos Anjos, eu preparei na Biblioteca. Peguei o Carpeaux e o restante da bibliografia disponível para estruturar a palestra.

DP: E a sua escolha para a faculdade, você fez...

CW: Eu fiz Psicologia na USP e Sociologia na Escola de Sociologia e Política, porque eu estava interessado em gente.

DP: E a sua verve para a literatura já estava muito forte?

CW: Eu comecei a escrever poesia e a ler autores que eu me interesse diretamente até hoje, como Rimbaud. Esse curso que eu estou dando na Casa das Rosas, sobre poesia e cidade, que tem um capítulo sobre Rimbaud e vai ter um capítulo sobre García Lorca. São dois autores decisivos para mim, que eu descobri naquele período. Além de André Breton, além do Roberto Desnos, do *Liberté ou L' amour*, que também vou falar a respeito, a cidade vista como uma paisagem onírica, de sonho. Tudo isso são leituras daquele começo da década de 1960 e textos que circulavam entre nós.



A atuação do Piva é importante porque ele era um recomendador de leituras, de chegar em casa e falar: “Olha o que eu achei, *A Função do Orgasmo* de Wilhelm Reich”. Ele era extraordinariamente atualizado.

Evidentemente, um foco de interesse, que depois me rendeu bastante em termos de bibliografia, foi a geração *beat*. Isso foi inesquecível, foi em 1961. *Beat* e *beatnik* eram termos fortes para a gente, representavam aquilo que a gente achava bom - a rebelião juvenil e transgressora. Aí o Piva fez com que uma tia dele trouxesse aquela pilha de livretos da *City Lights Bookshop* dos Estados Unidos: *Uivo, Howl, Kaddish and Other Poems* e o que mais que tinha do Allen Ginsberg, mais Gregory Corso, mais o Ferlinghetti, Phillip Roth, *La Mancha*. Veio junto o (...), quer dizer, uma boa seleção, a *Beat* (...)³. Kerouac já se encontrava aqui, tinha boas livrarias. A oferta em livrarias naquela época era impressionante, já tinha Kerouac, em *pocket*, eu lia bem em inglês, então eu achei aqui. Isso foi um momento muito revelador.

O Piva é que efetuou, com *Paranoia*, essa espécie de cruzamento de novidade, naquela época, de geração *beat* com surrealismo, quer dizer, uma visão *beat*, ele mesmo, digamos assim, encarnando um personagem *beat*, e escrevendo na primeira pessoa, e numa linguagem surrealista. Quer dizer, eu acho que foi um antes e depois na literatura brasileira. Evidentemente, Piva não era o único culto daquele grupo, De Franceschi também. Durante uma época fizemos um grupo surrealista, já em 1963, com Sérgio Lima e vários outros. Rodrigo D’ Haro, que o Piva descobriu em Florianópolis, belíssimo poeta, culto também, quer dizer, era um ambiente de a gente sair por aí para fazer muitas coisas e ao mesmo tempo ler muito e trocar muita informação.

Eu me lembro, quando eu achei na Livraria Francesa... Daqui a pouco eu vou lá. Que bom que ainda existe! Hoje eu tirei o dia para flunar pelo centro da cidade, coerentemente por eu estar dando curso sobre poesia e cidades. Eu achei *Os Cantos de Maldoror* completo na Livraria Francesa, levei para casa, estava o Rodrigo D’Haro, que naquela época estava hospedado em casa, mais o Piva e alguns amigos. O Rodrigo pegou, abriu no trecho mais cruel de todos, o da história da menina estuprada pelo Buldogue e desmembrada pelo Maldoror, a passagem

³ Inaudível.



da louca, que é cruel e é muito irônica. Quer dizer, ele já conhecia bem *Os Cantos de Maldoror*, era bem familiar para ele, e leu traduzindo direto do francês - ele era francófilo, quer dizer, é, porque ele continua aí – o trecho todo. Então era assim, ou seja, nós tínhamos clareza do que interessava e eram pessoas que já conheciam.

DP: Em que medida, Willer, esse grupo que se formou se singularizava em relação aos outros grupos de formação literária, grupos intelectuais? Quer dizer, como vocês foram demarcando essa diferença nas escolhas bibliográficas, nos projetos de vida, nos horizontes, na relação que vocês estabeleceram entre literatura e vida?

CW: Certo, eu vou responder isso. Agora, só mais um comentário sobre o ambiente. Que coisa curiosa, esses dois episódios a que eu me referi, da pilha de obras *beatniks*, *beats*, trazida pelo Piva - encabeçada, obviamente, por Allen Ginsberg. No *Paranoia* tem verdadeiras paráfrases criativas, pessoais, que acrescentam ao Allen Ginsberg - isso eu vou mostrar na aula sobre o Piva nesse meu curso - e o Lautréamont, que são autores dos quais eu viria a me ocupar. Quer dizer, eu traduzi *Os Cantos de Maldoror* do Lautréamont, em 1970, refiz a tradução e acabei fazendo essa edição da obra completa do Lautréamont, e com 50 páginas de prefácio meu, fora alguns ensaios, que também já produzi sobre Lautréamont. E o Allen Ginsberg, que eu acabaria traduzindo o *Uivo, Kaddish & Outros Poemas*, quer dizer, é muito curioso isso desses encontros renderem para mim, por dois motivos: um por eu me relacionar com esses autores e outro por circunstâncias, com intervenção do acaso, tipo me procurarem para eu fazer o *Maldoror*, para eu fazer o Allen Ginsberg, quer dizer, realmente, por eu ser convidado.

Agora, quanto à pergunta que você me fez, qual era mesmo?

DP: Do grupo, esse grupo vai se formando e ele vai constituindo uma espécie de uma...

CW: A Geração Novíssimos, que era uma multidão, era bem diversificada. Ela está bem coberta na antologia que o Carlos Felipe Moisés e o Álvaro Alves de Faria prepararam. Agora, aos poucos ela foi se definindo. Tinha aquilo que eu chamei no



ensaio e depois virou tema de uma tese de mestrado do Tiago Noia, no Rio - *A Periferia Rebelde*. Eu escrevi sobre isso também na *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, lá pelo número, sei lá, em algum número...

DP: 50.

CW: Em algum número de 1990 e qualquer coisa tem um ensaio meu sobre os então Novíssimos, os *beatniks* surreais, digamos assim, e mais transgressivos, até o pólo de um pessoal que estava na verdade fazendo alguns autores que na verdade estavam fazendo uma espécie de restauração da Geração de 45, ou que escreviam numa relação de continuidade com aqueles que seriam os mestres: Guilherme de Almeida, que nós execrávamos, Paulo Bonfim, é claro, Sérgio Milliet, etc. Então, um pólo da continuidade predominante e um da ruptura. Teve o fenômeno Lindolf Bell, com suas leituras públicas de poesias, enorme repercussão da catequese poética; o Álvaro Alves de Farias, que também fazia leituras públicas; o Eduardo Alves da Costa e outros. Muitos deles, quer dizer, a poesia tinha essa dimensão oral.

Agora, o marco de cisão foi o *Paranoia* do Piva, por causa da linguagem livre, da imagética tida como ininteligível ou estranha e dos palavrões, das liberdades vocabulares, bem “ginsberguianas”, mas um tanto até ampliadas: “anjos de Rilke dando o cu nos mictórios”, coisas desse tipo. Isso representou um ponto de cisão, de ruptura. Eu me lembro uma noite na casa do Paulo Bonfim, a esposa dele, a Emy: “Mas Willer, você é uma pessoa inteligente como você pode admitir uma coisa dessas?”. Quer dizer, então foi o momento em que, digamos, a Geração de 45 e seus seguidores parou com a gente e nós também paramos com eles, quer dizer, então foi aí, foi no começo de 1963.

