

**SÍLVIA REGINA GOMES MIHO**

**ENTRE BEATS E BYTES: A POESIA EXPERIMENTAL DE ROBERT CREELEY**



ARARAQUARA – SÃO PAULO.  
2007

*SÍLVIA REGINA GOMES MIHO*

*ENTRE BEATS E BYTES: A POESIA  
EXPERIMENTAL DE ROBERT CREELEY*

Tese de Doutorado, apresentado ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como parte dos requisitos necessários para obtenção do título de Doutor em Letras.

**Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Bonetti  
Paro**

ARARAQUARA – SÃO PAULO.

2007

SÍLVIA REGINA GOMES MIHO

*ENTRE BEATS E BYTES: A POESIA EXPERIMENTAL DE ROBERT CREELEY*

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como parte dos requisitos obrigatórios para obtenção do título de Doutor em Letras.

Data de aprovação: 19/01/2007

**Membros componentes da Banca Examinadora:**

---

**Presidente e Orientador:** Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro

UNESP/ FCLAR

Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Maria Lúcia Milléo Martins

Universidade Federal de Santa Catarina

Departamento de Línguas e Literaturas Estrangeiras

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Moacir Amâncio

USP/ FFLCH

Departamento de Línguas Orientais

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

UNESP/FCLAR

Departamento de Letras Modernas

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires  
UNESP/ FCLAR  
Departamento de Literatura

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

Dedico este trabalho àqueles que mais amo:

Iara, Tutomu, Thereza (in memoriam), Andréia (Bi), Simone, George e Maria Clara,

com a certeza de que cada um deles está presente em cada linha destas páginas.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa PDEE, para a realização de parte desta pesquisa na University of Pennsylvania;

Ao Professor Charles Bernstein, por ter co-orientado esta pesquisa junto ao Departamento de Inglês da University of Pennsylvania.

À Professora Dra. Maria Clara Bonetti Paro, pela orientação, pela confiança e pela amizade.

À amiga Roseli B. de Camargo, pelo ombro amigo e pela atenciosa leitura e revisão do texto .

Ao colega Bruno Gambarotto, pela revisão do texto.

Na casa da poesia há lugar para todos.  
(Jim Rosemberg, 1998, p.829)

## RESUMO

Este trabalho objetiva, em primeiro lugar, trazer uma contribuição para a compreensão da poesia do norte-americano Robert Creeley (1926-2005), e em segundo lugar, busca refletir sobre as principais características da poesia experimental escrita nos Estados Unidos, a partir da segunda metade do século XX, e suas relações de continuidade e ruptura tanto com a poesia do Alto Modernismo quanto com a poesia das últimas décadas do século XX e início do século XXI.

Palavras-chave: Robert Creeley, poesia norte-americana contemporânea, poéticas modernas e contemporâneas, crítica literária



## ABSTRACT

This dissertation aims, firstly, to bring some contributions to the comprehension of the North American poet Robert Creeley (1926-2005), and, secondly, to reflect upon the main characteristics of North American Experimental poetry, since the second half of the 20<sup>th</sup> Century, and its continuity and rupture relations with both, the High Modernist poetry and the poetry produced during the last decades of the 20<sup>th</sup> Century and the beginning of the 21<sup>st</sup> Century.

Key-words: Robert Creeley, North American contemporary poetry, modern and contemporary poetics, literary criticism

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	10
Contextualizando a poesia de Creeley - a da linguagem entre os modernos: Pound, Williams, Zukofsky, Olson, Stein.....	11
Ezra Pound: condensação e disseminação.....	12
William Carlos Williams: a poesia como uma realidade em si mesma.....	13
Louis Zukofsky: objetivismo e técnica.....	26
Charles Olson e o " verso projetivo".....	34
Uma rosa é uma rosa é uma rosa: os botões de Gertrude Stein.....	44
The New American Poetry: a poesia do pós-guerra.....	47
<b>Poesia como colaboração e resposta: Creeley dialogando com seus mestres.....</b>	52
As flores lá, a casa ,aqui: diálogos, imagens, objetos, rimas.....	52
Lírica e subjetividade : <i>Words</i> - lírica como extensão da vida.....	63
Subjetividade: palavras entre o silêncio e o vazio.....	81
Fragmentação e justaposição: a prosódia de Creeley.....	89
Juntando os pedaços: <i>Pieces</i> .....	97
<b>Language Poetry e a construção dos sentidos:.....</b>	114
<b>Poesia Inc.<sup>TM</sup>.....</b>	150
<b>Considerações Finais.....</b>	161
<b>Bibliografia.....</b>	164
<b>Anexos.....</b>	174
...	

## Introdução

Entre *Beats* e *Bytes*, poemas e poéticas acabam remetendo ao contexto que lhes foi imediatamente anterior, às influências e às dissidências que as tornaram possíveis. As experimentações poéticas de Creeley, obviamente, não fogem a este paradigma. Por este motivo, a contextualização de sua obra em relação a seus mestres e antecessores amplia as perspectivas para a leitura de suas obras e de poetas que surgiram em gerações posteriores à dele. Como Robert Creeley e sua poética refletem seus antecessores? Quais as marcas de continuidade e de ruptura? A continuidade pode ser detectada no fato de que Creeley, assim como seus antecessores, valoriza a forma do poema, sua materialidade, sua concretude e a impossibilidade de se ter outra realidade além daquela expressa nas palavras em oposição a uma visão metafísica. A obra de Creeley é uma extensão da obra de seus antecessores que alcança as novas gerações de poetas. Em outras palavras, Creeley ajuda a estabelecer e consolidar uma tendência da poesia norte-americana, de origem alternativa e que mantém fortes relações com aspectos culturais das décadas de 1950 e 1960. Por outro lado, uma das marcas de ruptura com seus mestres, que lhe confere um caráter único e singular, está em seus poemas curtos e intensos, opostos às obras épicas do século XX: *Os Cantos*, de Pound, *Paterson*, de Williams e *Maximus Poems*, de Olson. Creeley, por outro lado, escreve anti-épicas.

É praticamente impossível falar da poesia norte-americana contemporânea sem mencionar Ezra Pound. Poeta, crítico, editor, tradutor, poeta de poetas, Pound é um dos grandes nomes da poesia do século XX, a partir da qual várias tendências, movimentos e estilos se tornaram possíveis, devido às inúmeras possibilidades por ele abertas no campo literário. Desde o início da década de 1910, após sua ida a Londres e sua relação com as vanguardas européias, as produções e os contatos de Pound geraram frutos para a literatura, dando-lhe um impulso substancial no sentido de reagir à estética simbolista do fim do século XIX, sendo o Imagismo um dos primeiros movimentos nesta direção. A partir de então, sua presença — ou sua sombra — acompanha as transformações, as reações e os desdobramentos de suas experimentações e descobertas.

Comparar prosódias, versos e seus mecanismos de montagem é uma tarefa minuciosa e deveras longa, dados os muitos poetas que podem ser considerados

“herdeiros” de Pound. Por este motivo, a proposta da primeira seção desta tese é a de contextualizar a poesia de Creeley, um dos herdeiros de Pound, e traçar algumas linhas de conexão entre Pound e poetas que o sucederam até chegarmos a Creeley, fazendo um exame de como a influência da poética de Pound se faz presente em Williams, Zukofsky, Olson e Creeley, e em que pontos esta poética motiva reformulações, refutações ou transformações, ou seja, quais são as diferenças que podem ser encontradas.

Mesmo não sendo uma influência direta para Creeley, a obra de Gertrude Stein não pode ser esquecida quando o assunto discutido é a poesia moderna norte-americana e as vanguardas européias, principalmente porque uma de suas mais marcantes características, seu trabalho com a sintaxe e seu questionamento a respeito de como percepção, linguagem e sentidos relacionam-se poeticamente, enriquece, e muito, a reflexão a respeito de poéticas experimentais da segunda metade do século XX.

Na segunda seção alguns poemas de Creeley, publicados originalmente em *Words* (1968) e *Pieces* (1969) serão discutidos e analisados. Esses poemas foram republicados em *The Collected Poems of Robert Creeley: 1945- 1975* (1982), coletânea à qual se referem todos os poemas citados neste capítulo. O objetivo das análises é esclarecer os pontos de continuidade e ruptura de Creeley em relação aos seus mestres e antecessores modernistas.

Na terceira seção serão tecidas algumas considerações a respeito de como a poesia de Creeley pode ser tomada como um elo entre os poetas do modernismo e os poetas das décadas de 1970 e 1980, especificamente aqueles ligados ao movimento denominado *Language Poetry*.

A quarta e última seção será dedicada a uma breve reflexão sobre algumas características da poesia eletrônica que se desenvolveram na última década do século XX. E, para concluir, serão apresentadas as considerações finais.

**Contextualizando a poesia de Robert Creeley: a centralidade da linguagem entre modernos – Pound, Williams, Zukofsky, Olson, Stein**

**Pound : condensação e disseminação**

Tentei escrever o PARAÍSO

Não se mova  
Deixe falar o vento  
esse é o paraíso.

Ezra Pound

Pound lançou suas palavras ao vento. Poemas e manifestos, paideumas e lições de poesia para aqueles que quisessem, como ele, tentar escrever o paraíso. Há uma linha direta de movimentos literários: poéticas e poetas que o sucederam levaram adiante alguns de seus conceitos e práticas, criando uma “era” Pound, uma tradição que tem nele suas origens. William Carlos Williams, Louis Zukofsky, Charles Olson, Robert Creeley, dentre outros, são os que estão mais diretamente ligados a Pound beneficiando-se com sua presença e influência ao mesmo tempo em que ajudam a transformar, cada uma a sua maneira, as lições do mestre Pound em novas lições, acentuando ou atenuando aspectos de seu pensamento, criando, a partir dele, novos contextos e novas possibilidades. Mesmo considerando o caráter de ruptura com alguns padrões específicos de arte e de poesia, como é próprio das vanguardas do início do século XX e do Modernismo, uma das mais valiosas lições de Pound é a de que poesia é um fluxo contínuo de diálogos, de respostas, de desafios, no qual a tradição não tem valor caso não estabeleça este diálogo de modo aberto. A tradição não é inerte e fechada; ela se faz e se refaz, multiplicando-se numa relação que implica troca e assimilação.

O novo, neste contexto, é a inclusão da contemporaneidade em detalhes, técnicas e tecnologias ao grande mosaico poético e cultural que as linguagens e a poesia, independentemente de suas nacionalidades ou momentos históricos, constroem incessantemente. O novo não está necessariamente no mundo ou na arte, ou na linguagem; está no modo como se olha, no modo como se percebe e se relaciona com o que existe diante de nós. Aí está a ruptura, a diferença, a crítica e a criação, a ação que transforma: transformação.

Para que haja transformação, principalmente no campo poético, há de se prestar muita atenção nas formas e no modo como estas se constituem, se cristalizam e se dispõem àqueles que com elas interagem, transformando-as. Uma abordagem diferenciada dada às formas e aos modelos poéticos já existentes traz à cena um movimento questionador, inquieto, o qual passa a pôr em questão as fontes da criação poética: de um lado, a linguagem como mediadora das relações entre homem e cultura ; de outro, quais os papéis que cada um desses elementos (homem-linguagem-cultura) desempenha na construção do mundo, das artes, do ser humano.

Pound teve um papel fundamental nessas transformações por vários motivos. Um deles foi seu incentivo e as oportunidades de divulgação de trabalhos de jovens poetas, como por exemplo, H.D. (Hilda Doolittle), T.S.Eliot, W.C.Williams. Outro motivo, e talvez até mais importante, foi sua releitura e reformulação dos conceitos de poesia e do modo de escrevê-la e lê-la, aproximando estes conceitos de um contexto histórico cultural que extrapola fronteiras artístico-literárias, trazendo o oriente para o ocidente. Seus poemas e ensaios foram, como afirmam vários poetas, uma verdadeira escola a partir da qual aprenderam a escrever e a escolher seus próprios rumos literários, ora continuando, ora rompendo com as lições do mestre. Uma delas, a mais marcante, foi sua preocupação com as formas dos poemas, sua estrutura interna, seus mecanismos, seu funcionamento num mundo moderno, objetivo, científico. Daí sua ênfase, desde os tempos do Imagismo, em uma poesia que se concentrasse em sua materialidade, em seu aspecto de construto, de objeto independente, que existe por si, opondo-se, deste modo, à arte e à literatura simbolistas. Levenson, ao discutir este tipo de literatura afirma que:

A literatura simbolista representava uma tentativa de vencer o espectro materialista e contra a tendência de literatura científica

(pela qual ele se referia ao naturalismo literário), de se perder em externalidades de todos os tipos. Yeats clamava por um retorno à “sugestão” e à “evocação”. Um símbolo, escreve ele, “é na verdade a única expressão possível de alguma essência invisível, uma lâmpada transparente envolvendo uma chama espiritual”, e a obra de arte simbolista aponta para além de si e para além do mundo físico, “para algo que se move além dos sentidos”. (1995, pp. 109-110 tradução nossa)<sup>1</sup>.

Os poetas simbolistas tinham seus méritos e suas inovações, mas suas conquistas já estavam desgastadas e pareciam não conseguir responder aos novos desafios do início do século XX. Suas técnicas e seus recursos de evocação metafórica e simbólica precisavam ser renovados ou mesmo substituídos. Neste sentido, Pound propõe uma mudança de recursos: em vez da evocação metafórica descritiva e às vezes excessiva, a supressão de detalhes não essenciais e a reorganização metonímica dos elementos do poema: elementos visuais, sons e intelecção. Seu interesse não era a transcendência ou o espiritual, mas sim a materialidade do mundo contemporâneo e a percepção imediata pelos sentidos. Cito novamente Levenson:

A busca da transcendência foi sumariamente abandonada. Pound está propondo um confinamento estrito da arte ‘aquilo que é dado física e psicologicamente. Não há instância superior em relação a qual esta seja inferior. O primeiro preceito do Imagismo era “tratamento direto da “coisa”, seja ela objetiva ou subjetiva”<sup>2</sup> (1995, p.110 – tradução nossa)

---

<sup>1</sup> Symbolist literature represented an attempted overcoming of the materialistic spectre, and against the tendency of scientific literature (by which he referred to literary naturalism) “to lose itself in externalities of all kinds”, Yeats urged a return to “suggestion” and “evocation”. A symbol, he writes, “is indeed the only possible expression of some invisible essence, a transparent lamp about a spiritual flame”, and the symbolist work of art points past itself and past the physical world to “something that moves beyond the senses”. (LEVENSON, 1995, pp. 109-110)

<sup>2</sup>The pursuit of transcendence is thus summarily abandoned. Pound is proposing a strict confinement of art to the physically and psychologically given; there is no superior realm to which this is inferior; the first tenet of Imagism is “Direct treatment of the thing” whether subjective or objective. (Levenson, 1995, p.110).

Um novo olhar, um novo arranjo de elementos poéticos que sempre existiram, incluindo-se aí os ideogramas chineses, as referências e citações de outras línguas da Antigüidade, como o grego, mas colocados em uma outra dimensão temporal, mesclando ou diluindo as fronteiras entre o passado e o presente, enfatizando o momento e o movimento, o aqui e agora da percepção, através da justaposição de imagens, cenas e referências e de um trabalho com a linguagem que explora a sintaxe como um modo de pensar tanto a linguagem quanto o mundo referencial. Esta é uma das mais marcantes inovações que Pound traz à poesia moderna, também muito presente em poetas que o sucederam, como veremos adiante.

Segundo Marjorie Perloff (1990), há basicamente duas maneiras de se verificar a extensão e a intensidade da influência da obra de Pound na poesia contemporânea de língua inglesa: uma, mais fácil de perceber, é aquela dos manifestos e movimentos por eles desencadeados, como o Imagismo e o Vorticismo, cujos ecos soam por toda parte, através de expressões, termos e conceitos que foram assimilados pela teoria e pela crítica literárias bem como por poetas de diferentes gerações e diferentes propostas. A segunda, porém, não é tão facilmente vista ou literalmente aplicada, pois está no cerne de poemas, em suas prosódias, em suas estruturas que assimilam, absorvem e transformam suas fontes. Escreve Perloff:

Mas, quando saímos da explosiva poética e nos dirigimos para a poesia em si, a questão da influência torna-se mais complicada. Há três áreas, eu sugeriria, nas quais o legado de Pound é indiscutível: (1) o movimento em direção à precisão, particularidade e imediaticidade. – *“le mot juste; (2) “a quebra do pentâmetro” em função de um verso livre com linhas “musicais”; e (3) o uso da tradução como invenção de um desejado outro.”*<sup>3</sup> (1990, p. 122 – tradução nossa).

A “explosiva poética” à qual se refere Perloff é o Imagismo, cujas propostas de concentração e condensação das palavras e imagens dos poemas para delas extrair o máximo possível de sentidos, sem, contudo, explicá-los, mas apresentando-os

---

<sup>3</sup> But when we turn from the explosive poetic to poetry itself, the question of influence becomes more complicated. There are three areas, I would suggest, in which Pound’s legacy has been indisputable: (1) the drive towards precision, particularity, immediacy – *le mot juste*; (2) the “break[ing] of the pentameter in favor of the “musical” free-verse line; and (3) the use of translation as invention of a desired other. (PERLOFF,1990,p.122)



diretamente, pode ser sintetizada pela definição de Imagem feita por Pound (2003, p. 347): “Uma ‘Imagem’ é aquela que apresenta um complexo emocional e intelectual num instante de tempo”. Para atingir este objetivo, Pound sugere o respeito a três preceitos do Imagismo:

1. Tratamento direto da coisa, seja ela objetiva ou subjetiva.
2. Não usar palavra alguma que não contribua para a apresentação.
3. No que se refere ao ritmo: compor na seqüência da frase musical, e não do metrônomo.<sup>4</sup> (2003, p.347 – tradução nossa).

O complexo emocional e intelectual da imagem depende muito de sua condensação, da força que esta imagem direta e objetiva possa ter em seu leitor ou receptor. O tratamento direto da coisa, de certa forma, dá-lhe um isolamento estético, tornando-a ao mesmo tempo familiar, conhecida, mas estranhamente associada a outra imagem também familiar, porém nunca associada àquela primeira imagem dessa maneira direta e abrupta, sem uma passagem, transformação ou proximidade explicitamente revelada. As conjunções e os excessos de adjetivação, por exemplo, seriam elementos que provavelmente atrapalhariam esta condensação da imagem e lhe tirariam a novidade, o estranhamento da justaposição de elementos. Todo esse trabalho se completa em sua sonoridade, a qual faz fluir o movimento da percepção sensorial e emocional das palavras e das imagens.

De acordo com Kenner (1971), o Imagismo de Pound tinha como alvo a composição de poemas a partir de uma abordagem mais técnica e direta dos materiais poéticos, de modo que os componentes do poema tivessem mais importância do que o estado emocional ou psicológico do poeta.

---

<sup>4</sup> 1. Direct treatment of the thing, whether subjective or objective/ 2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation. / 3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in the sequence of the metronome. (POUND, 2003, p.347)

As imagens são apresentadas diretamente, mas não são apenas reproduções de objetos e cenas. Segundo Kenner, o Imagismo para Pound não se resumia à mera reprodução, pois:

O Imagismo de Pound é energia, é esforço. Ele não se contenta em reproduzir o que é visto, mas estabelece outra coisa em relação [...] a ação que se ocorre em qualquer poema Imagista é a ação invisível da mente descobrindo o que virá a seguir para sustentar a apresentação – qual imagem, qual ritmo, qual alusão, qual palavra – para que no final o poema seja “senhor dos fatos”, não uma transcrição de um encontro, mas a Gestalt de muitos [...]<sup>5</sup> (1971, p.186 – tradução nossa).

Na passagem acima, Kenner comenta o processo de composição do poema “*In a Station of the Metro*”. Segundo o autor, Pound levou aproximadamente um ano para chegar à versão final do poema, o qual consegue, sem dúvida, sintetizar ao extremo uma vasta cadeia de associações e pensamentos que as imagens percebidas na estação de metrô lhe motivaram. A concisão do poema não lhe tira a importância do movimento intelectual que o sustenta; pelo contrário, exige do leitor uma participação neste movimento, para que possa interagir com ele e interpretá-lo. Cito abaixo o poema em sua língua original por sua importância no contexto desta discussão:

*The apparition of these faces in the crowd;*

*Petals on a wet, black bough.* (2003, p.351)

As imagens do poema não apresentam uma cena tal qual ela pode ocorrer diante dos olhos do observador. Elas são dois momentos de todo um

---

<sup>5</sup> For Pound's Imagism is energy, is effort. It does not appeace itself by reproducing what is seen, but setting some other thing into relation.[...] The action passing through any Imagist poem is a mind's invisible action discovering what will come next that may sustain the presentation – what image, what rhythm, what allusion, what word- to the end that the poem shall be ‘ lord over fact’ , not the transcription of a encounter, but the gestalt of many,[...] (KENNER, 1971, p. 186)

processo de percepção, comparação e materialização de impressões ou sensações que enfatizam o próprio processo pelo qual se formaram, simples e diretamente, sem referências ao estado psicológico de quem as percebeu e escreveu e sem intenções de transcendência, como era comum em poemas simbolistas.

É interessante ressaltar, também, que nas primeiras décadas do século XX, os movimentos de vanguarda proliferavam-se vertiginosamente. Em poucos anos, vários movimentos e manifestos apareceram e motivaram reações ou respostas que geravam outros movimentos. Porém, um aspecto comum à grande maioria destes movimentos é a intensa relação entre artes visuais e poesia e a busca de um tipo de arte que rompesse com os padrões estéticos do século XIX, de representações figurativas ou realistas. Cubistas, Dadaístas, Surrealistas, Imagistas, Vorticistas tinham como um de seus objetivos enfatizar os aspectos formais, a estrutura interna da obra de arte, considerando seus aspectos físicos e psicológicos, sejam elas poemas, pinturas, esculturas ou música em oposição à ênfase dada a aspectos transcendentais por artistas e poetas vinculados à estética simbolista. De acordo com Levenson (1995, p.124), a literatura e a poesia beneficiaram-se da relação com as artes plásticas, pois: “os avanços em pintura e escultura trouxeram consigo uma nova justificativa estética a qual oferecia vantagens para a perspectiva literária em desenvolvimento”.<sup>6</sup>

As artes plásticas tinham se libertado da necessidade de representar mimeticamente a realidade, colocando em primeiro plano a autonomia da forma artística, de suas formas e cores, independentemente de sua relação com a natureza. Retratos e naturezas mortas pintados por Picasso podem ilustrar esta afirmação. Ângulos, volumes, cores compõem obras que chamam a atenção, primeiramente, pelo arranjo de seus elementos concretos, geométricos em remontagens de figuras ou cenas familiares que, por sua estruturação formal, tornam-se estranhas, desfamiliarizam-se. As colagens e os *ready-mades* dadaístas também tornam estranhos objetos considerados familiares por jogarem com expectativas e concepções apolíneas, fundadas na representação figurativa ou mimética e na função transcendente, simbólica de arte.

---

<sup>6</sup> [...] The advances in painting and sculpture brought with them a new aesthetic justification which offered advantages for the evolving literary perspective. (LEVENSON, 1995, p. 124)

As colagens de Pound disseminam sentidos ao fazer a justaposição inesperada de tempos e civilizações, promovendo uma reversão ou um esfacelamento do tempo cronológico ou histórico. As citações são organizadas metonimicamente, deixando espaços entre uma e outra, onde o leitor se insere e reorganiza os dados percebidos, dando-lhes significação. A estrutura de um poema como *Os Cantos* põe em xeque a questão da referencialidade mimética, uma vez que o leitor não encontrará facilmente um sentido ou uma significação numa leitura feita em nível mimético, seguindo uma sucessão linear de unidades de informação. Este nível de leitura, segundo Riffaterre (1979) seria o primeiro nível, mais superficial. Nele, o leitor do poema depara-se com um texto que não opera simplesmente no nível mimético, pois o que o caracteriza poeticamente é exatamente o oposto: uma contradição no nível da mimese, a qual o autor denomina “agramaticalidades” (*agramaticalités*). Tais contradições ou agramaticalidades levam o leitor a um segundo nível de leitura, mais profundo, aquele em ocorre uma busca de sentidos ou semiose. A significação de um poema, vista desta forma, é uma prática de transformações feitas pelo leitor e as relações por ele estabelecidas entre aquele texto e outros textos, outras experiências. Neste processo estaria a própria poeticidade do texto, ou seja, a poeticidade está na relação texto-leitor, em um nível mais profundo que o da mimese, como será visto posteriormente.

### **William Carlos Williams: a poesia como uma realidade em si mesma.**

*As far as I have gone it is accurate.*

*It is painting the wind.*

*Ah, that would be something.*

W.C. Williams.

Na poesia norte-americana de Williams até hoje, as conexões entre  
linguagem e realidade têm sido uma questão central.<sup>7</sup>“

---

<sup>7</sup> In American Poetry from Williams until now, the language and reality connections has continued to be a central issue (ROTHEMBERG, apud BERNSTEIN, 1990, p. 1)

William Carlos Williams tem um papel essencial não somente na formação poética de Creeley, mas na concepção da poesia norte-americana da segunda metade do século XX. O tratamento que Williams dá à linguagem, considerando-a “uma realidade em si mesma”, propõe também uma nova concepção de poética: se a linguagem é uma realidade, a poesia não pode ser uma “representação”, uma mimese da realidade e do mundo, “ou um espelho da natureza”. Uma vez que ela é feita de linguagem, é constituída de realidade própria.

Ao comparar os poetas antigos e contemporâneos, Williams afirma que:

Mas, poetas antigos traduziam a linguagem velada num tipo de replica da fala do mundo com certas distinções de rima e metro para mostrar que aquilo não era realmente fala. Atualmente, os elementos daquela linguagem são registrados como são ouvidos e a imaginação do ouvinte e do poeta são postas em liberdade para participar da dança.<sup>8</sup> (1971, p. 59 – tradução nossa).

Em *Spring and All*<sup>9</sup>, cuja primeira edição é de 1923, Williams faz referência ao simbolismo e ao uso de símbolos em poemas, especificamente aqueles já conhecidos recursos que tomam elementos da natureza como símbolos das emoções e situações humanas, criticando negativamente este tipo de simbolismo e o contexto cultural que o valoriza como uma expressão tipicamente lírica. Segundo ele: “Simbolismo bruto é

---

<sup>8</sup> But old poets would translate the hidden language into a kind of replica of the speech of the world with certain distinctions of rhyme and meter to show that it was not really speech. Nowadays the elements of that language are set down as heard and the imagination of the listener and of the poet is left free to mangle in the dance. (WILLIAMS, 1971, p. 59)

<sup>9</sup> Neste trabalho foi utilizada a edição de 1971 de *Imaginations*, obra que reúne todas as composições de William Carlos Williams publicadas originalmente na década de 1920.

associar emoções com fenômenos naturais tais como raiva com relâmpago, flores com amor e vai além e associa certas texturas com ”.<sup>10</sup> (WILLIAMS, 1971, p.101).

A poesia moderna, pós-simbolista, não precisa deste tipo de adorno, que traz um sobrepeso aos poemas, tornando-os um depósito de figuras e expressões, de excessos e redundâncias, com a intenção de simbolizar, de tornar visíveis essências invisíveis, transcendentais. Para alguns leitores e críticos, esta proposta gera poemas antilíricos, sem sentimento, estranhos, ou melhor, que não são encaixados na categoria de verdadeiros poemas, como aqueles dos antigos poetas. Para outros, esta é uma proposta fundadora, compartilhada por vários artistas e poetas do modernismo, como, por exemplo, Gertrude Stein. Escreve Williams que:

[a] palavra deve ser tomada por si, não como um símbolo da natureza, mas como parte consciente do todo – alerta, civilizada (1971, p.102)<sup>11</sup>

A forma da poesia é relacionada aos movimentos da imaginação revelados em palavras – ou o que quer que seja - a divisão é completa (1971, p.133)<sup>12</sup> .

A palavra “civilizada”, como parte de um todo maior pode ser entendida como uma palavra que é, desde sua origem, um produto da cultura, da civilização e não um “espelho para a natureza”. E, sendo o produto de uma cultura, assume sua artificialidade, sua característica de algo que é feito, construído e reconstruído pelos poetas num processo de criação no qual as palavras estão necessariamente vinculadas à imaginação e à criação em vez de estarem vinculadas à natureza, deixando de ser consideradas símbolos transparentes desta.

---

<sup>10</sup> Crude symbolism is to associate emotions with natural phenomena such as anger with lightening, flowers with love it goes further and associates certain textures with (WILLIAMS, 1971, p. 101)

<sup>11</sup> The word must be put down by itself, not as a symbol of nature but a part, cognizant of the whole – aware- civilized.

<sup>12</sup> The form of poetry is related to the movements of the imagination revealed in words – or whatever it may be – the cleavage is complete.

O famoso poema “*The Red Wheelbarrow*” constitui um exemplo desta poética de origem imagista. A escrita, neste caso, não é uma ponte, um elo entre algo abstrato, uma emoção ou idéia, e o mundo concreto. Ela deixa de ser um mero veículo e passa a ser parte integrante tanto do sujeito que percebe quanto do objeto percebido, desfazendo ou apagando os limites entre um e outro, enfatizando a existência na experiência da percepção.

XXII

*so much depends*

*upon*

*a red wheel*

*barrow*

*glazed with rain*

*water*

*beside the white*

*chickens.*

No poema acima, embora haja uma ausência de rimas e estruturas métricas regulares, tradicionais, o ritmo do poema é bem marcado pelas aliterações e assonâncias em cada estrofe:

Estrofe 1: - **depends/ upon**

Estrofe 2: - **red/ barrow**

Estrofe 3:- **glazed/rain; with/water**

Estrofe 4: - **beside the/white**

Os sons /ch/ e /s/ em *chickens*, do último verso, ecoam os sons de /s/ em *so* e /ch/ , em *much*. E o movimento circular da roda completa um ciclo. A própria estrutura das estrofes, sempre com um verso maior e outro menor, composto por apenas uma palavra, reproduz, de certa forma, o movimento circular da roda que se repete nas quatro estrofes.

O poema não descreve objetos ou situações, não explica como e nem por quais razões aquele carrinho-de-mão é tão importante, por que se destaca e parece, no poema, congelar um instante do tempo. Este carrinho-de-mão existe exclusivamente no campo da linguagem, nas palavras que o compõem e no modo como elas estão organizadas. Nesta “máquina feita de palavras”os recursos prosódicos e sintáticos utilizados pelo poeta são as engrenagens que põem a máquina em funcionamento, um funcionamento que depende da imaginação como afirma o próprio Williams (1971, p. 120) em *Spring and All*: “O valor da imaginação do escritor consiste em sua habilidade de criar palavras. Sua força única é dar realidade, existência real às formas criadas”.<sup>13</sup>

A poesia passa a colocar em evidência sua própria atividade, nas palavras, em seus movimentos e na realidade concreta das imagens que elas criam. Mesmo sendo imagens bastante conhecidas e simples (carrinho-de-mão, chuva, galinhas), na realidade do poema elas se tornam estranhas por estarem em outro plano, o plano estético do poema. O que causa este efeito de estranhamento a respeito de imagens tão simples é a questão que o primeiro verso deixa em aberto: o que, de fato, depende de quê?

A própria construção sintática do poema faz o leitor criar expectativas em relação ao que será dito, no sentido de querer saber, de antecipar ou determinar, o que é

---

1. The value of the imagination to the writer consists in its ability to make word .Its unique power is to give created forms reality, actual existence. (WILLIAMS,1971, p.120)



este “muito/tanto” (*so much*), o sujeito gramatical do verbo depende (*depends*). É uma estrutura ambígua, polissêmica, por ser incompleta sintaticamente. Este “tanto” depende de quê?

Geralmente, o uso do verbo “depende” indica uma situação em que uma ação é resultante de uma circunstância anterior e que resultará em outra situação, ainda não determinada, como ocorre no emprego de condicionais: uma coisa depende de outra. Porém, neste poema, as rupturas entre as palavras e sua separação entre os versos mantêm o suspense, a expectativa, uma vez que os sintagmas e frases se completam apenas na linha seguinte, a qual também necessita do verso seguinte para se completar semântica e sintaticamente. Este jogo de palavras perde força na sua tradução para o português.

Na tradução literal da segunda estrofe, por exemplo, */a red wheel/ barrow/* o primeiro verso ficaria: */uma roda vermelha/*, o que leva o leitor a pensar: que tipo de roda é essa? Poderia ser uma “roda da fortuna”? Uma roda vermelha não é muito usual em veículos, por exemplo. Trata-se de uma roda diferente, porque é vermelha. Mas não se trata de uma roda vermelha qualquer, uma vez que no verso seguinte o leitor é informado de que aquela roda faz parte de um objeto vermelho, o carrinho-de-mão. A separação da palavra em versos diferentes cria uma expectativa que se desfaz quando se lê a linha seguinte. Este jogo semântico não é possível em português, devido à própria organização do sintagma nas duas línguas: em inglês, o adjetivo é preposto ao nome, enquanto que no português ele é posposto. Este jogo também é prejudicado na tradução da última estrofe. Em inglês, tem-se primeiramente a cor e depois o nome ao qual aquele adjetivo faz referência, o que não ocorre em português. Isso influencia a apreensão do poema como um todo. No original, como a cor é colocada antes do objeto ao qual se refere, ela rege, de certa maneira, a imagem que o leitor constrói durante a leitura.

Afinal, o que depende do “carrinho-de-mão vermelho”? A resposta não está escrita ou descrita no poema. Cabe ao leitor descobri-la, usando sua imaginação. Uma possível resposta seria a seguinte: no poema, tudo depende daquele carrinho-de-mão, a existência do poema depende dele, a construção da imagem do carrinho, que se faz aos poucos, revelando cores, detalhes, espaço físico, luminosidade, expõe o processo de criação do poema. As palavras, neste caso, podem ser consideradas um instrumento, assim como o carrinho-de-mão. Sua funcionalidade está no movimento, no transporte

que tanto o carrinho como as palavras facilitam. Entretanto, esse movimento ou transporte não pode acontecer sem a intervenção de alguém que o tire da inércia. A dependência, neste caso, é mútua, pois o homem depende do instrumento para realizar determinadas ações, assim como a instrumentalidade do objeto depende do homem.

Em Williams, principalmente em *Spring and All*, o que chama a atenção do leitor dos poemas é seu apelo visual. Gráfica e semanticamente, o poeta procura direcionar a atenção para as cores, as formas e para o momento da percepção. Sua preocupação com a medida e com o ritmo é constante em toda sua obra, assim como a preocupação e afirmação de uma poesia local, pessoal, presente em suas particularidades, em contraposição a uma poesia de tendência universalizante ou simbolista. No poema citado acima imagens nítidas, concretas, com cores fortes e contrastantes, tratadas de forma direta, remete a alguns conceitos do movimento Imagista, como foi discutido anteriormente.

Os princípios acima descritos aplicam-se perfeitamente ao poema “*The Red Wheelbarrow*”. Porém, se comparado ao poema que representa o Imagismo, “*In a Station of the Metro*”, nota-se que há entre eles uma diferença significativa: no poema de Pound há um tipo de símile do qual o termo comparativo (“como”) foi eliminado. A base lógica do poema é uma comparação condensada ao extremo, na qual os termos comparados são justapostos parataticamente. A atividade abstrata de entendimento do poema está no movimento de uma imagem a outra. No poema de Williams já mencionado, não há comparações implícitas ou explícitas. Diferentemente do texto de Pound, “*The Red Wheelbarrow*” justapõe imagens que compõem a cena ou figura, sem compará-la a outras figuras ou situações.

Williams vai além do tratamento direto da “coisa”. Para ele os poemas estão nas coisas e não nas idéias, como ele mesmo afirma: “*Not ideas but in things*”. Seus poemas têm uma clara conexão com preceitos imagistas, mas sua poética desenvolve um caminho independente. Além do aspecto visual, Williams insiste na idéia de uma dicção diferenciada, a qual ele chama de *American Idiom*, uma dicção poética mais próxima da fala dos americanos, e menos acadêmica.

Um outro exemplo, também de *Spring and All*:

XI

*In passing with my mind*

*On nothing in the world*

*but the right of way*

*I enjoy on the road by*

*virtue of the law –*

*I saw*

*an elderly man who*

*smiled and looked away*

*to the north past a house –*

*a woman in blue*

*who was laughing and*

*leaning forward to look up*

*into the man's half*

*averted face*

*and a boy of eight who was*

*looking at the middle of*

*the man's belly*  
*at a watch chain –*

*The supreme importance*  
*of this nameless spectacle*

*sped me by them*  
*without a word –*

*why bother where I went?*  
*for I went spinning on the*

*four wheels of my car*  
*along the wet road until*

*I saw a girl with one leg*  
*over the rail of a balcony.*

Versos curtos, simetricamente dispostos na página, silêncios, rupturas sintáticas, seqüências de imagens justapostas parataticamente. O que ambos, Williams e Pound, enfatizam é a intensidade sintética das imagens, a importância do ritmo na construção do tom emocional do poema, e os efeitos que os elementos visuais e prosódicos podem suscitar no leitor. Tanto em “*In a Station of the Metro*” como em “*The Red Wheelbarrow*”, o leitor se vê diante de imagens que chocam por sua simplicidade e por estarem em textos poéticos cuja dicção não se assemelha a poemas aos quais ele está

habitado a ler. Apesar de terem muitas características em comum, os poetas seguem caminhos diferenciados, como já dissemos.