Embora o *Paranoia* tinha sido escrito entre o final de 1961 e o começo de 1962, saiu só em abril, me parece, de 1963, no primeiro semestre de 63. E naquela altura eu já estava praticando os meus surrealismos, que resultaram na série de poemas em prosa, que saíria no final de 1964, *Anotações para um Apocalipse*, junto com o *Manifesto*, onde eu citava Ginsberg, falava já em Norman Brown, quer dizer, estávamos bem atualizados. Norman Brown eu fui buscar... já sabia da existência nos Estados Unidos, em 1963, quando eu também completei: passei na *City Lights* e



comprei o que faltava de bibliografia *beat*. Agora, foi realmente onde houve uma definição clara.

DP: Willer, só voltando à questão da Biblioteca. Nesse momento essa bibliografia toda existia na Mário de Andrade – os *beats*?

CW: Nem pensar. Nada, nada, nada. Só mandando vir. Se é que existe agora, não é?

DP: Isso não existia. Então desse tipo de literatura vocês não eram supridos com o acervo que tínhamos aqui disponível?

CW: Não. A Biblioteca daria uma boa fonte sobre literatura brasileira, se bem que a maior parte também a gente comprava, a gente não vivia em um planeta paralelo. Clarice Lispector era texto da gente levar em baixo do braço, *Laços de Família*, quando saía para jantar. Guimarães Rosa foi uma descoberta espetacular de literatura brasileira. O nosso predileto era Jorge de Lima, o mais hermético e um poeta que ainda continua precisando ser mais lido. Ele é cultuado, mas é coisa de especialistas e ainda é visto com preconceito por causa do hermetismo, e Murilo Mendes também, embora a gente também gostasse muito de Drummond e embora Pessoa, é claro, fosse referencial, principalmente o Pessoa Álvaro de Campos, inclusive por liberdades, que a gente reencontraria numa versão, digamos, ampliada e exacerbada no Allen Ginsberg. Então a gente não estava fora, digamos, do mundo da literatura brasileira e da literatura de língua portuguesa. Sá Carneiro também apreciávamos muitíssimo e por aí a fora.

Agora, tudo isso era encontrável em livrarias. A Mário de Andrade não era circulante, que eu me lembre, ou o que tinha de circulante... Bom, o que eu consultei na Mário sempre foi nas mesas mesmo e mais com essas finalidades específicas. Para algo mais especializado na parte acadêmica, as respectivas bibliotecas da Psicologia e da Sociologia resolviam suficientemente. Então como consulente, meu contato com a Mário de Andrade foi mínimo; como frequentador boêmio das imediações, foi máximo, acrescido por eu morar, entre 1960 e 1970, naquele prédio



no Viaduto Major Quedinho, do lado de lá. Então eu descia e já estava no *point*, era muito prático.

DP: E como é que era, já que você entrou nessa questão, a questão da geografia afetiva da cidade? Como é que ela foi se constituindo para você, nesse momento em que você começa a se autonomizar do seu núcleo familiar, que você começa a fazer as suas escolhas? Qual era essa São Paulo, que era essa São Paulo referencial?

CW: A minha geografia afetiva... Olha, tem um eixo dado pelos viadutos. A gente ia para tudo quanto era lugar. Disso eu também vou falar nesse meu curso, que tem episódios merecedores, que seriam merecedores de figurar num *O Camponês de Paris* de Louis Aragon. A gente explorava a cidade sobre todos os ângulos, *flânerie*. Como eu já tinha automóvel, meu pai já me deixava usar o dele, que ele quase não usava, podia ser de automóvel ou então a pé. Agora, até meados da década de 1960, quando começa esse movimento centrífugo de fuga ao centro, era o Leco o nosso bar, a gente achava o Pari Bar muito *establishment*, mas também era também o Pari Bar, e os outros bares, e flunar por aquele pedaço da São Luís. Agora, para mim, tinha um outro pólo que continua importante até hoje que era a Liberdade, então, por isso, o eixo da região da Vila Buarque, que era a Avenida Ipiranga até a Liberdade.

Eu estava no cursinho quando eu descobri o Cine Niterói. Eu escrevi sobre isso na revista do Miguelzinho, a *Reserva Cultural*, a número um, e antes, escrevi outras vezes. E eu estava matando aula no cursinho e eu entrei no Cine Niterói e vi aquela beleza - um filme de samurai, do Tomu Uchida, *Espada Diabólica*. Aí me fascinei, eu descobri tudo. Eu descobri os restaurantes japoneses também, que ninguém sabia naquela época e era opção barata: *sashimis* e *sushis* era preço de cantina. Tudo era barato, era o que tinha de bom, de melhor naquela época.

Então era esse movimento entre os dois polos. Tinha a Liberdade, que foi realmente descoberta minha. Tinham outros *gaijins*, digamos assim, não nipônicos, que também frequentavam, mas eu que comecei a levar os meus amigos, alguns deles... Tinha um comilão, o Irco, cantor de ópera e também fotógrafo, que se instalou lá. Durante uma época, ele ia jantar *sushi* toda noite. Era uma das nossas



refeições mais “gulares”. A outra eram as pizzas do Jardim di Napoli, que naquele momento, a propósito de eixo, era no viaduto onde agora é a Assembléia - Maria Paula, Viaduto Maria Paula, eu acho, ou Viaduto Jaceguai, não tenho certeza - e era a mesmíssima qualidade da pizza de hoje. É impressionante a estabilidade, continua uma das melhores, na minha opinião.

Então é evidente que essa geografia se ramifica. Geografia afetiva para mim era onde estavam as minhas namoradas, ou seja, em vários lugares. Agora, tinha as descobertas. Tinha o lugar que a gente descobriu por acaso. A gente estava rodando pela Rubino de Oliveira, que naquela altura interessava, eram altas da noite, porque era o centro anarquista onde a gente chegou a frequentar algumas vezes e eu estreei como conferencista, dando uma palestra sobre psicanálise para os velhos anarquistas remanescentes da Guerra Civil Espanhola e algumas belas figuras brasileiras. Então, por alguma razão, a gente estava rodando pelo Brás, pela Rubino de Oliveira, e seguimos em frente e achamos o que nós denominamos naquele momento “cidade fantasma” e que seria a Vila Operária, que hoje em dia é preservada, está descaracterizada: a Vila Maria Zélia, quer dizer, que, naquela época, quase dando nas barrancas do Rio Tietê, não tinha a marginal. Então tinha essas descobertas de ângulos e lugares insólitos da cidade. E também era muito fácil.