A respeito destes dois poetas, Creeley (1984, p.458) afirma que “Pound [...] apresentou o contexto de como escrever, ele ensinou a “medida” no sentido em que insistia William Carlos Williams”.<sup>14</sup> Por esta afirmação, pode-se deduzir que, na opinião de Creeley, Pound tinha uma intenção mais “didática” do que Williams, como comprovam seus “paideumas”, o seu *ABC of Reading*, e seus ensaios sobre poetas e poéticas antigos e modernos, orientais e ocidentais. Pound ensina, Williams demonstra.

Uma das marcas distintivas de Pound e que o diferencia bastante de Williams é a referência e a utilização de textos da cultura clássica ocidental e oriental, apropriações, citações, colagens de outros textos incorporados aos seus. Este é um recurso que se afasta do propósito de Williams de criar um “*American Idiom*”. Pound é, neste aspecto, um poeta mais “universal”, enquanto Williams permanece no “particular” ou “local”. As colagens feitas por Williams, principalmente em *Paterson*, trazem fragmentos de documentos oficiais, jornais, cartas, anúncios, todos relacionados à história de Paterson, Nova Jersey, desde sua fundação até aproximadamente 1955, quando a última parte de *Paterson* foi escrita.

Os poemas de Williams são mais coloquiais e remetem tanto ao local, ao espaço físico e às paisagens de onde vive quanto à sensação física, ao corpo do poeta como fonte de percepção e de conexão com o mundo. Por outro lado, os poemas de Pound insistem e intensificam o lado da percepção intelectual, ou o que ele mesmo define como “logopéia”, a dança de idéias no poema. Os textos de *Imaginations* foram escritos entre 1920 e 1932, o que os situa, cronologicamente, entre dois importantes movimentos literários da poesia anglo-americana do início do século XX: o Imagismo, da década de 1910 e o Objetivismo, da década de 1930. A poética de Williams, de certo modo, situa-se entre estas duas vertentes e duas gerações do modernismo.

Menos conhecido que o Imagismo, o Objetivismo enquanto movimento literário surge como um descendente direto do Imagismo, com o qual compartilhava idéias e práticas. O nome “Objetivismo” surgiu de uma necessidade prática e editorial.

---

<sup>14</sup> Pound [...] he brought the context of how to write, he taught a “measure” in a sense William Carlos Williams insisted upon”. (CREELEY, 1984, p. 458)

Seu criador, Louis Zukofsky, cunhou o termo especificamente para a publicação de um número da revista *Poetry*, de Chicago, editado por Harriet Monroe. Pressionado pela editora para nomear o conjunto de poemas de diversos autores por ele selecionados para a revista, Zukofsky afirma que escolheu esta palavra porque tinha em mente algo bastante simples: vive-se num mundo de coisas e objetos que existem como são percebidos e pensados. O poeta e os poemas são, também, objetos neste mundo de coisas e existem e devem ser percebidos como tais. O que os singulariza é a atenção aos detalhes, os quais não são descritos ou explicados, mas apresentados em suas particularidades e características de forma direta e objetiva, da forma como chegam à percepção, um ao lado do outro. Focalizar o objeto num poema implica situá-lo em relação a quem o percebe, ao seu contexto e ao mundo ao seu redor, e fazê-lo utilizando recursos da língua que oscilam entre dois limites: um superior, a música e um inferior, a fala.

Para atingir suas metas, Zukofsky frisava a importância da técnica do poeta no seu trabalho com a linguagem.

### **Zukofsky: Objetivismo e técnica**

A melhor maneira de se descobrir a respeito da poesia é ler os poemas.

Assim, o leitor se torna um pouco poeta: não porque “contribui” para a poesia, mas porque se encontra sujeito à energia poética.

(Louis Zukofsky, 2005, p.160)

O objetivismo identifica a poesia com ambas a experiência do próprio corpo humano e o material musical, cujas produções sonoras não são traduzíveis.

(Eric Mitchell Sabinson, 2005, p. 136)

Mas o que especificamente é boa poesia? É informação precisa sobre a existência a partir da qual cresce, e informação sobre sua própria existência, isto é, movimento (e tom) das palavras. Ritmo, pulsação dentro do compasso da existência, é a distinção da técnica poética. (...) Se lida apropriadamente, a poesia não discute atitudes ou crenças, ela existe independente das preferências do leitor por um tipo ou outro de “assunto”. Sua força está na sua maestria ou técnica.

(Louis Zukofsky, 2005, pp. 155-156)

A experiência do corpo humano e o material musical são dois dos elementos da técnica poética de Zukofsky, que auxiliam o poeta na construção de seus objetos poéticos, os quais existem independentemente das inspirações, vontades ou opiniões do poeta ou do leitor. O ritmo e as imagens são materiais sensoriais concentrados nas palavras e no seu arranjo que resultam em poemas que frisam a importância do processo de percepção de ambos, poeta e leitor. Há um fluxo constante de coisas e ações existindo concomitantemente no mundo e, através de sua técnica, o poeta organiza essas experiências caóticas em poemas que são processos de construção de novos objetos poéticos que passam a existir por si.

A experiência do poeta e sua percepção do mundo são necessárias e marcantes, mas não tem a função de expor a vida pessoal e privada do poeta. Os objetos e os processos que envolvem a construção destes objetos são mais importantes e colocados em primeiro plano, em detrimento de informações biográficas ou autobiográficas diretas, as quais não são necessárias para a percepção e recepção do poema pelo leitor. O que lhe interessa, em sua definição de poesia, é objeto em si – sua estrutura interna, seu funcionamento, sua técnica –, o que lhe garante uma existência permanente através dos tempos, mantendo suas particularidades materiais e históricas, o que não ocorre com tudo o que é dito e escrito “sobre”, a respeito de poesia, acessórios que o tempo se encarrega de apagar.

Zukofsky é bem mais minucioso e preciso em suas definições de poesia e dos elementos que a compõem do que Williams. Os conceitos que ele desenvolve no seu ensaio chamado “Uma Definição de Poesia” discriminam detalhadamente os meios e os objetos da poesia, fazendo uma revisão destes temas que dialogam diretamente com a *Poética* de Aristóteles, com o texto *Do Sublime*, de Longino, e com algumas das idéias de Pound escritas em seus manifestos sobre o Imagismo e o Vorticismo. Por não se tratar de um manifesto, o texto de Zukofsky é explicativo, didático até, mas ao mesmo tempo uma demonstração de sensibilidade poética e erudição desprovida de arrogância e de academicismo. Ao tratar de prosódia, uma das molas propulsoras da poesia, Zukofsky descreve pelo menos duas formas de se entender esta técnica ou recurso fundamental ao ofício do poeta. Segundo ele, os veículos do ritmo de um poema, que são contados e analisados de acordo com sua extensão (número de sílabas) e agrupados ou classificados de acordo com esta contagem, apesar de sempre presentes nas composições e essenciais a elas, não devem assumir um caráter normativo para o poeta, como um manual. Mesmo assim, ele afirma que:

Entretanto nenhum verso é “livre” se seus ritmos transportam inevitavelmente as palavras em possibilidades e atrativos da existência. Sendo esta a prática da poesia, a prosódia enquanto tal é de interesse secundário para o poeta, que olha, por assim dizer, tanto para dentro de seu ouvido quanto do seu coração e intelecto, ao mesmo tempo. Se seu ouvido é sincero, se as palavras transmitem a sua percepção do alcance de diferenças e sutilezas de duração. (2005, p.159).

Robert Creeley (2005) em prefácio a TUDO – Poemas Curtos Reunidos, 1923-1958, cita o seguinte trecho de “A”, de Zukofsky, seguido de comentário:

É melhor [o poeta] cantar e contar histórias

Antes que tudo se torne abstrato. Assim: primeiro *forma*



A criação –  
Uma névoa terrena,  
Toda a face da terra:  
Depois ritmo –  
E fôlego suspirado da vida;  
Depois estilo –  
Que dos olhos tira sua função –  
“Gosto”, dizemos – uma alma viva.  
Primeiro glifo, depois silabário,  
Depois letras. Razão depois dos  
Olhos, relato sonoro. Primeiro dança. Depois  
Voz. Primeiro corpo – para pulsar e ser visto  
Tudo ao mesmo tempo

É uma percepção que sugere que a poesia em si é uma evidência de sua própria atividade, independente de qualquer outra percepção descritiva ou condução para outra realidade das coisas, considerada a partir de um outro ponto de vista. Mais do que isso, é uma crença, profundamente comprometida de que o que é dito diz “o que é dito” – complexidade que não é nada fácil ou banal. Por exemplo, o primeiro poema de “Tudo” (*All*) atenta para o fato de que qualquer coisa que é dita existe no ato do seu dizer, e só pode ser dita, não pode ser outra coisa. (2005, pp.161-162).

A afirmação acima não é apenas uma definição da poesia de Zukofsky, mas é também e acima de tudo um princípio vital na poética de Creeley e de grande parte da poesia do pós-guerra. O processo de fazer a “maquina feita de palavras” (Williams)

funcionar enquanto algo que existe, efemeramente, como algo dito e enquanto é dito, não podendo existir de outra maneira, sintetiza posições de poetas anteriores e posteriores, cronologicamente, a Zukofsky. A idéia central deste conceito relaciona-se profundamente com o modo como o homem em geral – e o poeta em particular – passa a questionar as relações entre linguagem e referente, entre linguagem e mundo e seu papel neste mundo. Se, para Williams, a linguagem é uma realidade em si, para Zukofsky essa premissa consolida-se e se aprofunda ainda mais, naquilo que o próprio Zukofsky denomina “particularidades”, palavras ou construções que marcam a tempo e o espaço daquele que escreve sua contemporaneidade, fatos que o envolvem no mundo e na história e, ao mesmo tempo, revelam sua posição diante do mundo e o modo como essa realidade do mundo é percebida sensivelmente, tornando-se uma experiência.

Vejamos como Zukofsky define um poema:

Um poema. Este objeto em processo – O poema como um trabalho – Um clássico – [...]

Um poema: um contexto associado à forma musical [...]

Impossível comunicar algo a não ser as particularidades – históricas e contemporâneas – coisa, seres humanos como coisas, suas instrumentalidades e suas capilares e veias unindo e sendo unidas por eventos e contingências. A palavra revolucionária se é que ela pode girar em torno de si mesma não pode deixar de ter uma referência não é infinita. Mesmo infinito é um termo. <sup>15</sup> (2000, p. 15 – tradução nossa)

Em Zukofsky, pensamentos, idéias e sentimentos também são retratados objetivamente nos poemas. Há uma mudança de ênfase: do exterior, daquilo que se vê ou se percebe ao redor para aquilo que se passa no próprio pensamento, na própria existência naquele momento de percepção, envolvendo exterior e interior através do corpo, da sensibilidade. Os poemas de Williams citados anteriormente são poemas “objetivistas”, **se considerarmos a definição de Zukofsky para o termo.** Mas há também

---

<sup>15</sup> A poem. This object in process – The poem as a job – A classic – (...)

A poem: a context associated with “musical shape(...)”/“ Impossible to communicate anything but particulars – historic and contemporary – things, human beings as things, their instrumentalities of capillaries and veins binding up and bound up with events and contingencies. The revolutionary word if it must revolve cannot escape having a reference. It is not infinite. Even the infinite is a term.” (ZUKOFSKY, 2000, p. 15).

que se ressaltarem as diferenças de tom e de foco que distinguem os poemas de Williams e Zukofsky.

**A mente dirige-se ao corpo**

**Como objeto:**

**Um modo que preenche**

É tangível e nada mais

Daí então

---

*Há meros corpos*

**Traçados mutuamente**

**Pelo movimento ou parados**

**Velozes ou lentos.**

**Ninguém**

**Até agora**

**Sabe**

**O que um corpo**

**Pode fazer**

**Ou pode elaborar**

**De textura**

**A coisa**

**Ou**

**Tick-tack-uhr**

**Da natureza de um corpo**

**Da natureza**

**Sob qualquer**

**Atributo**

**Provém**

**Coisas infinitas:**

---

**Pensamento**

**Nem imagem**

**Ou palavra,**

**Línguas**

**Que destoam do silêncio**

**Desejos**

**Que poderão comandar,**

**E o que**

**O homem deseja**

**Com tanto amor**

**Nada poderá**

**Apagar**

**De sua mente <sup>16</sup>**

(tradução de Eric M. Sabinson, 2005, pp. 151-153)

Ao comparar os poemas de Williams citados acima e este de Zukofsky, pode-se notar algumas diferenças de foco. A maioria dos poemas de *Spring and All* traz objetos, cenas, cores, pessoas vistas pelo poeta nas ruas, pela janela, numa viagem – enfim, são elementos do mundo exterior retratados nos poemas, como numa fotografia, reforçando

---

<sup>16</sup> The mind turns to the body/ As object : / A mode that occupies/ Is actual and nothing else./ There then/ Are simple bodies/ Marked out mutually/ As moving or still/ Swift or slow./ No one/ So far/ Knows/ What a body/ Can do/ Or can make/ It/ Of texture/ Or/ Tick-tack-uh- / From a body's nature/ From nature/ Under whatever/ Attribute/ Follow/ Infinite things/ Thought/ Not image/ Or word/ Tongues/ That fail quiet/ Desires/ That may order/ And what/ Men desire/ With such love/ Nothing can/ Remove/ From their minds./ (ZUKOFSKY, A/12)

a idéia de que a percepção e o momento em que ela acontece são cruciais tanto para o poema quanto para sua leitura e interpretação. Há, é evidente, passagens em que impressões, pensamentos e sensações do poeta são relatados de maneira forte e concreta, principalmente quando se trata de desejos e divagações do poeta em relação a uma mulher, momentos em que as o corpo, suas energias e motivações são pulsantes. Zukofsky, porém, dá ao corpo uma outra abordagem, em que o carnal se mistura ao pensamento, potencializando emoções e desejos, ao mesmo tempo em que reflete sobre eles, como no poema citado acima, parte de “A/12”.

O Objetivismo de Zukofsky ao mesmo tempo em que apresenta imagens e cenas relaciona-os às idéias e aos pensamentos sobre aquelas mesmas imagens, estimulando associações a partir de coisas simples e concretas como parte constitutiva do processo de percepção. Sua poesia, de modo mais forte que a de Williams, consegue condensar elementos visuais, emocionais e intelectuais simultaneamente. O modo como os poemas são compostos deixa espaços para que, neles, as associações do leitor possam se estabelecer. São espaços de silêncio, criados pela organização sintática, necessários para a construção dos sentidos. Neles, a interpretação não é diretamente guiada ou dirigida, não há explicações ou conexões diretas, mas as palavras organizam-se de modo que os objetos, as pessoas e as relações entre eles sugiram um caminho, uma escolha, uma ordem dentre tantas outras possíveis neste mundo de corpos, mentes, objetos e desejos.

Creeley assimila muitas idéias e conselhos de Zukofsky, e pode-se dizer que, em certa medida, segue seu “manual de como escrever poemas”, como se lê em passagens de seu ensaio “*Quick Graph*”. Uma delas, já citada anteriormente, refere-se a uma poesia constituída de palavras e por palavras, as quais trazem o mundo e a humanidade para o poema, dentro dos limites da percepção que elas podem não apenas sugerir, mas concretizar e questionar. Este questionamento das condições e das relações que unem, nas palavras, som, sentido, referencialidade e contextualização na formação de sentidos, é uma das marcas de diferenciação entre Pound, Williams e Zukofsky. A este respeito escreve Creeley (2005, pp.164-165) em seu prefácio a *Tudo – Poemas Curtos Reunidos*, de Zukofsky:

Até que ponto o que soa através das palavras tem relação com o que é visto por elas, e até que ponto o que é por elas visto e soado a um só tempo se cruzam entre si – naturalmente sustentará a definição científica de poesia que estamos procurando. Para manter-se, essa definição teria que integrar as seguintes funções: tempo, e o que é visto no tempo (como preservado numa canção) e uma ação cujas palavras são atores ou mímicos compondo passos de uma dança que num determinado instante clama pelas cordas vocais para que a transformem numa fala simples.

As relações entre os vários aspectos que envolvem a existência e a funcionalidade das palavras em textos poéticos no momento em que som e visão se cruzam e as palavras passam a agir por si, como atores, é alvo de investigações

filosóficas e poéticas. Este pode ser considerado um dos pontos de divergência entre o Imagismo de Pound e o Objetivismo de Zukofsky, como explica Burton Hatlen:

Zukofsky não quer que passemos através das palavras de seu poema, para nos engajarmos diretamente às coisas (...) Antes, ele prefere que as palavras em si mesmas se tornem presenças dentro do poema, simplesmente porque a linguagem é a única presença que podemos conhecer (...) O poema (deliberadamente, eu penso) evoca o espaço que separa palavras de coisas. (citado por PERLOFF, 1990, p.124 – tradução nossa) <sup>17</sup>.

Há uma diferença entre palavras cuja intenção é nos apresentar diretamente as coisas e palavras que são elas mesmas as coisas representadas, ou melhor, que fazem existir as coisas representadas e enfatizam sua condição de palavras e nos fazem pensar nas relações entre palavras e coisas. Quando as palavras apresentam coisas ou situações, elas estão sob o total comando daquele que as organiza com a intenção de mostrar, ou seja, há uma relação entre sujeito – linguagem – objeto na qual uma voz autoral guia as relações entre as imagens justapostas. Por outro lado, quando as palavras passam a ser os objetos, ou coisas em si, a tendência é a de que a presença e o controle da voz autoral diminuam ou se tornem menos fortes, colocando em evidência os jogos da linguagem e suas relações com o mundo.

Este é um ponto de grande importância para o desenvolvimento das poéticas da segunda metade do século XX, o principal elo entre o pensamento do período anterior às duas Guerras mundiais e o que o sucede. As idéias de Zukofsky têm semelhanças com aquelas de Gertrude Stein, no que se refere à autonomia da linguagem e suas relações com a percepção e os sentidos que podemos atribuir à percepção. Tais questões são frequentes no trabalho investigativo de pensadores como Wittgenstein e Austin. O Objetivismo também é alvo das considerações de Charles Olson; porém, seu foco está na questão da presença da voz autoral, que ele chama de “interferência lírica do ego” do poeta, fato que, de certa maneira, evoca questões discutidas por Roland Barthes a respeito da “morte do autor”. Todos estes questionamentos informam e formam a poética de Creeley e de poetas de gerações posteriores à sua.

### **Charles Olson : Objetivismo e “Verso Projetivo”**

O que não muda  
é o desejo de mudar

---

<sup>17</sup> Zukofsky doesn't want us to pass through the words of his poem, to engage directly with 'things'... Rather, he wants the words themselves to become presences within the poem, simply because language is the only presence we can know... the poem (deliberately I think) evokes the gap that separates words from things. (HATLEN, apud PERLOFF, 1990, p.124)

Charles Olson<sup>18</sup>

Uma das mais importantes influências para a poética de Creeley é Charles Olson. Primeiramente, pelo intenso contato epistolar que mantiveram durante vários anos e depois pelo fato de trabalharem juntos no Black Mountain College, na década de 1950. Além disso, Olson é responsável pelo fortalecimento de uma poética alternativa, não acadêmica, cujo centro foi o Black Mountain College, do qual foi reitor por alguns anos. As origens dessa poética, entretanto, estão calcadas em Pound, Williams e Zukofsky, como se pode verificar, principalmente, no manifesto lançado por Olson (com a colaboração de Creeley) em 1950, o “*Projective Verse*”, no qual o autor parece fazer uma releitura e uma recontextualização dos ensinamentos de seus mestres imagistas e objetivistas.

De Pound, por exemplo, Olson toma três preceitos básicos do seu “Método ideogramático” e os relê substituindo termos e enfoques, sugerindo que se passe das imagens para o processo, o movimento, a “transferência de energias” que pode e deve ocorrer num poema, da indução de correlações emocionais para as percepções imediatas e fluidas, enfatizando a total sincronia e exatidão entre forma e conteúdo. Comparemos as idéias de Pound e de Olson:

- I. Lançar o objeto (fixo ou móvel) na imaginação visual;
- II. Induzir correlações emocionais pelo som e pelos ritmos da fala;
- III. Induzir os efeitos estimulando associações (intelectuais e emocionais) que tenham permanecido na consciência do receptor em relação às palavras ditas ou ao grupo de palavras empregado. (POUND, 2003, p. 341 – tradução nossa)<sup>19</sup>

(1) A cinética da coisa: o poema é energia transferida de onde o poeta a achou (ele pode ter várias causas), através do poema em si mesmo até o leitor [...]

(2) O princípio, a lei que preside conspicuamente a composição e, quando obedecido, é a razão pela qual o poema projetivo pode

---

<sup>18</sup> What does not change / is the will to change. (OLSON, 1982, p. 14)

<sup>19</sup> Throwing the object (fixed or moving) on the visual imagination;/ II. Inducing emotional correlations by the sound and the rhythm of speech;/ III. Inducing both the effects by stimulating associations (intellectual and emotional) that have remained in the receiver's consciousness in relation to the actual words or word groups employed. (POUND, 2003, p. 341).

vir a ser; FORMA NÃO É MAIS QUE UMA EXTENSÃO DO CONTEÚDO [...]

(3) O processo da coisa pode ser feito para moldar as energias que a forma assume e acho que podem ser resumidas em uma afirmação (que chegou aos meus ouvidos pela primeira vez por Edward Dahlberg): UMA PERCEPÇÃO LEVANDO IMEDIATAMENTE A OUTRA PERCEPÇÃO [...] (OLSON, 2003, p. 1058)<sup>20</sup>.

Robert Creeley, no ensaio “*A Note on Ezra Pound*”, aponta a importância de Pound para o desenvolvimento de sua poética; ao dizer que “ele apresentou o contexto de como escrever, ele ensinou um senso de “medida”, no qual William Carlos Williams insistia”<sup>21</sup> (CREELEY, 1984, p.458 - tradução nossa). A partir deste senso de medida ensinado por Pound, Olson irá desenvolver uma poética que leva adiante alguns daqueles conceitos, radicalizando, inclusive, questões que envolvem o uso de formas poéticas e versificação tradicionais, propondo o que ele chama de “composição por campo” ou “forma aberta”, cujos princípios de composição estão descritos acima.

Forma aberta, para Olson, seria uma reação ou uma resposta àquilo que ele denomina “forma fechada”, ou seja, poemas cujas qualidades formais são altamente qualificadas pelos “Novos Críticos”. De acordo com Perkins (1994, p.490), as “formas fechadas” seriam: “correção gramatical, lógica, métrica regular, rimas, estrofes, coerência, polissemia e controle”. O Verso Projetivo é uma reação ao cenário predominantemente controlado pela Nova Crítica e por um tipo de poesia ainda calcada nos moldes simbolistas do século XIX. Suas propostas pregam a imediaticidade, a espontaneidade e a liberdade, privilegiando o momento da experiência e da percepção, que seriam contíguos ou integrados ao ato de viver e de escrever poemas. Escreve Perkins a este respeito:

---

(1) The Kinetics of the thing: a poem is energy transferred from where the poet got it (he will have some several causations), by the way of the poem itself to, all the way over to, the reader.(...)/(2) The principle, the law which presides conspicuously over such composition, and, when obeyed, is the reason why a projective poem can come into being: FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT (...)/ (3) The process of the thing, how the principle can be made so to shape the energies that the form is accomplished. and I think it can be boiled down to one statement ( first pounded into my head by Edward Dahlberg): ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO ANOTHER PERCEPTION.(...) (OLSON,2003, p.1058)

<sup>21</sup> Pound (...) he brought the context of how to write, he taught a “measure” in a sense William Carlos Williams insisted upon.” (CREELEY, 1984, p.458)



Eles (os poetas que defendem a forma aberta) pregavam [...] que nós deveríamos nos concentrar no momento, naquilo que é experimentado imediatamente, neste segundo. Cada instante envolve o todo da realidade, mas a realidade está mudando constantemente, então nós temos apenas o instante no qual a apreendemos. (1994, p. 493 – tradução nossa) <sup>22</sup>.

Um dos pontos cruciais da poética de Olson está na oposição que ele faz ao tradicional conceito de lírica em que sentimentos e idéias considerados atemporais, ou até mesmo imateriais, vindos do “coração” ou da “alma” do sujeito lírico são imortalizados em formas/fôrmas de verso que as eternizam, assim como imobilizam, também, o gênero lírico na tradição que o considera como mais “puro” e mais “profundo” que outros gêneros, como a prosa, o ensaio e o drama, porque mantém uma relação subjetiva ou emotiva com o mundo que os demais gêneros. A filosofia, a prosa, a ciência sempre estiveram associadas à razão e à clareza, enquanto a poesia, à emoção, ao devaneio, o que desde os tempos de Platão coloca a poesia em segundo plano, gerando, assim, toda uma tradição platônico-metafísica do gênero lírico, na qual há uma separação: de um lado, o mundo e de outro lado, a poesia. Escreve Brian Conniff que:

O amplo ataque de Olson à tradição metafísica na filosofia ocidental tanto quanto qualquer outro poeta do século [...] Olson estava consciente de que certas crenças, geralmente descartadas como poéticas – ou até mesmo filosóficas – têm sérias implicações em nossas vidas diárias. <sup>23</sup> (1988, p.5 tradução nossa)

Ele tentou minar a assunção usual de que o entendimento filosófico da existência de uma pessoa diante da realidade é de certa forma, afastada do ato de escrever poesia e, portanto, muito menos importante para o poeta. Estrategicamente ele também reverteu a crença falaciosa de que a filosofia seja de algum modo mais “madura”

---

<sup>22</sup> They preached, instead, that we should concentrate on the moment, on what is now experienced immediately in this split second. Each instant evolves the whole of reality, but reality is constantly changing, so we have only the instant in which to apprehend it. (PERKINS, 1994, p. 493)

<sup>23</sup> Olson's broad attack on the metaphysical tradition in Western philosophy [...] As much as any poet of the century, Olson was aware that certain beliefs, usually discarded as poetic – or even philosophical – have serious implications for our daily life. (CONNIFF, 1988, p.5)

<sup>24</sup> He tried to undermine the usual assumption that a philosophical understanding of one's existence towards reality is somehow removed from the act of writing poetry, and therefore, much less

ou mais “sofisticada” do que escrever poesia.<sup>24</sup> (1988, p.48 – tradução nossa)

Para Olson, a tradição da filosofia e da poesia ocidental é uma das fontes de “estranhamento” do homem em relação ao mundo comum. Valores, conceitos, hierarquias, tradições, conhecimento que se distanciam de tudo o que se vive e se faz, tornam, assim, a vida e o mundo em que se vive instâncias estranhas ou diferentes daquelas dos pensamentos. Isso certamente influencia os modos como se vê o mundo, tornando-o cada vez mais estranho e distante das pessoas que vivem nele. Segundo ele, os excessos de “lirismo” da tradição poética reforçam este estranhamento, e por isso, é necessário que se procure uma alternativa mais adequada ao tempo histórico e às condições de vida e de escritura em que o poeta vive na segunda metade do século XX. Olson, e também Creeley, preferiram, em suas poéticas, uma prática contrária à metafísica e à tradição simbolista, questionando as formas tradicionais e desfazendo as separações entre poesia e crítica, poesia e filosofia, buscando, assim, uma alternativa ao estranhamento do mundo. O homem tem que redescobrir o mundo e o seu “estar” no mundo entre outros homens, objetos, cidades, história e poemas.

Outro ponto crucial para Olson no desenvolvimento de sua poética é o que ele chama de “interferência lírica do ego” do poeta. O poeta tem seu tempo, seu espaço, suas relações com tudo que o cerca e é inevitável a presença destes aspectos num poema. O que Olson critica é o excesso de “ego” do poeta em seus textos, a “voz de sua alma”. Esta “alma” do poeta dirige ou direciona a leitura do poema e a construção de seus sentidos ou significados, de modo que o “eu” do autor paire sobre o texto como uma *persona*, personagem imaginário que não é exatamente o mesmo que o poeta em si. Segundo Perkins (1994) esta seria uma reação ao conceito de *persona* pregado pelos Novos Críticos. Olson propõe, então, o conceito de “voz”, que não é necessariamente “nem *persona*, nem personalidade”. Esta voz está intrinsecamente conectada aos sentidos, ao corpo do poeta, seu fôlego, sua audição e sua percepção naquele momento,

---

important to the poet. Strategically, he also reversed the equally phalacious belief that philosophy is somehow more ‘mature’ or more ‘sophisticated’ than writing poetry. (*idem*, p.48)

<sup>24</sup> He tried to undermine the usual assumption that a philosophical understanding of one’s existence towards reality is somehow removed from the act of writing poetry, and therefore, much less important to the poet. Strategically, he also reversed the equally phalacious belief that philosophy is somehow more ‘mature’ or more ‘sophisticated’ than writing poetry. (*idem*, p.48)

ou melhor, naquela seqüência de momentos ou instantes que é o poema. Desta forma, o ato de escrever poemas está diretamente ligado ao ato de viver.

O ritmo do poema está relacionado ao fôlego, à respiração do poeta e a prosódia por eles criada é uma extensão da respiração do poeta: a linha se quebra onde a respiração daquele que escreve faz uma pausa. Não há, então, uma norma prosódica a ser seguida, a dicção de cada poeta rege a estrutura de seus versos. Escreve Olson no seu "*Projective Verse*": em conexão direta com o corpo, através do som, da sonoridade:

a CABEÇA, por meio do OUVIDO, para a sílaba  
o CORAÇÃO, por meio do FÔLEGO, para a linha <sup>25</sup>  
(2003, p.1059)

Partindo desta premissa, a sintaxe dos poemas, a organização de suas sílabas e linhas será um reflexo direto das alterações da respiração e do fôlego do poeta, o qual irá reger a composição e dar-lhe sua forma, ao contrário do que acontece com as chamadas formas "fechadas" de versificação em que as sílabas e linhas devem encaixar-se ao número de sílabas específico para cada tipo de composição, fazendo com que o poeta e seu fôlego moldem-se à estrutura poética pré-estabelecida. Ao romper com estas formas, há também um rompimento com alguns modelos de estruturação sintática e gramatical, como a subordinação, a adjetivação e as sentenças completas e até mesmo a pontuação, num movimento dos versos que procura ser o movimento da percepção. Os sons e a melodia, associação fono-semântica que as palavras sugerem em seu encadeamento, impõem-se ao poeta no momento da composição, invertendo-se, de certo modo, a idéia de que o poeta controla totalmente a composição. Na composição de "versos abertos", o poeta é controlado pelas associações que as palavras do poema vão sugerindo e desenhando. O poeta está aberto à sua composição.

O que se nota neste tipo de composição é uma diminuição da figura ou da força do poeta ou autor enquanto forma de controle sobre o poema. Enfatiza-se ao momento, a

---

<sup>25</sup> the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE / the HEART, by way of the BREATH, to the line."(OLSON, 2003, p.1059)

percepção e os sentidos, mas não se privilegia a autoridade do poeta. Este pode ser uma das influências do Objetivismo de Zukofsky. De acordo com Olson:

Objetivismo é livrar-se da “interferência lírica do indivíduo como ego”, do sujeito e sua “alma”, aquela presunção peculiar pela qual o homem se interpõe entre o que ele é como criatura da natureza e aquelas outras coisas da natureza as quais nós podemos, sem derrogação, chamar de objetos: pois o homem é também um objeto. <sup>26</sup>(citado por CONNIFF, 1988, p.50)

Observando as obras destes poetas (Pound, Williams, Zukofsky e Olson), pode-se notar um movimento interessante que parte de temas mais universalizantes e vai em direção de algo mais particular. Isto pode ser característico de uma tendência bastante forte no período que sucedeu a segunda Guerra Mundial, à qual Jean François Lyotard descreve como “o fim das metanarrativas”, a pós-modernidade. Em Pound, as colagens, citações e referências a diversas línguas e culturas no grande mosaico de seus *Cantos* revelam a intenção de contar uma história complexa e fragmentada, da humanidade, ou pelo menos, da parte da humanidade que se conservou em suas obras literárias e artísticas, como monumentos da arquitetura, pinturas, esculturas. Pound consegue reunir e condensar grandes aspirações e pequenos detalhes, particularidades, coisas exatas. Williams volta-se para algo mais local, New Jersey, e ali, através da observação atenta, descobre detalhes que constituem a sua realidade, o seu lugar, a sua gente e sua fala mescladas aos seus desejos e devaneios. Zukofsky vai além, pois seus limites já não são geográficos ou culturais específicos, como os de Williams, pois estão na realidade das palavras e da língua, em sua materialidade e opacidade, em sua organização e no modo como as palavras e a língua fazem a ponte entre as pessoas e a percepção, criando uma realidade própria, independente. Olson também insiste nas particularidades, mas intensifica ainda mais a energia e a intensidade do momento da leitura, enfatizando as

---

<sup>26</sup> Objectivism is the getting rid of the lyrical interference of the individual as ego, of the “subject” and its “soul”, that peculiar presumption that by which man has interposed himself between what he is as a creature of nature and those other creatures of nature which we may, with no derogation, call objects. For man himself is an object. (OLSON, *Selected Writings 24* –apud CONNIFF .p.50)

relações entre a expressão gráfica e sonora do poema, as quais, segundo ele, são beneficiadas pelo uso da máquina de escrever, como se lê em seu *Verso Projetivo*:

É uma vantagem da máquina de escrever que, devido à sua rigidez e precisão de seu espaçamento, ela possa indicar exatamente, para um poeta, o fôlego, as pausas, até as suspensões das sílabas, até a justaposição de frases que ela pretenda fazer. Pela primeira vez o poeta tem a pauta e a barra musical que o músico já tinha. Pela primeira vez ele pode, sem as convenções de rima e metro, registrar o que ele ouviu de sua própria fala e por este ato indicar como ele gostaria que qualquer leitor, silenciosamente ou não, sonorizasse seu trabalho. <sup>27</sup> (1995, p. 619 – tradução nossa).

Todos os poetas acima mencionados escreveram épicos, dos quais o que mais se destaca é o de Pound. Williams, em *Paterson*, é bem mais coloquial e menos erudito do que Pound. Zukofsky, em seu “A” diferencia-se dos seus antecessores na forma como trata a linguagem e a sua relação com a vida. Ele é ao mesmo tempo abstrato e pessoal; seus versos concentrados falam simultaneamente dele e do mundo, de seu corpo e de valores que só podem surgir e existir a partir deste corpo. Olson, por sua vez, aprofunda a questão do corpo e da imediaticidade, da percepção e da vida. Porém, o que se nota é um apagamento gradual do peso da figura controladora do autor e um crescente espaço, um crescente silêncio dentro das obras, silêncio este que põe em evidencia o trabalho da linguagem por parte do poeta e por parte do leitor, que, como diz Zukofsky, está sujeito às energias do poema, adentrando nele pelos seus momentos de silêncio.

O movimento de significação está no texto ou poema e em sua relação com o leitor. O fim da “interferência lírica do ego” neste contexto pode ser entendido como

---

<sup>27</sup> It is the advantage of the typewriter that, due to its rigidity and its space precisions, it can, for a poet, indicate exactly the breath, the pauses, the suspension even of syllables, the juxtaposition even of parts of phrases, which he intends. For the first time he can, without the convention of rhyme and meter, record the listening he has done to his own speech and by that one act indicate hoe he would want any reader, silently or otherwise, to voice his work. (OLSON, 1995, p. 619)

uma forma de “morte do autor”, como propõe Barthes. Para ele, o autor ou poeta morre a partir do momento em que escreve, quando a escrita e a linguagem tomam o lugar daquele que escreve. Cito Barthes:

Embora o império do autor ainda seja muito poderoso (a Nova Crítica meramente e com frequência consolidou-o) nós sabemos que certos escritores já tentaram subvertê-lo. Na França, Mallarmé, sem dúvida o primeiro, viu e previu a necessidade de substituir a linguagem em si pelo sujeito até então supostamente o seu dono. Para Mallarmé como para nós, é a linguagem que fala, não o autor.[...] Toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em função da escrita <sup>28</sup> (2005, p.1256 – tradução nossa).

Uma das formas de se subverter a forte presença do autor em seu poema podem ser através das rupturas sintáticas, dos espaços entre palavras, versos, pensamentos. É por estes vãos que o leitor adentra o poema, interage com ele e, nessa interação, cria sentidos, estabelece relações, conecta, através de seu movimento de leitura, os pólos que pareciam soltos. As composições de Pound, Williams, Zukofsky e Olson acentuam essa subversão enchendo de silêncio não somente seus versos e estrofes, mas também as suas palavras. No jogo sintático de seus poemas, a falta de elementos como conjunções, conectivos e outros tipos de marcadores textuais que fazem referências entre partes de texto e entre o texto e o mundo referencial, extralingüístico, cria um hiato, em que as palavras ou as frases param, mas o pensamento do leitor e sua busca por significações e correlações continuam seus movimentos. Esses poetas exploram o silêncio como um mecanismo necessário à formação dos sentidos. É no silêncio que se abrem várias possibilidades de significação.

---

<sup>28</sup> Though the author's empire is still very powerful (the New Criticism has quite often merely consolidated it), we know that certain writers have already tried to subvert it. In France, Mallarmé, no doubt the first, saw and foresaw the necessity to substitute language itself for the subject hitherto supposed to be its owner; for Mallarmé as for us, it is language which speaks, not the author.[...] Mallarmé's whole poetics consists in suppressing the author in favor of writing ( and thereby restoring, as we shall see, the reader's place. (BARTHES, apud ADAMS & SEARLE, 2005, p. 1256

Se esses poetas enfatizam com frequência a importância do peso e da duração das palavras enquanto materiais lingüísticos e sonoros, além de seu aspecto visual, ou seja, se para eles é tão importante a materialidade da língua, a materialidade do silêncio também deve ser fundamental, pois é no silêncio que os ritmos se desenvolvem, principalmente quando se trata do discurso poético, em que a relação entre os sons e sentidos ou significações é fundamental. Não há como criar e sustentar ritmos sem algo que o preceda e que o faça diferenciar-se por ser ritmo. A palavra poética, a literatura, como diz Pound, é carregada de sentido porque é, também e acima de tudo, carregada de silêncio. Os poemas de Mallarmé podem ser exemplos disso. Ele mesmo afirma que o poema perfeito é o poema feito de silêncios: “[...] a poesia ideal seria “o poema calado, em branco.” (MALLARMÉ, citado por FRIEDERICH, 1991, p. 118)

As definições de silêncio propostas por Eni P. Orlandi são esclarecedoras para a presente discussão. Escreve ela em *As formas do Silêncio – No Movimento dos Sentidos*:

A legibilidade do silêncio nas palavras só é tornada possível quando consideramos que as materialidades significantes do silêncio e da linguagem diferem e que isso conta nos efeitos de sentido que produzem.

[...] o silêncio não se define como tal só por sua relação à parte sonora da linguagem, mas à significação, ou melhor, à relação significativa entre som-sentido. (1995, p.69)

Segundo a autora, a fala organiza, enquanto o silêncio é, por si, incompletude. E é nessa incompletude que a polissemia e as várias significações encontram terreno fértil para seu desenvolvimento. Quanto maior o silêncio, mais sentidos ou significações podem surgir da leitura de um poema, ou seja, quanto menor o número de palavras, maiores as possibilidades de encontrar diferentes relações entre elas. E, dependendo do caso, quanto menos palavras, mais forte e marcado é o ritmo, que passa a chamar a atenção do leitor ou ouvinte para cada uma das palavras, sílabas e sons ali contidos. Este

pensamento expressa de uma outra maneira o famoso “dichtung = condensare” de Pound e os demais fundamentos do Imagismo e também do Objetivismo.

Retomando a questão do movimento de transformação do sujeito lírico de Pound a Olson, é interessante traçar paralelos entre Pound e Zukofsky e entre Williams e Olson no que se referem às suas respectivas prosódias. Mesmo ressaltando que todos têm muitos pontos e princípios em comum, há algumas diferenças. Os dois primeiros são mais contidos ou mais controlados em relação às suas composições, que parecem ser mais cuidadosamente calculadas que as de Williams, principalmente em suas Improvisações, como *Spring and All* e *Khora in Hell*. Há uma energia menos controlada e espontânea, mais “aberta”, para usar o termo cunhado por Olson. Contudo, há três questões às quais estes poetas e vários outros que seguem o caminho aberto por eles procuram responder, dentre eles, Robert Creeley. São elas: (1) como percebemos?; (2) Como gravamos nossas percepções?; (3) o que estas percepções significam para nós?<sup>29</sup>

Estas questões permanecem em aberto, e são vários os modos de tentar respondê-las. Como diz Zukofsky, estas respostas vão depender de particularidades históricas e econômicas nas quais serão engendradas. Antes de seguir cronologicamente, na tentativa de esboçar o modo como Creeley e poetas posteriores a ele respondem a estas questões, gostaria de fazer algumas breves observações a respeito de como outra poeta formulou suas respostas, as quais são essenciais para a compreensão de posteriores desenvolvimentos de poéticas que têm suas origens nos movimentos de vanguarda. Trata-se de Gertrude Stein.

### **Uma rosa é uma rosa é uma rosa: os botões de Gertrude Stein**

As composições de Stein têm um estilo bastante diferente dos poetas mencionados acima. Porém, o questionamento que ela faz a respeito das relações entre percepção e linguagem são bastante semelhantes. Para ela, a percepção do mundo

---

<sup>29</sup> Estas questões foram formuladas por Marjorie Perloff (1990, p. 143). Transcrevemos aqui as questões ressaltando que ela as usa na discussão a respeito de outros poetas, mas consideramo-nas válidas no contexto desta discussão também.



imediatamente e concreto se dá pelos sentidos, sendo que a visão é o mais marcante em suas obras baseadas em pessoas, como se lê em seus famosos retratos, descrições de objetos, lugares e situações. Ela descreve o que vê, da forma mais literal possível. O que a diferencia é o modo como ela grava tais percepções e como seu modo de gravar as percepções constrói os sentidos, sentidos estes que estão em constante movimento e mudança. Um de seus principais recursos composicionais é o uso de palavras e sentenças simples e sua repetição continuada, a qual gera diferentes sentidos a cada vez que se repetem. Os sentidos ou significados são sempre instáveis e múltiplos porque estão constantemente oscilando entre vários referenciais, chegando ao ponto de se perderem os primeiros referenciais e restar apenas a língua e seus mecanismos de funcionamento, ou seja, a gramática, que não deixa de ser uma forma de se gravar percepções e gerar sentidos.

Repetindo as mesmas palavras e as mesmas construções de frases, mas trocando os lugares das palavras nas frases, Stein cria múltiplos sentidos, além de mostrar a importância da língua em funcionamento, que pode ser um equivalente ou um sinônimo do funcionamento do pensamento engendrando sentidos num tempo ao qual ela chama de “presente contínuo”.

Segundo Stein, as palavras precisam retornar a um estado de pureza, pois o uso excessivo das palavras, com o decorrer dos séculos, afastou-as de sua realidade de palavras que nomeiam, as quais ao dar nome a algo fazem com que aquilo que foi nomeado passe a existir, como ocorria nos tempos de Homero ou Chaucer. O acúmulo de referências e sentidos acaba por tirar das palavras sua vitalidade e sua intensidade, acaba por esvaziá-las de sentido pelo excesso de sentidos a elas atribuídos. As palavras devem mostrar ou apresentar as coisas de modo mais direto e realista possível. A poesia deve, então, redescobrir o que está por trás das palavras. Pode ser tanto o silêncio que gera sentidos quanto um excesso de valores sobrepostos que, sob o disfarce de certezas ou idéias pré-concebidas, obscurecem a percepção e o entendimento das coisas, do mundo e da própria identidade do sujeito. Voltar ao concreto de modo direto e realista, sem rodeios ou ornamentações, este é um dos pontos altos da poética de Stein. Tal postura, todavia, causa muito estranhamento, por romper com padrões já estabelecidos para o discurso literário e poético.

Lyn Hejinian afirma que:

A linguagem de Stein não é apenas significativa, mas é de fato uma forma de realismo superior àquela que costumeiramente chamamos de realismo, uma mimese não do objeto externo mas do processo de percepção, um realismo não do assunto mas dos meios artísticos, Stein oferece aos poetas de gerações futuras um modo de se fazer sentido do modo como fazemos sentido<sup>30</sup> (citada por PERLOFF, 1990. p.5 – tradução nossa)

As justaposições, o deslizamento de uma característica a outra de um mesmo objeto, enfatizando detalhes para os quais quase nunca se presta atenção: cor, textura, tamanho, utilidade e suas relações com o seu próprio nome. Tudo isso passa a tornar estranho aquilo que nos era familiar: o objeto descrito e a linguagem que o descreve. Este é, certamente, um modo de se pensar, de se fazer sentidos. Neste caso, o arranjo das palavras e das frases é fundamental. Stein usa as frases, geralmente curtas, como unidades mínimas de suas composições. Vejamos um exemplo de *Tender Buttons*:

#### UMA GARRAFA, ISTO É UM VIDRO OPACO.

Um tipo em vidro e um primo, um par de óculos e nada estranho uma única cor machucada e um arranjo num sistema para indicar. Tudo isso e nada ordinário, não desordenado em não se parecer. A diferença se espalha.<sup>31</sup> (2003, p.180 – tradução nossa).

O que esta garrafa tem de tão diferente, de tão estranho? O modo como ela foi percebida e o modo como esta percepção se gravou nas palavras que a expressam. Este tipo de estranhamento que um poema ou uma obra de arte causam, a partir de sua forma, está no cerne da proposta de Victor Shklovsky a respeito do que vem a ser uma técnica da arte: tornar estranho aquilo que é familiar, para despertar as sensações daquele que interage com a obra. Ao tornar o objeto estranho para a percepção a obra favorece um momento de intensificação dos sentidos. Escreve Shlovsky:

---

<sup>30</sup> Language poet Lyn Hejinian argues in Tremblor 3 (1986) that Stein's language is not only meaningful but is in fact a form of realism superior to what we customarily call realism, a mimesis not of external object, but of artistic means, Stein offers a later generation of poets a way of making sense of the way we make sense.

<sup>31</sup> A CARAFE,, THAT IS, A BLIND GLASS/ a kind in glass and a cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and nothing ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading. (STEIN, 2003, Vol. 1, p. 180)

E então a vida é reconhecida como nada. Habituar-se devora os trabalhos, as roupas, os móveis, a esposa de alguém, e o medo da guerra. “Se todo o complexo da vida de muitas pessoas passa inconscientemente, então estas vidas são como se nunca tivessem sido.” E a arte existe para que se possa recuperar a sensação da vida, ela existe para fazer sentir coisas, fazer a rocha “*rochosa*”. A proposta da arte é transmitir a sensação das coisas como elas são percebidas e não como elas são conhecidas. A técnica da arte é fazer objetos “estranhos” (não familiares), fazer as formas difíceis, aumentar a dificuldade e a duração da percepção porque o processo de percepção é um fim estético em si e deve ser prolongado. *Arte é um meio de se experimentar os truques de um objeto; o objeto não é importante.* <sup>32</sup> (2005, p. 800 – tradução nossa).

Esse estranhamento a que se refere Shklovsky pode ser facilmente exemplificado pelos poemas de Stein e também por várias obras de artistas plásticos de vanguarda, tais como o “Urinol” de Duchamp, as colagens de Ernst, os poemas sonoros de Switzer. Ou até mesmo a *Pop Art* dos anos 60. O objetivo dessas obras e desses artistas reside em despertar a atenção para a percepção de objetos ordinários, que acabaram perdendo sua significação e que, ao serem colocados em um contexto diferente, passam a reencontrar significações. O objeto em si, realmente não é tão importante quanto o processo de percepção que ele desperta e o modo como os elementos das linguagens artísticas são ordenados na composição.

O cenário construído pelos poetas e artistas acima discutidos é o contexto que serve como pano de fundo para o desenvolvimento das poéticas norte-americanas do pós-guerra, que serão discutidas a seguir.

### **The New American Poetry – a poesia do pós-guerra.**

---

<sup>32</sup> And so life is reckoned as nothing. Habitualization devours works, clothes, furniture, one's wife, and the fear of war. “If the whole complex lives of many people go on unconsciously, then such lives are as if they never had been.” And art exists that one may recover the sensation of life; it exists to make one feel things, to make the stone stony. The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects “unfamiliar” to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is aesthetic and must be prolonged. Art is a way of experiencing the artfulness of an object; the object is not important. (SHKLOVSKY 2005, p.800)

A poesia do pós-guerra tem seus imperativos psíquicos: dismantelar a gramática do controle e a sintaxe do comando. Este é um modo de se compreender o conteúdo político de sua forma.<sup>33</sup>

O efeito da segunda Guerra mundial é audível não somente como assunto da Nova Poesia Norte-Americana da década de 1950, mas também em sua forma (nunca mais que uma extensão do conteúdo, na frase de Creeley ecoada por Olson).<sup>34</sup>

Charles Bernstein

A nova poesia norte-americana, *The New American Poetry*, surge a partir do fim da Segunda Guerra Mundial. Este nome começa a tornar-se conhecido a partir da publicação da antologia “*The New American Poets*”, de D. Allen, em 1960, obra que reúne poetas experimentais do período pós-guerra. De acordo com o autor, os poetas ali reunidos são descritos da seguinte forma:

Eles são os verdadeiros continuadores do movimento de vanguarda na poesia Americana. Através de seu trabalho, muitos estão estreitamente ligados ao jazz moderno e à pintura expressionista, hoje reconhecidos por todo o mundo como as

---

<sup>33</sup> Poetry after the war has its psychic imperatives: to dismantle the grammar of control and the syntax of command. This is one way to understand the political content of its form.” (BERNSTEIN,1991, p.7)

<sup>34</sup> The effect of the Second World War is audible not only in the subject matter of the New American Poetry of the 1950’s but also in its form ( as never more than an extension of content, in Creeley’s phrase, echoed by Olson) (*idem*, p.7)

<sup>35</sup> They are our avant-garde, the true continuers of the modern movement in American poetry. Through their work, many are closely allied to modern jazz and expressionist painting, today recognized throughout the world to be America’s greatest achievements in contemporary culture. (ALLEN, apud ROTEMBERG and JORRIS, 1998, p.13).

maiores realizações da América na cultura contemporânea.<sup>35</sup>  
(1998, p. 13 – tradução nossa).

Na antologia de Allen figuram várias tendências da poesia norte-americana do pós-guerra, cada qual com suas características estéticas próprias. E neste ponto reside a grande diferença em relação à época que precedeu a Grande Guerra, pois a partir de então não há apenas uma direção a seguir, os modelos tradicionais de se fazer e divulgar poesia já não são adequados, nem suficientes para a nova geração, cujas motivações são bastante diferenciadas daquelas de gerações anteriores, ainda vinculadas ao conceito de poesia como “*well wrought urn*”. Experimentação e inovação no modo de se escrever e ler poesia passam a ser questões essenciais aos jovens poetas no sentido de “desmantelar a gramática do controle e a sintaxe do comando”, como diz Bernstein; daí a diversidade e a fragmentação deste momento da produção literária norte-americana que, sob seu “rótulo”, abrigava, entre outros, poetas da “*Black Mountain Group*”, os “*Beats*” e a “*The San Francisco Renaissance*”.

Segundo Ron Silliman, *The New American Poetry* foi uma reunião de um grande número de poetas e tendências na qual muitos dos poetas participantes talvez nunca tenham se encontrado pessoalmente. Mesmo assim tinham, em comum, um desgosto pelo que eles chamavam de “poesia acadêmica” e um comprometimento com a relação entre poesia e fala. Eles faziam oposição à tradição acadêmica e eurocêntrica de versos em formas fechadas. Eles tinham como base Pound, Williams, Olson, Stein e, na vanguarda européia, o dadaísmo e o surrealismo. Marcavam uma posição não acadêmica, inovadora ou experimental.

Um dos primeiros centros irradiadores desta experimentação poética foi o *Black Mountain College*, uma faculdade experimental situada no estado da Carolina do Norte. Fundada na década de 1930, a instituição sempre procurou desenvolver projetos e cursos alternativos, principalmente na área de artes. Na década de 50, o poeta Charles Olson foi reitor daquela instituição, e, naquele momento, *Black Mountain* reuniu muitos

---

<sup>35</sup> They are our avant-garde, the true continuers of the modern movement in American poetry. Through their work, many are closely allied to modern jazz and expressionist painting, today recognized throughout the world to be America's greatest achievements in contemporary culture. (ALLEN, apud ROTEMBERG and JORRIS, 1998, p.13).

poetas em torno de Olson e de seus projetos, entre eles, Robert Creeley e Robert Duncan. Juntos eles desenvolveram a partir da publicação do *Black Mountain Review*, cuja proposta inicial era divulgar o Black Mountain College, uma “poética” e um novo meio de divulgação de poemas. Com a publicação do “*Projective Verse*”, de Olson, em 1950, algumas linhas gerais deste grupo ficam traçadas, sem, contudo, tornarem-se limites ou barreiras para os poetas interessados numa poesia de “formas abertas” (*Open Form, Composition by Field*). Isso gera, evidentemente, um número de produções que, embora partilhem esses princípios de composição e algumas características comuns, também têm suas marcas próprias. Comparem-se, por exemplo, os poemas de Olson, Creeley e Duncan.

Duncan, alias, é um poeta muito importante na comunicação e no intercâmbio entre os poetas da San Francisco Renaissance, da Costa Oeste dos E.U.A. e os poetas da Black Mountain, da Costa Leste, quando vai da Califórnia para o leste e se engaja no Black Mountain Group, tornando-se um de seus principais poetas. Aparentemente, os dois grupos tinham propostas bastante diferenciadas no que se refere ao tipo de versos que praticam, mas partilhavam, provavelmente, a mesma preocupação com a forma do poema e com a experimentação de algo que oferecesse uma alternativa não apenas estilística, mas inerente ao modo de vida dos poetas, suas visões de mundo e sua oposição ao “establishment”. Seus experimentos e suas poéticas tinham como base a “particularidade”.

O mesmo aplica-se a Allen Ginsberg., o mais conhecido dos poetas “Beat”, próximo de Creeley, mas com uma prosódia totalmente diferenciada. Ambos os poetas tinham em Williams e em Olson mestres, com quem se corresponderam por vários anos, pedindo e recebendo sugestões e conselhos sobre seus poemas, perseguindo as idéias de medida no ritmo do poema e de fôlego. Há, porém, diferenças de dicção poética. Creeley escreve versos quase que monossilábicos, enquanto Ginsberg se expande em linhas extensas, ao modo de Whitman, ou como ele mesmo afirma, um “fôlego bardo hebraico-melvilleano”, espontâneo, de inspiração romântica, revelando seus anseios, medos, alucinações, rebeldia e energia. O poeta descreve o processo de composição de “Uivo” da seguinte maneira:

Eu pensei que eu não escreveria um poema, mas simplesmente escreveria o que eu quisesse sem medo, deixaria minha imaginação ir, revelar segredos e escrever linhas da minha própria mente – resumir minha vida – algo que eu não seria capaz de mostrar a ninguém, escrito para meus próprios ouvidos e para outros poucos ouvidos de ouro. Assim, eu escrevi a primeira linha de “Uivo”: “Eu vi as melhores mentes, etc.”, toda a primeira parte datilografada loucamente numa tarde, uma tragicomédia de frases loucas, imagens sem sentido pela beleza da poesia abstrata da mente viajando, fazendo estranhas combinações como o caminhar de Charlie Chaplin e longos refrões parecidos com saxofones que eu sei que Kerouac iria ouvir – partindo de sua própria linha de prosa inspirou uma nova poesia.<sup>36</sup> (2003, vol 2, p.1075 – tradução nossa)

Outra diferença que se pode notar entre os poemas de Creeley e aqueles de poetas *Beat*, como Ginsberg, por exemplo, é o fato de que sua poesia não apresenta um engajamento político explícito. Enquanto os poemas de Ginsberg apresentam um grande mosaico de referências à agitação social e cultural de sua época, protestando contra a opressão a minorias étnicas e sexuais, contra a guerra e contra a hipocrisia da sociedade norte-americana, de maneira espontânea, valendo-se de associações livres de imagens, sons e referências que em certos momentos apagam os limites entre o “eu” do poeta e os estímulos do mundo ao seu redor, os poemas de Creeley voltam-se para temas mais introspectivos, concentrando-se nas relações do poeta com a linguagem e, através da linguagem conectar-se consigo mesmo e com o mundo. Tais características são evidenciadas e realçadas pelas prosódias de cada poeta. Ginsberg usa a batida ou “beat” para manter uma medida à qual ele sempre retorna, através da repetição, o que

---

<sup>36</sup> I thought I wouldn't write a poem, but just write what I want without fear, let my imagination go, open secrecy, and scribe magic lines from my real mind – sum up my life – something that I wouldn't be able to show anybody, write for my own soul's ear and a few other golden ears. So, the first line of Howl, I saw the best minds, etc.” the whole first section typed out madly in one afternoon, a tragic custard-pie comedy of wild phrasing, meaningless images, for the beauty of the abstract poetry of mind running along making awkward combinations like Charlie Chaplin's walk, long saxophone-like chorus lines I knew Kerouac would hear sound of – taking off from his own inspired prose line a really new poetry. (GINSBERG, in: *Norton Anthology*, vol.2, p. 1075)

dá um ritmo quase que encantatório ao poema. Por outro lado, Creeley usa a mesma noção de batida ou “beat” para marcar silêncios e pausas.

O que Creeley partilha com os *Beats* e com os *Bytes*, é uma abertura às possibilidades de uso da linguagem poética voltada para a construção e não para a descrição ou explicação do mundo, ou seja, o mundo como o espaço-tempo vivido em experiências que formam os limites deste mesmo mundo, dentro do qual o sujeito age, e, ao mesmo tempo, reflete sobre suas ações como instantes de um eterno presente, intenso e fragmentado.

Retomando as palavras de Charles Bernstein transcritas na epígrafe deste subcapítulo, pode-se afirmar que tanto Ginsberg quanto Creeley apresentam alternativas formais para se trabalhar poeticamente as questões que envolvem a “gramática do controle e a sintaxe do comando” no campo literário, uma vez que tomam como ponto de partida suas experiências de vida e de percepção sem dar muita importância aos preceitos que controlavam e comandavam as produções poéticas do período pré-guerra, de tendências advindas da Nova Crítica e com forte influência acadêmica. Abertura e flexibilidade na utilização de recursos formais refletem as posições estéticas, intelectuais e políticas destes poetas.

Para finalizar esta breve descrição do cenário da poesia norte-americana do século XX, feita com a intenção de contextualizar este trabalho e de lançar alguns fios que serão necessários para o seu desenvolvimento posterior, gostaria de esclarecer que não se trata de uma descrição completa ou antológica, mas parcial ou até mesmo instrumental, dada a necessidade de se recorrer ao contexto imediatamente anterior ao de Creeley, suas influências e suas escolhas para poder analisar com mais propriedade suas obras. Deste modo, omissões de nomes ou características pertencentes àquele momento da poesia norte-americana devem-se ao fato de que escolhas feitas procuraram apresentar uma leitura possível dentre várias outras, dentro de um contexto tão amplo, rico e fértil, que semeou tantas possibilidades e abriu muitos caminhos alternativos e paralelos ao “*mainstream poetry*”.

No capítulo seguinte o foco será a poesia e Robert Creeley, principalmente alguns poemas de *Words*, livro publicado em 1968 e *Pieces*, de 1969 e o modo como estes poemas dialogam com os poemas de seus precursores, tornando-se mais um elo na



nesta corrente ou, como afirma Marjorie Perloff,<sup>37</sup> desta “outra tradição” da poesia norte-americana contemporânea.

### **Poesia como colaboração e resposta: Creeley dialogando com seus mestres.**

O que  
aconteceu  
faz  
o mundo.  
Viva no  
limite,  
olhando.<sup>38</sup>

Robert Creeley, 1982 (tradução nossa)

Pode-se notar na poesia de Creeley, assim como em seus ensaios, uma forte relação de respeito e um diálogo muito produtivo estabelecido entre ele e os poetas que o precederam, que fizeram o mundo no qual sua poesia se insere e a partir do qual ele, como poeta, vive olhando, tanto para o que aconteceu como para o que acontece e o que

---

<sup>37</sup> Em seu prefácio a *Poetics of Indeterminacy – From Rimbaud to Cage*, Perloff escreve que tomou a expressão “the other tradition” do título de um poema de John Ashberry.

<sup>38</sup> *Here // What/ has happened/ makes// the world./ Live/ on the edge/ looking./* (CREELEY, 1982, p. 364).

viria a acontecer. Por isso, para introduzir este capítulo serão comentados alguns poemas que Creeley dedicou a seus mestres, no sentido de se verificar as conexões entre as prosódias de Williams, Zukofsky e Creeley, em suas semelhanças, assimilações e diferenças. Em seguida, tratar-se-á de um tema recorrente em toda sua obra, as questões da linguagem, da subjetividade e da identidade.

### **As flores lá, a casa, aqui: diálogos, imagens, objetos e rimas.**

Há determinadas imagens e certos tipos de construções verbais que são características da dicção e do estilo particular de cada poeta. Quando Creeley dedica poemas àqueles que, sem dúvida, estão presentes em sua formação de poeta, ele parece assimilar aquelas imagens e construções a seus textos. Como foi discutido no capítulo anterior, Pound, Williams, Zukofsky têm muitas características em comum, mas cada um faz diferentes usos delas. Creeley, apreende as particularidades de cada um deles e estabelece um diálogo aberto que é também um tipo de homenagem e de reflexão sobre as propostas dos mestres.

Um dos nomes mais citados por Creeley em seus ensaios é o de Williams. São muitas as referências e comentários a respeito de ritmo, medida, tempo, lugar, percepção e usos da linguagem a respeito deste poeta, sempre considerado como um mestre e um modelo. Vejamos dois dentre vários dos poemas de Creeley dedicados a Williams.

*Para W.C.W.*

O prazer sentido guarda  
um vago aroma

A erva-dedal (não vista) a  
flor selvagem

Muitas coisas chegam  
às mãos. Em tempos difíceis –

júbilo selvagem.<sup>39</sup>

(tradução: Régis Bonvicino, 1997, p. 25)

Neste poema curto, de apenas sete versos, a questão das sensações (prazer, aroma) estão relacionadas à memória de algo que não está imediatamente ali, presente diante dos olhos (não vista), pois trata-se de um prazer que já foi sentido e está guardado. Geralmente, nos poemas de Williams, especificamente naqueles que foram citados em capítulo anterior – “*The Red Wheelbarrow*” e “*In Nothing Passing on my Mind*” – o contato com o mundo se dá primeiramente pela visão. O poema de Creeley assemelha-se muito aos poemas de Williams no ritmo e na estrutura dos versos, criando uma estrutura rítmica em que não há rimas finais, mas que se mantém pelas batidas das sílabas tônicas, principalmente nos versos 3, 4,5 e 6, os versos centrais do poema. O primeiro verso tem um ritmo ascendente, devido aos sons vocálicos da palavra oxítona “*sustains*” e à sua posição no final do verso, que ao separar este verbo de seu complemento e ao seu sentido (mantém, sustenta, segura,guarda) deixa o verso em suspensão. O verso 2 têm um paralelismo com o verso 7 e eles são os complementos diretos do verbo “*sustains*”, do verso 1. Entretanto, o ponto forte de Williams, que é a visão, fica em segundo plano no poema de Creeley, uma vez que as flores, que por sinal têm as cores branca e rosa, como em outro famoso poema de Williams, não são vistas. O prazer está ligado ao aroma vago, que assim permanece para o leitor até a terceira e quarta estrofes, quando as ervas e a flor selvagem são mencionadas. Ervas e flores são imagens recorrentes em poemas de Williams, sendo, inclusive, utilizadas numa comparação que se poderia chamar de machista no “Canto I” de *Paterson*, quando o poeta compara um homem, neste caso Paterson, à cidade, e a mulher, à flor:

---

<sup>39</sup> For *W.C.W.* // The pleasure of the wit sustains/ a vague aroma/ the fox-glove (unseen) the/ wild flower// To the hands come/ many things. In time of trouble// a wild exultation. (CREELEY,1982, p.12)

Um homem como uma cidade e uma mulher como uma flor  
– que estão apaixonados. Duas mulheres. Três mulheres.  
Inumeráveis mulheres, cada uma como uma flor.

Mas

Somente um homem – como uma cidade.<sup>40</sup>

(1992, p.7 – tradução nossa).

Ainda em *Paterson*, as flores, de várias espécies, estão sempre presentes, assim como as mulheres, a sensualidade, os desejos e o prazer. Mas, em seu poema acima, Creeley repete o adjetivo “wild”, para qualificar a flor e o júbilo. Mas, entre o prazer e o júbilo, aparecem os “tempos difíceis”. O que seria esta planta não vista? O que chega às mãos nestes tempos difíceis? E o que dizer do “wild exultation”? Esta indeterminação abre diversas possibilidades interpretativas. Uma delas pode ser relativa ao prazer sexual, se levarmos em conta o contexto em que as flores aparecem nos poemas de Williams, principalmente em *Paterson*. No último poema de *Spring and All*, denominado “*Black-eyed Susan*”, a associação entre flor e mulher, passando pela sensualidade e pelo desejo, também aparece, assim como a referência a algo selvagem. A sensualidade das mulheres, os desejos sexuais, e o próprio ato sexual são temas que estão presentes nos poemas de Williams e nos de Creeley também.

É interessante notar como o emprego da flor como símbolo de mulher, tão constante em seus trabalhos, contradiz algumas das afirmações do próprio Williams citadas anteriormente a respeito de simbolismos e de comparações ou metáforas, inclusive porque esta comparação é um lugar-comum, que de tão usada, deixou de ser algo interessante enquanto comparação, pois perdeu sua força e sua intensidade.

Questões de gênero em práticas de escrita e de leitura, bastante comuns atualmente, não figuravam entre as preocupações de Williams. Segundo Creeley (1990)<sup>41</sup>, os homens de sua geração e os de uma geração anterior à sua tinham problemas em

---

<sup>40</sup> A man like a city and a woman like a flower/ – who are in love./ Two women./ Three women /But/ only one man – like a city. (WILLIAMS, 1992, p. 7)

<sup>41</sup> Creeley fala sobre este assunto em um seminário de pós-graduação em Poética na Universidade de Nova Iorque – Buffalo, em 1990.

relação às mulheres por ainda terem uma voz de “autoridade masculina” em seus poemas. As mulheres são vistas apenas como alvo de desejos. Poetas de gerações mais recentes, como Susan Howe e Alice Notley, criticam essa posição, mostrando sua hostilidade à autoridade masculina e ao “falocentrismo” de suas poéticas.

Retornando ao diálogo entre poemas, há outro poema de Creeley em que a figura da flor aparece novamente e que faz referência, mesmo que indireta, a Williams:

*A Rima*

Há o signo da  
flor –  
a emprestar o tema.

Mas o que e onde recobrar  
o que não é  
amor simplesmente.

Eu a vi  
e atrás dela havia  
flores, e atrás delas  
nada.<sup>42</sup>

(tradução de Régis Bonvicino, 1997, p.23)

Neste poema, de 10 versos, chamado “A Rima”, não há rimas. Cada uma das estrofes segue um padrão rítmico diferente, havendo apenas um paralelismo nos versos 8 e 9 com a expressão “atrás dela(s)” em posições diferentes nos respectivos versos. O ritmo do poema apresenta na primeira e na última estrofes, versos enfáticos e afirmativos, mais curtos e densos que o segundo, que é uma interrogação, uma dúvida,

---

<sup>42</sup> *The Rhyme* // There is the sign of/ the flower –/ to borrow the theme.// But what or where to recover/ what is not love/ too simply.// I saw her/ and behind her there were/ flowers, and behind them/ nothing. (CREELEY, 1982, p.117)

mesmo que lhe falte o sinal de pontuação, a estrutura da frase é interrogativa. Neste movimento há a afirmação de um tema ou idéia, e num movimento repentino, em vez de continuar a falar sobre aquele tema emprestado, surge a questão a respeito de algo perdido, que precisa ser recobrado, uma ausência. Em seguida, a resposta à questão traz uma imagem que, apesar de concreta, não traz a informação desejada. Todas as estrofes ficam rítmica e semanticamente abertas. O ritmo não tem um padrão a ser seguido, ele se faz de acordo com a máxima de Olson: fôlego, sílabas, linhas acompanham este o ritmo do pensamento, do desenvolvimento daquela idéia.

Há uma relação explícita entre os momentos do poema, mas elas são justapostas sem conectivos, de modo que eles mantêm sua individualidade ao mesmo tempo em que fazem parte do todo. O movimento do pensamento do poeta de um ponto a outro é o tempo do poema. As imagens que suscitam pensamentos, como nos poemas imagistas, e há nele o mesmo mecanismo presente em *"In a Station of the Metro"*.

O signo da flor é tema emprestado, primeiramente de Williams, e, inevitavelmente, de uma grande parte da poesia lírica. Porém, o signo não é a coisa. Como, então, recobrar algo que não é "simplesmente amor"? O signo da flor, por contigüidade, apresenta o amor, mas não pode ser o amor, por ser apenas linguagem. Assim como a imagem vista: ela e as flores – imagens, nada mais. Como afirma Riffaterre (1979, p. 11), "[...] um poema nos diz uma coisa e significa uma outra" (tradução nossa). O que o poema realmente significa está na interação entre o poema e o leitor. Ele significa, basicamente, toda essa atividade de se estabelecer as conexões entre as imagens e idéias sugeridas pelo texto. Neste sentido, o poema significa o próprio ato de se fazer o poema, toda a atividade ali envolvida no sentido de concentrar aqueles pensamentos ou aquelas experiências em imagens e sons de forma material, física. No processo de se fazer "A Rima".

Creeley absorve de Williams o tema e a prosódia, tomando-os como ponto de partida para sua composição, acrescentando a eles uma marca, um diferencial. Trata-se de um diferente ponto de vista. Williams é muito mais objetivo e direto, posicionando-se como um sujeito que vê, observa e sente o mundo, podendo agir sobre ele assim que desejar – ou seja, sua voz poética expressa um sujeito separado do objeto, fora dele. A existência deste sujeito, bem como a do objeto por ele visto, são sólidas, são presenças das quais não se questiona a existência. Creeley, por outro lado, não expressa tanta

certeza a respeito disso. As presenças, para ele, são mais fluídas que sólidas. Enquanto Williams volta seus olhos para imagens exteriores, Creeley volta-se para si e para sua existência, procurando entender como ela se dá e como se relaciona com o exterior, ao mesmo tempo em que cria o exterior, sua existência depende dele para poder criar a si.

O diálogo com o modo de composição de Williams continua em outro poema dedicado a ele:

*Para W.C.W.*

A rima está depois de

De toda insistência

Repetida

Lá, você diz, e

Lá, e lá, 5

E então se transforma em

Apenas então. E

O que alguém quer é

O que alguém quer,

Ainda que complexamente 10

Como você

Diz.

Vamos

Deixar partir.

Eu quero – 15

Então há –

E

Eu quero.<sup>43</sup>

(1982, p. 273 – tradução nossa)

Neste poema Creeley dirige-se diretamente a Williams, como numa conversa – “*as you say*” aparece no início e no final do poema – em que ele retoma idéias já ditas por seu interlocutor, anteriormente, a respeito de como se consegue a rima. Aqui, como no poema “*The Rhyme*” comentado anteriormente, não se encontram rimas, mas um ritmo independente disso, devido às repetições e paralelismos. O poema começa com uma proposição, que é demonstrada nos versos centrais do poema, com a insistência repetida que gera a rima, ou seja, sons, palavras ou expressões que retornam em posições diferentes nos versos, como por exemplo as repetições dos sons /i/ e /t/ na primeira estrofe e das palavras “*there*” e “*and*” na segunda estrofe, a qual termina com uma ruptura sintática, pois o complemento do verbo “*becomes*” só aparece na estrofe seguinte. Mesmo assim, este complemento é semanticamente ambíguo. “*Just so*” não revela exatamente em que o “*there*” se transforma; não seria o complemento adequado para aquele verbo, pois é uma expressão adverbial, que pode indicar continuidade, conseqüência ou restrição. A partir deste ponto, o poema muda o padrão de sua estrutura sintática, que agora passa a ter, em todos os versos seguintes, uma separação entre verbo-complemento ou sujeito-verbo, terminando, no último verso, com a frase “*I want.*”. A insistência se mantém no nível fônico; contudo, no nível semântico, ela se desfaz, principalmente porque as rupturas sintáticas e o verbo “*want*”, empregado repetidamente, criam um espaço para a indeterminação, não explicitando o que se quer, mas afirmando insistentemente o querer. O padrão rítmico, os sons são a “rima”. A rima está “lá”, sempre “lá”, nas coisas e nas palavras, apontando para algo exterior que se transforma pelo uso. A questão do querer, no último verso do poema fica em aberto, o alvo deste querer permanece indeterminado.

---

<sup>43</sup> The rhyme is after/ all the repeated/ insistence// There, you say, and/ there, and there,/ and and becomes// Just so. And/ what one wants is/ what one wants,// Yet complexely/ as you/ say.// Let's/let it go./ I want --// Then there is -- / and,/ I want. (CREELEY, 1982, p.273)



Não é somente em poemas dedicados a Williams que Creeley dialoga com o estilo de seu mestre. Em *Pieces*, livro de 1969, a estrutura da obra assemelha-se à estrutura de *Spring and All*, principalmente quando justapõem versos e prosa, reflexões e diário, variando entre diferentes ritmos de modo inesperado.