O bom de São Paulo... Olha, São Paulo sempre foi uma cidade feinha, exceto a burguesia paulista que é espaçosa e se cuida. Então os Jardins sempre foram muito bonitos, e o centro sempre foi caótico, quer dizer, nunca foi bonito. É evidente que a Avenida São Luís era melhor, mas a cidade sempre era extremamente congestionada e poluída. Isso eu comento no meu depoimento no filme do Ugo Giorgetti, *Uma outra cidade*. Quer dizer, não vamos idealizar São Paulo e dizer que era muito melhor. O que tinha de bom era o acesso ao não-São Paulo. Você rodava um pouco, passava a Praça Jorge de Lima, já era, mais um pouquinho, passado o Embu, o Taboão, aliás, já era mato, já tinha a mata atlântica e a região da represa, que está ocupada por aqueles horrorosos loteamentos irregulares. Mas aquilo tudo era mato e beira da represa, embora a Billings já fosse poluída, a Guarapiranga não. Mas em meia hora de automóvel a gente estava fora. Até o Morumbi, outro lugar curioso. Podia ser dois capítulos de um *O Camponês de Paris* versão “willeriana”, se



não fosse o fato do Aragon já ter escrito o que pode ser escrito de bom nessa linha e de eu já ter feito algo na minha narrativa em prosa de 1996, *Volta*. E a gente, depois de noites – imagine do que – a gente ia ver o nascer do sol no Morumbi. Aí por acaso a gente achou. Era escondido, o Morumbi não tinha nada, era ir para o campo, tinha uma ou outra casa, e dava para circular a qualquer horário, em segurança. O que incomodava era a polícia que vinha encher o saco. Eles não gostavam de pessoas estacionando de carro e me pegaram também, ainda naquele período de imediata pós-pré-adolescência, namorando lá. Essas coisas não podiam, não é? Agora, quem enchia o saco e incomodava era a polícia. Criminosos, é evidente que tinha, mas não era isso que é hoje. Mas aí, na subida, a gente achou, era escondido, o bosque e o laguinho. Atualmente é Parque... Parque o quê? Eu esqueci o nome, mas é naquela subida da Avenida Morumbi, quando você vem da Cidade Jardim e vai para o Palácio do Governo. Era mato, e o laguinho e os patos. E um amigo meu, que era um exímio criador de confusões, queria porque queria pegar um daqueles patos para ele. Então ficava ele cercado, andando em volta do lago e os patos, que não eram bobos, todos aglomerados no meio laguinho. Tinha esses lugares que a gente descobria, lugares inesperados, insólitos. E são dois pólos opostos, quase: o laguinho do Morumbi e a Vila Operária que, como eu disse, era absolutamente desconhecida. A gente foi várias vezes lá, até que, numa dada altura, já no final da década, um morador não gostou e ameaçou chamar a polícia e aí desistimos de ir lá, ou até fomos, nem lembro, mas, com a repetição, talvez tenha perdido a graça.

DP: Willer, e esta relação que você estabeleceu com este grupo, que eu acho...

CW: Ah, e outra coisa interessante também... Tinha... isso é lamentável, quer dizer, é pena o preservacionismo atual não existir naquela época – Higienópolis, casarões de Higienópolis. A gente invadia casarões, aqueles antigos, senhoriais, fora um em que o Albertito Martino deu festas. Era um belo passeio a Avenida Higienópolis, porque era - da Maria Antônia até o final, até a Rua Tupi - era só casarões e casarões muito bonitos. Quer dizer, sobrou, felizmente, aquele da Dona Veridiana, o Clube São Paulo. Mas era tudo daquele jeito, embora o do Clube São Paulo seja o



maior, e ainda bem que sobrou. E, então, a gente ficava bebendo pelos bares da Vila Buarque e lá pelas tantas invadia casarões pelo prazer estético de entrar lá. Fora o casarão das festas, que realmente foi qualquer coisa, puro filme de Fellini. Isso aí tem uma crônica minha nessa revista número dois da revista *Reserva Cultural*. Como eu falo de vários filmes, o título é *Eu estive naquela festa*. O Miguel de Almeida fez uma coisa engraçada, ele ilustrou com uma cena do *Saló* do Pasolini, já que eu me refiro ao *Saló* do Pasolini, como o porquê que hoje em dia é melhor, você encontra em DVD. Naquele tempo, é evidente, nem pensar em fazer, quanto mais em exhibir. Então ele sugere que minha festa era *120 dias de Sodoma* do Marquês de Sade e, evidentemente, não era o caso. Essas festas eram mais para filme de Fellini, precisamente, o *Doce Vida*, essa do casarão, sem dúvida alguma, era, sem tirar nem pôr. E as festinhas de apartamento, que eram mais uma versão um pouco mais selvagem, para o filme do Chabrol, *Os Primos*, e outras cenas de *nouvelle vague*.

DP: E essa relação, que você estabeleceu com esse grupo, é uma relação que é muito forte, muito marcante, que é uma relação na verdade muito fraterna em todos os quesitos, na divulgação dos livros, nessa transmissão do conhecimento, nas loucuras, nas utopias, ela se manteve durante o período da ditadura, que foi um período muito mais dispersivo? Esses encontros se mantiveram ao longo desse tempo, quer dizer, vocês mantiveram esse espírito irrequieto?

CW: Olha, a ditadura, isso para mim ficou mais sério a partir do AI-5, a partir de 1968, é claro. Aí começou a ficar realmente mais perigoso, que você não tinha mais garantia nenhuma. Eu me relacionava com pessoas que militavam, é claro, embora eu pessoalmente nunca tivesse querido saber. Houve alguma dispersão. A gente continuava se vendo, mas menos. Agora, isso durou pouco. Em 1976 houve aquela espetacular reaproximação, que foi a Feira de Poesia e Arte no Municipal, que foi um evento de uma cultura de resistência. De repente as pessoas se deram conta de que podiam sair, se reunir, ficou lotadíssimo. Tem essa estimativa de, em três dias, 15 mil pessoas passando por lá, tomando como base o número de folhetos que foram pegos. Não sei quantos foram, mas eu li um poema para um Municipal lotadinho,

porque eu estava no palco, olhei e lá em cima, onde são as galerias, tinha gente na galeria, no *foyer* superior, balcão superior e galerias. Realmente tinha muita gente no saguão. Eu era coordenador, um dos coordenadores e não conseguia me mexer de tão cheio de gente que estava. Então eu pensei: “Bom, seja o que Deus quiser e deixa rolar”.

Então, a partir daí, a gente voltou a se reencontrar mais, teve os lançamentos: os do Massao Ohno, que voltou a editar; alguns meus, eu publiquei alguns livros. Isso tem em filme, é uma beleza, filmografia “willeriana”. Além do Ugo Giorgetti, fizeram no Centro Cultural uma retrospectiva do Jairo Ferreira, tem o *Antes que eu me esqueça*, lançamento do Bicheli, em 1977, leituras de poesias; tem o Roberto Piva lendo espetacularmente os poemas que ele tinha escrito na época e que não estão na obra completa dele; o Bicheli, eu, a turma, enfim, um surpreendente poeta adolescente Eduardo Janete da Fonseca, ele era bom poeta, já se dirigia para a economia, mas escrevia bem poesia, isso aí é um belo de um documentário.

Então esse era mais ou menos o ritmo da gente, desde aquele final da década de 1970, segunda metade da década de 70, quando eu já estava envolvido numa cultura de resistência, quer dizer, organização política. Militância, primeiro eu não tinha paciência, porque eu achava burocrático. Uma vez eu fui a uma assembléia estudantil na USP, e eu fui numa, e foi suficiente para mim. E como projeto político eu achava, principalmente, irreal, quer dizer, sem chance. E independentemente da questão do socialismo do tipo autoritário, soviético, eu era mais uma ala anarquista, é claro, além de surrealista e *beatnik*.