Se nos poemas de Williams há muitas referências à paisagem, aos lugares por onde ele passa, há sempre um “lá” fora, os poemas de Zukofsky enfatizam o “aqui”, o dentro. Zukofsky parece mais interessado na atividade do pensamento e na sua relação com o mundo exterior e o modo como essa relação constrói tanto o sujeito quanto seu tempo e espaço. Creeley dedica o poema “A Casa” a Zukofsky.

*A Casa*  
*para Louis Zukofsky*

Barro  
sobre barro,  
erguido  
para um espaço,

casa  
cava,  
e a noite  
mais fria.

Para dormir  
dentro, vi-  
ver dentro li-  
vrar-se do calor,

toda forma derivada  
dessa,  
construída com isso na

cabeça.<sup>44</sup>

(tradução: Régis Bonvicino, 1997,

p. 29)

O ritmo desse poema de 4 estrofe e de 16 versos é marcado por palavras, em sua maioria, monossilábicas, os paralelismos sonoros em /mud/ /upon/ /mud/, e depois a seqüência de palavras que indicam abrigo: / room/ / house/ /cave/ , a insistente repetição da preposição *in* revelam a construção da casa que acolhe e protege do frio e do calor, construída com esse tipo de acolhimento em mente. Uma ação transformadora, um processo, uma atividade que caracterizam a pessoa a quem o poema é dedicado e à sua poética, feita de palavras concretas que, assim como o barro, são moldadas no espaço, erguendo a casa, a poesia, este espaço criado entre o mundo e a mente. Esta é a tônica da poética de Zukofsky, a construção de algo que marca seu tempo e seu espaço, através do que ele chama de “particularidades”, as coisas, os objetos, os poemas como objetos. Poucas palavras, porém marcantes e fortes. Na última estrofe, a palavra *kind* que rima com *mind* tem um jogo sonoro-semântico interessante, mas que não é possível na sua tradução para o português. *Kind*, substantivo, quer dizer tipo, espécie, gênero e, *kind*, adjetivo, significa generoso, acolhedor, bondoso. Na tradução, esse jogo está ausente. A rima *kind/mind* pode estar, de alguma forma, relacionada a características da personalidade de Zukofsky. Robert Creeley,<sup>45</sup> em uma palestra proferida no simpósio de comemoração do centenário de Zukofsky apresenta o poeta como uma pessoa muito generosa e acolhedora. Em sua fala, Creeley narra como foi recebido por Zukofsky em sua casa em Nova Iorque, em 1955.

Outro momento de diálogo entre poemas de Creeley e os de Zukofsky, acontece na primeira parte de *Pieces*. De acordo com Edelberg (1978, pp. IX e 91) a poesia de Zukofsky consegue elevar o sentido da audição e a inteligência a um refinamento que a torna ao mesmo tempo meditativa e difícil – e a poesia de Creeley, principalmente em *Pieces*, toma a figura de Zukofsky como a do poeta mais velho, o mestre que observa o trabalho de seu pupilo. Creeley cita o fragmento “*it was*”, de *A*,

---

<sup>44</sup> *The House/For Louis Zukofsky* // Mud put/ upon mud/ lifted/ to make room// house/ a cave,/ and/ colder night// To sleep in, live in,/ to come in/ from heat//,all form derived/ from kind,/ built/ with that in mind/ (CREELEY, 1982, p.237)

<sup>45</sup> CREELEY, R.. *Louis Zukofsky Centennial talk* At Columbia University -video, 17-19 de setembro, 2004

livro de Zukofsky para o qual ele escrevia uma introdução ,no mesmo período em que escrevia *Pieces*

Assim como a casa, a poesia permanecerá mesmo após a morte de quem a construiu, caso tenha qualidade, assim como permanecem as obras de Dante, de Shakespeare, de Homero. Essas obras continuam vivas, contemporâneas, em atividade, mesmo depois de tantos séculos, ainda acolhem seus leitores para dentro de suas “particularidades históricas e econômicas”, como diz Zukofsky (2000) em *Prepositions* .

Outros poetas a quem Creeley sempre se refere e aos quais dedica alguns poemas são seus contemporâneos: Olson, Duncan e Ginsberg. Assim como nos poemas dedicados a Williams e Zukofsky, Creeley toma como pontos de partida características das poéticas de cada um deles ao homenageá-los.

*Le Fou*

*para Charles*

quem traça, então, as linhas  
falando, tomando, sempre da batida do  
fôlego

(movendo-se vagorosamente primeiro

o fôlego

que é lento –

quero dizer, as graças vêm vagorosamente,  
**é deste jeito.**

tão vagorosamente (elas estão acenando  
nós estamos nos movendo

para longe ( as árvores

o usual ( vai

que é mais vagaroso que isto, é

nós estamos nos

movendo!

(1982, p. 111 – tradução nossa)

Neste poema, pelo uso dos recursos tipográficos e pela ênfase na palavra *breath* (fôlego), fica evidente que se trata de Charles Olson. São as palavras e as lições de Olson que Creeley emprega neste poema. A respiração, o arranjo das linhas, o movimento, o uso de parênteses que se abrem mas não se fecham. Assim como nos poemas anteriores, este também é uma reflexão metapoética. Essa forma de escrever, aproveitando os recursos gráficos para materializar o movimento que é apresentado através do arranjo das linhas, é um recurso utilizado por Creeley em várias de suas composições, principalmente aquelas da década de 1950, quando os dois poetas estavam bastante próximos, sendo leitores e críticos de seus trabalhos, os quais eram discutidos por cartas extensas e diárias por vários anos. Depois deste período, muito da prosódia de Olson torna-se fundamental para a poética de Creeley.

O poema abaixo, dedicado a Allen Ginsberg, é bem diferente do anterior, ele apresenta qualidades e características da pessoa a qual se refere. O ritmo também muda: versos mais longos, fôlego mais longo, como o de Ginsberg.

*Os Mensageiros*

*para Allen Ginsberg*

O cão enorme, Broderick, e  
o sorriso dos olhos rápidos  
de Allen acendem um mundo carinhoso.

Seus sentimentos, sob alguma distancia  
de uma pele remota, deve tocar,  
Imaginando sobre o que a impaciência

bloqueia-os. Tão pouco amor

---

<sup>46</sup> *Le Fou – for Charles // who plots, then, the lines/ talking, taking, always the beat from/ the breath/ (moving slowly at first/ the breath/ which is slow –/ I mean, graces come slowly,/ it is that way// so slowly (they are waving/ we are moving/ away from/ (the tress/ the usual/ (go by/ which is slower than this, is/ (we are moving!/ goodbye. (CREELEY, 1982, p. 111)*

para dividir entre tantos, tanto  
cabelo amarelo-laranja, naquele,

e no outro, cabelos tão escuros  
descendo, tanta leveza de corpo, uma voz que  
sobe nos sons do sentimento.

Aie! Ela cresce com o mundo, levanta,  
cai, como um raio de sol repentino, como

aquele abismo da noite escura escorrega  
nos campos estendidos, de gramas macias,  
corpos, os enche com um desejo silencioso<sup>47</sup>

(1982, p. 277 – tradução nossa).

Cito esse poema dedicado a Ginsberg para exemplificar as diferenças entre este poeta, que é mais espontâneo e voltado para as questões relacionadas às emoções, ao amor, a movimentos pacifistas, à rebeldia de uma geração mais jovem que a de Olson, Zukofsky ou Williams. Ele tem uma forma diferente de lidar com as particularidades e com o momento e com as experiências que vive, retomando o fôlego de Whitman e a percepção de Blake num momento de grande convulsão social e cultural que não se separa ou não se distingue de seus poemas e isso, fica registrado no poema que Creeley dedica a ele. Creeley, mesmo sendo seu contemporâneo, mantém-se mais introspectivo. Seus poemas não tratam explicitamente de assuntos sociais ou políticos, como os de Ginsberg. Alguns dos temas que estão presentes nas poéticas de ambos são relativos ao corpo, ao prazer, ao amor e também ao sexo.

No capítulo seguinte, discutir-se-á como estes temas são fundamentais na poética de Creeley e de como estes temas, essenciais à construção da subjetividade

---

<sup>47</sup> *The Messengers – for Allen Ginsberg* // The Huge dog, Broderick, and/ the smile of the quick eyes/ of Allen light a kind world// Their feelings, under some distance/ of remote skin, must touch/ wondering what impatience does// block them. So little love/ to share among so many, so much/ yellow-orange hair on the one// and on the other, such a darkness// of long hanging hair now, such/ slightness of body, and a voice thar// raises on the sounds of feeling./ Aie! It raises the world, lifts,/ falls, like a sudden sunlight, like// that edge of the black night sweeps/ on the low lying fields, of soft grasses./ bodies with quiet longing. (CREELEY, 1982, p. 277)

apresentam-se em poemas que fundem as várias influências e colaborações que foram apresentadas em capítulos anteriores.

### **Lírica e subjetividade: *Words* – poesia como extensão da vida**

*Eu escrevo poemas porque isto me agrada, muito – eu penso que isso é verdade. De qualquer modo, nós vivemos como podemos, dia após dia – não há utilidade em contá-los. Nada mais que viver, digamos, o que há para viver. Eu quero que o poema esteja tão próximo deste fato quanto ou possa trazê-lo ou ele, a mim<sup>48</sup>.*

(Robert Creeley, 1982, p. 105 – tradução nossa)

Para Robert Creeley, o ato de escrever, seja poesia ou prosa, é uma experiência, uma vivência que não se separa da experiência maior que é viver. Tal postura se reflete em toda sua obra, a qual não deixa de ser uma das experiências de sua vida, talvez, uma das mais importantes para ele: “Escrever, para mim é o mais íntimo de todos os atos; por que eu deveria manter distância daquilo que me motiva a fazê-lo?”<sup>49</sup> (CREELEY, 1973, p. 104). Esta afirmação revela um posicionamento estético que, de certa forma, concentra e revitaliza idéias de poetas modernistas como Pound, Zukofsky e Williams, mas acrescentando outro enfoque: o da experiência na própria linguagem, tomando-a como um fator essencial à existência, às emoções e aos pensamentos, que são ativamente tratados como experiências no ato de escrever. Segundo Creeley:

Eu não estou tentando fazer a emoção menos substancial no poema. Eu estou tentando articulá-la e tudo que posso sentir

---

<sup>48</sup> I write poems because it pleases me, very much – I think that is true. In any case, we live as we can, each day another – there is no use in counting. No more, say, to live than what there is, to live. I want the poem as close to this fact as I can bring it; or it, to me. (CREELEY, 1982, p. 105)

<sup>49</sup> Writing to me is the most intimate of all acts; why should I want to maintain a distance from that which engages me into it? (CREELEY, 1973, p. 104)

nela, quando eu a confronto na escrita. Eu não estou tentando resumi-la ou concluí-la, nem tirá-la de seu ambiente ativo. Eu estou realmente tentando ganhar a experiência daquele ambiente enquanto escrevo.<sup>50</sup> (1973, p.100 – tradução nossa)

O momento da escrita é o momento em que o poeta confronta-se com as emoções dentro do ambiente estético que lhes é próprio. É no arranjo das palavras que aquela emoção irá existir, tanto para o poeta quanto para o seu leitor. O poema, nesse sentido, é a própria experiência, é nele que se constroem a subjetividade do poeta e sua busca por identidade e respostas a seus questionamentos existenciais. O poema não descreve, ele é a linguagem em atividade, confrontando e reorganizando pensamentos e relações – ou seja, é um mundo no qual o poeta existe, intensamente, enquanto escreve, fundindo-se à linguagem. E para que esta existência na linguagem funcione e organize a experiência, a gramática e seus recursos, principalmente os sintáticos, são essenciais.

Os poemas de Creeley, assim como seus ensaios, não discutem de modo explícito questões de cunho teórico ou filosófico. Mesmo assim, quando se faz uma leitura crítica de sua obra, nota-se que há alguns pontos de conexão desta e alguns pensadores envolvidos em investigações sobre a linguagem, como, por exemplo, Wittgenstein, Austin e Derrida.

É interessante, e em alguns momentos bastante esclarecedora, a tentativa de aproximação entre uma leitura desconstrutivista e a poesia de Creeley, no sentido de se traçar, com o auxílio deste instrumental teórico, uma análise de alguns aspectos semânticos e também filosóficos dos poemas, suplementando a interpretação e a leitura destes. Porém, tal abordagem, como não poderia deixar de ser, não esgota a poética de Creeley, que, por definição própria, não se guia por referenciais teóricos desta natureza. Neste trabalho, haverá referências a Derrida e a alguns importantes conceitos de seu pensamento nas interpretações dos poemas, deixando claro que, como afirma Creeley, a crítica não é mais importante que o poema. Todavia, o que favorece a aproximação do

---

<sup>50</sup> I'm not trying to make emotion less substantial in the poem. I'm trying to articulate it and all that I can feel in it, as I confront it in the writing. I'm not trying to summarize it nor to conclude it, nor to take it away from its active environment. I'm really trying to gain the experience of that environment as I am writing. (CREELEY, 1973, p.100)

referencial teórico citado e os poemas de Creeley é a centralidade da linguagem na existência. É esse o elemento de ligação entre os poetas que antecedem Creeley e os que o sucedem cronologicamente. É essa a trilha que ele abre na poesia norte-americana: a exploração das possibilidades da linguagem. De acordo com Derrida a poesia, assim como a psicanálise, tem como material a linguagem. Por isso, assim como Freud, Derrida afirma que a subjetividade é uma existência lingüística: o “eu”, a memória, a identidade só acontecem quando a linguagem vem tomar o lugar de uma falta, de um desejo, cujo sentido é indeterminado e construído a posteriori. A linguagem é considerada presença como ausência, como a memória, com a diferença de que essa última – rastro deixado por aquilo que não está mais aqui-agora – deixa marcas que são retomadas constantemente na construção do sentido do presente, o qual acontece sempre depois da percepção. Em outras palavras: o sentido do presente só acontece quando o presente já é passado, ou como escreve Creeley: “*the rhyme comes after*”.

Em *A Escritura e a Diferença*, Derrida discute, em um capítulo dedicado a Edmond Jabes, a questão da ausência e sua relação com a escritura. Escreve ele:

A ausência tenta produzir-se a si própria no livro e perde-se ao dizer-se; ela se sabe perdedora e perdida, nesta medida permanece intacta e inacessível.

A ausência é a permissão dada às letras para se soletrarem e significarem, mas é também, na torção sobre si da linguagem, o *que* dizem as letras: dizem a liberdade, e a vacância concedida, o que elas formam ao fechá-la na rede. (2002, pp. 62,63)

Os poemas de Creeley têm como característica um tom introspectivo e reflexivo, nos quais a ausência fundante de que fala Derrida motiva o seu preenchimento pela linguagem, que irá construir ou reconstruir o momento presente através dos rastros e marcas deixados na memória, nas emoções e nos desejos sentidos ou rememorados no momento da escritura. O ato de escrever dá a permissão à linguagem para significar. A



questão que surge, então, é: como essas palavras significam e o que elas significam? Para responder a estas questões, relativas à produção de sentidos em textos, mais especificamente os textos poéticos, há de se pensar em várias possibilidades. Uma delas é explorar o texto, desde o nível fonético passando por todos os meandros da língua e da gramática, buscando ali recursos analíticos e estilísticos, possibilidade muito utilizada nos estudos literários, principalmente a partir dos conceitos de paralelismo, as relações entre os eixos paradigmático e sintagmático, propostos por Jakobson (1971). Valendo-se desses recursos, a busca por sentidos ou pela formação de sentidos fica restrita a elementos exteriores ao mecanismo que os faz funcionar. Para que a “máquina feita de palavras” funcione e tenha sentidos, é essencial que aqueles mecanismos acima mencionados sejam acionados pelo leitor, num processo de formação de sentidos que é bastante aberto e flexível. A este tipo de processo Derrida dá o nome de *différance*. Cito novamente as palavras do filósofo:

A diferença é o que faz com que o movimento de significação não seja possível *a não ser que* cada elemento dito “presente”, que aparece sob a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando já se moldar pela marca de sua relação com o elemento futuro, relacionando-se o rastro menos com aquilo a que se chama presente do que com aquilo a que se chama passado, e constituindo aquilo a que chamamos presente por intermédio dessa relação mesma com o que não é ele próprio, ou seja, nem mesmo passado nem um futuro como presentes modificados. (1991, p. 45)

Este movimento do elemento presente também pode ser lido no seguinte trecho de *Pieces*:

Cada momento constitui a realidade,

ou melhor, pode constituir  
a realidade, ou pode tê-lo  
feito, ou, talvez, irá? <sup>51</sup>

(1982, p.430 – tradução nossa)

A realidade é criada e recriada a cada momento, principalmente quando se trata de uma realidade construída na linguagem e que tira dela todas as suas possibilidades e desdobramentos. O papel desempenhado pela linguagem nos poemas de Creeley é bastante semelhante à posição assumida por Octávio Paz: a linguagem é um evento, um acontecimento, que tem sua autonomia em relação àquele que a emprega, criando uma realidade própria, na qual o poeta mergulha, em busca de sentidos. Afirmo Paz:

A linguagem agora ocupa um lugar que fora ocupado por deuses ou outra entidade externa que se dirige em direção à realidade. O poema não refere a nada fora de si mesmo; uma palavra refere-se a uma outra palavra. O significado não está fora do poema, mas dentro dele, não naquilo que as palavras dizem, mas no que elas dizem umas às outras.<sup>52</sup> (citado por RASULA, 2004, p. 77 – tradução nossa)

Como as palavras dizem umas às outras é diferente do que elas dizem a nós. Aí está a chave para se abrir este território da linguagem poética, o arranjo das palavras entre si, referindo-se umas às outras, criando suas próprias normas sintáticas, o que lhe confere sua autonomia e sua legitimidade. Esta é uma característica do discurso poético

---

<sup>51</sup> Each moment constitutes reality, / or rather may constitute/ reality, or may have done/ or perhaps, will? (CREELEY, 1982, p. 430)

<sup>52</sup> Language occupies now the place once occupied by gods or some other external entity outward reality. The poem does not refer to anything outside itself; what a word refers to is another word. The meaning does not reside outside the poem, but within it, not in what the words say, but in what they say to each other. (PAZ, apud RASULA, 2004, p. 77)

que não se estende ao discurso que visa passar informações ou discurso utilitário, no qual as palavras são dirigidas ao ouvinte ou leitor de maneira direta, no sentido de orientá-lo e fazê-lo mudar comportamentos e concepções de forma rápida e direta. Neste caso, a linguagem deve ser um veículo transparente de transmissão de informações, sem chamar a atenção para si.

Quando a linguagem se torna a própria experiência, ela deixa de ser um espelho e passa a ser algo opaco, consistente, sólido, ela deixa de simplesmente refletir ou projetar e passa a “introjetar”. O ser falante, o poeta, o mundo e todas as relações possíveis (e também aquelas que são impossíveis) estão na própria linguagem e é o seu arranjo, a sua organização, isto é, a sua sintaxe é que vai organizar este entrópico e caótico mundo que é a linguagem e que se instaura no ato de fala ou na escrita. Ou seja, os sentidos ou significados criam em cada contexto de uso seus referentes, de modo que a sua relação com algo exterior à própria linguagem deixa de ser fundamental e passa a ser questionada. Os poemas “*Words*”, “*The Sentence*” e “*The Language*” de Creeley, que serão comentados adiante, chamam a atenção do leitor para este aspecto da linguagem. Tal opacidade da linguagem ocorre porque ela concentra em si um silêncio que gera espaços de estranhamento, apreensão e polissemia.

Esta linguagem densa de sentidos que se criam a partir das relações entre as palavras também pode ser entendida como uma ação no mundo, como um ato de fala performativo, no sentido que Austin dá ao termo. Escreve Paulo Ottoni a este respeito:

[...] As afirmações agora não só *dizem* sobre o mundo como *fazem* algo no mundo. Não descrevem a ação, praticam-na [...] Esta visão produz, como já foi dito, uma virada brutal na questão da referência; ou seja, verdade e falsidade são conceitos que não terão mais um papel relevante nem prioritário nesta nova abordagem da linguagem [...] uma nova abordagem em que o sujeito não pode se desvincular de seu objeto de fala e, conseqüentemente, em que não é possível analisar este objeto de fala desvinculado de seu sujeito. (1998, p. 37)

A questão de não se poder desvincular o sujeito e o objeto de sua fala, e, por conseguinte, da sua linguagem, é um dos temas tratados por Creeley de maneira quase que constante, em muitos de seus poemas. A subjetividade, a identidade de que fala está inextricavelmente nas palavras nas quais ela é expressa e, neste ponto, pode-se dizer que há, mesmo que breve, uma proximidade das idéias propostas por Derrida e as idéias sobre ato performativo de Austin. A poesia pode ser entendida como um ato performativo por criar e sustentar a existência de situações e de ações. Segundo Austin, um exemplo de ato performativo da linguagem ou da fala é uma promessa, uma declaração de amor, um casamento ou alguma coisa ou ação que esteja inexoravelmente dependente das palavras ditas, de quem fala e de quem ouve e interpreta essas palavras, criando um momento ou uma situação que ele chama de *uptake*, ou apreensão, lugar onde ocorre a significação, que é partilhada e nunca unilateral. Cito novamente Ottoni antes de discutir o poema "*The Language*" e as relações entre o eu e a linguagem.

O "eu" aparece no início das reflexões austinianas sobre a performatividade como uma "entidade extralingüística", isto é, um sujeito que pode empiricamente casar, batizar um navio etc, realizando um *ato de fala*, mas somente se for o sujeito adequado para isso; o ato em si, de fala, não é ele suficiente para realizar tal ação. Em seguida, este "eu" passa a fundir-se com a linguagem, a fazer parte integrante dela. O "eu", expresso através do pronome sujeito do presente do indicativo, ao falar, realiza uma ação por meio de um *ato de fala*, este "eu" é agora qualquer sujeito no mundo. Para Austin, qualquer enunciado tem, implicitamente, um sujeito, um "eu" que produz a fala, o significado depende do sujeito e do momento da enunciação. Austin parte de um "eu" com a linguagem e chega a um "eu" na linguagem e da linguagem. (1988, p.81).

Se este "eu" que existe na e a partir da linguagem manifesta-se nas formas mais comuns do cotidiano, em vários atos e acontecimentos, na poesia este "eu" terá ainda

maior força porque ele existe em função da relação entre percepção e linguagem e da interdependência entre corpo e linguagem. Vejamos como este “eu” se faz presente em dois poemas de Creeley, ambos traduzidos por Régis Bonvicino (1997). O primeiro deles é “A Linguagem” (“*The Language*”).

*A Linguagem*

Perceba *Eu*

*te amo* algum

*lugar en-*

tre dentes e

olhos, morda

5

mas

tome cuidado

para não ferir,

você tão

pouco quer tan-

10

to. Palavras

dizem tudo.

*Eu*

*te amo*

De novo, 15

o que  
é vazio  
para. Pre-

encher. Encher.

Ouvi palavras 20  
e palavras cheias

de buracos  
doendo. Fala  
é a boca.<sup>53</sup>

(tradução de Régis Bonvicino, 1997, pp.32-33)

“Fala é a boca”, palavras que dizem tudo, que preenchem vazios, que produzem ações. Há uma relação entre o corpo físico e o corpo lingüístico que é fundamental para a existência do poema, da atividade que ele pratica e do sujeito falante, do “eu” do poema. Ao dizer “*I/love you*”, situando esta fala entre o corpo e as palavras, cravando ali o espaço e o tempo da percepção é, em si, uma ação. O modo como o poeta constrói essas relações e sustenta as várias possibilidades de sentido do poema dependem de sua prosódia, do modo como ele articula a organização (sintaxe) das palavras em sua materialidade sonora e gráfica, fazendo com que o ritmo das palavras (seus sons) e o ritmo da leitura dessas mesmas palavras impressas sobre o papel (visual) gerem interrogações, dúvidas, indeterminações.

---

<sup>53</sup> Locate *I/ love you* some-/ where in// teeth and/ eyes, bite/ it but// take care not/ to hurt, you/ want so//much so/ little. Words/ say everything.//*I/ love you/* again// then what/ is emptiness / for. To // fill, fill./ I heard words/ and words full// of holes/ aching. Speech/ is a mouth/ (CREELEY, 1982, p. 283)

Tomemos o poema “*The Language*” como uma amostragem para análise da prosódia de Creeley.

Sons, sílabas, palavras, pausas, rupturas são, de acordo com a famosa explicação do lingüista Roman Jakobson sobre a função poética da linguagem, elementos que se situam no nível das escolhas, no eixo paradigmático ou vertical, e se projetam no eixo da organização dos versos, o eixo sintagmático. No caso dos poemas de Creeley essa sobreposição é uma das características que se tornou quase uma assinatura do poeta. O tratamento que Creeley dá às sílabas e às palavras que compõem seus versos curtos e enxutos dá destaque aos pesos e às durações originais dos sons e das sílabas fortes e evidentes; suas presenças “recortam” o tempo, imprimem nele uma marca que é semelhante a uma pausa, uma parada. Há um silêncio antes e depois de cada verso. Tal característica tem, evidentemente, relação com os ensinamentos de Pound em seu tratado de métrica, no *ABC of Reading*, quando faz a comparação entre escultura e poesia. A primeira recorta formas no espaço, enquanto a segunda recorta momentos no tempo.

Numa primeira leitura, pode-se notar que o poema apresenta, na maioria dos versos, dois pés métricos. Porém, não há a repetição dos mesmos pés, rimas ou refrões. A escansão dos poemas de Creeley por meios tradicionais torna-se bastante difícil, exigindo do leitor outro modelo de análise. A crítica norte-americana Marjorie Perloff sugere, como alternativa, que se conte o número de palavras e não o número de pés métricos por linha, pois, segundo ela, na lírica não linear de Creeley: “*each word takes its own aura and receives its own stress*”(1996,p.189), formando um ritmo que se mantém por todo o poema, através da presença constante de palavras monossilábicas e de no máximo três palavras por linha ou verso. Na composição deste ritmo a repetição de um modelo, de uma medida, se dá através de uma estrutura cujo mecanismo se repete em várias outras composições, mas que, em cada uma é única, semelhante às improvisações do jazz a partir de estruturas mínimas pré-determinadas. O arranjo dessas unidades, comuns a várias composições, é o que lhes dará destaque, tornando-as objetos estéticos únicos. Quanto ao poema “*The Language*”, tem-se a seguinte estrutura prosódica:

- 1a. estrofe: 7 palavras;
- 2a. estrofe: 6 palavras;
- 3a. estrofe: 8 palavras;
- 4a. estrofe: 6 palavras;
- 5a. estrofe: 4 palavras;
- 6a. estrofe: 6 palavras;
- 7a. estrofe: 8 palavras;
- 8a. estrofe: 7 palavras.

O poema tem, ao todo, 52 palavras, divididas em oito conjuntos de três linhas ou três versos e, na maioria dessas linhas, há duas ou três palavras, totalizando uma média de seis palavras por estrofe. Apenas a estrofe central, a quinta, tem um menor número de palavras, (apenas quatro) e marca um ritmo diferente, no meio do poema, cuja segunda parte repete o padrão da primeira. Das cinqüenta e duas palavras, pode-se notar que há apenas duas com mais de duas sílabas (*everything*, linha 12, e *emptiness*, linha 17), as quais são muito marcantes na construção tanto ritmicamente, pelo número de sílabas que apresentam, quanto semanticamente, por tratarem da polaridade que tensiona o poema como um todo (“*everything*” e “*emptiness*”). *Everything* marca o fim da quarta estrofe do poema e afirma uma das idéias ou emoções vitais do poema e da própria poética de Creeley: palavras dizem tudo, constroem uma realidade palpável, performativa, como na frase “eu te amo”. Na segunda parte do poema, é retomada a idéia da primeira estrofe, porém, com outro desdobramento: “I/ love you/again”, linhas 13, 14 e 15. A palavra “*again*” gera outra situação de comunicação e de vivência. Não se trata daquele primeiro momento, mas de outro, que, mesmo se repetindo novamente, não é o mesmo, é outro. E, entre aquele primeiro “I love you” e o segundo, além das palavras que dizem tudo, algo a mais, o vazio – “*emptiness*” – sobre o qual se coloca uma dúvida, que só se esclarece na estrofe seguinte, que repete, na primeira linha, a palavra *fill*, na segunda e na terceira a palavra *words*, e encerra-se com a palavra *full*.



Há um movimento interessante nesse curto poema, o desenrolar de todo um raciocínio em que dúvidas são ao mesmo tempo esclarecidas e geram outras dúvidas. Da situação inicial vai-se para uma complicação, um questionamento que momentaneamente se dissipa, mas retorna, no final do poema, a uma situação bastante semelhante à do início, semelhante, mas não a mesma, pois várias outras idéias e pensamentos se acrescentaram à idéia ou situação inicial.

A opção por monossílabos gera um ritmo truncado, diferente daquele sugerido por palavras mais longas e/ou que se encadeiam sonoramente, unindo-se umas às outras. A brevidade das palavras escolhidas ajuda também a escrever os silêncios da poesia e a sensação de vazio, ajudando a manter “batida” ou o “*beat*” do poema.

Em seu ensaio “*To Define*”, Creeley define o “*beat*” de sua poesia da seguinte maneira:

A batida é usada para postergar, detalhar, mostrar e definir o conteúdo de uma afirmação, ou, mais especificamente, o campo emocional da afirmação. Fazer isto enquanto se move no tempo para estabelecer uma periodicidade de unidades de duração [...] então, cada linha é configurada para ter o mesmo tempo, como se diz, e cada final de linha funciona como uma pausa distintiva. Em ‘*I got the rhythm*’ Charlie Parker escreve silêncios assim como escreve os sons, o que eles realmente são. O mesmo acontece em poesia. É o tempo que se está mantendo. (1984, p. 469 – tradução nossa).<sup>54</sup>

As palavras breves do poema são, em sua maioria, acentuadas. Mesmo palavras gramaticais como preposições e pronomes, têm importância na construção rítmico-semântica do poema, pois, lidas isolada ou pausadamente, como sugerem as linhas ou

---

<sup>54</sup> The beat is used to delay, detail, prompt, define the content of the statement, or, more aptly, the emotional field of the statement. To do this while moving in time to set a periodicity of durational units (...) so each line is figured as taking the same time, like they say, and each line ending works as a distinctive pause. In “I got the rhythm”, Charlie parker writes silences as well as sounds, which of course they were. Just so in poetry. It’s a time one is keeping (CREELEY, 1984, p.469)



Aqui, a indefinição ganha corpo: dentes e olhos aparecem como que surgidos de duas pinceladas rápidas. Primeiro uma abstração, agora uma imagem construída com poucas palavras. O aspecto sonoro destes versos é bastante forte. Há seis fonemas vocálicos, com a recorrência de /ai/ e os sons consonantais /b/ e /t/ também recorrentes. A pequena estrofe se impõe pelo som e pela concretude das imagens. A seguir, o verbo no imperativo “*bite*”, também separado de seu objeto direto pela ruptura da linha. “*I*” refere-se à oração da primeira estrofe, “*I/love you*”. A adversativa que se segue introduz um aviso, que se esclarece na estrofe seguinte. Porém, o que chama a atenção na construção desta estrofe é o modo como as palavras são arranjadas, aparentemente sem relações sintáticas evidentes, como a leitura habitual prevê, o que, de certo modo, contribui para a construção de uma estrofe ao mesmo tempo abstrata e concreta.

Na maior parte das estrofes do poema, a última palavra do verso abre possibilidades semânticas e não as fecha, pois são palavras que indicam relações que permanecem indefinidas.

Na terceira estrofe há a maior concentração de verbos do poema: dos oito vocábulos, três são verbos. O primeiro deles, “*take care*”, seguido de “*not*”, pode indicar tanto um conselho para se tomar cuidado como também o oposto, ou seja, “*take care not*” Esta indefinição só se desfaz na linha seguinte. Mesmo assim, a forma como as palavras estão dispostas na estrofe, ao mesmo tempo em que afirmam alguma possibilidade levantada na linha anterior, reforçam uma nova indefinição para a linha seguinte.

*Take care not*            7  
*to hurt, you*  
*want so*

No segundo verso, “*you*”, vindo logo após o conselho, sugere que algo relacionado ao ato de não ferir venha complementar aquele pensamento; contudo, o que se segue é uma outra idéia e outra indefinição. O verbo “*want*”, cujo sujeito é “*you*”, não está no modo imperativo, e sim no indicativo, o que muda o tom da fala. “*So*”, no final

da estrofe, é o intensificador “tanto” ou é a conjunção que indica conseqüência, “então”?

Na quarta estrofe, o jogo da indefinição permanece e desta vez os termos “*much*” e “*little*”, antônimos, são coordenados pela repetição da palavra “*so*”, que aparece na última linha da estrofe anterior e na primeira desta estrofe:

*much so*                    10  
*little. Words*  
*say everything*

Aqui, há uma mudança na direção do discurso, do concreto sugerido por “*teeth*”, “*eyes*”, “*bite*”, “*hurt*”, para o abstrato, para as palavras, que dizem tudo. “*I/love you*” da primeira estrofe desloca-se da boca que morde a frase “*I/love you*” para as palavras ditas, percorrendo o caminho do físico para o lingüístico, do corporal e concreto para o abstrato. Já na estrofe seguinte, a central do poema (linhas 13 a 15), lê-se:

I                                13  
love you  
*again,*

A repetição (*again*) da frase e da ação que a frase atualiza dá início a uma segunda parte, ou um desdobramento da primeira parte do poema, uma reflexão sobre o vazio, os buracos existentes nos intervalos entre as palavras ditas e ouvidas e as ações. Na sexta estrofe há uma pergunta sem o ponto de interrogação, cuja resposta vem nas linhas seguintes. É interessante a terceira linha, com as palavras “*for*” e “*to*”, desconectadas dos verbos aos quais se ligam semanticamente, compondo um verso.

*then what*                    16

*is emptiness*

*for. To*

Porém, a estrofe seguinte (linhas 19 a 21) é iniciada com a repetição do verbo “*fill*”, que complementa o anterior, preenchendo aquele vazio (“*emptiness*”) com palavras, palavras cheias:

*fill,fil* 19

*I heard words*

*and words full*

Mas, cheias de quê?

*of hole* 22

*aching.Speech*

*is a mouth.*

Cheias de buracos, que doem. A fala, as palavras e o corpo são indissociáveis. Não há fala sem boca, e, no poema, as palavras saídas da boca machucam, doem. A experiência das palavras encarna no corpo de quem diz e de quem ouve; a abstração do sentimento se materializa. E assim, fecha-se um ciclo, uma seqüência de idéias, um pensamento que se expressa no paralelismo criado entre as estruturas sintáticas da quarta e da oitava estrofes e o jogo entre concreto (*words/mouth*) e abstrato (*everything/speech*) dos substantivos.

*(...)Words*

*say everything*

(...)

(..)Speech

is a mouth.

A partir destes elementos prosódicos pode-se pensar em relações que, de certo modo, mesmo estando completamente imersas e dependentes dos elementos lingüísticos da composição, ultrapassam-nos. Trata-se de uma análise de questões propostas pelo poema, cujas respostas não estão literalmente no texto, mas na relação entre a materialidade do texto, a materialidade do silêncio contido naquele texto e o leitor. Neste ponto da discussão, os termos ritmo e silêncio saem da musicalidade concreta das palavras e adentram o terreno da interpretação. Por este motivo, retomo a afirmação de Creeley sobre a batida ou “beat” (vide p. 60) do poema e sua relação com o silêncio.

É interessante a observação que Creeley faz a respeito dos silêncios, tanto na música como na poesia, pois se trata de algo fundamental na formação de sentidos, como afirma Orlandi (1995, p. 69). Segundo a autora, “a materialidade **significante do silêncio e da linguagem difere e [...]** isso conta nos distintos efeitos de sentido que produzem”, ou seja, as palavras só terão seu peso, seu valor e sua duração na relação que mantém, dentro do poema, umas com as outras, se contrastadas materialmente com a presença, também significativa das pausas, dos silêncios. A linguagem não é composta apenas por sons. Ela se desenvolve a partir de um silêncio no qual estes sons se movem e marcam instantes no tempo. Maurice Blanchot (1987, p. 32), ao comentar a poesia de Mallarmé, afirma que o silêncio puro é “a fala em estado bruto”. Neste estado, o valor de uso da linguagem perde sua imediaticidade e sua importância funcional, pois:

[...] Nela, o mundo recua e suas metas cessaram; nela o mundo cala-se; os seres e suas preocupações, seus desígnios, suas atividades, não são, finalmente, quem fala. Na fala poética exprime-se esse fato de que os seres se calam. [...] a fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala

não é ninguém, mas parece que somente a fala “se fala”. (1987, pp. 34-35).

Para que a fala “se fale”, revelando a pluralidade da palavra poética, oscilante entre o “eu” que está na linguagem e a autonomia deste “eu” dentro da própria linguagem, Creeley usa recursos gramaticais e lingüísticos, tais como cesuras, pausas, interrupções, quebras sintáticas que se expressam em mudanças de linhas, separando o sujeito de seu verbo ou verbo e complemento verbal, intensificando a indecidibilidade ou a indeterminação do momento que é, o campo emocional do poema que se sustenta do começo ao fim, enfatizando os “buracos” ou os vazios e os questionamentos das palavras e, por contigüidade, daquele que as fala. O silêncio, que possibilita a pluralidade e a polissemia do poema é muito próximo do silêncio e da descontinuidade do próprio pensamento, tema central da poética de Creeley. Escreve Blanchot a respeito deste tipo de descontinuidade ou interrupção:

[...] Como falar de modo que a palavra seja essencialmente plural? Como pode afirmar-se a busca de uma palavra plural, fundada não mais na igualdade ou desigualdade, nem na predominância e na subordinação, tampouco na mutualidade recíproca, mas na dissimetria e na irreversibilidade, de tal modo que, entre duas palavras, uma relação de infinidade esteja sempre implicada como o movimento da própria significação? Ou ainda como escrever de tal maneira que a continuidade do movimento de escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como forma? Por enquanto, diferiremos a abordagem dessa questão. Observaremos somente que toda linguagem na qual se trata de interrogar e não de responder é uma linguagem já interrompida, ainda mais, uma linguagem na qual tudo começa pela indecisão (ou pela distração) de um vazio inicial. (2001, pp. 36-37).

Há uma diferença substancial entre dois termos empregados por Blanchot que, embora pareçam ser próximos semanticamente, não o são, realmente, neste contexto em particular. Trata-se das palavras “silêncio” e “vazio”. Já falamos do silêncio anteriormente, e como foi visto, ele não é vazio, ele é uma presença indispensável para a construção do ritmo e do aspecto semântico do poema, pois sem ele não há sentidos ou significados. Mesmo que esteja intimamente ligado a uma incompletude, o silêncio é um espaço necessário para a própria fala. Por outro lado, o vazio não se refere exatamente à fala ou ao poema, mas sim a uma condição existencial na qual o poeta se encontra ao confrontar-se com o ato de escrever, com a experiência literária. As palavras do próprio Blanchot podem esclarecer esta questão:

Tal é o ponto central que Mallarmé volta sempre como à intimidade do risco a que nos expõe a experiência literária. Esse ponto é aquele em que a realização da linguagem coincide com seu desaparecimento, em que a fala (como ele disse, “ nada subsistirá sem ser proferido”), tudo é fala, mas em que a fala já não é mais do que a aparência do que desapareceu, é o imaginário, o incessante, o interminável.

Este ponto é a própria ambigüidade. (1987, p. 38)

O vazio inicial, a ausência é uma condição para o ato de escrever, para a experiência literária. Mesmo quando o alvo desta busca é um questionamento a respeito da identidade e da subjetividade de quem escreve. A escrita, como afirma Derrida, é uma forma de ausência como presença, a presença de algo que já foi, que não é mais que um rastro ou uma lembrança no momento em que o poeta escreve sobre ela. O que não lhe tira o caráter de uma experiência vivida, mas, quando se torna um poema ou um texto literário, esta experiência torna-se uma outra experiência, que é, também, a experiência partilhada, daquele que escreve e de um outro que está sempre presente na linguagem. A construção da subjetividade daquele que escreve não teria como existir se não fosse pelas palavras. Como se lê no poema “*Words*”, apresentado na tradução de Bonvicino:



*Palavras*

Vocês estão sempre  
comigo,  
não há nunca  
um lugar

à parte. Mas se 5  
no lugar dis-  
torcido eu  
não posso falar,

nem indulgência  
ou medo somente, 10  
mas uma língua  
podre com o que

prova – Há  
memória  
de água, de 15  
comida, quando faminta.

Algum dia  
não será

este, então

dizer 20

palavras como uma

clara fina

cinza distintas,

como pó,

de nenhum lugar.<sup>55</sup> 25

(1997, pp. 42,43)

Neste poema, de 25 versos, dedicado às palavras, é iniciado como um poema de amor, e é uma reflexão sobre as próprias palavras e sobre o que aconteceria se o poeta não pudesse falá-las. Os versos são curtos, com um ou dois pés métricos cada e as rupturas são marcadas pelos enjambements, que deixam abertas as possibilidades de significação ou de referência, que se completam sempre no verso seguinte. A hipótese sugerida na segunda estrofe de haver um lugar (“*place*”) em que as palavras estejam separadas do falante, em que ele não possa falar (“*twisted place*”) torna-se algo físico. Creeley consegue trazer para o mundo físico, corporal, a sua experiência com as palavras: ele não existe sem elas, elas estão em sua língua, e trazem o gosto de algo que apodrece, quando não são ditas. Ele não só pensa e fala com as palavras, mas as saboreia, sente-as no paladar porque elas estão presentes na construção da memória tanto quanto os outros sentidos, tanto quanto a fome ou a sede que trazem memórias sensoriais

---

<sup>55</sup> *Words* // You are always/ with me,/ there is never/ a separate// place. But if / in  
twisted/ place I/ cannot speak,// not indulgence/ or fear only / but a tongue/ rotten with  
what// it tastes – There is/ a memory/ of water,of / food,when hungry.// Some day/ will  
not be/ this one,then/ to say // words like a/clear,fine/ash sifts,/ like dust,// from  
nowhere.

de comida e água. As palavras para Creeley não são apenas cinzas ou poeira, vindas de lugar nenhum que se depositam sobre objetos, pessoas, mundo. A palavra não é um instrumento e nem algo que, como a poeira, apesar de estar em todos os lugares todo o tempo, passa despercebida. As palavras têm corpo e vida e elas; conseqüentemente, doem, ferem. Como os sentimentos e as emoções, elas têm peso e densidade, ao mesmo tempo em que são abstratas. O poema atualiza esse momento efêmero da percepção, recorta no tempo, na frase fragmentada, um pensamento, a ação de pensar. Essa característica traz, sem dúvida, a questão ontológica para a poesia, mas sem descrevê-la ou compará-la. Simplesmente afirmando-a, como ela ocorre ao poeta.

### **Subjetividade: palavras entre o silêncio e o vazio**

A sensação de vazio ou de perda é uma constante em poemas de Creeley; integra a sua poética como parte constitutiva de sua identidade, de sua busca por respostas, as quais ele não considera como definitivas ou derradeiras, mas respostas possíveis naquele momento da escritura, sob aquelas condições.

O poema “I” é selecionado para mostrar como Creeley apresenta-se, onde ele se localiza no tempo-espaco e como ele constrói e questiona sua identidade e suas origens.

*I*

*“is the grandson  
of Thomas L. Creeley, who acquired  
eight acres of Belmont land around 1880 and*

*continued*

*"His house was numbered 375*

*5*

*Common st.*

*And his farm lands,*

*through the heart of which the present Creeley*

*Rd. runs, adjoined*

*the Chenery holdings and extended*

*10*

*toward waverly from upper*

*Common st.*

*The author's father, the late*

*Dr. Oscar Creeley,*

*was a prominent Watertown physician*

*for many years*

*15*

*and headed*

*the staff of Symmes Hospital in Arlington"*

*I, is late*

*But I saw a picture of him once, T.L.*

*in a chair in Belmont, or it was his invalid*

*20*

*and patient wife they told me sat there, he*

*standing, long and steady faced,*

*a burden to him she was, and the son. The*

*other child had died*

*They waited, so my father* 25

*who also died when I was four gave all*

*to something like*

*the word “adjoined” or “extended”*

*So I feels*

*I sees the time as long and wavering* 30

*grass in all about the lot in all that*

*cemetery again the old man owned a part of*

*so they couldn't dig him up.*

(CREELEY, 1982, p.279)

No poema “*T*”, transcrito acima, a busca por uma identidade, por uma raiz, parece ser o fio condutor da apresentação que o poeta faz de si e, por contigüidade, de temas e recursos poético-estilísticos de sua obra.

Se comparado a outros poemas do livro *Words*, “*T*” pode ser considerado um poema relativamente extenso, tanto no número de estrofes (nove estrofes) e versos (trinta e três versos) quanto no número de palavras em cada verso. Mas, nesse poema, o tema favorece versos mais longos e sentenças sintaticamente mais completas, sem tantas lacunas ou dúvidas, pois é um poema que conta, cronologicamente, a história de duas gerações de sua família, começando pelo avô. O poeta monta sua história com informações e dados históricos verificáveis, porém impessoais, e vêm entre aspas, como uma citação de uma história já contada por outrem ou por algum documento em que constem nomes, datas, lugares, fatos que marcam as vidas daquelas pessoas. Mesmo assim, as rupturas sintáticas e os enjambements estão presentes no poema, com maior

destaque em estrofes em que o poeta fala de si, caracterizando “*I*” como algo ou alguém fragmentado, dividido, sozinho com suas lembranças.

Em “*I*”, todas as vezes em que o pronome “*I*” é empregado, a começar pelo título, há uma pausa sonora e gráfica, que é enfatizada na leitura que o poeta faz da obra. Ouvi-lo a ler seus poemas é também ouvir seus silêncios, suas pausas. Tais pausas são significativas na composição do ritmo do poema, na sustentação da emoção presente no texto. Somando-se a estas pausas, há um recurso bastante utilizado por Creeley em seus poemas das décadas de 1950 e 1960 que intensifica ainda mais a sensação de ruptura ou fragmentação daquele “eu” que o título do poema parece apresentar ao leitor. Neste poema, merecem destaque as questões relativas à memória e ao tempo do poeta enquanto constituintes de sua identidade e de como tais questões se materializam em seu aspecto formal. Desde o título, “*I*”, a expectativa do leitor é a de que, na seqüência da leitura, vá encontrar uma descrição ou afirmação que identifique aquela primeira pessoa do título do poema; porém, logo no primeiro verso, encontra-se uma quebra de expectativa: o poema começa com o verbo “*is*”, cujo sujeito gramatical não é a esperada terceira pessoa, mas o “*I*” do título. Ao mesmo tempo em que há uma continuidade entre título e texto, expressa pela relação entre pronome e verbo, compondo a oração (sujeito, verbo, complemento), há também uma ruptura, um espaço entre sujeito e predicado, pois se espera, automaticamente, que o verbo concorde com o sujeito, o que não acontece e leva o leitor a pensar – por que tal emprego, gramaticalmente incorreto?

Em “*I*”, todas as vezes em que o pronome “*I*” é empregado, seguido de um verbo no presente, o verbo é conjugado em terceira pessoa: *I, is late; I feels; I sees*. “Eu” (*I*) é ao mesmo tempo primeira e terceira pessoas, como se a voz do poema estivesse dentro e fora (eu “está”, eu “sente”, eu “vê”). Entretanto, quando descreve ações do passado, a conjugação é feita de acordo com as normas gramaticais, uma vez que este tempo verbal em inglês não tem flexões de pessoa, fato que, de certo modo, também causa uma suspensão da expectativa do leitor que, pelos versos anteriores, pode estar preparado para alguma outra forma de jogo com a conjugação verbal, o que não acontece. “*I saw a picture of him*” (linha 19), “*they told me*” (linha 21), “*when I was four*” (linha 26). Quando está falando do passado, das fotos do avô, (ou será da avó?), da criança que morreu, de seu pai, os versos são mais longos, mais extensos. No presente, “eu” parece ser eu e outro, primeira e terceira pessoas, sendo que, pela conjugação

verbal, é a terceira pessoa que pratica as ações. Marcas gráficas, como vírgula separando sujeito e verbo, ou quebra de linha entre verbo e complemento verbal, pausa sonora, ruptura entre o sujeito gramatical e a ação verbal indicam um espaço vazio “entre” um e outro, o que caracteriza o tempo presente, que é o tempo da leitura do poema, marcado pela seqüência de sons que compõem seu ritmo.

Neste poema não há rimas finais ou estrutura métrica fixa. O número de palavras e o uso de sílabas tônicas sem uma repetição estrutural tradicional ou melhor, previsível, tecem o ritmo que se movimenta diferentemente em cada estrofe, através de aliterações, como numa improvisação jazzística.

Na primeira estrofe, por exemplo, o som /and/ em “*grandson*” retorna no terceiro verso em “*land*”, “*around*” e “*and*”. O som /k/ em “*acquired*” retorna em /k/ de “*acres*”. O som /ai/ do título ressoa em “*acquire*” e os sons de /ei/ em “*eight acres*” e “*eighteen-eighty*”. Há um ritmo crescente nos versos da primeira estrofe, a qual termina na conjunção “*and*” que indica adição, continuação rompida pela estrofe seguinte, que chama a atenção pelo fato de que a palavra “*continued*”, que indica continuação, fique isolada em uma estrofe que liga, semanticamente, a primeira (que fala das terras do avô) à terceira, que situa sua casa e mostra a “continuação” e a transformação: o que eram oito acres de terra em Belmont agora é cidade, por onde, atualmente, corre a rua Creeley. Na quarta estrofe, o oitavo verso é o mais extenso, com o maior número de pés métricos regulares, ou seja, que se repetem. Na leitura deste verso, nota-se que Creeley<sup>56</sup> faz uma pausa entre as palavras “*which*” e “*the present Creeley*” ( linha 8). Por estar no final do verso mais longo do poema, o sintagma “*the present Creeley*” ganha destaque, sobressaindo-se graficamente, pois os versos anteriores e posteriores a este são menores, têm quatro sílabas e dois pés métricos cada, sendo, visualmente, do mesmo tamanho e, sonoramente reforçados, através das pausas feitas pelo poeta. Este destaque faz com que o leitor ou ouvinte concentre-se no “Creeley presente”, ou seja, no “eu” do título do poema. Depois deste verso, o verso seguinte é curto, três palavras apenas, três sílabas tônicas. Há, nesta estrofe, um jogo interessante com as palavras: “*farm lands*”(linha 7), “*through the heart*” (linha 8), “*present Creeley*”( linha 8) e “*road runs*” ( linha 9), indicando movimento, transformação, passagem do tempo que muda as paisagens e

---

<sup>56</sup> Leitura do poema “I” feita por Robert Creeley disponível em < <http://www.pennsound/authors/creeley/html>

através das gerações. O espaço físico, as terras, estão lá, mas já não são mais as mesmas. E o neto de T.L. Creeley, nesta estrofe, está identificado como uma rua que corre e como o tempo que passa.

Nos versos 6 e 12, há a repetição ou paralelismo. Os dois versos marcam um lugar fixo: “*Common st.*”, o que, semanticamente é importante, remetendo a uma rua comum a todos os “Creeleys”, das três gerações. Há também um paralelismo semântico com os termos antônimos – “*the present Creeley*” (verso 8) e “*the late*” (verso 13) – um paralelismo sintático, pois tais sintagmas são colocados após uma pausa, no final dos versos, destacando-se, ressaltando o contraste.

Até a sexta estrofe, o “eu” não aparece. Quando faz referência a seu pai e a si, na quinta estrofe, ele se coloca como “o autor”, terceira pessoa. A primeira pessoa (*I*) e o adjetivo possessivo correspondente (*my*) só aparecem na sétima e na oitava estrofes.

A palavra “*late*” aparece novamente no verso 18: “*I, is late*”. Aqui, o jogo semântico está nas relações entre aquele que faleceu, seu pai, e o “eu” do poema, que está atrasado, ou que chegou tarde, quando todos já haviam morrido, restando apenas suas fotos. É marcante, também, como a sétima e a oitava estrofes formam uma narrativa que se inicia e se fecha com a presença do “eu” (*I*). “*I, is late*” vem seguido da história do avô, da criança que morreu, do pai, também falecido, e termina com o verso “*So I feels*”, que pode ter duplo sentido: é assim que ele sente a história que acabou de contar ou, então, ele sente algo que se completa na estrofe seguinte, isto é, ele, o “eu”, sente o tempo passando por ele. A figura do avô está pairando por todo o poema e está sempre ligada à terra e à posse de terra, inclusive do cemitério: o “*old man*” faz parte daquelas terras, não há como desenterrá-lo; ele sempre teve posses, foi dono das terras que agora o possuem. O poema tem início e fim com referência ao avô, já a figura do pai aparece associada a uma profissão (médico) e ao grupo dos mortos. Na primeira estrofe, há a repetição sonora de /nd/; na última, a repetição das palavras “*in all*” e o som de /n/ em “*again*”, “*man*”, “*owned*” criam um ritmo que fecha o ciclo aberto no início do poema e que é recortado por outros ritmos durante as outras estrofes.

As relações entre aspectos gramaticais e semânticos são essenciais na poética de Creeley, caracterizada pelo uso diferenciado da sintaxe, explorando-a como um recurso para marcar, linguisticamente, aquele espaço vazio. O que parece, à primeira



vista, para um leitor mais desavisado, uma simples displicência ou uma falta de atenção é, pelo contrário, um momento de tensão e de atenção que acentuam a importância das estruturas linguísticas na construção do pensamento. O modo como o poeta organiza seus versos é o modo ele se coloca no mundo e, também, o modo como o mundo está presente dentro dele, construindo sua própria subjetividade como alteridade a partir da linguagem.

O poema começa com uma apresentação genealógica: “é neto de T. L. Creeley, (...)”. Primeiramente, o avô, seu nome, suas propriedades, onde e quando viveu, sua relativa importância naquele contexto, pois há, atualmente, uma rua com seu nome onde anteriormente eram suas terras. Depois, o poema traz informações sobre “o pai do autor”, Dr. Oscar Creeley, médico, chefe do hospital em Arlington. Avô e pai são descritos como figuras de destaque nas comunidades onde viveram. “*T*” ou “o autor”, porém, chegou tarde: do avô, ele viu uma fotografia, cuja lembrança parece meio apagada pelo tempo – era o avô ou sua esposa paciente e inválida na cadeira? Do pai, sobra a notícia de que ele também morreu quando o autor tinha quatro anos. Restam memórias apagadas, traços, ao mesmo tempo próximos e distantes que são indelévels, fortes, embora imateriais, como o tempo.

Outra possibilidade de leitura do poema “*T*” pode ser feita levando em consideração um contexto literário mais amplo, aquele da poesia norte-americana moderna. O poema “*T*” pode ser uma resposta, mesmo que indireta, a Walt Whitman e seu *Leaves of Grass*. A respeito de Whitman, William Carlos Williams afirma que:

As propostas de Whitman são do mesmo tipo que as de tendência moderna em relação ao entendimento imaginativo da vida. A grandeza com a qual ele interpreta sua identidade, com aquilo que há de melhor e de pior nele, sua democracia representa o vigor de sua força imaginativa.<sup>57</sup> (1971, p.113 – tradução nossa)

---

<sup>57</sup> Whitman’s proposals are of the same piece with the modern trend toward imaginative understanding of life. The largeness which he interprets his identity with the least and the greatest about him, his “democracy” represents the vigor of his imaginative life. (WILLIAMS, 1971, p.113).

A questão da identidade do poeta mencionada por Williams, mesclando o que há de maior e menor sobre ele e a sua democracia, estabelece para a poesia norte-americana moderna uma espécie de origem, de começo de uma pessoa e de uma nação.

*"In the Year 80 of The States,/My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air,/Born here of parents born here, from parents the same, and their parents the same"*: Whitman traça sua árvore genealógica a partir de si – o poeta, seus pais, seus avós, todos nascidos naquele lugar, indicando uma continuidade. Creeley, por sua vez, começa pelo avô. Avô e pai, no caso de Creeley, foram pessoas importantes, mas o que dizer do neto de T.L.Creeley? É essa a pergunta que "I" faz a si mesmo, constantemente. Whitman celebra a si mesmo, identificando-se panteisticamente com tudo o que vê e sente, expandindo-se, crescendo, como a pequenina folha de relva brotando do chão. Creeley, por outro lado, vê a relva longa e ondulante, como o tempo, no lote do cemitério, do qual seu avô possuía uma parte. Na comparação entre os dois poetas, pode-se notar a busca de uma identidade em dois momentos históricos bastante distintos: o da expansão e afirmação de valores característicos da "América", uma nação em formação, que buscava se estabelecer como um fruto dos ideais de democracia e liberdade, como uma nação moderna de homens modernos; e, do outro lado, aproximadamente cem anos depois, uma espécie de retração, de reflexão sobre algumas das conseqüências daquele desejo de potência e de expansão da América (guerras mundiais, bomba atômica, guerra do Vietnã, imperialismo) que trazem o poeta de volta para si, para a solidão de seus pensamentos e de sua existência. Expansão e retração podem ser notadas imediatamente, quando se lêem os poemas de Whitman e de Creeley: o primeiro, com seus versos livres, linhas longas que **vão tecendo seu ritmo de maneira** caudalosa e vigorosa; o segundo, com versos curtos, contidos, cheios de rupturas sintáticas e semânticas, considerado um "minimalista".

Estas características de Whitman e de Creeley comprovam a conexão dos poetas com os problemas e os momentos históricos de seu país em momentos diferentes. Tais contextos estão no âmago de seus poemas, os quais são, ao mesmo tempo, expressões de momentos e questionamentos individuais, pontuais, marcas de períodos e situações bem definidas historicamente, mas também universais. Estas mesmas características remetem a conceitos discutidos anteriormente por Zukofsky, que frisa a

importância da particularidade e do momento em que se escreve, momento que, prosodicamente se constrói para mostrar as “possibilidades da existência”, a abertura desta particularidade ao todo, à existência do ser humano. O segundo conceito que pode ser retomado aqui é o de “forma aberta”, de Olson. Tanto Whitman como Creeley criam as formas rítmicas de seus poemas, não se limitando a moldes ou “fôrmas” tradicionais ou “fechadas” de versos. Some-se a isso a inclusão do contexto, do momento da escritura na própria escritura, tecendo seu próprio campo, podendo ser descritas como “*compositions by field*”.

Whitman: folhas de relva. Creeley: grãos de areia. De pequenos brotos, as folhas desenvolvem-se em vastos campos, espalhando vida, crescendo. Por sua vez, os grãos de areia estão por toda parte, como a relva, mas cada grão de areia é um grão de areia: minúsculo, quase invisível, indivisível e incapaz de proliferação de vida. Em uma entrevista a Charles Bernstein, Creeley usa a imagem do grão de areia para definir sua poesia. Ele diz que sua poesia quer “ver o mundo num grão de areia” (*to see the world in a grain of sand*<sup>58</sup>). Daí resulta uma lírica compacta, comprimida formalmente e tematicamente relacionada a pequenos momentos ou instantes da vida, mas, ao mesmo tempo, reflexiva no que diz respeito à existência daquele fato e ao fato lingüístico que é o poema. A questão que insistentemente permanece, seja de forma explícita ou implícita, é a seguinte; “e agora?”. A sensação de certo vazio, de uma inquietação ou de uma ausência transparecem na indeterminação, na indecidibilidade da lírica de Creeley, bem como na sua prosódia, no seu senso de medida: na duração de cada sílaba e de cada pausa.

Dentre suas mais marcantes experiências na infância estão aquelas referentes a sensação de perda: o acidente que lhe causou a perda de um de seus olhos, a morte de seu pai, a vida no campo em Massachussets, a falta de uma figura masculina em sua família, composta apenas por sua mãe e irmãs. Todos esses fatores envolvem o aspecto físico, corporal, e afetam a percepção que Creeley tem de si, de seu corpo e do mundo ao seu redor. Esses, enfim, são elementos que ele explora na construção de seus poemas e na reflexão que faz sobre a sua própria identidade.

---

<sup>58</sup> Cf. entrevista de Robert Creeley a Charles Bernstein, realizada em 1995, disponível em: [www.writing.upenn.edu/pennsound/x/creeley.html](http://www.writing.upenn.edu/pennsound/x/creeley.html)

A construção da identidade só é possível se o sujeito dessa identidade estabelecer para si um tempo e um espaço entre outros tempos, porém, sem se excluir em um tempo-espaço imóvel, espaço poético afastado do mundo. Pelo contrário: o sujeito questiona e constrói sua identidade através das relações com o mundo, no momento em que escreve, desfazendo e refazendo os tênues limites que envolvem as noções de presente e de passado, de memória e de vida. Contudo, o que fica claro na leitura dos poemas é a sensação de perda, de ausência, ecoando nas palavras.

Em outro poema, “*The long road*”, o vazio do presente é justaposto a fatos do passado. Este poema, publicado em “*Life and Death*” (1998), é um dos últimos livros de Creeley e em seus poemas ele retoma temas e reflexões que fazem parte de toda sua obra. “*Life and Death*” também tem a colaboração do artista plástico Francesco Clemente. Cito o poema como um exemplo de que este tema da busca da identidade e o sentimento de “vazio” são constantes na poesia de Creeley:

*The Long Road*

*The Long Road of it all*

*is an echo,*

*a sound like an image*

*expanding, frames growing*

*one after one in ascending*

5

*or descending order ,all*

*of us rising, falling*

*thought, an explosion*

*of emptiness soon forgotten.*

*As a kid I wondered* 10  
*where did they go,*  
*my father dead. The place*  
*had a faded dustiness*  
*despite the woods and all.*  
*we all grew up.* 15  
*I see our faces*  
*in old school pictures.*  
*Where are we now?*

(CREELEY, 1998, p. 72)

Fica, no presente, um vazio, e é nesse vazio que existimos e, junto conosco, a poesia. Inevitavelmente, como a linguagem e a escrita vêm preencher o vazio da existência, tentando oferecer-lhe possíveis saídas, através do questionamento, da dúvida, da indagação.

#### **2.4. Fragmentação e justaposição: a prosódia de Creeley**

Creeley não está comunicando um conjunto de idéias anteriores que poderiam ser ditas de outras maneiras; antes, ele está dizendo-as, as palavras e sua sintaxe são o poema.<sup>59</sup> (Marjorie Perloff, 1996, p. 199 – tradução nossa)

Eu espero que os estudos lingüísticos tragam para a crítica contemporânea um vocabulário e um método mais sensíveis à atividade básica da poesia e menos

---

<sup>59</sup> Creeley isn't conveying a set of prior ideas that could be said in a number of ways; rather, he is saying itself, the words and their syntax is the poem. (PERLOFF, 1996, p. 199)

dependente de sentidos assumidos de estilos literários. O uso que Jakobson faz da contigüidade e do paralelismo como dois modos primários de coerência lingüística interessam-me. Mas, eu gostaria de ver mais atenção dada ao ambiente sintático, ao qual eu chamaria rudemente de “gramartologia”<sup>60</sup> (CREELEY, 1989, p. 493 - tradução nossa)

Uma das características marcantes dos poemas de Creeley está no seu uso da sintaxe como instrumento capaz de organizar, sonora e visualmente, o ritmo do poema, estabelecendo sua “batida” (*beat*), seu ritmo, seu tempo. A fragmentação sintática, os cortes abruptos que revertem ou, simplesmente, deixam em aberto as relações gramaticalmente previstas entre palavras, por exemplo, quebra entre sujeito e verbo, verbo auxiliar e verbo principal, o uso de muitas palavras gramaticais num mesmo verso, como preposições ou pronomes, geram uma certa ambigüidade, sintática e semanticamente. As palavras por si, justapostas, fazem gramática e a máquina do poema funcionarem. Ou, até mesmo a fragmentação de uma pequena palavra em sílabas ou fonemas, no sentido de criar um efeito de conexão entre “*one’s eyes and mouth, between seeing and saying*” (YAU, apud: CAPPELLAZO & LICCATI 1999, p.66), durante o ato de leitura. É o que acontece com a parte final do poema “*Eight*”, da série “*Numbers*”.

*Oct-*

*ag*

*on*

*al*

No poema acima as letras e sílabas compõem, por si, os versos, frisando a construção do sentido no ato de ler e perceber, juntar as sílabas que foram recortadas e remontadas. Parece, até, um recurso cubista analítico: o desmonte de uma figura e sua reconstrução de maneira diferenciada. Todavia, este poema é parte de uma série,

---

<sup>60</sup> *I am myself hopeful that linguistic studies will bring to contemporary criticism a vocabulary and a method more sensitive to the basic activity of poetry and less dependent upon assumed senses of literary style. Jakobson’s use of contiguity and parallelism as two primary modes of linguistic coherence interests me. Too, I’d like to see more viable attention paid to syntactical environment, to what I can call crudelly “gramartology”.* (Robert Creeley, 1989, p. 493)

denominada “*Numbers*”, composta por poemas de Creeley e desenhos de Robert Indiana, tendo como temas os números de 0 a 9. Assim como os demais poemas da série, “*Eight*”, é um texto totalmente diferente se vier acompanhado de seu respectivo quadro. (ver figuras 1 e 2 no anexo).

Creeley, neste trabalho, quer que seus poemas não sejam explicações ou descrições das telas, mas sim uma outra maneira de expressá-los, com a mesma intensidade e impacto que os quadros têm. Em “*Numbers*”, o poema é o quadro concretizado em palavras. Este é o ponto-chave de suas colaborações: o diálogo entre as artes plásticas e a poesia. Através desse diálogo, Creeley aproxima o expressionismo abstrato e o *action painting* das páginas dos livros. Assim como os pintores, o poeta valoriza os materiais a ele disponíveis e a ação de usá-los, porém, os resultados do uso desses materiais são predominantemente abstratos. É esse o caso da série “*Numbers*”: os números, tão presentes e concretos em nossas vidas, são, também, formas de se apreender o mundo, conceitos sobre os quais quase nunca se reflete. Ao mesmo tempo, esta parte do poema assemelha-se muito a poemas concretos, no jogo com a parte visual das letras impressas e no modo de composição.

Há uma tendência que se acentua nos poemas de Creeley com o passar dos anos, a qual se expressa e se impõe na forma e na temática dos poemas. Como vimos em poemas citados anteriormente, Creeley tinha como referenciais para sua criação a figura ou a idéia de um outro, a quem dedica seus poemas, mas a partir do fim da década de 60 e começo da década de 70, o poeta volta-se, mais intensamente, para si, para as relações entre a pessoa, o pensamento e a experiência e como a poesia pode concretizar isso. Há um isolamento inevitável do ser em si mesmo, o que acentua aquela ausência que a escritura tenta preencher através do uso de uma linguagem materialmente enraizada, mas com uma fala abstrata. As palavras são presenças marcantes, mas não são imagísticas e seus referenciais não se localizam exatamente no mundo exterior, mas no pensamento.

O uso do espaço da página, os espaços vazios marcando silêncios são, em alguns casos, maiores que o espaço ocupado pelas palavras impressas. Além do aspecto visual, o aspecto sonoro deste recurso indica uma desaceleração da fala, do ritmo rápido como dizemos, ouvimos e lemos. Essa desaceleração ressalta ainda mais o peso e a duração, a elasticidade (“*resilience*”) das palavras na página e nos ouvidos, num movimento contrário ao de poemas compostos em versos livres, por exemplo, em que o

ritmo do poema se aproxima do ritmo da fala. Creeley usa o material lingüístico da linguagem comum, palavras, expressões e construções, dando-lhes porém tempo, corpo e ritmo próprios, enfatizando cada palavra, em frases monossilábicas, fragmentadas, que geram uma ambigüidade semântica. Mesmo sendo um dos “discípulos” de Olson, Creeley não toma a linha como medida de seus versos, preferindo a sílaba como medida e a fragmentação das linhas. Como escreve Perloff (1996), este tipo de verso pode ser considerado uma poética não-linear ou pós-linear, na qual os menores morfemas ou mesmo uma simples letras fazem muita diferença.

Creeley busca a poesia nas palavras e na sintaxe o jogo que possibilita sua atividade poética. Escrever poesia é uma experiência na vida, e a vida se vive no cotidiano, nas coisas simples, pequenas, até mesmo banais do dia-a-dia, no qual, espontânea e até inconscientemente, se usa em nossos pensamentos a linguagem comum, ordinária. Desse modo, sua poesia é composta de um vocabulário simples e básico, sem grandes ornamentações, figuras de linguagem ou recursos estilísticos vindos de estilos literários pré-estabelecidos. A linguagem de seus poemas não difere daquela que ouvimos nas ruas e em nossos pensamentos, mas seu ritmo é diferente porque sua intensidade é diferente. Cito Perloff novamente:

O minimalismo de Creeley pode ser entendido como um novo tipo de realismo, um entendimento tácito de que, nas palavras de Wittgenstein, “a linguagem ordinária é adequada”. Não a linguagem ordinária no sentido de Wordsworth, de uma “seleção da linguagem realmente usada pelos homens”, ou no sentido de Yeats, “uma fala normal apaixonada” (pois, como Wittgenstein, Creeley não valoriza muito a *elevação*), mas, em vez disso, a linguagem naquelas formas “primitivas” que nos permitem contemplar os quebra-cabeças e os mistérios da comunicação ordinária[...]”<sup>61</sup> (1996, p. 191 – tradução nossa)

---

<sup>61</sup> Creeley’s minimalism can be understood as a new kind of realism, a tacit understanding that, in Wittgenstein’s words, ‘ordinary language is all right.’. Not ordinary language in Wordsworth’s sense of “a selection of language really used by men”, or in Yeats’ sense of “passionate normal speech” (for, like Wittgenstein, Creeley doesn’t put much stock on heightening), but rather, language in those primitive forms that allow us to contemplate the puzzles and mysteries of ordinary communication[...](PERLOFF,



As palavras tomam o lugar daquela ausência e, ao mesmo tempo, são presenças físicas no mundo, como as pessoas e seus corpos, uma vez que elas são, para Creeley, uma forma da experiência com a qual ele se confronta no ato de escrever. As relações humanas, sua organização, não têm como escapar da linguagem. Ao comentar essas conexões, Derrida questiona:

Escrever não é, ainda, confundir ontologia e gramática? Esta gramática na qual se inscrevem ainda todas as deslocções da sintaxe morta, todas as agressões da palavra contra a língua, todos os questionamentos da própria letra? (2002, p.71).

A experiência de escrever, nos poemas de Creeley, é um processo bastante semelhante àquele descrito por Derrida. Um dos recursos frequentemente usados por este poeta é a escolha de palavras e de organizações sintáticas não muito usuais, estranhas até, se comparadas a outros tipos de textos líricos. A fragmentação e a ruptura de sentenças são elementos vitais para suas composições, que, de certa forma, despertam a “sintaxe morta” que ajuda a estruturar a comunicação e a percepção do cotidiano. Com isso, o ordinário ganha um outro enfoque, tornando-se estranho, novo, diferente.

O mesmo mecanismo de composição que trabalha com a ruptura sintática de sentenças e a ênfase em cada uma das palavras que, isoladamente, compõem um processo, é evidente em vários poemas do livro *Words*. Como se lê no poema abaixo, “Pedaços” (“*Pieces*”), a fragmentação das frases é um correspondente exato da fragmentação existencial e emocional que o poema expressa. A percepção das frases e seu entendimento acontecem aos pedaços, não flui de palavra para palavra ou de linha para linha; ela é interrompida a cada instante, frisando que não há ligação entre os “pedaços”.

*Pedaços*

Eu não  
queria  
machucar você.  
Não

Pare                    5  
para pensar.  
Dói  
viver

assim,  
carne                    10  
aos pedaços  
caminhando <sup>62</sup>

( 1982, p. 342 – tradução nossa)

Em “*Pieces*”, as palavras têm, primeiramente, seu valor sonoro salientado pela brevidade das próprias palavras escolhidas e, também, pela fragmentação dos versos, que separa sempre o sujeito gramatical do verbo em linhas diferentes, o que torna o poema um texto que rompe com uma expectativa pré-determinada, com uma leitura mais automática, pois não se encontra na seqüência sintática habitual o sentido para a frase iniciada. Em vez disso, o branco, o silêncio. Este “minimalismo”, de certo modo, é reflexo de uma postura “antilírica” bastante características do *Black Mountain Group*. A

---

<sup>62</sup> *Pieces* // I didn't/ want/to hurt you./Don't//Stop/ to think.It/hurts/ to live// like this./ meat/ sliced/ walking. (CREELEY, 1982, p.342)

subjetividade lírica no poema “*Pieces*”, assim como em vários outros poemas de Creeley, não visa descrever detalhes da vida ou da pessoa do poeta de forma sentimentalista, mesmo tratando de sentimentos, de questionamentos sobre os relacionamentos e suas conseqüências. Ele exclui de seus versos aquilo que possa ser acessório ou superficial para a construção do poema, como já afirmava Pound em seus manifestos imagistas: o poeta deve evitar o uso de quaisquer palavras que não sejam essenciais à construção do poema, evitando a descrição e privilegiando a apresentação mais direta possível da cena, imagem ou emoção a ser trabalhada no poema. Porém, o que torna os poemas de Creeley singulares é o fato de que, mesmo seguindo os preceitos imagistas, seus textos são muito mais abstratos que concretos, pois não se trata apenas de fragmentar ou desmontar aquilo que se vê no mundo exterior, no sentido, mas também do interior, da percepção e do pensamento. Em “*Pieces*”, é a estrofe final do poema que traz o elemento imagístico para justapor à emoção descrita.

Outro fator muito importante a ser considerado ao se analisar os poemas de Creeley é a colaboração do poeta com artistas plásticos, pois poema e arte visual dialogam e suplementam a leitura de ambas as partes do trabalho. O próprio fato de compor em conjunto já traz à tona uma fragmentação da idéia tradicional de lírica e de subjetividade, que é reforçada em todos os aspectos do poema. O sujeito lírico ou a voz lírica se compõe de pedaços, de palavras e da diferença entre o dizer e o perceber visualmente, usando aqui uma expressão um tanto quanto paradoxal, é concretamente abstrato. Há, porém, poemas como “*Measure*”, em que o caráter abstrato do ato de pensar se torna a força motriz da escrita. O processo de construção do pensamento e da realidade que esse pensamento engendra criam um isolamento, uma solidão inescapável.