De qualquer modo, foi aí que começaram as leituras públicas de poesia. A gente fez na porta da Brasiliense. O Caio Graco organizava uma homenagem a García Lorca. Primeiro uma sessão dos poetas da Feira de Poesia e Arte e aí teve uma sessão de García Lorca que eu organizei junto com a Ruth Escobar e aí tivemos uma leitura grande, que foi proibida, no Largo São Francisco. O Tuma, esse mesmo, o Romeu, ligou para a Ruth Escobar dizendo que o Armando Falcão tinha mandado proibir e fizemos dentro da Faculdade, no pátio lotado de gente, num sábado de chuva torrencial. E eu também passei a colaborar no *Versus* que de tudo aquilo de imprensa alternativa, digamos assim, era o veículo que mais me atraiu desde o início. E depois, junto com o Marcos Faerman, fizemos uma outra revista, a



Singular e Plural. E aí, digamos, voltamos a toda, quer dizer, em matéria de conto, atividade, agitação, num ritmo até mais intenso do que na década de 1960, mesmo porque o ambiente já era bem menos provinciano.

Você tem um período que é o do AI-5, ou o da repressão mais pesada, até 1975 a 1976, quando resolveram ser mais comedidos em matéria de matar gente, e que também é o período da contra-cultura. Eu dava aula na Psicologia da USP, eu dei durante alguns anos. Eu me lembro que teve uma turma entre a de 1968, certinha e ainda comportada, e a de 1969, de repente, ou de 1970, eu me lembro que é como se tivesse mudado tudo, uma outra leva, um outro padrão de comportamento de juventude, muito mais afim ao que a gente achava bom.

DP: Esse fato é interessante. Então você acha que até 1968 ainda tinham referências que eram referências muito mais provincianas, como você diz, na juventude paulistana?

CW: Tinha um grupo no Embu, a turma do Solano Trindade. Um daqueles rapazes daquele grupo índio deixou crescer o cabelo, um dos primeiros cabeludos de São Paulo, deve ter sido em 1966 ou 1967. Quando ele foi com aquele cabelo todo na Galeria MetrÓpole pegaram ele. Sair com um cabelo daquele jeito em meados da década de 1960 você apanhava. Até um cabelo como o meu olhariam. Era divertido, isso eu acho que eu já comentei no meu curso sobre o dandismo de Baudelaire. Era engraçado fazer isso. O Rodrigo D' Haro, terno puído, camisa, uma enorme cruz de malta, a de dois ramos, aqui, de madeira, assim, e uma barba que também era estranha. O Ranulfo Camargo com um cabelo de Beatles, antes de haver Beatles e uma barba de Soljenitsin, daqui para cá, antes de se saber de Soljenitsin. Isso começa na década de 1960 e nesse entorno da Biblioteca. Eu ganhei uma japona grande de marinheiro, mandei tingir de preto, botar uns botões metálicos e eu saía todo de preto. Quando eu fui para os Estados Unidos, passei no México e vi naquelas feiras de índios aqueles *pullovers* tricotados à mão, dessa grossura para aguentar altiplano mexicano. Eu comprei na hora e eu saía com aquilo pelo prazer de passar em frente àqueles bares de mesas na calçada e todo mundo olhasse. Então isso causava algum efeito até meados de 1965 a 1967. Daí em diante, de



repente, ninguém mais ligou, quer dizer, mudou. Mudou, ficou menos provinciano, ficou muito mais, como eu disse, afim ao que a gente achava bom, a diversidade, não é? Agora, que era engraçado provocar, era.

DP: E a transgressão nesse momento passa a ser o quê? Isto que coincide na verdade com o fechamento político, quer dizer, o que vocês fizeram nesse período? Onde você estava, o que você escreveu? Como vocês sobreviveram psiquicamente a este período na verdade muito lúgubre, muito sem perspectivas?

CW: Mas foi curto.

DP: Oito anos.

CW: De 1969 a 1976. Em 1976 a gente estava na ativa, mesmo correndo riscos. Aquela Feira de Poesia e Artes foi mais ou menos na mesma época em que entraram naquela reunião de dirigentes do PC do B e mataram todos.

DP: Na Lapa.

CW: Quer dizer, havia riscos. Eu tive amigos presos, tanto por razões políticas quanto contra-culturais, digamos assim, quanto por uma combinação das duas.

DP: E nesse período que vocês ficaram com menos vínculos, quando vocês retomaram, vocês retomaram com o mesmo afinco e...

CW: Força total.

DP: E força.

CW: Com força total. Publicamos e, como eu disse, até eu fiz algumas edições de livros. O Piva, rapidamente, na sequência, publicou o *Abra os olhos & diga Ah!*, o *Coxas* e o *Vinte poemas com brócolis*; aí saiu *Antologia poética* e o *Quizumba*. E eu,



além de fazer a página de poesia no *Versus* e logo em seguida começar a colaborar na imprensa, publiquei *Dias circulares* e, depois, em 81, *Jardim da provocação*. Fiz a coletânea de textos e escritos do Antonin Artaud e o Allen Ginsberg. Quer dizer, produzimos.

DP: E o fato de vocês deixarem de ser tão malditos, quer dizer, isso causou mal estar ou não? Na verdade, o fato de ter mais ressonância...

CW: Gente que achava esdrúxulo e estranho *Anotações para um apocalipse* ou o *Paranoia*, em 1960 e poucos, em 1980, de repente, leu direito e viu que era bom. Levamos vinte anos para ser lidos. E não só ser lidos, o mais interessante é ser escrito, autores novos começando a dialogar com a gente na criação literária deles. Isso é bom.

DP: Quem que eram esses autores?

CW: Ah, tem vários, não vou individualizar, não vou citar nomes. Um exemplo típico é o Sérgio Cohn, do *Azougue*. Ele achou a gente, quer dizer, achou num sebo, viu o que era e foi procurar a gente, aí naquela revista dele, *Azougue*.

DP: Isso já 1990, não é?

CW: Isso. Na década de 1990 nós passamos a ter um lugar de destaque, quer dizer, passamos a ser adotados por novos poetas e isso continua acontecendo.

DP: E a relação com as instituições? Aí você passa a ser, como você contou que esse gérmen como produtor cultural apareceu lá atrás e depois você acabou tendo uma relação mais exclusiva...

CW: É, mais como o acréscimo de algo que eu tinha aprendido de Marketing e Administração. Durante alguns anos eu trabalhei com pesquisas de mercado, na década de 1970. Eu fiz política, administração cultural naquela Feira de Poesia e



Arte e naqueles outros eventos que eu organizei. Em 1980, um amigo nosso, o Péricles Prade, um poeta de Santa Catarina, foi eleito presidente da UBE. Eu estava de olho na UBE, a União Brasileira de Escritores, porque eu achava que, para fazer resistência política e colaborar mais diretamente na redemocratização do país, tinha que ter algum suporte ou alguma interface institucional e eu achava um absurdo um órgão como a UBE ficar quieto durante o período em que tinha censura de escritores. Eu até comentei com o Loyola, em 1970 e tantos, e com a Renata Pallottini, e perguntei para o Loyola: “A UBE se manifestou quando censuraram o Zélio?”. Ele disse: “Não”. Então eu falei para ele: “Olha, se tiver algum movimento de renovação da UBE, contem comigo”. Comentei isso com ele e com a Renata Pallottini. Aí teve essa possibilidade de participar e eu sei que fizemos uma chapa que ganhou a eleição de 1982 e desde então eu me instalei na UBE. E a UBE, de fato, teve uma participação na redemocratização, congresso de escritores, etc. E eu acabei sendo presidente em 1988 e depois por alguns mandatos. E com a UBE também teve a interface, a relação com órgão público. Mesmo em 1982 e 1983, já conseguimos recursos da Secretaria de Estado da Cultura para dar cursos. Na Secretaria Municipal também a gente fez coisas juntos, era a gestão do Chamie, que também me chamou e a outros para aqueles programas de encontros de escritor com o público.