### *Medida*

Eu não posso

Me mover para trás

Nem para frente.

Eu estou preso

No tempo 5

Como medida.

O que nós pensamos sobre

o que nós pensamos de –

de nenhuma outra razão

nós pensamos que 10

simplesmente pensar –

cada um por si.<sup>63</sup>

(1982, p. 290 – tradução nossa)

Creeley, em várias entrevistas, afirma que sua preocupação maior é com o ato de pensar e seus poemas, de certa forma, são extensões de seus pensamentos. Relacionando esse fato à sua prosódia, e também à conhecida afirmação que Olson atribui a Creeley, “*form is never more than an extension of content*”. Se o conteúdo é o pensamento, o poema tem os estranhos sons do pensamento, enquanto ele acontece no tempo. Enquanto na prosa o pensamento é apresentado pelo fluxo de consciência ou monólogo interior, na poesia de Creeley ele é composto por movimentos breves, intensos e por rupturas.

O crítico Charles Altieri (1984), em um estudo analítico da poesia de Creeley – “*Robert Creeley’s Poetics of Conjecture*” – ressalta essa característica do poeta de situar

---

<sup>63</sup> *Measure* // I cannot/ move backward/ or forward.// I am caught// in the time/ as measure./ what we think/ of we think of – // of no other reason/ we think than/ just to think- / each for himself.// (CREELEY, 1982, p.290)

seus poemas num espaço-tempo entre o pensamento e o que já foi pensado, nesse vão que é o próprio ato de pensar a que ele chama de *conjecture*, do qual o poema “*Measure*” (acima) pode ser um exemplo claro. Altieri também aponta nesse modo de escrever poemas uma falha, ou melhor, uma falta. Escreve ele:

O poema transforma-se, como Creeley o coloca, num simples processo de se rastrear a vida de alguém. O poeta ouve a si refletindo diretamente sobre suas experiências enquanto elas se desdobram no pensamento da escrita, e os poemas parecem surgir mais como resultados de situações do que como a criação deliberada de mundos imaginativos; a poesia talvez se aproxime o tanto quanto pode de um grau zero de imaginação criativa.<sup>64</sup> (1984, p.116 – tradução nossa).

Grau zero de criação imaginativa talvez seja uma descrição um tanto quanto carregada, denotando uma idéia de poesia de origens simbolistas ou mesmo modernistas, no sentido de esperar do poema grandes projetos, grandes símbolos e grandes vozes. Essa expectativa torna-se uma frustração para Altieri, mas isso não significa que a poesia esteja próxima de um grau zero de criatividade. Creeley é um poeta das coisas pequenas, do grão de areia, da linguagem comum, da vida comum, da qual ele consegue explorar momentos de instantânea beleza, de estesia, fazendo o leitor voltar sua atenção para as palavras e o pensamento durante alguns instantes. Essa proposta é fruto de uma concepção de poesia que vê o ato poético como uma experiência na linguagem e não uma descrição pela linguagem, valorizando as palavras como algo material, como corpo físico, sensível, para o poeta e para o leitor, de modo que o poema, esse recorte no tempo, transmita sua energia para o leitor.

Creeley procura construir os sentidos de seus poemas promovendo uma ruptura temporal e especial, fazendo o leitor questionar a relação habitual e quase que

---

<sup>64</sup> The poem becomes, as Creeley puts it, a simply process of tracking one’s life. The poet overhears himself reflecting directly on his experiences as they unfold in the thinking of writing, and the poems come to appear as results of situations rather than as the deliberate creation of imaginary worlds; poetry perhaps comes as close as it can to a zero degree of imaginative creation. (ALTIERI, 1984, p.116)

automática existente as palavras e o mundo referencial, principalmente através do jogo sintático, chamando a atenção para objetos, cenas ou fatos para os quais, geralmente, não se dá importância. Acima de tudo, a ênfase da poética de Creeley está no entendimento das palavras como objetos físicos, que existem por si. Este é um dos elos que une a prática poética de Creeley às propostas da chamada L=A=N=G=U=A=G=E poetry: o questionamento daquela relação entre linguagem e referentes e o papel da linguagem em si no processo de criação de sentido da poesia, através do arranjo sintático que delega ao leitor grande parte do processo de construção de sentido, exigindo dele uma postura mais ativa diante do poema. Este pode ser considerado um passo adiante de uma poesia pós-modernista, não identificada com as meta narrativas da modernidade, mas voltada para as particularidades da palavra como tal e de suas relações com aquele que a lê no poema.

## **2.5 Juntando os pedaços: *Pieces***

Segundo Cynthia Edelberg (1978), *Pieces* é um marco, uma virada na poesia de Creeley, pois reflete uma mudança no que se refere ao modo de Creeley escrever. Em *Words*, livro que antecede *Pieces*, o poeta aprimora técnicas e temas que sempre estiveram presentes em sua poética, mais especificamente a fusão entre vida, poesia, linguagem e pensamento. Seus versos curtos expressam, além da tensão e da emoção do poeta ao escrevê-los, um intenso e até severo controle do poeta sobre as palavras. Em *Pieces*, há uma maior flexibilidade nas formas, uma mescla de versos curtos e densos, pequenos trechos de prosa, versos mais longos, o que mostra uma maior absorção do momento e do contexto extrínseco ao ato de pensar no ato de escrever. Tal característica aproxima a estrutura desta obra de *Spring and All*, de Williams.

*Pieces* teve sua primeira edição em 1968, acompanhada por ilustrações e colagens de Bobbie Creeley, segunda esposa do poeta, acompanhando os poemas. O diálogo entre texto e parte visual é, em grande parte, responsável pela construção de significados dos poemas, uma vez que as ilustrações são bastante abstratas, recortes e montagens de fotografias, pintadas à mão, reforçam uma sensação constante dos poemas: a fragmentação e a oscilação entre todo e partes, entre entendimento e não

entendimento, e a existência de toda a diversidade de situações, pessoas e sentimentos independentes de nosso controle sobre eles. Cabe ao leitor, assim como ao poeta, juntar os fragmentos, os pedaços, construindo sentido(s) a partir daqueles pedaços.

Um longo poema cujas partes refletem o momento e o lugar em que foram percebidas ou escritas, mostram um poeta trabalhando nas bases do que Olson, já em 1950, chamava de “*open form*”: o tempo, o espaço e a situação presente do poeta colocam-se poema adentro, trazendo a “transferência de energias de onde o poeta as encontrou para o leitor”, como escreve Olson em seu “*Projective Verse*”. Porém, tal transferência não se efetuaria sem o filtro do pensamento, mas não um pensamento universalizante, dedutivo; pelo contrário, parte-se do particular, concreto, para o geral, mais abstrato, contudo indissociável do aqui e agora de quem está presente naquele momento, naquele pensamento, que é uma ação, uma realidade.

A epígrafe do livro é um trecho do poema “*Song*”, de Allen Ginsberg, poeta bastante próximo de Creeley no período em que ele compunha *Pieces*, sendo citado e mencionado muitas vezes no decorrer da obra. Talvez, a influência de Ginsberg nesta obra de Creeley esteja relacionada à maior flexibilidade de formas, em vários trechos bastante espontâneas sem um controle tão rígido das estruturas poéticas por parte do poeta, trechos nos quais a sensibilidade se faz mais atuantes que a razão. “*Song*” traz, temática e formalmente, elementos-chave para *Pieces*. O desejo de retornar ao corpo de onde ele nasceu, o desejo de unir, de re-unir algo que foi, desde sempre fragmentado, separado, é constante em *Pieces*. No que se refere ao aspecto formal, nota-se nos versos de Ginsberg uma dicção bastante diferente se seus versos longos:

Sim, sim,  
isto é o que  
eu queria  
eu sempre quis,  
eu sempre quis,  
retornar

ao corpo

de onde eu nasci.<sup>65</sup>

(GINSBERG, citado por CREELEY, 1982, p. 378 – tradução  
nossa)

O corpo e as experiências sensoriais como prazer, sexo, frustração e raiva mesclam-se ao questionamento sobre tais experiências, bem como sobre o tempo e o espaço que elas ocupam enquanto acontecem e depois, quando acontecem ou re-acontecem na memória, no pensamento. Além de Olson e Ginsberg, outra figura marcante em *Pieces* é Zukofsky, a quem, segundo Creeley, a primeira parte do livro é dedicada. Com Olson, Creeley consegue definir sua própria voz poética; com Ginsberg, ele se aproxima dos *beat poets* e isso se reflete numa maior intensidade da intuição e da uma maior flexibilidade no controle das formas dos versos; já com Zukofsky, Creeley aprende o que é uma poesia que sintetiza todas as características anteriores e as potencializa por meio de uma poesia que une técnica, sensibilidade e engajamento. *Pieces* se abre com o seguinte poema de 8 estrofes e 23 linhas:

Tão Real quanto o pensamento

pensa criado

pela possibilidade –

forma. Um ponto

no final de uma sentença

5

a qual

começava *era*

---

<sup>65</sup> Yes, yes,/that's what/ I wanted,/ I always wanted,/ I always wanted/ to return/ to the body /where I was born. (GINSBERG, citado por CREELEY, 1982, p. 378)



num presente,

uma presença

dizendo

10

algo

enquanto passa.

Nenhuma forma menos

que atividade.

Todas as palavras –

15

dias – ou

olhos –

ou acontecimento

é um evento apenas

para o observador?

20

Ninguém

lá. Todos

aqui.<sup>66</sup>

(1982, – tradução nossa)

---

<sup>66</sup> As Real as thinking/ wonders created/by the possibility –//forms. A period/ at the end of a sentence/ which// began it was / into a present/ a presence//saying / something/ as it goes// No forms less/ than activity// All words/ days – or/ eyes -// or happening/ is an event only/ for the observer?// No one/ there. Everyone/ here.// (CREELEY, 1982, p. 378,379)

Nas primeiras estrofes de *Pieces*, o pensamento e o seu desenrolar no tempo são as molas propulsoras para a reflexão e para a escrita; na condição de abstrações, não apresentam, como em poemas de livros anteriores, imagens, cenas ou objetos claramente identificáveis. Nesse ponto, Creeley se distingue de seus mestres Williams e Pound, pois, de certa forma, abandona o uso de imagens concretas e, também, passa a libertar-se de ligações diretas com o mundo referencial, centralizando sua escrita nas relações possíveis e não previsíveis a seu dispor no sistema da linguagem. Acrescenta-se a isso o fato de que as colaborações com os artistas plásticos acentuam as experimentações lingüísticas do poeta, que passa a ter uma dicção mais abstrata. Quando cenas e objetos do mundo referencial se fazem presentes nos versos, sua presença é registrada como simples presença concreta e física, visual e observável.

Nos versos citados acima, nota-se a ausência de formas, cores, objetos do mundo físico. Apenas a palavra “*eyes*” traz algum tipo de imagem à qual um referente é imediatamente evocado. As palavras-chave são: pensamento, possibilidade, presença, forma, atividade, acontecimento e observador. O poema tenta trazer para o mundo sensível os movimentos e desdobramentos do pensamento e as relações que este estabelece entre presente, passado e futuro na formação do que pode ser chamado de realidade. O que é real como o pensamento: o dizer, a criação, o evento, o fato de estarmos aqui. Tudo depende do aqui e do agora, enquanto se pensa, enquanto a atividade dura no tempo. O que se foi se torna presença ao ser dito. Esse é um dos poderes ou uma das principais forças da palavra, o de promover a atividade criadora e instauradora de momentos presentes, que mesclam e fundem o passado e o futuro.

A estrutura formal dos primeiros versos se mantém bastante próxima da prosódia dos poemas de *Words*. Porém, em *Words*, os poemas, em sua maioria breves, são separados graficamente por página – cada poema, por menor que seja, ocupa uma página – e por título – todos têm títulos; muitos têm subtítulos que são dedicatórias. Em *Pieces*, o processo de montagem que une os poemas é a justaposição ou parataxe. Alguns têm título e subtítulo, outros não. O livro todo, se lido como uma composição longa, pode ser subdividido em partes ou etapas que variam em seu tom, sua temática e prosódia., dependendo da situação e das emoções encontradas e concentradas em cada momento. Há um movimento do pensamento que se encontra em poemas anteriores,

como em “*The Language*”, comentado anteriormente, porém mais expansivos, mais soltos e abertos que num poema curto. Tal movimento pode ser entendido como um movimento narrativo, ou seja, uma situação inicial, suas complicações e desdobramentos, seu ápice ou ponto máximo de conflito, e talvez, uma resolução e retorno a uma situação semelhante à inicial, porém, modificada pela própria percepção do desenrolar do processo de pensamento e de reflexão que foi o poema, sua escrita e sua leitura. A resolução dos conflitos experimentados e presentes no poema jamais são soluções absolutas. Não há, exatamente, respostas ou saídas definitivas, a não ser a de encarar, solitariamente e novamente, as mesmas perguntas, que são, essencialmente, existenciais, filosóficas. Tratam das relações do ser com o tempo e no tempo, constituindo-se enquanto ser naquele exato momento em que reflete. Por isso pode-se afirmar que há uma relação bastante próxima entre poesia e filosofia nos poemas de Creeley.

Na primeira parte de *Pieces*, o leitor começa a acompanhar pensamentos, situações e acontecimentos escritos, que se tornam reais pelo próprio ato de pensar, de criar possibilidades. O vocabulário simples, mas que se torna, de certo modo, estranho pelo modo como as palavras são colocadas e justapostas, acompanhando o do movimento de um pensamento em direção aos objetos diante dos olhos, cenas familiares. Ainda não aparecem trechos em prosa, mas cenas prosaicas povoam o texto. O leitor acompanha o poeta em seus pensamentos, sua casa, sua família, suas impressões e percepções do que acontece dentro e fora de sua mente. As atividades de pensar e de escrever não se separam de pequenos fatos ou acontecimentos, como, por exemplo, o ato de servir um pedaço de bolo a alguém. Característica marcante desta parte do poema é a simplicidade e a coloquialidade, a proximidade com o dia-a-dia, tanto no uso da linguagem quanto nos assuntos abordados. A poesia não se separa das atividades mais comuns e da linguagem comum. É ser e estar no mundo, em meio à multitudine de outras pessoas e objetos nesse mesmo mundo, observando agindo enquanto o tempo passa aqui e agora, que é ao mesmo tempo cheio e vazio.

Nesses poemas, a presença dos verbos é sutil, pois estes não aparecem em grande quantidade e todos estão conjugados no tempo presente e no presente contínuo, valorizando, assim, os instantes ali expressos. Há muitos nomes e, em alguns momentos, principalmente do meio para o final, há um grande número de repetições das preposições

*in*, “*into*”, “*out*”, “*out of*”. As idéias e relações expressas por essas preposições são constantes em todas as partes do poema, fazendo as conexões, às vezes interrompidas, entre o pensamento, o corpo, o momento e o mundo. Como nos versos que são a passagem central da primeira parte do poema, tanto temática quanto formalmente, pois se situam bem no meio desta primeira parte:

Dentro

e fora

localizações

impossíveis –

alcançando dentro 5

do lado –

de fora, fora

do lado –

de dentro – como

meio: 10

uma mão.<sup>67</sup>

(CREELEY, 1982, p. 380 – tradução nossa)

---

<sup>67</sup> Inside/ and out// impossible/ locations – //reaching in / from out –// side, out/ from in –// side – as/ middle: // one hand. (CREELEY, 1982, p. 380)

A contigüidade ou justaposição de poemas parece fluir sem sobressaltos; de uma para outra as partes do poema parecem formar uma seqüência regular. O leitor acompanha os movimentos do texto a respeito do pensar e sua construção da realidade. No trecho citado acima, há um diálogo, uma ligação com os versos da epígrafe. Voltar para dentro, do corpo materno estando fora dele, indica uma localização impossível, mas que pode, em alguns momentos, ser revertida, pelos movimentos descritos no poema que lembram os movimentos do ato sexual.

Na seqüência, aparecem quatro poemas curtos, todos com títulos e um, o último desta primeira parte de *Pieces*, um pouco mais longo e heterogêneo que os anteriores. O primeiro deles, “*Flowers*”, tem, inclusive, uma epígrafe de Edward Dahlberg. Ele parece fechar um ciclo de introspecção, pois em seguida, os poemas passam a apresentar fatos, pessoas e cenas de realidade exterior, imediata: a casa, os objetos, conversas, a paisagem. A última seção desta primeira parte, intitulada “*A Step*” é muito interessante. Subdividida em dez pequenos poemas ou cenas – alguns deles semelhantes a *haikus* – parecem ser tomadas cinematográficas, nas quais a câmera muda de foco a cada momento, construindo cenários e cenas. Transcrevo, abaixo, algumas trechos:

*Um Passo*

Coisas

vêm e vão.

então

deixa-as.

Tendo que –

5

o que eu penso

em dizer agora.

Nada a não ser  
venha e vá  
num momento 10

Xícara.  
Tigela.  
Pires.  
Cheio.

O caminho para dentro da forma, 15  
o caminho para fora da sala –

A porta, o chapéu,  
a cadeira, o fato.

Salgueiro, a casa, um ovo –  
O que eles formam? 20

Chapéu, feliz, uma porta –  
O que mais? <sup>68</sup>

(1982, pp.382,383 – tradução nossa)

---

<sup>68</sup> A Step // Things/ come and go./ Then/ let them// HAVING TO –/ what do I think/ to say now.// Nothing but/ comes and goes/ in a moment.// Cup./ Bowl./ Saucer./ Full.// The way into the form./ The way out of the room.//

The door, the hat,/ The chair, the fact// Willow, the house, an egg - / what do they make?// Hat, happy, a door -/ what more.

Não se nota tanta ansiedade como nos poemas de *Words*, mas sim uma espécie de aceitação das coisas que ocorrem e do modo como ocorrem.

Os paralelismos sonoros e sintáticos dão ritmo e sentido ao poema. Repetições de sons, de palavras e de estruturas gramaticais são simples e comuns, assim como os objetos e cenas aos quais se referem. Alguns destes poemas são parecidos com o modo de Gertrude Stein organizar alguns de seus textos e poemas. Tão simples e tão comuns que causam estranhamento e questionamentos como: isso é um poema? A diferença entre Stein e Creeley é que Creeley é mais sucinto e fragmentado, enquanto Stein leva as repetições aos limites máximos, obtendo delas sentidos que não eram tão superficiais ou óbvios, pois eles só se revelam ao se pensar daquela maneira simples, plana, direta. Este é um dos pontos comuns entre Stein e Creeley: eles evitam excessos de detalhes ou explicações e vão direto à visão dos fatos, objetos e cenas, sejam eles “objetivos ou subjetivos”. O que importa, em seus poemas, é a questão da organização direta e simples dos materiais que usam, ou seja, as palavras. Estes poetas procuram aliviar as palavras que usam de uma grande carga de significados e referências acumuladas ao longo da vida da língua em que estão escrevendo e, também, por séculos de figuras retóricas e usos poéticos atribuídos às palavras quando estas se encontram em poemas.

Em um ensaio a respeito da obra de Gertrude Stein, William Carlos Williams discute algumas características marcantes da escritora, como, por exemplo, o retorno das palavras a um estado mais “limpo”, sem tantos acúmulos de referências. Cito:

O que são filósofos, cientistas, religiosos, eles que têm enchido a literatura com sua papa? Escritores, de um tipo. Stein simplesmente apaga suas estórias, desliga-os e vive sem eles, sua lógica (fundada meramente nos limites das percepções) que se supõe transcender as palavras junto com eles. As palavras, na

---

<sup>69</sup> What are philosophers, scientists, religionists, they that have filled up literature with their pap? Writers, of a kind. Stein simply erases their stories, turns them off and does without them, their logic (founded merely on the limits of the perceptions) which is supposed to transcend the words along with them. Stein denies it. The words, in writing, transcend everything. (WILLIAMS, 1971, p. 349-350)

escrita, ela mostra, transcende tudo.<sup>69</sup> (1971, pp. 349,350 – tradução nossa)

Refazer, reformular a linguagem, a matéria-prima do poema, tirando dela crostas superficiais e supérfluas para a produção de textos literários realmente inovadores. A questão não é a de se inventar uma nova linguagem, mas vê-la e organizá-la de forma diferenciada. Cito novamente as palavras de Williams:

Verdadeiramente, o mundo é cheio de emoção – mais ou menos – mas ele é pego pela confusão em um grau muito mais importante. E, o propósito da arte, se é que ela tem algum, não é copiar aquilo, mas repousa na resolução de dificuldades para sua própria organização de materiais. E, fazendo assim, mais do que pela cópia, a arte toma seu lugar como a mais humana. <sup>70</sup> (1971 pp. 352,353 – tradução nossa).

A seleção e a organização de materiais são, sem dúvida, os grandes diferenciais destes poetas. Na seleção, a opção por um tipo de linguagem comum e de temas também bastante comuns exige deles uma organização que diferencie os materiais e temas escolhidos de maneira que eles não copiem, como afirma Williams, o cotidiano e suas emoções, mas que, pelo contrário, joguem uma luz mais intensa e focalizada sobre seus materiais, ou seja, as palavras. Em *Pieces*, esta organização, esta sintaxe é de grande importância porque ressalta as diferenças entre os materiais ali empregados e faz com que o leitor tenha uma postura ativa e participativa na reorganização do texto enquanto faz sua leitura.

---

<sup>69</sup> What are philosophers, scientists, religionists, they that have filled up literature with their pap? Writers, of a kind. Stein simply erases their stories, turns them off and does without them, their logic (founded merely on the limits of the perceptions) which is supposed to transcend the wordsalong with them. Stein denies it. The words, in writing, transcend everything. (WILLIAMS, 1971, p. 349-350)

<sup>70</sup> Truly, the world is full of emotion – more or less - but it is caught in bewilderment to a far more important degree. And the purpose of art, as far as it has any, is not at least to copy that, but likes in the resolution of difficulties to its own comprehensive organization of materials. And by so doing, it takes its place as most human. (WILLIAMS, 1971, p. 352-352)



A segunda parte de *Pieces* é bastante diferente da primeira. Ela começa por um poema longo, chamado “*The Finger*”, de trinta e seis estrofes de quatro versos cada, cuja versificação é regular e todas as estrofes têm tamanho semelhante. As páginas desta parte se parecem, visualmente, com as páginas de um livro de poemas, fato que chama a atenção se comparadas ao aspecto visual e à duração dos poemas da parte anterior. A expectativa, agora, é a de algo mais coeso, como uma seqüência narrativa ou descritiva, como os versos da primeira estrofe indicam:

*O Dedo*

Seja dentro ou fora da  
mente, uma concepção  
prevalece sobre ela. *Então*  
naquele tempo eu era um estranho,<sup>71</sup>  
(1982, p. 384 – tradução nossa)

A questão do dentro e fora da mente retorna, mas agora em outro contexto, maior que a mente, que a supera, uma concepção que já existia antes e possivelmente, permanecerá após esse momento. Da mente individual uma conexão com estruturas poéticas e estéticas que se mantém desde tempos homéricos. “*So that*”, na terceira estrofe, é uma referência ao final do “Canto I”, dos *Cantos* de Pound. De acordo com Edelberg (1978, p.98), o uso dessa expressão sugere que Creeley irá retomar a narrativa onde Pound parou. Se na primeira parte o diálogo poético era com Zukofsky, agora o tecido poético se faz com os fios deixados por Pound. Por isso, as imagens e as cenas são tão diferentes agora. A noção de tempo é diferente, pois o minuto, o momento é percebido dentro de um panorama maior, atemporal, e não exatamente cronológico. Há histórias, propósitos e modelos quase que arquetípicos, como a história de Ulisses, que

---

<sup>71</sup> *The Finger*// Either in or out of the mind, a conception/ overrides it. So that/ that time I was a stranger, [...] (CREELEY, 1982, p.384)

Pound retoma nos seus *Cantos*. O “eu” do poema agora se identifica como um homem estranho, barbado, roupas velhas e rasgadas, cego e sozinho, com um destino atemporal (*timeless*) e uma história cujo propósito não era dele. Ele só tinha que fazer tudo corretamente. Então, a procura pela mulher sensual e pela beleza traz à lembrança a figura de Afrodite: uma mulher surgida da luz, que ele conheceu. E depois a lembrança de outra mulher, Atena. Deusas, conceitos, ideais de mulheres: sensualidade e inteligência. Mulheres intocáveis, inatingíveis que o poeta conhece e que fazem parte dele assim como de uma história eterna. A voz poética em *Pieces* está sempre oscilando entre uma percepção intelectual e outra, sensual. Entretanto, tal oscilação mostra a impossibilidade de uma total separação entre os dois pólos, que estão, ambos, unidos em um só corpo, em uma só mente.

A presença de figuras mitológicas não é um recurso recorrente na obra de Creeley, o que reforça a interpretação de que aqui o diálogo com os *Cantos* de Pound é o fio condutor. Uma forma de homenagem e de reflexão sobre sua condição de alguém mortal, inteiramente imerso em seu tempo e em seu espaço, como mostra a primeira parte desse poema. Porém, ao mesmo tempo, inserido num todo cultural maior, cheio de referências que o levam a outros tempos e a outros espaços, os quais, por analogia, servem como modo de pensar sua realidade imediata.

Na primeira parte de “*The Finger*”, há um número muito maior de verbos descrevendo ações, todas no passado, contando uma história que já passou e que talvez, seja muitas e muitas vezes recontada. Durante as primeiras dez estrofes o diálogo com *Os Cantos* se dá através do jogo de rupturas com o tempo histórico e cronológico, o que, de certa forma, torna todos os tempos, passados e futuros, um mesmo presente contínuo. Este é, conforme Creeley (1984) escreve no ensaio “*A Note on Ezra Pound*”, um dos grandes feitos de Pound para a poesia contemporânea: o apagamento das fronteiras fixas de tempo cronológico através da justaposição de cenas e da intensidade destas mesmas cenas no poema. O ato de escrever parece ser uma eterna retomada de fios deixados por aqueles que já escreveram e que estão à espera de novas mãos para mover os mecanismos do velho tear, que mantém os tempos em comunicação e diálogo. Porém, na décima estrofe, uma dúvida, uma inquietação surge naquele cenário poundiano e começa a chamar o poeta para a outra extremidade do fio textual, aquela que está em suas mãos, agora:

A águia pescadora, o mar, as ondas.  
Continuam contando a estória,  
continuam mesmo que ninguém mais a ouça,  
até o fim dos meus dias?<sup>72</sup>  
(CREELEY, 1982, p. 385 – tradução nossa).

Continuar contando a estória, até o fim de seus dias traz uma idéia de eterno presente, de continuidade, e de constante recomeço, que nos remete ao conceito de composição, de Gertrude Stein. Segundo Stein:

[...]o que muda de um tempo para outro é o que é visto e o que é visto depende de como todos estão fazendo tudo. Isto faz a coisa para a qual estamos olhando muito diferente e faz o que aqueles que a descrevem fazem dela, isto faz uma composição, confunde, mostra, é, parece, isto gosta disto como isto é, e isto faz o que é visto como é visto. Nada muda de geração para geração exceto a coisa que é vista e isto faz uma composição.

[...] agora, fica entendido que tudo é o mesmo exceto a composição e o tempo, composição e o tempo da composição e o tempo na composição. <sup>73</sup> (1999, p.513 e p. 516)

---

<sup>72</sup> The osprey, the sea, the waves./ To go on telling the story,/ to go on though no one hears it,/ to the end of my days?//

<sup>73</sup> The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends upon how everybody is doing everything. This makes the thing we are looking at very different and this makes what those who describe it make of it, it makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is, and this makes what is seen as it is seen. Nothing changes from generation to generation except the thing that is seen and that makes a composition. (STEIN, 1999, p.513)

It is understood by this time that everything is the same except composition and time,

O tempo, enquanto contexto histórico ou social, determina “como todos estão fazendo tudo” e, conseqüentemente, o modo como aquilo que é visto é percebido e entendido. Este fato pode ser considerado como um tipo de leitura superficial ou referencial, aquela que atribui sentidos de acordo com a situação específica em que algo acontece, neste caso, a leitura de uma obra como *Os Cantos*, feita por Creeley. Há também outros tipos de tempo: o tempo da composição, referente ao tempo em que a composição foi feita, algo pontual como, por exemplo, o tempo de Homero, o tempo de Pound, o tempo de Creeley. E, finalmente, o tempo na composição. Este é o mais idiossincrático de todos, pois nele está a criação individual de cada poeta ou artista, e esta criação escapa à questão da mimese ou da referencialidade. O poeta brinca com o tempo na composição, reorganizando-o à sua maneira e de acordo com seus próprios critérios, os quais o leitor irá perceber e, quiçá, mudar, de acordo com o seu tempo e com o modo como ele entende o tempo da composição e o tempo na composição. Ou seja, a composição muda dependendo do seu receptor e do contexto que o forma e informa.

A estória continua sendo contada, e isso a torna diferente. Apesar de ser aparentemente simples, este é um tema complexo porque envolve a reflexão a respeito da função e da interpretação da poesia e da literatura que se estende desde Platão até os nossos dias. Ser o mesmo e ser diferente, simultaneamente, a cada leitura. Ulisses, Afrodite, Atena, Mercúrio são diferentes em Homero, Pound e neste poema de Creeley. Existe um afunilamento, um direcionamento cada vez mais estreito no modo de se ver e organizar o caos através da poesia. Pode-se ilustrar este pensamento com a imagem da canalização de um rio para a geração de energia elétrica, uma usina de energia. As figuras mitológicas em Homero podem ser comparadas ao rio em seu estado natural, movendo-se em seu próprio espaço e com o seu ritmo natural. Em Pound, essas mesmas figuras, como as águas represadas, continuam a fluir, porém, fora de seu curso original, o que potencializa sua força. Em Creeley (e por contigüidade, os poetas contemporâneos de forma geral) aquelas figuras chegam às turbinas da usina e são transformadas em energia invisível e potente, que em nada se assemelha às águas do rio original. É dessa

---

composition and the time of the composition and the time in the composition. (*idem*, p.516)

energia que dependemos, mas raramente paramos para pensar de onde ela vem. A poesia de contemporânea, e a de Creeley especificamente, oferece a oportunidade ao mesmo tempo em que exige, do leitor, essa reflexão.

Voltando ao tempo “na composição”, nas duas estrofes seguintes, Hermes ou Mercúrio, o mensageiro, aparece e traz o poeta às condições de um tempo mais pontual e restrito, o tempo da composição propriamente dito, através de detalhes: óculos escuros, telefone. Ocorre um retorno à mente do poeta e às circunstâncias de sua vivência e percepções. Dentro de sua mente e de seu tempo e ao mesmo tempo pertencendo a um tempo maior gera dúvidas, questionamentos.

Mercúrio, Hermes, de óculos escuros.

Fale com ele – mas é como se  
alguém falasse ao telefone,  
pedindo para que por favor ouça –

está certo, eu disse –

5

e a face refletida ecoa  
um elenco de palavras nos olhos da mente,  
observa um estalo de imaginação.<sup>74</sup>

(1982, p. 385 – tradução nossa)

A partir deste ponto, o tempo salta novamente. A figura feminina é novamente evocada. e, então, surge a pergunta que retoma a primeira parte do poema, a respeito do ponto de vista do observador e do tempo:

---

<sup>74</sup> Mercury, Hermes, in dark glasses,/ Talk to him – but as if/ One talked on the phone,/ telling it to please listen// is that right, I have said it- and the reflecting face echoes/ some cast of words in mind’s eye, attention whip of surmise.

Há outros tempos?  
Ela é aquela mulher  
Ou esta aqui. Sou eu o homem –  
E o que transforma<sup>75</sup>  
(1982, p. 385 – tradução nossa)

O homem e as transformações. Agora cena é diferente: um homem tomado pela presença física de uma mulher: seu corpo, sua pele, sua existência: “*How has she turned herself?*”, pergunta o poeta. É ela a mulher ideal, a dos pensamentos, ou esta aqui que está nua, que ri e que se acaricia com as mãos, que atrai e excita o poeta para o momento daquele encontro físico envolvido por pensamentos. Nestes versos, o poeta observa a mulher, pensa sobre ela, suas características físicas, sua beleza e sua feiúra, seu riso, sua pele. Todas as elucubrações e divagações têm um fim, ou atingem seu ápice, insinuado por várias vezes

A escolha é simplesmente  
Eu desejo – como a mente é um dedo,  
Apontando, enquanto pensa  
Um lugar para estar.

Ouçá-me, deixe 5  
Me tocá-la  
Lá. Você é jovem novamente,  
E você está olhando para mim.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Are there any other times?/ is she that wman/ or this one. Am I the man -// and what transforms.

<sup>76</sup> The choice is simply,/ I will – as mind is a finger,/ Pointing, as wonder/ A place to be.// Listen to me, let/ me touch you/there. You are young again, and you are looking at me.

Na primeira parte, a mão que procura, que pega, que toca que conecta a mente ao mundo. Na segunda, além de tocar fisicamente com os dedos, a mente é um dedo, apontando um lugar para ser/estar no mundo, enfatizando o aqui, o agora. Os versos que se seguem são bastante insinuantes e fazem referência ao ato sexual, que se mescla simultaneamente a pensamentos, tornando aquele ato concreto, feito, mas também vago e abstrato. Depois desta seqüência de versos, a dicção do poeta muda. Voltam à página os versos breves, com poucas palavras e poucos verbos. Parece que houve uma mudança, um deslocamento no tempo na composição, do agora observável a um agora não tão observável, que é o tempo da reflexão e das memórias.

Depois de seu encontro emocional, físico e sexual, a voz poética retorna, então, às questões do início. Ao final de "*The Finger*" tem-se uma breve passagem em prosa, uma definição de tempo e, os versos finais:

“Tempo” é um tipo de conhecimento que vem a posteriori, ou mais, um ritmo de atividade – e.g., 11 dias depois – e “ainda vivo”, como eles dizem.

Onde é  
foi e  
será nunca  
somente aqui.

- flutuando como  
caindo, folhas,  
facas, para  
evitar – túnel  
abaixo os

lados vagos....

- it

it – 77

Quanto à tradução do trecho acima, uma grande dificuldade se apresenta: como traduzir a repetição do pronome “it” que encera “*The Finger*”? Uma simples palavra, mas que, neste contexto, é um dêitico importantíssimo. No texto original ele se refere a diversas coisas, cenas e lugares. Primeiramente, porque pode estar indicando algo, uma direção, como um dedo que aponta. O dedo do título, que é mencionado apenas uma vez durante esta parte do poema, entra em ação nas suas últimas linhas. Pode estar se referindo, também, ao órgão sexual (túnel), ou ao ato sexual. Ou, ainda, ao tempo presente, ao aqui ou, a todo o desenrolar narrativo desta parte do poema, o agora.

Esta dificuldade em traduzir um único vocábulo é reflexo de uma dificuldade maior que a poesia de Creeley apresenta, pois a simplicidade do vocabulário e das sentenças não coincide exatamente com a complexidade do pensamento nelas contido. Jed Rasula descreve este ponto da seguinte maneira:]

O trabalho de Creeley, por exemplo, é tão acessível quanto o de Carl Sandburg em nível de dicção e de vocabulário; mas ele dá até mesmo às mais simples declarações instâncias de desafio moral. È o singular pluralizado na fala mais simples. “Assim que / eu falo, eu/ fala.” “Há/ um silêncio/ para preencher”, “Minha face é minha/ eu pensei”. A poesia de Creeley é difícil em suas reivindicações, e mais ainda, entre suas reivindicações

---

<sup>77</sup> “Time” is some sort of hindsight, or else rhythm of activity – e.g., now it’s 11 days later – “also alive” like they say.// where it is/ was and/ will be never/ only here.// – fluttering as/ falling leaves,/ knives, to/ avoid – tunnel/ down the vague sides...// - it/ it –

<sup>78</sup> Creeley’s work, for instance, is as accessible as that of Carl Sandburg on the level of diction and



está o pensamento de simplicidade.”<sup>78</sup>. (2004, p. 20 tradução nossa)

Esta é uma das mais intensas e interessantes características da poesia de Creeley, a difícil tarefa de se buscar a simplicidade. Por mais simples ou comum que seja uma frase ou um pensamento, ela envolve uma série imensa de conceitos e valores sobre os quais a linguagem, enquanto um comportamento psicológico e social, firma suas raízes. O que, de certa maneira, desfaz a ilusão de que há certezas inabaláveis ou pontos de vista que não sejam reversíveis. É uma reflexão sobre a existência que se abre a partir das coisas mais comuns, às quais todos estamos habituados. Neste aspecto, a poesia de Creeley se aproxima da poesia de Williams e da de Stein, porém, num contexto muito mais incerto que aquele dos modernistas durante as décadas de 1910 a 1930. Como diz Gertrude Stein, “o modo como todos fazem tudo” mudou, e isso muda a composição de Creeley em relação à de seus antecessores. Ainda sobre o tema da simplicidade e do cotidiano, cito novamente Rasula:

A distância da declaração romântica de fé no cotidiano e sua atual integração à prática artística não é nada mais que a história do modernismo. Mas, antes de algo tão decisivo quanto, digamos, o “momento futurista”, em algum lugar entre *O Prelúdio* e *Madame Bovary* uma tensão é notada e então rapidamente desenvolvida – uma tensão entre o pensamento do ordinário e o pensamento ordinário. A diferença está entre uma apreensão sofisticada do lugar-comum e a estudada réplica do banal<sup>79</sup>.[...] (2004, pp. 200-201 –tradução nossa).