Então aí que passou a existir a administração cultural nesse sentido mais profissional. Órgãos culturais públicos já existiam, mas o tratamento profissional é coisa de 1980, por aí. Já tinha relação, desde 1976, porque o Sábato Magaldi, Municipal, Feira de Poesia e Arte, era a Secretaria de Cultura. E ele lá segurou bem as pontas, porque aquela Feira de Poesia deu escândalo e ele teve uma boa atitude na época. Então aí que começou a se formar um relacionamento que significou eu passar a ser chamado a participar mais até eu acabar trabalhando nisso.

DP: E como foi a sua experiência como produtor cultural?

CW: Bom, a experiência mais intensa, mais rica, foi de 1993 até 2000, comecinho de 2001, final de 2000, na gestão do Rodolfo Konder, aqui na Secretaria de Cultura. Eu fui chamado pelo Marcos Faerman para colaborar no DPH na revista *Cidades*. Aí



houve um lampejo de que eu entendia de política cultural, porque até naquela altura eu não tinha estudado sistematicamente, quer dizer, a relação com órgãos culturais públicos, a discussão da cultura no processo de redemocratização, como é que ficava a questão cultural e da democracia cultural. Evidentemente, isso me levou a aceitar convites para coordenar seminários e eventos de política cultural e a estudar o assunto. Eu fui presidente da comissão de literatura na Secretaria Estadual de Cultura de 1986 a 1987, coordenei esse seminário na Assembléia em 1985, que a Ruth Escobar fez e eu coordenei. Depois, que mais que eu fiz? Fiz bastante coisa. Fui representante do Ministério da Cultura em São Paulo durante alguns meses, em 1986. Também dei um curso de política cultural como professor convidado na ECA em dois semestres, em 1987.

Enfim, eu já estava sabendo das coisas. Eu já tinha até alguma bagagem internacional. Naquela altura eu já tinha participado de congressos de escritores fora do Brasil, viajado como poeta convidado também e visitado alguma UNESCO e Conselho da Europa, quando então me chamaram para... Em 1993 aí o Konder me convidou para assessor e eu comecei a organizar debates e palestras e eu acho que foi muito produtivo. Tem um efeito quantitativo, ou seja, eram eventos que aconteciam e como acontecem! não é? Como este que a gente fez na Mário de Andrade e que tem consequências qualitativas tipo ajudar pessoas a definir seu foco de interesse e o que elas iam fazer, qual seria a relação com a literatura. Eu tenho vários casos assim de gente que, a partir desses eventos e da informação recebida, tomou alguma decisão com relação ao seu próprio destino, culturalmente falando.

DP: Em relação à Biblioteca – e aí a gente está te convocando a pensar junto conosco – o que você acha que seria o futuro, um futuro que resgata uma vitalidade esgarçada? Como ela pode se recolocar na cena cultural paulistana? Como você, Willer, escritor, ensaísta, tradutor, professor, imagina que uma instituição com este estofo, com esta bagagem, com esta história, com esta tradição e, ao mesmo tempo, com um potencial para ser um espaço deflagrador? Como que esta experiência pode se recolocar?



CW: Fácilimo. Só trabalhar. Uma coisa admirável... Eu brinco, toda vez que eu abro um curso e tem um bom público, eu digo: “Olha, isso aumenta a confiança nas chances futuras da espécie humana” - você vê a Casa das Rosas, Museu da Língua Portuguesa. No fim do ano passado, de 2007, eu dei um curso lá de poetas malditos. Mínima divulgação, porque resolvemos de última hora e com classe lotada, público interessadíssimo e querendo mais. Você faz, acontece. A Casa das Rosas, esse curso Poesia e as Cidades que eu estou dando agora era uma turma de trinta, lotou. Então eu pedi uma segunda turma, foi muito simpático do Fred Barbosa e dos demais dirigentes de toparem imediatamente. Duas turmas e as duas “lotadinhas da silva”, cem vagas. Então é fazer, então eu acho que...

Ah, deixa eu só fazer um parêntese e contar o resto da minha vida, não é? Aí, quando eu saí da Secretaria, quando mudou a Administração, em parte por não aparecer de imediato nenhum convite especialmente atraente ou interessante, eu me movi para a linha de frente. Eu me matriculei e ganhei uma bolsa do CNPq⁴ de doutoramento. Resolvi que como eu tenho currículo de escritor e atuação na área literária, seria bom eu ter uma titulação também, porque meus diplomas não são da área de Letras, então é até esquisito eu dar tantos cursos, eu entrar em atividades tipicamente didáticas, pedagógicas. Além de que tese é produtividade, fazer doutoramento direto é organizar conhecimento. Fazer os créditos de pós na USP foi bom; foi bom voltar a ter contato. E o bom é que tem gente de lá da USP que também achou bom eu reaparecer por lá. Foi engraçado eu estar de aluno, frequentando cursos e ao mesmo tempo de conferencista convidado em cursos dados por professores na USP também, porque de vez em quando me chamam de artista convidado, conferencista convidado. E eu resolvi me mover para a linha de frente, em vez de eu organizar, eu fazer. Então eu dei uma enorme quantidade, de 2002 para cá, de oficinas literárias, na Casa da Palavra, em Santo André, em Barueri, no Instituto Moreira Salles. Clube Paulistano foi bom, foi bonito, rodas de leituras também, palestras e organizar ciclos e eventos, quer dizer, deu uma quantidade enorme. Evidentemente, isso me habilita mais ainda. Agora, eu já tinha feito isso antes – oficina não, só como poeta convidado; palestra evidentemente sim,

⁴ CNPq: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico



além de eu ter a experiência didática porque eu já tinha dado aula, aula mesmo de professor, a enxergar melhor ainda a administração cultural.

Agora eu acho muito fácil. Eu acho que nós demonstramos que é fácil em 2006, naquele curso de poetas malditos, que foi bem, não é? Há um interesse pelo novo, devido ao cientificismo que aos poucos vai se corrigindo, à burocratização do conhecimento que se reduz numa PUC ou numa USP, que estão mais diversificadas, mas não nas faculdades e cursos de Letras mais periféricos. Como tem demanda por conhecimento adicional, como tem gente querendo saber mais! Seja gente que está escrevendo e quer saber mais de literatura, seja gente que está estudando Letras. Isso é decisivo porque no Brasil nós temos esse baixo índice de leitura de livros, nós temos essa cifra de 70% de analfabetos funcionais e, ao fazer este tipo de trabalho, eu acho que a gente está dando uma contribuição, não só pelo trabalho direto, mas pelo que a gente está mostrando que pode ser feito para melhorar o país.

DP: Cláudio, você tem um currículo muito multifacetado e desenvolve várias atividades como escritor, tradutor, crítico, professor, elas são desenvolvidas, você consegue desenvolvê-las concomitantemente? Quer dizer, o que cada uma dessas atividades te convoca subjetivamente, quer dizer, onde você se sente mais à vontade, mais desafiado?

CW: Falando de 2001 para cá, eu diria que é sempre a mesma atividade, elas são sinérgicas. Eu reaproveito um ensaio meu num curso... Tese, evidentemente, o que essa tese vai render, eu tenho vontade agora de fazer um livro - poetas malditos.

DP: Qual é o tema da sua tese?

CW: Gnose, gnosticismo e a poesia moderna. Eu ia pegar ocultismo – eu gosto de temas malditos e de provocar a área universitária. Eu já me chocava com o cientificismo, com a herança positivista no tempo da Psicologia na USP, mas, ocultismo eu vi que ia dar tese de mil páginas, então restringi a agnosticismo e consegui me conter, depois de alguns *copy desks*, em modestas quatrocentas



modestas páginas; portanto, sobrou para pós-doutorado. Agora, os temas que eu examino em ensaio, as minhas, digamos assim, fontes bibliográficas e a minha tese é tudo a mesma coisa. A minha tese é metade, duzentas páginas, sobre gnosticismo, para esclarecer direito o que é isso, gnose, gnosticismo e depois é o quê? William Blake, Gérard de Nerval, Baudelaire, Rimbaud, surrealistas, Fernando Pessoa, até chegar em Cláudio Willer *and friends*. Então é sempre a mesma coisa, quer dizer, eu estou relendo, acrescentando, evidentemente. Por exemplo, entender mesmo William Blake - é um poeta complexo - eu acho que foi na preparação da tese. Então, isso de que eu falo em cursos e palestras, eu estou mais preparado. Eu tenho plano agora de - seria um pouco de fagocitose da tese - além de publicar a tese em livro, se a banca... mas acho que... mas enfim.

DP: Mesmo você provocando os paradigmas científicos a banca não vai...

CW: É a banca que está de acordo, está a favor. Eles acham bom, concordam com essa minha postura. São professores com currículos sólidos, mas não é gente sistemática de paradigma único. Mas, enfim, eu tenho vontade de um livro, além de publicar a tese de um livro sobre poetas malditos. Isso é atraente - um livreto de umas 150 páginas, digamos. Poetas malditos dá para ser lido por, desde adolescentes bobos: "Que legal, pô, poeta maldito!" - até para complementar a formação universitária, quer dizer, seria um livro para vender bem. Eu tenho vontade de outro sobre surrealismo, reaproveitando meus ensaios sobre surrealismo que sairão agora num livro sobre surrealismo, da Perspectiva. Enfim, dá para fazer produção bibliográfica desse tipo. Queria que no Brasil existisse agente literário para eu me concentrar nisso e não tomasse conhecimento de editor. Eu me dou bem com meus editores. Com o Samuel Leon minha relação é cordial, não tenho motivo para reclamar, mas que era bom se tivesse alguém resolvendo isso para mim, lá isso era.

DP: E o que te aproxima e te distancia da sua obra, quer dizer, essas suas produções, em que medida elas estão sempre te obrigando a experimentar outras formas?



CW: Eu sou coerente sem perceber. No curso de poetas malditos me perguntaram como que era isso de poetas malditos na minha obra. Eu nunca tinha pensado nisso. Aí eu fui examinar e logo em seguida me convidaram para depoimentos, palestras sobre mim mesmo na Oficina da Palavra e na casa Mário de Andrade e aí, já que o meu tema era eu, eu peguei essa questão dos malditos e mostrei, citando os poemas, como é que o tema maldito era tratado na minha poesia e como, a partir da minha poesia, era a minha noção do que seria ser maldito. Deu para estruturar direitinho, quer dizer, então é um enriquecimento constante e uma sinergia, quer dizer, é tudo consistente.

DP: E uma outra questão relacionada a tua obra e a talvez os seus interlocutores hoje. Naquela entrevista que você deu para o Cláudio Daniel há questões muito interessantes no que você diz. Num trecho em que você diz que "...na criação, na leitura e até na crítica e muito, muito mesmo, no ensino é preciso recuperar a dimensão da emoção, da magia e encantamento, assim tornando-as menos assépticas, menos burocráticas". Quem seriam seus interlocutores hoje? Na verdade eles são os mesmos que você teve ao longo dessa sua trajetória, os que você identifica e compartilha essa capacidade de gerar encantamento, magia?

CW: Na poesia contemporânea brasileira, tanto os mesmos quanto os mais recentes. O que tem de garotada escrevendo coisa boa! Muito, muito poeta novo bom. E muita gente escrevendo por imagens poéticas, se relacionando com o surrealismo e incorporando a escala do onírico e o delirante à sua criação poética.

DP: E essas pessoas te procuram?

CW: É. Viva a Internet! Ficou mais fácil de me achar ou de me procurarem sem me incomodar, já que você abre e lê quando quer, não é? Abrir porta ou atender telefone sempre te interrompem e internet não, você é dono do seu tempo. E como me acham!



DP: E com esses seus antigos parceiros você mantém os laços que já foram tão fortes e esse diálogo constante?

CW: Teve uma consagração disso agora, dia 25 de janeiro de 2008, na Casa das Rosas, naquela mesa. Já teve várias mesas assim. No ano passado teve a balada literária, nessa mesa que era o Bicheli, como fim do curso dele sobre a década de 1960, o Piva, de artista convidado, e eu de interlocutor, debatedor. À mesa fomos nós três. Lotadíssimo. Você chegou a ir?

DP: Não, eu estava fora de São Paulo.

CW: Muita, muita gente, no limite do que caberia na Casa das Rosas. Eu diria que um lance desse, se a gente fizesse na Mário, no contexto da Mário de Andrade ativa...O que falta na Mário - sempre me incomodou isso no tempo que eu organizava lá - o auditório é grande demais, ou melhor, é bom ter um auditório especialmente grande, 170 lugares embaixo, duzentos e poucos, incluindo o mezzanino; mas tinha que ter uma sala média, dessas que, com 50 pessoas, não desse essa impressão de vazio. Porque, no auditório da Mário, como ele é largo, com 50 pessoas dá a impressão que não tem ninguém, que é pouco público. Tinha que ter uma sala tipo entre 50 e 100 lugares também, e mais uma sala para coisa tipo oficina literária, trabalho em grupo. Equipada desse jeito, para programação literária, a Mário de Andrade estava completa.

Mas enfim, isso é emblemático do diálogo e, olha, o importante não foi só vir muita gente - fizeram perguntas boas. É bom, quer dizer, quando não só tem público, mas quando o público é de leitores.

DP: E falando em leituras, quais são os atributos de um bom leitor, que um leitor crítico deveria ter?

CW: Além dos atributos óbvios, acho que preservar uma certa inocência, a capacidade da descoberta. André Breton nas entrevistas dele conta sobre a descoberta dele de Rimbaud, em 1914. Ele tinha 18 anos quando leu *Temporada no*



inferno e Iluminações. Isso foi quando estava começando a Guerra Mundial, ele estava no exército e estava estabelecido em Nantes. Diz ele que toda vez que ele voltava para Nantes, ele tinha uma espécie de alucinação, provocada por este retorno das impressões que teve quando descobriu Rimbaud. Essa capacidade tem que ter - é um tipo de inocência. Eu sei como é. Quando eu abri pela primeira vez o *Poeta em Nova York* de Garcia Lorca, era num dia muito quente, num hotel em Poços de Caldas, também me deu um choque desses, idem com relação a outras descobertas. É um fenômeno semelhante à ressonância: se tiver um piano e alguém tocar um acorde em algum instrumento, vai ressoar. É mais ou menos isso. Agora isso as pessoas têm ou não têm. É sensibilidade, muito parecido com sensibilidade musical, para obras musicais mais complexas.

DP: Mas você não acha que, como você mesmo diz, em situações em que você, como professor, funciona como esse mediador, como esse disparador de interesses, também não pode ter um efeito disparador dessa sensibilidade que estava, às vezes, meio que adormecida?

CW: Ah, e como, com certeza, de mostrar a possibilidade das artes. Isso tem acontecido muito em oficina literária. Tem gente que já está aparecendo com obra poética, o Neres de Santo André, Diadema, o Edson, vários outros, para quem realmente o contato com leituras, as aberturas que eu promovi e as provocações que eu fiz, o tipo de instigação que eu tentei fazer tiveram consequências enormes, quer dizer, mudaram o jeito de escrever e de enxergar a poesia. Isso eu acho que já aconteceu bastante. O que indiretamente acontece através de me lerem e acontece diretamente nas oficinas, principalmente a ruptura com a lógica do discurso, com o prosaico.