---

vocabulary; but it renders even the simplest declarations instances of a moral challenge. It is the singular pluralized in the simplest speech; “As soon as/ I speak. I/ speaks” (294). “There is/ a silence/ to fill” (344) “My face is my own, I thought”. Creeley’s is a poetry difficult in its claims, and foremost among its claims is the thought of simplicity.[...] (RASULA, 2004, p. 20)

<sup>78</sup> Creeley’s work, for instance, is as accessible as that of Carl Sandburg on the level of diction and vocabulary; but it renders even the simplest declarations instances of a moral challenge. It is the singular pluralized in the simplest speech; “As soon as/ I speak. I/ speaks” (294). “There is/ a silence/ to fill” (344) “My face is my own, I thought”. Creeley’s is a poetry difficult in its claims, and foremost among its claims is the thought of simplicity.[...] (RASULA, 2004, p. 20)

<sup>79</sup> The distance from the Romantic faith in the everyday and its actual integration into artistic praxis is

A integração do cotidiano na prática artística já é um dado inquestionável. A questão aberta por Rasula, contudo, ainda não foi respondida definitivamente, e, talvez, nunca será, pois é parte integrante de um complexo sistema de valores culturais do capitalismo tardio, ou pós-industrial, no qual a indústria cultural e a indústria do entretenimento acentua o pensamento ordinário em todos os seus produtos, deixando de lado um pensamento do ordinário com uma apreensão mais sofisticada. Entretanto, há várias maneiras de se entender o que seja uma “apreensão sofisticada” de algo considerado “não sofisticado”.

A primeira e mais corrente, é aquela que tem como base uma idéia de arte indissociável da idéia de sublime, de elevação, de uma instância separada da vida cotidiana. Nesta concepção, a arte, principalmente a poesia, é considerada como um discurso ornamentado, como se lê na poética aristotélica e em várias outras que seguiram o caminho aberto pelo filósofo grego. Como afirma Barthes:

A poesia clássica era sentida como apenas uma variação ornamental da prosa, o fruto de uma arte (ou seja, técnica), nunca como uma linguagem diferente ou como o produto de uma sensibilidade particular. Toda poesia, então, nada mais é do que a equação decorativa, alusiva ou carregada, de uma prosa virtual que jaz em essência e potência em todos os meios de expressão. (1971, p. 53)

Transportada para o contexto da poesia (e também das artes em geral) do século XXI, pode-se afirmar que, aquele tipo de poesia clássica encontraria hoje seu correlato na “estudada réplica do real”. Ou seja, ornamenta-se com elementos decorativos adequados ao momento e às tendências em vigor um produto que não

---

nothing less than the history of Modernism. But well before anything as decisive as, say, “the futurist moment”, somewhere between *The Prelude* and *Madame Bovary* a tension is noticed and then actively developed – a tension between the thought of the ordinary and the ordinary thought. The difference is one between the sophisticated apprehension of the commonplace and the studious replication of the banal. [...] (RASULA, 2004, pp. 200,201)

acrescenta algo diferente, novo, ou, simplesmente questionador, ou melhor, não abre espaços para que este questionamento aconteça. Um novo poema, um novo romance, um novo filme, uma nova moda parecem ter diferentes adornos para algo que repete o mesmo, que reproduz aquilo que estamos habituados a ver com uma roupagem diferente. Este processo perpetua o banal, uma vez que banaliza quaisquer atos, estéticas ou posturas. Depois de Duchamp, o ato de se colocar urinóis e rodas de bicicletas em museus deixou de ser algo diferente. As caixas de “Brillo” e as latas de “Campbells” de Warhol não chocam tanto, se comparadas ao contexto de Duchamp. Passam a ser, inclusive, decorativas, como os retratos de Marilyn Monroe. A diferença entre Warhol e Duchamp retoma aquela tensão apontada por Rasula, a da inclusão de elementos do cotidiano na arte, principalmente quando se trata da inclusão dos meios de reprodução da arte, as facilidades técnicas e econômicas das quais Duchamp não dispunha passam a ser o ponto de partida para Warhol. A atitude inicial de Duchamp e dos dadaístas foi retomada pela *Pop Art* e assimilada à produção de bens culturais de nossos dias. O ornamento, o supérfluo são as camuflagens da repetição sem reflexão, do automatismo.

O que diferencia, então, a poesia clássica e a poesia moderna, segundo Barthes? Uma posição mais incisiva e objetiva da essência da linguagem em detrimento de uma posição mais confortável e amena, cheia de ornamentos. De acordo com Barthes:

Com efeito, a poesia moderna, já que devemos opô-la à poesia clássica e a qualquer prosa, destrói a natureza espontaneamente funcional da linguagem para deixar subsistir-lhe apenas os alicerces lexicais. Das relações ela só conserva o movimento, a música, não a verdade. [...]

[...] ela realiza então um estado que só é possível no dicionário ou na poesia, onde o nome só pode vir privado de seu artigo, reduzido a uma espécie de estado zero, mas preche de todas as especificações, passadas e futuras. Cada palavra poética constitui um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde escapam todas as virtualidades da linguagem [...] uma fala

descontínua que abre caminho para todas as outras sobrenaturezas. (1971, pp. 60-62).

A “palavra em estado zero” é a palavra que apreende o cotidiano em estado bruto, é a palavra que pensa o ordinário de forma inesperada, sem adornos, direta e objetivamente, mas deixando as lacunas para as virtualidades da língua e da interpretação. Talvez seja esta a melhor designação para a poesia de Creeley e sua abordagem do ordinário – não aquela empregada por Altieri (1989). A forma como Creeley trata os assuntos do cotidiano não refletem um “grau zero de imaginação criativa”. Pelo contrário, sua imaginação é objetiva em sua relação com a linguagem, com o pensamento e com a percepção. Decorrente disso, uma das questões sempre presentes nos poemas de Creeley é a respeito do que percebemos à nossa volta e de como o que é percebido existe diferentemente para aquele que percebe e para o outro. Algo realmente simples, mas causador de perplexidades e até mesmo de dificuldades de entendimento.

Como o poeta explicita no início de *Pieces*, entre “aqui” e “lá” há um espaço que pode (ou não) ser preenchido pelo pensamento, pela poesia, mas isso não muda a nossa condição de viver ou aqui – e quando chegamos lá, lá se torna aqui. Nunca estamos lá, apenas o outro está lá, e a partir destes pólos constroem-se todas as relações do sujeito consigo mesmo (desejos, frustrações) interpessoais (amor, sexo, amizade, família), relações estas que, como a poesia, não existiriam sem a mediação concreta e opaca da linguagem. Deste modo, o que acontece no cotidiano torna-se matéria constitutiva da subjetividade do poeta porque é sua experiência metamorfoseada em linguagem, e esta subjetividade, por mais que o autor “morra” ou se anule em sua escritura, é algo do qual ele não pode fugir em seu ato de escrever poesia. As partes finais de *Pieces* trazem estes momentos de experiência cotidiana e a subjetividade do poeta de maneira mais intensiva e aberta que nas duas primeiras partes.

Antes de continuar explorando as partes finais de *Pieces*, gostaria de comentar as quatro primeiras estrofes de um poema mais recente de Creeley, intitulado, *If I were writing this*, pois elas são pertinentes e necessárias para a continuação desta discussão a respeito da subjetividade do poeta e o ato de escrever. Cito o poema:

If I Were Writing This...

*If I were writing this  
with prospect of encouragement  
or had I begun some work  
intended to be what it was*

*or even then and there it was what* 5  
*had been started, even now  
I no longer thought to wait,  
had begun, had found*

*myself in the time and place*  
*writing words which I knew,* 10  
*could say ring, dog, hat, car,  
was rushing, it felt, to keep up*

*with the trembling impulse,*  
*the connivance of the words contrived*  
*even themselves to be though* 15  
*I wrote them, though they were me.*

(2004, p. 10)

Eu escrevi as palavras, embora elas sejam “eu”. O poeta escreve as palavras, ao mesmo tempo em que é escrito por elas. Não há como separar aquele que escreve das palavras que o escrevem. Elas constituem o tempo e o espaço, elas instituem um “eu”, uma experiência, uma vida.

Retornando à terceira parte de *Pieces*, a primeira estrofe traz o poeta e o leitor para o tempo presente na obra:

*Present again*

*Present present*

*Again present*

*Present again*

(1982, p. 392)

Depois de suas incursões pela ilha de Circe, o poeta volta ao presente, numa viagem de carro de volta para casa, dirigindo por um percurso que vai de Bloomington, Indiana, até Lexington, Kentucky. No meio do caminho, uma parada para comprar presentes de Natal. Depois de descrever, neste poema um dia de viagem, no poema seguinte, “*The Moon*”, as cenas mostram o poeta em sua casa e em sua rotina noturna, confortável, segura, conhecida, e sua perplexidade em relação à lua cheia, brilho e solidão na escuridão da noite.

Na seqüência deste poema, está a série de poemas “*Numbers*”, dedicada a Robert Indiana, artista plástico que compõe pinturas dos números de 0 a 9 expostas em Dusseldorf, na galeria Schela, em 1968, como um trabalho de colaboração entre os dois artistas. Os originais, da exposição fazem parte do acervo da coleção de poesia/livros raros da biblioteca da Universidade de Nova Iorque em Buffalo. Reproduzidas (ver anexo 1) estão três destas obras às quais tivemos acesso.

É muito interessante notar a diferença entre dois tipos de leituras dos mesmos textos. Uma delas, que traz apenas os textos dos poemas dentro do livro *Pieces* e a outra, a leitura do poema ao lado do respectivo quadro. Na primeira

experiência de leitura, o texto dialoga com seu leitor, levando-o a criar, no poema *One*, por exemplo, a figura gráfica daquele numeral e acrescenta, a cada estrofe, uma característica daquele número, dos conceitos e idéias às quais ele está relacionado, relações que tornam possíveis e concretas essa abstração que é o número. Pensamento puro, linguagem pura, mas, ao mesmo tempo, silenciosa. Os números expressam quantidades e relações entre quantidades silenciosamente; eles são os movimentos do pensamento em atividade, estabelecendo relações que dão sentido ou significado aos números que, apesar de serem os mesmos, nunca significam a mesma coisa. A percepção do leitor é dirigida pelas palavras no sentido de fazê-lo pensar a respeito dos atributos que o texto dá ao número 1, concordando ou discordando do que o texto diz. Mas, quando lido ao lado do quadro, a percepção do leitor transita entre o texto impresso (um tipo de leitura linear, linha após linha, que tem seu próprio tempo e duração) e o texto visual, cujo tempo de percepção é diferente, posto que imediato – e especificamente neste caso, pois os números são imediatamente lidos e reconhecidos. O tipo de pintura, as cores, as formas, têm um impacto forte, logo à primeira vista, como uma logomarca ou um anúncio publicitário, o que pode ser interpretado como uma marca da arte *pop*, em pleno vigor na década de 1960. Ao ler texto e pintura, expostos em uma galeria de arte, ambos ganham uma dimensão diferenciada daquela do livro: o poema e o número saem do papel e se tornam materiais concretos, objetos físicos, corpos que ocupam espaços e que dialogam entre si, foram feitos um para o outro ou, feitos um a partir do outro, ou melhor, um é o outro: o texto é o quadro em outro registro e vice-versa. A leitura, nesta situação, situa-se entre o poema e a imagem. O movimento dos olhos e do pensamento de um a outro é fundamental na construção do sentido, ou seja, o sentido é construído entre as duas percepções, neste intervalo entre um e outro. Ali está o leitor e a leitura, ali está a experiência presente, que não precisa ser, necessariamente, um todo coeso, pois para o “eu” fica evidente a sensação de que as partes, como diz o próprio nome deste livro, são unidades autônomas que se justapõem, sem a intenção de que sejam uma unidade. A respeito desta característica das composições de Creeley, especialmente *Words e Pieces* revelam uma forma de compor e sugerem, também, uma forma de leitura na qual “um ‘pedaço’, para Creeley, não é um fragmento de um todo, mas um todo com status provisório – uma teoria da literatura enraizada na composição” (FRIEDLANDER, 2006, p.5).

Na série *Numbers*, os poemas são simples em sua dicção e em seu vocabulário; alguns são elaborações a respeito da idéia que o número representa e em outros os fatos e objetos da realidade imediata são relacionados aos números para melhor defini-los. O jogo que se estabelece nestes poemas afasta a idéia puramente matemática dos números, incorporando-os a tudo o que está à nossa volta e também dentro de nós. Parecem até “didáticos” no modo como constroem a idéia de números.

A série encerra-se com o poema cujo tema é o número zero. Este, assim como o poema “*One*”, é um dos mais significativos e também aquele que mais se aproxima tematicamente, da maioria dos poemas de Creeley. Sua poética sempre reflete a respeito da questão de estar aqui e não lá, de ser um, outro ou nenhum, o vazio a ser preenchido e a unicidade de cada momento e de cada experiência na vida de cada pessoa. Cito, abaixo, as duas primeiras e a última estrofe de “*Zero*”:

*Zero*

*Where are you – who*

*by not being here*

*are here, but here*

*by not being here?*

*there is not trick to reality –*

5

*a mind*

*makes it, any*

*mind. You*

*[...] (linhas 9 a 25)*



*What*

26

*By being not*

*Is – is not*

*By being.*

•

*When holes taste good*

*we'll put them in our bread*

(1982, pp. 405, 406)

Zero é o princípio do pensamento, da linguagem e do mecanismo de significação. É, como se lê na penúltima estrofe, uma definição de signo. Na última estrofe, porém, o zero, os “buracos” (*holes*), não são meramente abstrações: eles têm sabor, têm corpo, são “alimento”, para o corpo e para a mente, além de ser, também, uma insinuação a algo mais carnal e sensual.

Após a série “*Numbers*”, um trecho em prosa, que vem entre aspas: a descrição de uma carta de tarô, o Louco. Por contigüidade, passa-se de um sistema de signos – os números – para outro, das cartas. Cada um destes sistemas, porém, mantém-se como algo autônomo. As passagens em prosa são mais freqüentes neta parte final de *Pieces* e surgem como *insights* que ocorrem na mente do poeta enquanto ele escreve seus poemas. São pensamentos sobre lugares, pessoas, situações, sonhos, acentuando tanto a sensação de fragmentação e de descontinuidade provocada por essas justaposições quanto a sensação de que, a cada página lida, o leitor aproxima-se mais do poeta ou daquele que escreve ou assina os poemas, Robert Creeley, mas também outra voz, outra pessoa, talvez, que passa a existir nas palavras do texto e em sua organização. Com o decorrer da leitura, o leitor entra no processo de pensamento que move os poemas, entra no ritmo deste processo. Com isso, o leitor acaba participando da construção daquela identidade que está sendo criada no poema, sentindo e preenchendo os vazios do poema e de sua própria experiência de leitor.

Os poemas de Creeley, ao mesmo tempo em que imprimem uma marca e uma dicção muito singulares e pessoais, introspectivas, também são abertas e de certo modo, sem “dono”, ou melhor, eles não pertencem mais apenas ao poeta, pelo contrário, pertencem muito mais ao leitor que ao poeta. Eles assumem, desde o princípio, que, mesmo ao tratar de detalhes do cotidiano daquele que escreve – detalhes esses que o ajudam a montar, juntamente com o leitor, no momento da leitura, sua subjetividade –, esses são detalhes ou dados partilhados, antes de mais nada, com a própria linguagem, comportamento social e partilhado por natureza que, como todas e quaisquer linguagens, trazem a diversidade e o outro para dentro da constituição daquilo que chama-se “eu” ou “self”. Os silêncios, os vazios e as rupturas que se encontram no corpo do texto são as portas de entrada para as diversidades que os leitores trarão para o texto.

“Grau zero da escritura”, que potencializa a formação de sentidos e significações não previstas pelo poeta. Suas intenções, ao escrever seus poemas, não são controladoras do ato de leitura. Há, na estrutura dos poemas, um lugar reservado para o leitor, que faz tem nas palavras dos poemas uma companhia. Em entrevista concedida a Alan Riach (26 de julho de 1995) Creeley lê um de seus poemas mais conhecidos e divulgados, “*I Know a Man*”. Cito o poema seguido de uma discussão a respeito de sua interpretação:

*‘ I Know a Man’*

*As I sd to my  
friend, because I am  
always talking, -- John, I*

*sd, which was not his  
name, the darkness sur-  
rounds us, what*

*can we do against  
it, or else, shall we &  
why not, buy a goddamn big car,*

*drive, he sd, for*

10

*christ's sake, look*

*out where yr going.*

**Alan Riach:** Eu acho este poema maravilhoso, e apesar de ele estar em todas as antologias, ele me surpreende pela novidade a cada vez que eu o leio. Eu adoro aquela referência solta em “a escuridão” ( the “darkness”) lá , do lado de fora, aquele ‘cerca-nos (“surrounds us”)...

**Robert Creeley:** Houve uma discussão muito curiosa deste poema contextualizado ao lado de “*The Whitsun Wedding*”, de Philip Larkin, colocados como instâncias da re-emergência de temas cristãos na poesia contemporânea, por volta da década de 1960. Era o TLS. O argumento era que aquele que fala no poema é Jesus Cristo e John é João Batista. E foi feito seriamente.

**A.R.** Você diria que essa interpretação está errada?

**R.C.:** Oh, quem sou eu para dizer isso? (risos) Eu só trabalho aqui, eu não sei... Francamente, me parece absurdo. Mas eu apenas escrevi o poema.

**A.R.:** Então, o poema está lá para outras pessoas?

**R.C.:** Sim, presumivelmente, simplesmente para lê-lo como quiserem. Pode ser que alguém faça objeções ao nome “John”. Eu não premeditei isso. É um nome familiar e afetivo para mim.

80

(1995, p. 1 – tradução nossa).

O poema está lá para as outras pessoas lerem-no como quiserem. Esta afirmação de Creeley expressa, de modo simples e direto, a síntese de toda uma discussão iniciada nos anos 1960 e que ainda se mantém atual no campo da teoria e da crítica literárias. Pensadores como Foucault, Barthes e Derrida deram origem a questionamentos a respeito das relações entre autor-obra-leitor, aos quais a afirmação de Creeley parece responder, sintetizando uma postura que também fica evidente em seus poemas. O poema existe em sua relação com o leitor muito mais intensamente do que em relação ao seu autor. A linguagem torna-o independente daquele que o escreveu.

Segundo a discussão desenvolvida por Foucault sobre o que é um autor e sua função (2005, pp. 1261-1264) atualmente, a escritura não tem a necessidade de “expressar” algo, de transpor uma “mensagem” do interior de um sujeito (autor) para o exterior (leitor). A escritura refere-se a si mesma, ao jogo entre significantes do texto. Dada a independência do discurso em relação ao autor, o filósofo afirma que “a função do autor é caracterizar a existência, circulação e operação de certos discursos dentro de

---

<sup>80</sup> Alan Riach: I think that’s a marvelous poem, and although it is in all the anthologies, it strikes me as fresh everytime I read it. I love that completely loose reference to ‘ the darkness’ out there, outside, that ‘ surrounds us’ ...// Robert Creeley: There was a very curious discussion of this poem in context with Philip Larkin’s “The Whitsun Wedding”, as instances of the reemergence of Christian themes in contemporary poetry, somewhere back in the 60’s. It was in the TLS. The contention was that the speaker of the poem was Jesus Christ and the John was John the Baptist. It was quite seriously made.// A.R.: Would you say that it is a wrong interpretation?// R.C.: Oh, who am I to say? [laughter] I only work here, I don’t know ... It seems to me absurd, frankly. But I only wrote the poem.// A.R.: So the poem is there for other people?// R.C.: Yeah, presumably, simply to read it as they will. It might be that somebody objected vigorously to the name ‘John’. I can’t preempt that. It’s a name both affectionate and familiar to me. (CREELEY, 1995, p. 1)

uma sociedade.”<sup>81</sup>. Esta circulação de discursos certamente depende dos leitores e de suas respostas aos discursos lidos. O pensamento de Roland Barthes é bastante próximo ao de Foucault. Cito sua definição de “escritura” e de “leitor” no sentido de enriquecer esta discussão. Em “A morte do autor”, Barthes escreve que:

[...] Nós nunca podemos saber, pela boa razão de que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. Escritura é aquele neutro, aquele composto, aquela obliquidade na qual o sujeito desaparece, preto no branco onde toda identidade é perdida, começando pela própria identidade do corpo que escreve. [...] Toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em favor da escritura (e, assim, restaurar, como veremos, o lugar do leitor).<sup>82</sup> (2005, p. 1256 – tradução nossa).

Barthes cita Mallarmé, que é, sem dúvida, o primeiro poeta a pôr em prática esses questionamentos, e por isso, um ícone deste tipo de concepção de escritura em que o texto e o leitor constroem-se mutuamente no espaço que a escrita deixa em aberto, o espaço deixado pela ausência do autor. Mas poetas como Olson, e Creeley também caminham nesta direção. Quando Olson critica o “excesso de interferência lírica do ego” e propõe um tipo de poesia que não seja exatamente a mera “expressão” do “eu” do poeta, ele está afirmando, com outras palavras, as mesmas idéias descritas por Barthes e por Foucault. Para Olson, a forma do texto é tão importante porque é ela que entra em contato com o leitor e, por esta razão, deve possibilitar a ele, no ato de leitura, todas as possibilidades de leitura, incluindo-se aí **os aspectos sonoro e semântico** unidos pelo aspecto visual, tipográfico da página impressa. Para Olson, assim como para Creeley, não importa exatamente “quem” escreveu ou assinou aquele texto, pois o texto assina ou escreve seu autor. Barthes descreve da seguinte maneira a escritura e o leitor:

---

<sup>81</sup> [...] the function of the author is to characterize the existence, circulation and operation of certain texts within a society. (FOUCAULT, 2005, p.1264)

<sup>82</sup> [...] We can never know for the good reason that writing is the destruction of every voice, every origin. Writing is that neuter, that composite, that obliquity into which our subject flees, the black and white where all identity is lost, beginning with the very identity of the body that writes. // [...] Mallarmé’s whole poetics consists in suppressing the author in favor of writing (and thereby restore the reader’s place). (BARTHES, 2005, p. 1256)

[...] aqui nós discernimos o ser total da escritura: um texto consiste em múltiplas escrituras, procedentes de várias culturas e entrando em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde esta multiplicidade é coletada. E este lugar não é o autor, como tem sido clamado até agora, mas o leitor: o leitor é o próprio lugar onde são inscritos, sem perda alguma, todas as citações a partir das quais a escritura é feita; a unidade do texto não está em sua origem, mas em seu destino, mas este destino não pode ser mais pessoal: o leitor é um indivíduo sem história, sem psicologia; ele é apenas alguém que coleta num único e mesmo campo todos os traços dos quais a escritura é feita.<sup>83</sup> (2005, p. 1258 – tradução nossa).

Comparando a resposta de Creeley a de Alan Riach e as palavras de Barthes citadas acima, nota-se a similaridade dos pensamentos de ambos no que se refere à posição do autor: ele apenas escreve o poema ou o texto, e mais nada. Ele não tem como guiar as leituras e interpretações e julgá-las certas ou erradas de acordo com seu ponto de vista. O poeta pode até, como faz Creeley, achar absurda esta ou aquela interpretação de seus textos; porém, não cabe a ele dar um veredicto sobre o modo como o leitor se comunica com o texto. Isso influencia o modo de escrever, a forma que o poeta dá a seus textos. Outro ponto bastante interessante apontado por Barthes sobre o leitor ('um indivíduo sem história e sem psicologia') pode ser direcionado para idéia de autor ou de voz poética nos textos de Creeley. O modo como essa voz se faz presente nos poemas reflete um autor "solto", que não está ligado a nenhuma história de vida especificamente delimitada, como nome, endereço, idade, aparência, e, portanto, também não apresenta

---

<sup>83</sup> Here we discern the total being of writing: a text consists of multiple writings, proceeding from several cultures and entering into dialogue, into parody, into contestation; but there is a site where this multiplicity is collected, and this site is not the author, as has hitherto been claimed, but the reader: the reader is the very space in which are inscribed, without of any of them being lost, all the citations of which a writing is made; the unity of the text is not in its origin, but in its destination, but this destination can no longer be personal: the reader is a man without history, without psychology, he is only that someone who holds collected into one and the same field all of the traces from which writing is constituted. (BARTHES, 2005, p.1258)

uma “psicologia” individual e única. As palavras do poema tornam-se, pela forma como são escritas, experiências de ninguém, e ao mesmo tempo, de todos que a elas responderem através da leitura. Aquelas cenas, emoções, lugares e pensamentos não são propriedade de Robert Creeley, as quais ele deseja partilhar com seu leitor. São experiências que pertencem à linguagem e à escritura e não mais àquela pessoa, o autor. Pelo contrário: o autor pertence a elas e é escrito por elas.

Através da escritura o poeta se perde e se anula, e tenta, novamente, se reencontrar, seguindo os traços, os fios, os pedaços que podem recompor a sua subjetividade, a qual, neste sentido, não deixa de ser também uma alteridade. O modo de se trabalhar poeticamente estas questões de subjetividade e alteridade pode construir dicções e prosódias diferenciadas, mesmo que estas tenham bases comuns. Este é o cerne das inovações e experimentações da poesia contemporânea, de 1950 até hoje.

Com o movimento da *New American Poetry*, a partir da década de 1950, a ênfase da maioria dos poemas e poéticas recai sobre a particularidade, tomada como uma alternativa, uma nova direção para a poesia do pós-guerra. Tal particularidade traz à cena uma maior diversidade de materiais lingüísticos, bem como de modos diferenciados de se organizar estes materiais. Mas a pluralidade tem como fonte a linguagem em si, seus usos e seus propósitos, e ela surge da preocupação dos poetas em localizar onde e quando ele escreve, encontrando as palavras e seus sons, seus componentes materiais e físicos, dos quais depende toda a significação. É este o ponto de intersecção entre duas gerações de poetas. Da *New American Poetry* para a *Language Poetry*. Este é o tema do próximo capítulo.

## **L=A=N=G=U=A=G=E poetry e a construção do(s) sentido(s).**

Neste capítulo o objetivo é traçar as relações de semelhança, contigüidade e aprofundamento de idéias ou temas presentes na obra de Creeley que também fazem parte da chamada L=A=N=G=U=A=G=E poetry, principalmente no que se refere ao caráter material e autônomo da linguagem como existência e experiência e sua relação com a construção de sentidos e da subjetividade lírica. Estas questões são cruciais para tanto para a poesia quanto para a teoria crítica contemporâneas. Allan Davies faz referência a uma questão que foi discutida durante capítulos anteriores e que expressa um dos elos de ligação entre a poética de Creeley e as propostas dos chamados *language poets*, que é a questão da experiência como uma dimensão da linguagem. Escreve Davies:

O ponto é, então, que a experiência é uma dimensão necessariamente construída na linguagem – isto está longe de ser evitado, ou de ser uma escolha, é uma propriedade. Assim, este ponto de vista procura repensar noções behavioristas ou representacionais ou pictóricas do que é a experiência, i.e., experiência não é inextricavelmente ligada à representação, à sintaxe normativa, às imagens, mas, pelo contrário, é uma atividade sintética, gerativa – “no início era o verbo” & daí por diante, ou este é o nosso “limite” dos começos.<sup>84</sup> (citado por BERNSTEIN, 2003 – tradução nossa).

---

<sup>84</sup> The point is, then, that experience is a dimension necessarily built into language- that far from being avoidable, or a choice, is a property. So this view attempts to rethink representational or pictorial or behaviorist notions of what experience is, i.e., experience is not inextricably linked to representation, normative syntax, images, but rather, the other way around, is a synthetic, generative activity – “in the beginning it was the word” & so on, or that’s our “limit” of beginnings. (DAVIES, citado por BERNSTEIN, 2003)



A linguagem não representa algo; ela simplesmente é um evento, um acontecimento, algo que existe por si. Por conseguinte, poetas e leitores, ao trabalhar com esse conceito de linguagem autônoma, inevitavelmente têm que responder ao enigma proposto pela esfinge da referência: diz-me qual é o teu referente ou devoro-te.

Como as palavras dizem umas às outras é diferente do que elas dizem a nós. Aí está a chave para se abrir este território da linguagem poética, pelo arranjo das palavras entre si, referindo-se umas às outras, criando suas próprias normas sintáticas, chegando à autonomia e a sua legitimidade enquanto discurso autônomo. Quando a linguagem se torna a própria experiência, ela deixa de ser um espelho e passa a ser algo opaco, consistente, sólido; deixa de simplesmente refletir ou projetar e passa a “introjetar”. O ser falante, o poeta, o mundo e todas as relações possíveis (e também aquelas que são impossíveis) estão na própria linguagem e é o seu arranjo, a sua organização, isto é, a sua sintaxe, que vai organizar este entrópico e caótico mundo que se instaura no ato de fala ou na escrita. Ou seja, os sentidos ou significados criam, em cada contexto de uso, seus referentes, de modo que a sua relação com algo exterior à própria linguagem deixa de ser fundamental e passa a ser questionada. Os poemas “*Words*” e “*The Language*”, de Creeley, comentados em capítulo anterior, chamam a atenção do leitor para este aspecto da linguagem, bem como para a questão da necessidade de uma maior valorização da sintaxe nos estudos lingüísticos e poéticos. Os poetas do grupo *Language* radicalizam estes questionamentos e esta necessidade já indicados por Creeley, bem como o fora por seus antecessores.

Creeley frisa, em seus poemas e ensaios, o valor da palavra e a abertura das palavras ao contexto através da fragmentação sintática de seus versos, criando possibilidades de significação múltiplas e não lineares, fazendo, de certa forma, o leitor participar da construção dos sentidos dos poemas, preenchendo vazios. Charles Bernstein, poeta do grupo, em uma entrevista concedida ao programa de rádio *books, books, books*, quando interrogado sobre a importância da poética de Creeley para o movimento do qual foi um dos fundadores, responde:

[...] a idéia de localizar onde você está e quando você está escrevendo, a idéia de localizar o som, as palavras

individualmente, parar, interromper o fluxo da mensagem, de modo que você possa realmente ouvir o que você está dizendo. Há um prazer em se ouvir as palavras enquanto elas são “articuladas”, assim você pode ouvir o som e o sentimento que vem através do som, não como algo do qual o sentido seja separado. Algumas pessoas acham que o trabalho no qual nós dois estamos envolvidos não tem emoção ou não tem sentido. É uma crença de que sentido e emoção possam vir apenas através de um reconhecimento de como você está fazendo, como aquilo soa, quem você é e onde você está. Você não pode, de alguma maneira, transubstanciar aquilo num lugar material que não seja particular, apenas como uma voz que vem de lugar nenhum.<sup>85</sup> (BERNSTEIN, 1995) – entrevista em áudio – tradução nossa).

Na mesma entrevista, da qual Creeley também participa, Bernstein destaca também o fato de que Creeley ajudou a refazer o mapa da literatura contemporânea de seu país, buscando olhar para todas as possibilidades de uso da linguagem na composição de poemas e na construção de sentidos. Creeley, por sua vez, quando questionado a respeito de como a sua dicção e seu jeito de escrever, cheio de silêncios e pausas, pode ter influenciado a poesia do grupo *Language* e a de Bernstein, que tem um ritmo bastante diferenciado do seu, Creeley afirma que são poetas de duas gerações diferentes e que isso tem muito peso em suas poéticas. Segundo ele, sua geração, logo depois da Segunda Guerra Mundial, ainda sentia, como a geração de Williams e Zukofsky, a forte necessidade de afirmar aquilo que estavam fazendo – eles estavam abrindo um novo caminho e, por isso, ainda havia muitas incertezas e dúvidas em relação ao seu trabalho poético alternativo. A geração de Bernstein, por outro lado, tem muito mais confiança, um terreno mais sólido em que se apoiar. Entre os anos 1950 e

---

<sup>85</sup> [...] the idea of locating where you are when you are writing, the idea of locating the sound, the individual words, to stop, to break the flow of the message so you can really hear what you are saying. There's a pleasure of hearing the individual words as they are 'art-iculated', so that you can hear the sound and the feeling that comes through this sound, not as something that meaning is separable. Some people feel that the work we both are engaged into has no emotion or no meaning. It is the belief that meaning and emotion can come only through an acknowledgement of what you are doing, how it sounds, who are you, where are you. You can't somehow transubstantiate that to a non particular material place just as an abstract voice come from nowhere. (BERNSTEIN, 1995, audio interview)

1960, a geração do *New American Poetry* ainda fazia parte de um contexto de transição da tradição modernista para aquele que o próprio Olson, em carta a Creeley, chama de pós-moderno, refazendo-se após a Segunda Grande Guerra, da qual Creeley participou. Naquele momento, os valores tipicamente americanos, como o *american dream* em todas as suas extensões, que regiam a moral e a vida daquela sociedade, passavam a ser questionados, principalmente pelos jovens e pelos artistas. O jazz, o expressionismo abstrato, a *beat generation*, as drogas e a juventude transviada faziam parte de um cenário no qual as instituições ditas oficiais eram evitadas e atacadas por seu conservadorismo e falta de conexões com a realidade das ruas e das pessoas comuns. Isso também se aplicava à poesia e suas instituições, como as universidades, a academia e seus órgãos de divulgação, com sua linguagem fechada, quase que hermética, isolando a literatura num círculo de iniciados, restrito às elites e à alta cultura. Começava, então, uma mudança que tinha suas bases na cultura popular (e também, em alguns casos, populista) e também uma grande mudança e fortalecimento da indústria cultural, fabricante e revendedora da “cultura pop” e todos os seus produtos. Este mesmo momento também trouxe uma maior abertura para a divulgação de artistas e escritores independentes ou alternativos, através de pequenas gráficas, produtoras e distribuidoras. Neste cenário é que se consolida a *Black Mountain Review*, o *Black Mountain Group* e os *Beats*, só para citar dois exemplos de grupos que ajudaram a formar a geração seguinte, criando uma “outra tradição” – ou uma “contratradução” – que deu sustentação aos novos movimentos culturais e sociais das décadas seguintes, por terem aberto o caminho alternativo e promissor.

Entre os anos 60 e 70, de acordo com as palavras de Bernstein, havia um impulso, por parte dos jovens poetas, de questionar os tipos de autoridade que a linguagem, em suas várias formas e vários usos, impunha sobre as pessoas, principalmente a “hipocrisia” das representações da realidade pelos órgãos oficiais de imprensa, como televisão, jornais, e o próprio governo americano, em particular na questão da guerra do Vietnã. A rapidez e a superficialidade das representações favorecem um comportamento não questionador, automático por parte de leitores e receptores das informações e representações dos discursos, mantendo e ajudando a fortalecer o poder político, as instituições e o *status quo* vigentes. As mensagens fluem rapidamente e ninguém reflete sobre os significados ali inseridos. A resposta a este

contexto por parte dos poetas desta geração foi a de bloquear, impedir a circulação fácil do fluxo desta mensagem, chamando a atenção do leitor para as palavras, suas formas, seus sons e, a partir daí, questionar também como se formam os significados e os sentidos daquelas palavras.

Creeley colaborou de maneira decisiva no desenvolvimento de novas possibilidades poéticas em pelo menos dois sentidos: ele sempre desenvolveu e manteve projetos de edição e divulgação por meio de revistas e livros de maneira alternativa, fortalecendo uma rede que se mantém até hoje, apesar de não ter mais o mesmo nome ou o mesmo conselho editorial – as intenções e as atitudes por ele desenvolvidas nessa área ainda renderam muitos frutos, tanto no que se refere a escritores quanto a pequenas editoras ou gráficas; e, no aspecto especificamente poético, Creeley, através de sua prosódia e de seu cuidado com as formas em suas composições, estabeleceu um modo novo e interessante de se usar e questionar o uso da própria linguagem.

A ruptura do fluxo comunicacional ou da transmissão rápida e automática da informação é materializada na própria forma dos poemas de Creeley, como nos exemplos comentados anteriormente, que materializam suas pausas, seus silêncios, diminuindo o ritmo acelerado do leitor. O poema rompe esse ritmo com sua sintaxe quebrada e os vazios que daí se originam, sonora e semanticamente, fazendo com que o leitor pare para pensar ou se perguntar, pelo menos: do que ele está falando? Esta quebra de ritmo, no caso dos *Language poets* fica bem evidente no modo como optaram por grafar o nome do grupo – L=A=N=G=U=A=G=E –, chamando a atenção daquele que lê ou escreve para cada uma das letras ou fonemas que compõem a palavra como unidades individuais tão importantes quanto o todo, que é a palavra. Ou, como afirma o “Language Poet” Bruce Andrews:

A assim chamada “Escritura Language” se distingue por:

Primeiro,

Desafiando o ideal transitivo de comunicação, da transmissão direta.