DP: O que seria uma escrita poética transgressiva hoje?

CW: Mesma coisa. Num país onde a ignorância está tão disseminada, com esse índice de analfabetos funcionais, a própria cultura mais erudita já é um pouco



dissonante. Imagine personagem na televisão dizendo que graças a Deus não lê livro e não precisa disso.

DP: E o que você acha dessa geração com a qual você tem dialogado hoje, que são esses jovens poetas? O que você acha que eles trazem que diz respeito a este momento ou o nosso momento da sociedade brasileira, quer dizer, o que você acha que eles trazem? Que novos germens tem aí nessa escrita que não estavam lá nas experimentações que vocês fizeram?

CW: Isso eu não sei, mesmo porque em matéria de experimentação a gente continua fazendo, ainda estamos em plena produtividade. Eu acho que o que todo autor traz é sempre a marca pessoal, o estilo dele. Tem um fetiche concretista... Minha relação com Haroldo era cordial, ou seja, não me incomoda nem um pouco dar aula na Casa das Rosas, já que nós pessoalmente conversávamos, ele elogiou aquelas minhas coordenações de poesia na Secretaria, foi a várias delas, Haroldo era uma excelente pessoa. Agora, um dos fetiches concretistas é essa história do novo enquanto tal, essa ideia de algo que vai suplantando o que já foi feito. Eu acho que não precisa. A minha orientação em oficinas e cursos não é para o novo, para fazer o que não foi feito.

Eu acho que você chega num solipsismo. Talvez o conjunto das possibilidades tenha sido coberto, os limites da escrita tenham sido alcançados, quando você pensa na obra de William Burroughs, por exemplo. Mallarmé já tinha uma espécie de visão desses limites e já andava sobre o limite a ponto de ter aquela ideia do livro definitivo que teria as páginas em branco, mas a questão não é essa, a questão é a pessoa descobrir a sua identidade literária, a sua voz, qual é a voz dela. E você descobre isso através do diálogo com outros textos, com outros autores, com quem você se relaciona. Então, eu acho que tem que descobrir a sua identidade, o que significa chegar a uma expressão individual, por mais parecida que possa ser por se relacionar com outros autores, ao mesmo tempo, tem que ser pessoal. Então é um tipo de intertextualidade na obra, eu acho que é isso.



DP: Willer, do grupo - você, o Franceschi, Piva, o Rodrigo D' Haro, você acha que todos, de um modo ou de outro, conseguiram identificar esta voz? Conseguiram vivenciar essa experiência entre literatura e vida?

CW: Absolutamente, sim, sem dúvida alguma. Quer dizer, isso teria que ser examinado. É claro que sobre isso cada um deles pode falar, mas eu não tenho dúvida. É tudo gente que está aí com obras, não é?

DP: Eu faria uma última pergunta sobre a cidade. Você fala bastante disso no filme do Ugo Giorgetti, você pondera sobre essa cidade, que era muito provinciana e que aos poucos foi perdendo esses traços, então a que hoje a cidade de São Paulo te convoca, o que você acha que tem ali de singular?

CW: Memória, para mim. Dá para ter a satisfação de uma vez ou outra, passando em algum lugar, principalmente depois do quarto ou quinto chope, ter uma experiência alucinatória de sentir a presença do que era. Uma vez na Rua Augusta, que eu passei em frente do lugarzinho onde era o Olé, o espanhol onde a gente enchia a cara em 1960, uma sensação quase que lisérgica sem precisar tomar nada. Nada? Bom, alguns chopos é como se tivesse tomado água e, provavelmente, se não tivesse tomado nada também tinha. Mas redescobrir a cidade na cidade. Fora isso, tem uma outra questão num plano eu diria mais de reflexão mesmo que me motivou a dar curso de poesia e cidade, a questão de: Como é que é? O que é que faz com São Paulo? É claro que um monte de autores está fazendo um monte de coisas diferentes, ou seja, São Paulo está presente na escrita de um monte de gente. Tem aquela antologia do Guedes e a produção literária paulista é fortemente uma produção urbana em prosa, desde obras paradigmáticas como *Abraçado ao meu rancor* do João Antônio; e em poesia, não é?

Agora, eu estava dando aquele curso de surrealismo na Casa da Palavra, em Santo André, aí eu apresentei a seguinte questão: Como é que é? Como é que faz, como é que fica, em comparação com aquela redescoberta de lugares míticos e aquela criação de novos mitos urbanos em Paris do Breton, do Aragon, daquele momento do surrealismo? Uma cidade tão estável, que muda evidentemente, mas



muda permanecendo a mesma também, como Paris, como é que é e como é que era no caso particular da Casa da Palavra, em Santo André, para um lugar que não existe? Não existe no sentido de que muda muito mais radicalmente e de que aquelas pessoas estavam e não estavam. Tinha um que morava em Mauá, outro em Diadema, uma que morava em Santo André, mas trabalhava na Lapa, e por aí afora.

Depois eu elaborei mais a questão no curso que eu dei em Diadema. Eu vou entrar nisso nesse nosso curso de poesia e a cidade. Uma coisa que para mim é evidente é que a gente tem que pensar em termos de Grande São Paulo. São Paulo não existe mais, existe a Grande São Paulo, e a Grande São Paulo é uma coisa absolutamente monstruosa - vinte milhões de habitantes. E que tem tudo, não é? O que é horroroso e assustador, mas ao mesmo tempo é maravilhoso: tudo mesmo. Quer dizer então que como é que se relaciona com tudo? É uma questão complexa.

DP: E esses traços de provincianismo, você acha que se perderam? Eles se esgarçaram com essa construção, essa fabricação dessa cidade-mundo?

CW: Um parisiense é mais provinciano que um paulista, nessa altura dos acontecimentos. Acho que um parisiense é capaz de operar mais com as categorias daqui e de fora - são mais importantes para ele do que para alguém de São Paulo. É um cosmopolitismo meio informe o de São Paulo, mas é bom também, quer dizer, há o pluralismo paulista. O fato da pessoa ser de outro lugar, outra proveniência, outra cultura, outra etnia não incomoda.

Uma vez em Londres, eu fiquei hospedado em casa de um amigo meu cujo locador era um persa muito rico, que contou para a gente que estava muito bem economicamente na Inglaterra, mas nunca tinha sido recebido em casa por uma família inglesa, e estava lá em Londres há décadas. Então na Europa tende a ser assim, quer dizer, há mais estratificação. São Paulo é desestruturada, o que obviamente não é bom, mas em compensação é não-estratificada. Geograficamente é, mas mesmo as estratificações geográficas mudam muito. Há um fracasso das estratificações: loja da Ferrari nos Jardins, quer dizer, típico, mas ao mesmo tempo quebra aquela harmonia dos Jardins, favela no meio do Morumbi, bairro bom



aparecendo na Zona Leste. O tempo todo a estratificação está se movendo, embora continue existindo. É claro que nada disso resolve as separações econômicas.

DP: Muito bem, eu acho que é isso. Teria, talvez, se você quiser, em que medida você acha que essa noção aí de cultura da qual a gente partilha, que os produtores culturais concebem, ela é uma herança da ideia de cultura de Mário de Andrade, você acha que a gente ainda tem, que esta ressonância ainda reverbera com muita força?

CW: Essa ideia de cultura de Mário de Andrade em que sentido?

DP: A ideia como ele pensou o Departamento de Cultura, a criação dos parques, a democratização da cultura.

CW: Mário de Andrade era uma beleza de administrador cultural. Eu conversei com a Lenira Fracarolli, que foi colaboradora dele, sobre como é que foi a criação da Mário de Andrade. Para o Mário de Andrade estava o tempo todo bem claro que a biblioteca era um equipamento cultural e não apenas um lugar de consulta a livros. Sobre esse aspecto acho que a Mário de Andrade não tem muito jeito, porque não vai ser uma biblioteca moderna nunca. É uma pena, agora, a Biblioteca é como a do Centro Cultural, como a da USP entre tantas outras, quer dizer, não pode ter separação entre livro e leitor. Isto possibilita, inclusive, a descoberta; você poder andar no meio dos livros.

Nesse ponto a Mário de Andrade não tem jeito e sempre vai ser disfuncional como biblioteca, o leitor vai ter sempre uma relação mais burocrática com o livro, porque vai ter acesso àquele que ele acha que está procurando. É um pouco diferente de eu ir à biblioteca da USP, pegar a estante de Vitor Hugo para ver qual deles que me interessa. É uma relação mais parecida com aquela de descobrir livro em livraria.

Agora, Mário de Andrade, como administrador cultural, era lúcido, moderno. Como pensador da cultura e principalmente da língua, ele é anacrônico, aquela ideia de brasileiro dele, que ele mesmo se incumbe de subverter no Macunaíma, que,



aliás, é o melhor texto do Mário de Andrade e o mais anárquico, anarquista. Agora os trechos da obra dele mais anacrônicos, que mais envelheceram, e isso vale para os demais modernistas, Oswald, inclusive, são aqueles em que ele resolveu escrever em brasileiro, porque a língua falada muda muito mais do que a língua padrão e se você confunde os dois você vai acabar destruindo a língua. Então, nesse ponto, ele estava equivocado, ao tomar o coloquial brasileiro daquele momento, que mudou muito, como uma língua brasileira de sentido português. Coisa nenhuma, nós estamos no âmbito da lusofonia e é um erro gravíssimo, inclusive no ensino de letras, nós não nos pensarmos, em primeira instância, como lusófonos. Isso é uma questão e tanto. Chama aqui o Antonio Candido para a gente conversar com ele sobre isso.

DP: Willer, só para terminar, você acha que o seu grupo não teve uma relação mais sistemática com a Biblioteca talvez por este perfil que era muito mais vertical do que horizontal na relação com o conhecimento? Quer dizer, a própria estrutura da Biblioteca ser uma estrutura...

CW: Não. É porque nós éramos vanguarda, nós éramos de ir na Livraria Francesa – onde eu vou flunar daqui a pouco, quero ver se eu acho algumas coisas - caiu muito, não é? Mas a gente era de ir lá e ir comprando a obra completa do Antonin Artaud à medida que iam saindo lá em Paris, os volumes. Os volumes um, dois, três eu tenho e são primeiras edições. Artaud é bem o exemplo, e o restante. Eu fazer chegar edições geração *beat* recém-saídas do forno de São Francisco, nós éramos muito avançados, a Biblioteca não dava conta, livrarias que são mais ágeis que bibliotecas davam conta melhor. Olha, tinha a Biblioteca e tinha esse perímetro de livrarias, isso é importante: a Mestre Jou, a Ler, a Francesa, a Brasiliense, o Palácio do Livro na Ipiranga, que era espetacular. Então é evidente que elas sempre tiveram mais agilidade para mandar vir, para oferecer livro do que biblioteca. A gente era *updated*, então a Biblioteca não supria e nunca supriria a demanda porque éramos avançados. O que supre minha demanda atualmente é a biblioteca da USP e não por eu estar lá; é por que eu estou num nível de especialização, de querer saber

“aquela coisa”, aquela determinada coisa que dificilmente a Mário de Andrade dá conta.

DP: Mas vocês também tinham o privilégio que vocês eram um catálogo, vocês entre si tinham essa troca muito constante, muito vigorosa.

CW: É evidente.

DP: Você identifica isso em grupos hoje de jovens poetas? Você acha que a Internet possibilita esse intercâmbio que vocês tinham?

CW: Acho que sim. Agora os jovens poetas, o que eu observo neles é o choque, como quando eu mostrei os epigramas surrealistas de Malcolm de Chazal. Malcolm de Chazal publicou aquilo, o *Sens-Plastique*, em 1948! Em 1949, o Allen Ginsberg junto com o Carl Solomon, ambos internados em hospícios, já mandavam cartas malucas para o Malcolm de Chazal, que morava nas Ilhas Maurícius, por causa do *Sens-Plastique*. A gente sabia de *Sens-plastique* em 1963, a propósito de ser *updated*, de ser atualizado. Agora, você mostrar hoje o Malcolm de Chazal é um bruto de um choque, impressiona, é impactante para quem estiver sintonizado com imagens poéticas. Talvez haja uma atemporalidade da informação, é tanta coisa que a questão...

DP: É que tinha um *frisson*, até pelo fato da informação não estar tão disponível com esta abundância e de ser um ambiente muito fechado, muito pouco...

CW: A questão não é a informação nova, a questão é saber enxergar. Eu entendi Gérard Nerval, ou entendi algo mais agora, para fazer Nerval na minha tese. Como é complexo! Agora isso aí o pessoal que trabalha com Nerval na França sabe, por isso que demorou. Nerval não tem a mesma fortuna crítica, a mesma bibliografia crítica que Baudelaire, porque ele é muito mais difícil, era mais louco, mas também mais hermético, mais cifrado e mais denso sobre vários aspectos, sob outros não. Baudelaire é insuperável em algumas questões fundamentais. Então você ler direito



Nerval é novidade, um poeta morto em 1855. Então a questão não é o produto novo, é o olhar novo.

DP: E o tempo de fruição, que eu acho que é outra característica que singulariza a sua geração. As pessoas tinham muito tempo para ler e ler de uma forma muito qualitativa. Você acha que isso...

CW: Mesma coisa que hoje. Eu fazia duas faculdades, sempre trabalhei. Eu acho que tempo todo mundo consegue. Eu saía toda noite, ia ao cinema. Tempo se arruma.

DP: Não sei.

CW: Isso nunca me preocupou.

DP: Eu acho que vocês têm uma qualidade, uma rápida fruição da qualidade dos diálogos que vocês estabeleciam, da qualidade e quantidade das leituras, de uma geração que eu acho difícil...

CW: Eu tenho treino, preparo enquanto leitor, desde garoto. Poesia boa, toda vez que você reler, você vai descobrir coisas, é uma leitura infinita. Texto em prosa mais simples ou ensaio, eu vou com muita rapidez, ou obra na qual eu estou querendo localizar algo ou da qual eu quero entender algo.

DP: Quais são os textos que você relê com regularidade? São os surrealistas?

CW: Tem sincronia com esse negócio de eu dar esses cursos. Então, eu estou relendo sempre aqueles autores que, por uma feliz coincidência, são autores importantes para mim. É uma satisfação sempre poder voltar a Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont. Que divertido poder voltar a Lautréamont, eu sempre acho mais alguma coisa. Jamais eu vou ter uma relação burocrática com esses autores.



DP: Eu agradeço muito pelo seu tempo, pelo tempo que você cria, pela sua disponibilidade e pelas contribuições todas que você já deu para a gente. Obrigada.

CW: Espero que tenham sido boas e que futuramente sejam aproveitadas.

DP: Muito obrigada.