Da Verdade com V maiúsculo ( seu bobo pomposo)-

Desafiando a habitual estrutura genérica da significação,

Do signo não requerido ou não requerível.

Segundo,

Colocando em primeiro plano de um modo bastante drástico a materialidade ( e a materialidade social) da superfície da leitura, indo até seus menores marcadores.<sup>86</sup>[...] ( ANREWS, 2001, p.1 – tradução nossa)

Ruptura e fragmentação também caracterizam a formação do grupo, pois não há uma única diretriz ou um único manifesto a partir do as produções são feitas. São várias propostas, vários autores e diversas formas de ler e escrever. Há mais divergências que convergências. Como acontece com qualquer outro movimento ou escola literária, mais especificamente, como aconteceu com os chamados *New American Poets*, a noção de grupo ou movimento é mais útil para a historiografia literária, no sentido de localizar, organizar e qualificar este grupo em relação a outros grupos e movimentos literários, do que para os participantes do grupo. Há varias tendências que traçam seus caminhos autonomamente.

Mesmo sendo um tipo de poesia escrita por um autor com conhecimento teórico e crítico, Creeley dedica-se à produção poética como uma ação diferenciada da atividade teórica ou crítica, as quais ele considera campos distintos de pensamento e de atuação. Metalingüisticamente, todos os seus poemas afirmam sua reflexão sobre o ato de escrever e, também, de ler poesia, mas este não é o seu objetivo maior ao escrever seus poemas. Importa mais, para ele, a força da experiência e da emoção que o poema traz consigo, na conjunção de sua forma e de seu conteúdo. Sob este aspecto, Creeley assemelha-se mais a Williams e menos a Pound ou Zukofsky, estes últimos bastante preocupados em escrever sobre teoria e crítica. Tanto para a geração de Pound e de Zukofsky quanto para a geração de Creeley, os gêneros discursivos – poesia e teoria/crítica – eram campos distintos, com suas especificidades estruturais que

---

<sup>86</sup> So-called Language writing distinguishes itself:/First/By challenging the transitive ideal of communicating, of the direct immediate broadcast, of the Truth with capital T ( you pompous fool) – /By challenging the usual generic structure of signification, / of the unrequired or unrequireble sign.// Second,/ by foregrounding in a pretty drastic way the materiality ( and social materiality) of the reading surface, down to its tiniest markers. [...] (ANDREWS, 2001, p.1)

delimitavam suas fronteiras. Por outro lado, os chamados *Language poets* não fazem esta distinção. Sua poesia funde gêneros discursivos e é formada e informada por conceitos e discussões teóricas. Fruto de seu próprio tempo, de uma geração de poetas-críticos cuja formação acontece num momento de grande efervescência cultural e política. Pensadores pós-estruturalistas como Barthes, Foucault, Derrida, cujas investigações se baseiam, de modo geral, na importância da linguagem na constituição do mundo contemporâneo, desde as coisas mais simples até as mais complexas relações de poder, fundem-se ao fazer poético em textos que desfazem as fronteiras entre gêneros textuais. Barthes, por exemplo, afirma que:

[..] Por último, fora da literatura em si, (de fato, tais distinções estão se tornando um tanto quanto ultrapassadas), a lingüística fornece um precioso instrumento analítico para a destruição do Autor, mostrando que os atos de fala em sua totalidade são processos vazios, que funcionam perfeitamente sem a necessidade de preencher com as pessoas dos interlocutores; lingüisticamente, o autor não é nada mais do que aquele que escreve, assim como “eu” não é nada mais do que aquele que diz “eu”: a linguagem conhece um “sujeito” e não uma “pessoa”, e este sujeito, vazio fora do ato de fala que o define, se satisfaz em “segurar” a língua, i.e., exauri-la<sup>87</sup>. (2005, p. 1257 – tradução nossa).

Tanto Creeley como os *Language poets* privilegiam a palavra como tal, ou seja, em seus componentes sonoros, gráficos e semânticos independentemente de suas relações referenciais, ou seja, a palavra não é e nem pode ser “a coisa” que ela pode representar, uma vez que o sentido exato de uma palavra só pode ser apreendido em usos

---

<sup>87</sup> [...] Last, outside literature itself ( in fact, such distinctions are becoming quite dated), linguistics furnishes the destruction of the Author with a precious analytic instrument, showing that the speech-act in its entirety is an ‘empty’ process, which functions perfectly without its being necessary to ‘fill’ it with the person of the interlocutors; linguistically, the author is nothing but one who writes, just as ‘I’ is nothing but the one who says ‘I’: language knows a ‘subject’, not a ‘person’, and this subject, empty outside the very speech-act which defines it, suffices to ‘hold’ language, i.e., exhaust it (BARTHES, 2005, p. 1257)

e contextos particulares daquela palavra, sentido este que será criado e mantido pelo arranjo destas mesmas palavras entre si, pelo jogo sintático posto em ação nos atos de fala.

Tanto as palavras como a sintaxe que as organiza implodem as expectativas de significação do leitor ao implodir as normas gramaticais e as normas discursivas convencionais, que se baseiam em gêneros com características diferenciadas, causando certo “estranhamento” do leitor perante o texto. A materialidade da palavra a torna algo denso e opaco, duro, como uma “pedra no caminho” da leitura, que obrigatoriamente faz o leitor parar e questionar o que está lendo. Isto remete à famosa afirmação de Wittgenstein (citado por PERLOFF, 1996) de que a poesia é feita com a mesma linguagem da informação, mas seu objetivo não é transmitir informação. A linguagem, em textos poéticos, não é veículo de informação: ela passa a ter valor em si, como algo independente de sua função comunicativa ou funcional. Os atos de fala criam seu próprio tempo e seu próprio espaço, assim como fazem nascer, neste tempo espaço, o sujeito que escreve. Cito novamente Barthes:

[...] Pelo contrário, o escritor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; ele não é dotado de um ser que precede ou excede sua escritura, ele não é o sujeito do qual o livro é o predicado; não há outro tempo a não ser o do ato de fala, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora.. Isto porque (ou daí que) escritura não pode mais designar uma operação de registro, de observação, de representação, de “pintura” (como costumavam dizer os clássicos), mas, em vez disso, o que os lingüistas, seguindo a filosofia de Oxford, chamam de performativo, uma forma verbal rara (encontrada exclusivamente na primeira pessoa e no presente), na qual o ato de fala não tem outro conteúdo (nenhuma outra afirmação) além do ato pelo qual ele é afirmado: algo parecido com o “eu declaro” dos reis e o ‘ eu

---

<sup>88</sup> Quite the contrary, the modern scriptor is born at the same time as his text; he is not furnished with a being which precedes or exceeds his writing, he is not the subject of which his book would be the

canto' dos antigos poetas; [...] <sup>88</sup> (2005, p.1257 – tradução nossa).

A afirmação de Barthes aplica-se perfeitamente aos objetivos e às características tanto da poesia de Creeley quanto daquelas dos *Language poets*. O aqui e agora da escritura e da leitura criam um sujeito feito de linguagem que se instaura naquelas condições específicas. Não há, nestes casos, temas ou relações pessoais que sustentem aquele sujeito com um passado, uma história, uma vida à qual o texto possa se referir ou expressar. O foco não é a expressão, e sim o surgimento do sentido, como ele se constrói no ato de fala de um sujeito que não é único e singular, mas plural e fragmentado, assim como é plural e fragmentado o texto, a escritura na qual aquele sujeito se constrói, como confirma o comentário de Perloff a respeito da questão de um “ego transcendental”, do poeta como um “gênio solitário” que quer se expressar já não satisfaz as necessidades dos poetas contemporâneos, mais especificamente, alguns poetas do grupo *Language*:

[...] No seu manifesto em grupo “Tendência Estética e a Política da Poesia” (1988), por exemplo, Silliman, Harryman, Lyn Hejinian, Steve Benson, Bob Perelman e Barret Watten afirmam que: “nosso trabalho nega a centralidade do artista individual. O “self” como termo central e final da prática criativa está sendo

---

predicate; there is no other time than the speech act, and every text is written eternally here and now. This is because ( or it follows that) writing can no longer designate an operation of recording, of observation, of representation , of “painting” (as the classics used to say), but instead, following the Oxford philosophy, call a performative, a rare verbal form (exclusively found in the first person and in the present) in which the speech – act has no other content ( no other statement) than the act by which it is uttered: something like the “I declare” of the kings and the “I sing” of the old poets. (BARTHES, 2005, p.1257)

<sup>88</sup> Quite the contrary, the modern sriptor is born at the same time as his text; he is not furnished with a being which precedes or exceeds his writing, he is not the subject of which his book would be the predicate; there is no other time than the speech act, and every text is written eternally here and now. This is because ( or it follows that) writing can no longer designate an operation of recording, of observation, of representation , of “painting” (as the classics used to say), but instead, following the Oxford philosophy, call a performative, a rare verbal form (exclusively found in the first person and in the present) in which the speech – act has no other content ( no other statement) than the act by which it is uttered: something like the “I declare” of the kings and the “I sing” of the old poets. (BARTHES, 2005, p.1257)

<sup>89</sup> In their group manifesto ‘ Aesthetic Tendency and the politics of poetry’ (1988), for example, Silliman, Harryman, Lyn Hejinian, Steve Benson, Bob Perelman e Barret Watten, concurred that ‘our work denies the centrality of the individual artist...The self as the central and final term of creative practice is being



desafiado e explodido em nossa escritura.<sup>89</sup>[...] (2004, p. 132 – tradução nossa)

Os poetas do grupo *L=A=N=G=U=G=E* assumem alguns dos princípios dos *New American Poets*, principalmente os pronunciamentos sobre o *Projective Verse* de Olson no que se refere à questão da forma poética aberta e flexível, e ao jogo com a sintaxe; também, retomam métodos e técnicas bastante usados pelos poetas vanguardistas, como Gertrude Stein, por exemplo. Porém, o que os diferencia de gerações anteriores é o caráter explicitamente político de seus poemas e textos críticos, postura que não era tão acentuada por poetas como Creeley, por exemplo. Outra distinção que pode ser feita nesta comparação entre os poetas modernos, os *New American Poets* e os *Language poets* é a discussão que os últimos promovem a respeito das questões de gênero, questões nunca abordadas por poetas modernos como Pound ou Williams em seus poemas ou ensaios. Nem mesmo Creeley, antes da década de 1990, havia se pronunciado sobre este tema, vindo a fazê-lo num seminário realizado em Buffalo em 1991. Na época de Pound, mesmo havendo mulheres poetas, como Gertrude Stein, H.D., Amy Lowell e Marianne Moore, assuntos relacionados à poesia eram tratados, pelos homens, como assuntos sem gênero ou eram predominantemente expressões da voz masculina e de toda a cultura que a sustenta. O número de mulheres poetas, desde então, tem aumentado e se fortalecido, tanto no terreno da poesia quanto no da crítica. A voz e o olhar das mulheres na produção literária atual encontraram seu espaço entre os poetas do grupo *Language*. Isso acontece porque o modo como estes poetas percebem e organizam o mundo, o modo como eles constroem sua realidade e sua poesia, não exclui aquelas vozes. Em sua sintaxe há lugar para a diversidade de vozes e de gêneros.

Para Creeley, a sintaxe é o elemento poético por excelência. Partindo deste princípio, poetas como Bernstein, Perelman, Silliman investigam as possibilidades da organização do mundo através do jogo sintático, como afirma Barret Watten em seu texto “*Total Syntax: the Work in the World*”:

---

challenged and exploded in our writing.[...]” (PERLOFF, 2004, p. 132)

<sup>89</sup> In their group manifesto ‘Aesthetic Tendency and the politics of poetry’ (1988), for example, Silliman, Harryman, Lyn Hejinian, Steve Benson, Bob Perelman e Barret Watten, concurred that ‘our work denies the centrality of the individual artist...The self as the central and final term of creative practice is being challenged and exploded in our writing.[...]’ (PERLOFF, 2004, p. 132)

[...] uma relação entre coisas, uma situação com suas próprias leis, é o ponto de partida. Qualquer objeto dado tem uma relação essencial com outros objetos assim como uma disposição para o observador. O observador, mais do que ser irônico, é responsável por qualquer coisa que possa atrair um homem ou uma mulher. A situação como um todo deve ser tomada – linguística, social e psicologicamente – e não como uma mera projeção do observador. A sintaxe do mundo é elusiva, embora o que seja visto nesta sintaxe é diferente no caso de cada escritor.<sup>90</sup> (apud BEACH, 2000, p. 49 – tradução nossa).

A sintaxe do mundo é elusiva, segundo Watten, e a sintaxe do poeta rearranja a sintaxe do mundo com leis próprias, ou seja, põe certa ordem no caos, como já dizia o poeta grego Hesíodo. Entretanto, esta mesma ordem ou organização é parcial, questionável e enfatiza as combinações e a “artificialidade” da linguagem e do texto poético, assim como a complexidade da construção de sentidos, os quais são criados e recriados pelo leitor, que, de certo modo, é considerado o co-autor do texto. Este tipo de texto, além de não se prender às noções de “expressão” do ego ou do “self” do poeta, tornam-se mais “soltas” e mais difíceis para o leitor porque retira deles algumas referências, não apenas em relação à pessoa que escreveu o texto que está sendo lido, mas aos próprios códigos linguísticos aos quais o leitor está habituado, como a gramática, por exemplo, ou códigos mais abrangentes e considerados necessários para a produção e o entendimento de trabalhos literários, como os gêneros literários.

Mary Louise Pratt (2005, p.1351), partindo do pressuposto de que a literatura é, em si, um ato de fala, afirma que:

---

<sup>90</sup>[...] *a relation between things, a situation with its own laws, is the point of departure. Any given “object” has an essential relation to other objects as well as disposition to the observer. Thee observer, rather than being ironic, is responsible to the contingencies of any thing that might compel him or her. The situation as a whole must be taken in- linguistic, social, psychological- and is not just a projection of the observer. The syntax of the world is ellusive, though what is seen in this syntax is different in the case of each writer.*(WATTEN, apud BEACH, 2000, p.49)

[...] A literatura é, em si, um contexto de fala. E como qualquer afirmação, o modo como as pessoas produzem e entendem obras literárias dependem enormemente do que não é dito, conhecimento de regras culturalmente partilhadas, convenções, e expectativas que estão em jogo quando a linguagem é usada naquele contexto.[...] Um dos tipos mais óbvios de informação contextual que nós trazemos para confrontar com a obra literária é nosso conhecimento de seu gênero.<sup>91</sup> (2005, p.1351 – tradução nossa)

Os poetas do grupo *Language* têm como uma de suas técnicas a negação de pressupostos fundamentais da poesia: o *self* do poeta e, também, as idéias culturalmente partilhadas e as expectativas causadas pelos gêneros literários, principalmente o lírico, pois eles subvertem todas as expectativas ao explorar os recursos da linguagem como se eles estivessem se chocando com a idéia de gênero.

Nesse sentido, as poéticas experimentais ou inovadoras destacam a originalidade de seus experimentos com os materiais poéticos e literários já existentes, dando ou recusando continuidade ao diálogo com outros textos e outros contextos. Daí resultam obras cujas características, em alguns casos, beiram a ilegibilidade e, em outros, a absorção de todas as fontes possíveis para a criação poética, organizados parataticamente, evitando subordinações, explicações lógicas, o que torna a leitura difícil. Aliás, a dificuldade da leitura é um ponto central nesse tipo de poemas. Para tornar esta discussão mais clara, dois exemplos serão utilizados. Um exemplo interessante é o poema “PCOET”, de David Melnick, escrito em 1974; outro, o poema-ensaio de Charles Bernstein, “*Artifice of Absorption*”.

“PCOET” é uma obra que põe em jogo a legibilidade das palavras impressas. Não se trata de neologismos, como os de Joyce, Guimarães Rosa ou dos irmãos Campos. Até mesmo o *nonsense* de Lewis Carroll deixa de sê-lo se comparado a

---

<sup>91</sup> [...] Literature itself is a speech context. And as with any utterance, the way people produce and understand literary works depends enormously on unspoken, culturally-shared knowledge of rules, conventions, and expectation that are in play when language is used in that context. [...] One of the most obvious contextual information we bring to bear a literary work is our knowledge of its genre. (PRATT, 2005, p. 1351)

PCOET. As palavras são compostas de forma a acentuar as diferenças entre escrita e fala, pois são fáceis de se escrever, mas quase não possibilitam a pronúncia. De acordo com Reinfeld (1992, p.20), esta obra, mesmo sendo de difícil pronúncia “[...] não pode ser ignorada. Ela insiste na materialidade do poema, sua literariedade, sua curva. Escrever torna-se uma recusa em seguir em linha reta”.<sup>92</sup> Uma das causas desta dificuldade está na falta de um contexto de fala que indique um código, uma língua, uma estrutura ou um gênero específico (no sentido que Pratt dá ao termo, quando considera o texto literário um contexto de fala) a partir do qual o leitor possa estabelecer conexões e desenvolver suas inferências. O texto, de certo modo, recusa-se a fornecer este tipo de certeza ou de confirmação. O poema também não esclarece exatamente “quem” está falando. Pelo menos em seu início, não há ninguém específico, um sujeito, um “eu”, mesmo que vago ou indeterminado, falando. Apenas a linguagem fala. A “interferência do ego” do poeta é algo que não ocorre neste texto, que segue um dos princípios fundamentais da poética do grupo *Language*: “a rejeição da ‘voz’ como princípio fundamental da poesia lírica”, como afirma Perloff<sup>93</sup> (2004, p. 129). Abaixo cito o primeiro poema de PCOET:

---

<sup>92</sup>[...] *But in no sense it can be ignored. It insists in the poems materiality., its literality, its curve. Writing becomes a refusal to go straight.* (REINFELD, 1992, p.20)

<sup>93</sup> One of the the cardinal principles – perhaps the cardinal principle of american Language Poetics [...] has been the dismissal of “voice” as the foundational principle of lyric poetry. (PERLOFF, 2004, p.129)

1.

thoeisu

thoiea

akcorn woi cirtus locqvump

icgja

cvmwoflux

epaosieus1

~~cirtus locqvump~~

a nex macheisoa

Como se pode notar no texto acima, as palavras não têm referentes facilmente identificáveis. São palavras, objetos materiais impressos ou sonoros. Esta é uma radicalização do aspecto material das palavras, em detrimento de sua parte semântica ou referencial, que insiste na artificialidade da linguagem e da existência da poesia enquanto construção. A questão que surge da leitura desta obra é: qual o sentido ou o significado de tudo isso? Uma das respostas possíveis conecta o poema “PCOET” a poemas sonoros dadaístas, por exemplo, nos quais o som faz a poesia e, se ela faz ou não algum sentido, isso é consequência da leitura que se faz da obra. Talvez o sentido esteja em questionar a própria formação ou construção do sentido, enquanto ação social e interativa, ou melhor, é muito difícil articular, sozinho, sentidos dentro das possibilidades da língua que não sejam estruturalmente compartilhados. Ao extrapolar as possibilidades de arbitrariedade da língua, o poeta opera fora das normas de organização de sentidos previamente estabelecida e mantida pelas normas morfológicas, sintáticas e semânticas convencionais. Considerando-se a linguagem em termos saussureanos, pode-se dizer que, neste caso, o poeta age dentro do sistema da língua e o emprega na fala, no uso individual desse sistema lingüístico, sem passar pelos filtros da norma. Há o predomínio do anormal sobre o normal e normativo, o que ressalta de forma chocante a existência da língua como algo simultaneamente familiar e estranho.

Outra forma de se responder à questão do significado seria por trilhas derridianas, no território da *différance*, das margens em vez do centro, das marcas, da rasura e do apagamento, do veneno e do remédio que a escrita contém em si. “PCOET” é a própria *différance*, no sentido que Derrida dá ao termo, frisando o movimento muitas vezes interrompido entre escrita e fala, pela impossibilidade da fala de reproduzir a escrita. *Différance* é o próprio movimento gerador de todas as diferenças e o que garante o funcionamento da economia da língua.

A produção de sentidos nesse movimento da diferença (*différance*) está numa relação de dependência do elemento presente com o elemento que não é presente, é passado e é, também, futuro. Essa relação é de referência, ou seja, o elemento presente tem, no rastro que foi deixado antes dele e que ele também irá deixar, a própria referencialidade. “PCOET” interrompe esse movimento entre passado e futuro, marcando um presente sem referências para os grafemas-fonemas que emprega e nas palavras que cria. Quando, como no caso de “PCOET”, as referências são apagadas, a linguagem torna

-se incerta e indecisa, deixa de ser transparente e passa a existir como matéria, textura, opacidade, forma. A produção de sentidos ou significados no texto e na recepção do texto pelo leitor irá, dessa forma, chamar a atenção desse mesmo leitor para o tipo de texto ali presente, para as especificidades do texto poético, um texto sem uma “voz” autoral, sem a presença de um “pai”, órfão de uma origem que possa confirmar a sua “verdade”. Assumindo sua condição de “veneno” (*phármakon*) e de “parricida”, este texto poético diferencia-se do texto informativo por não ter a necessidade ou a finalidade de passar informações ou dados, ou seja, ele não precisa comunicar nada, não é pragmático. Essa idéia está presente nas reflexões de Derrida, de Wittgenstein, de Gertrude Stein, de Charles Bernstein, em Marcel Duchamp – enfim, em textos filosóficos e poéticos do século XX e do século XXI.

Escreve Derrida a este respeito que:

Ora, um corpo verbal não se deixa traduzir ou transportar para outra língua. É aquilo mesmo que a tradução deixa de lado. Deixar de lado o corpo é mesmo a energia essencial da tradução. Quando ela constitui um corpo, é poesia. (2002, p.198)

[...] para um texto poético ou um texto sagrado a comunicação não é essencial. Esse acontecimento não concerne diretamente à estrutura comunicante da linguagem, mas de preferência à hipótese de um conteúdo comunicável que se distinguiria rigorosamente do ato lingüístico de comunicação. (2002b, p.3)

A poesia, neste caso, seria um corpo verbal, algo material, físico, que existe por si e não como um instrumento de comunicação. Ele não tem como função comunicar, ele existe como uma ação no mundo e pode provocar questionamentos, interpretações, e leituras múltiplas e coexistentes. É o que acontece com “PCOET”.

Como se posicionar, enquanto leitor, diante deste texto, deste corpo verbal? Como dar-lhe sentidos ou significados? Há a possibilidade de traduzi-lo para outras

línguas, outros registros, parafraseá-lo? Como falar do significado deste poema? Para responder a esta pergunta, um dos poetas críticos da *L=A=N=G=U=A=G=E poetry* Charles Bernstein, traz, certamente, grandes contribuições.

Em um interessante ensaio em versos, chamado “*Artifice of Absorption*”, Bernstein explica essa questão. A parte inicial de seu texto será transcrita integralmente pela importância de suas afirmações para a presente discussão. Escreve Bernstein:

Artifice of Absorption

Charles Bernstein

*MEANING AND ARTIFICE*

Then where is truth but in the burning space between one letter  
and the next. Thus the book is first read outside its limits.

—Edmond Jabès.

*The reason it is difficult to talk about  
the meaning of a poem – in a way that doesn't seem  
frustratingly superficial or partial – is that by  
designating a text a poem, one suggests that its  
meanings are to be located in some “complex” be-  
yond an accumulation of devices & subject matters.  
a poetic **reading** can be given to any  
piece of writing; a “poem” may be understood as  
writing specifically designed to absorb, or inflate*



*with proactive – rather than reactive – styles of reading. “Artifice” is a measure of a poem’s intractability to being read as the sum of its devices & subject matters. In this sense, “artifice” is the contradiction of “realism”, with its insistence in presenting an unmediated (immediate) experience of facts, either of the “external” world of nature or the “internal” world of the mind ; for example, naturalistic representation or phenomenological consciousness mapping. Facts in poetry are primarily factitious.*

A dificuldade de se falar sobre os sentidos de poemas, segundo sugere Bernstein, reside no modo como se conceituam “poema”, “sentido” e “leitura”. O poema não está apenas no texto, na escrita. O poema está na leitura de qualquer tipo de texto cuja escrita motive e sustente uma leitura pró-ativa em vez de reativa. O sentido do poema se encontra no momento em que o leitor se engaja nele, ou melhor, interage com o poema, que pede a participação do leitor no processo, que não é uma simples reação a estímulos sonoros ou gráficos. O sentido, portanto, está na leitura. Para que essa leitura pró-ativa aconteça, o texto deve ser escrito a partir de um método que privilegie seus artifícios, e enfatize sua existência enquanto criação na linguagem e diferencie tal criação de algo que seja apenas a soma de recursos e figuras lingüísticas. A intratabilidade de um texto que não é transparente, ou “realista”, não se configura meio de representação de uma realidade qualquer. O poema, neste sentido, frisa sua condição material e física, não de imagem refletida ou reflexo, mas de espelho. Sem a existência concreta do espelho, seja ele fabricado pelo homem ou a água de um lago, não há imagem nem reflexo. Este espelho é o artifício, é a composição, é o poema, do qual decorre o sentido quando cada leitor se coloca diante dele e interage com ele.

Continuando a discussão a respeito dos sentidos do poema, Bernstein faz a distinção entre sentido utilitário (ou de comunicação) e não utilitário de um poema em específico ou da poesia em geral, como Derrida e, antes dele, Wittgenstein já afirmaram. Escreve Bernstein:

*In /this context, I would again argue against ascribing  
to meaning an exclusively utilitarian function.*

*Loss is as much a part of the semantic process as  
discharge is a part of the biological process. Yet  
the meaning of which I speak is not meaning as we  
know it, with a recuperable intention or purpose.*

*(...)*

*it is just my insistence*

*that poetry be understood as epistemological  
inquiry; to cede meaning would be to undercut  
the poet of poetry to reconnect us*

*with modes of meaning given in language  
but precluded by the hegemony of restricted  
epistemological economies (...) as,*

*McCaffery puts it, "such feature of general  
economic operation do not destroy the order of  
meaning, but complicate & unsettle its  
constitution and operation." They destroy, that  
is, not meaning, but various utilitarian &  
essentialist ideas about meaning. To this point  
it must be added that to speak of the nonutilizable*

*strata of a poem or a verbal exchange is as  
problematic as to speak of nonsemantic elements –  
for what is designated as nonutilizable  
& extralexicals both useful and desirable  
while not being utilitarian and prescribable.*  
(*apud*: BEACH, 2000, pp.10,11)

Voltando ao trecho de PCOET, citado anteriormente, pode-se afirmar que a noção de sentido utilitário daquele texto foi realmente desmantelada, complicada, destruída, pela falta de um referente direto, o que ativa uma leitura em busca de sentidos. Ao lermos novamente aquele trecho agora, após estas explicações de Bernstein, teremos um outro texto, ou melhor, um sentido diferente para aquele texto, aquela composição. Isto se relaciona com o conceito de geração de sentido pela *différance*, como sugere Derrida, e também com a idéia do que faz a diferença ser diferente, segundo Gertrude Stein, em seu “*Composition as Explanation*” (citado anteriormente, p. 92).

É interessante o modo como Gertrude Stein explica a composição. O modo como ela usa os “artifícios” da escrita com as finalidades de explicar e ao mesmo tempo complicar e criar, exigindo do leitor uma participação ativa e uma atenção constante. Usando vocabulário e sintaxe simples e o recurso da repetição, ela cria diferenças significativas de significados. Ela antecipa em sua prática, em sua escrita, conceitos que são abordados pela teoria crítica de Derrida. Ela trata daquele elemento mesmo gerador de todas as diferenças, das questões que envolvem tempo, espaço, observador e criação ou composição de vidas e de obras. Além disso, consegue também absorver teoria e filosofia em seus escritos (ou poemas) e livrar o texto de sentidos ou significados utilitários. Suas propostas são, por sua vez, assimiladas e assumidas na composição de “*Artifice of Absorption*” e, generalizando, elas sintetizam grande parte da poesia e da crítica contemporâneas, produzidas quase um século depois de suas publicações.

As experimentações de Stein são um elo vital entre a literatura do século XX e a do século XXI, como fonte de idéias, de método de escrita e de leitura. Sua reinvenção

da linguagem é uma condição essencial para escritores contemporâneos norte-americanos, entre eles Creeley. Stein não é diretamente mencionada ou citada por Creeley, como Williams, Pound ou Zukoksky, mas, sem dúvida, estes autores, contemporâneos de Stein, mantinham com ela relações de amizade e de troca de experiências poéticas, em especial Williams. Por intermédio de Williams, certamente, traços marcantes do pensamento de Stein ou da estética por ela proposta estão, também, calcados nas produções de Creeley.

O modo como Stein define a poesia ou a composição é um modo perfeitamente cabível para se tentar definir a poesia produzida em meios digitais, principalmente na questão do tempo da composição e do tempo na composição, ou seja, de um tempo que não é utilitário e, por isso, precisa ser linear ou cronológico. É um tempo que ela chama de “presente contínuo”. Este é explorado por poetas como Ron Silliman e Susan Howe na construção de sujeitos líricos, dando voz a um tipo de subjetividade que nega a transparência da linguagem e a poesia como expressão de uma interioridade, de sentimentos e motivações individuais, de um “eu” isolado e definido. Este é um dos pontos de conexão entre o “eu” lírico da poesia de Creeley e os poetas do grupo *Language*.

Como foi discutida no capítulo 2 deste trabalho, a noção de sujeito e de subjetividade da lírica de Creeley é bastante aberta e indeterminada: ela abre possibilidades, mas não as fecha. Há buscas, perguntas, dúvidas, ausências e silêncios, mas as respostas nunca são definitivas. A subjetividade acontece porque se constitui de algo fluido, que é a própria linguagem. A subjetividade é criada e desenvolvida na relação entre o poema e seu leitor, e não necessariamente centralizada na relação escritor-texto. Por isso ela é aberta e plural. Perloff (2004) usa uma afirmação de Lyn Hejinian como epígrafe para o texto que discute a questão da “*Language Poetry and the Lyric Subject*”. As palavras de Hejinian são bastante apropriadas à presente discussão:

O “pessoal” já é uma condição plural. Talvez se sinta que ela esteja localizada em algum lugar interno, dentro do corpo – no estômago? No peito? Nos genitais? Na garganta? Na cabeça? Pode-se procurar por ela e, mesmo assim, alguém não é um só,

um é vários, um conjunto de insipiências, incompleto, vindo à tona aqui e acolá, mas sujeito à dispersão.<sup>94</sup> (*apud* PERLOFF, 2004, p. 129 – tradução nossa).

A dispersão de que fala Hejinian não é o objetivo ou aquilo que se pretende alcançar pela escritura. Trata-se de uma condição quase que inescapável, tanto para o poeta quanto para o escritor e para o leitor. Por isso, não há como se escrever, em nossos dias, poemas que tenham uma outra fonte, localizada num lugar utópico e sereno, um paraíso. Se a poesia marca o tempo e o espaço nos quais ela é produzida, certamente irá ter em sua constituição toda esta dispersão e incerteza. O que leva o poeta a uma encruzilhada, a qual se coloca aos poetas de todos os tempos, uma tensão que gera a própria escritura: ser uma marca individual e ao mesmo tempo coletiva. Ao buscar soluções para esta tensão, mesmo que o poeta opte por considerar-se alguém ou algo essencialmente plural e coletivo, negando em seus poemas uma determinação de sua personalidade – essa mesma personalidade ou subjetividade é, de certa maneira, o alvo de seus questionamentos e suas dúvidas. Qualquer que seja a opção por determinados recursos formais ou posicionamentos teóricos ou críticos em detrimento de outros, a tensão mantém-se. O que reforça, inclusive, a questão da artificialidade do discurso poético, seu caráter de artefato ou de marca que recobre essa tensão, que também pode ser sentida como ausência, como busca por uma subjetividade ou identidade, mesmo considerando-a algo passageiro, em constante mudança, uma jangada sem velas no meio do maremoto. Essa dispersão não é algo novo, é algo próprio da condição humana. É novo o ambiente em que essa dispersão encontra atualmente, que oferece plenas condições para que ela se fortaleça cada vez mais; e, evidentemente, a poesia, como outra das criações da mente humana, também encontra, nesse ambiente, condições para sobreviver e fortalecer-se. Nenhum ambiente é hostil à leitura poética que dele se possa fazer. Como escreve Rasula:

---

<sup>94</sup> The “personal” is already a plural condition. Perhaps one feels that it is located within, somewhere inside the body – in the stomach? In the chest? The genitals? The throat? The head? One can look for it and already one is not oneself, one is several, a set of incipencies, incomplete, coming to view here and there, and subject to dispersal.. (HEJINIAN, *apud* PERLOFF, 2004, p. 129)

A poesia não é mais escrita em cenários bucólicos onde a imaginação criativa encontra ressonância estética na “Natureza” Muito pelo contrário; a poesia agora tem que sofrer a difusão da “matrix” da rede, do banco de dados, do código; tem que suportar no próprio temperamento da linguagem a rápida modulação de sinal para barulho e de barulho para sinal para manter o ritmo com as infusões de frescor e novidade que agora, como sempre, tem tornado o vernáculo ameno para a poesia.<sup>95</sup> (2000, p. 91 – tradução nossa).

Entre sinal e barulho não pode haver algo diferente de linguagem ou de linguagens. As informações, num fluxo cada vez mais acelerado, criam um mundo bem diferente daquele de Wordsworth, por exemplo. O poeta ou escritor está cercado de informações por todos os lados, informações das quais ele precisa constantemente desconfiar, questionando-as e filtrando-as para poder responder a elas de forma coerente e consciente de todos os artificios ideológicos e coercitivos que o veículo transmissor dessas mensagens materializa, e através do qual mantém controle e poder sobre os indivíduos e suas respostas. Mais do que nunca, a artificialidade das linguagens – mesmo as chamadas línguas naturais – colaboram para a construção de um mundo artificial, superficial. Uma realidade que não pertence mais ao mundo concreto, mas ao mundo das linguagens. Se a poesia, desde os tempos de Platão, é considerada irreal porque não pertence à realidade e à verdade do mundo e, portanto, estava num espaço à parte deste mundo, agora a situação se reverteu: o mundo entra no espaço específico das linguagens. A arte e a poesia, há muito tempo, como já afirmava Oscar Wilde, não imitam mais a vida. É a vida que imita a arte. Duvidemos, pois nada mais é “verdade”. Neste contexto, a forma de duvidar é o questionamento de como os sentidos se constroem: como a linguagem é usada para este fim? E se a poesia é uma resposta ao

---

<sup>95</sup> Poetry is no longer written in bucolic settings where creative imagination finds aesthetic resonance in “Nature”. Quite the contrary; poetry now has to suffer the diffusion of the matrix, the network, the database, the code; it has to endure in the very temper of language a rapid modulation from signal to noise and noise to signal in order to keep pace with the infusions of freshness and novelty that now, as always, have made vernacular amenable to poetry. (RASULA, 2000, p. 91)

contexto do qual surge, ela pode e deve enfatizar a sua artificialidade e seu valor enquanto um fim em si, e não meramente um meio.

No caso de Robert Creeley, o emprego de pausas, provocando silêncios cheios de sentido, é uma técnica que o afasta, de seus mestres imagistas, levando a sua poesia a um grau de abstração mais intenso, pois ele se desprende das imagens visuais e avança em pensamentos e raciocínios que não necessitam de imagens para que sejam percebidos ou sentidos. Os aspectos sonoro e visual são seus grandes aliados nesta tarefa. A partir disso, pode-se compreender o valor de cada fonema e de cada palavras em seus poemas. Como é o caso da parte do poema “*eight*” mencionada anteriormente, em que o poeta separa sílabas e letras que compõem aquela palavra. A separação ou a ruptura de frase ou de sintagmas também é um recurso bastante utilizado por Creeley em *Words* e em *Pieces*. Este recurso, porém, é utilizado de maneira mais intensa por Bernstein, em poemas de *Disfrutes*. Cada um deles é um texto que ocupa uma página. Não há necessariamente uma seqüência narrativa ou lógica, como estes exemplos podem ilustrar:

```
who ray a  
waif  
(elo quent ential)  
fell through  
poke a  
dotted
```

tire  
swift swept  
font  
ly and lie and lane  
against

of it  
on  
the it  
she  
on the  
it she

nd  
't  
sp( )t !p(on)  
w\*s  
wh\*t



to

at

on

it

the

at

on

to

the

at

on

it

he

it

the

at

on

is

Uma das possibilidades de leitura deste tipo de composição, e talvez a mais interessante, é a não-linear. Ou seja, não há uma seqüência pré-determinada para a leitura dos poemas. O leitor monta sua seqüência ao ler, tanto o texto impresso como sua versão *online*, sendo, inclusive, muito mais interessante essa última. Todavia, antes da disponibilidade técnica do computador, os recursos gráficos utilizados pelos *Language poets* incluíam a impressão de poemas em cartões, que vinham dentro de uma caixa, sem numeração ou seqüência lógica ou cronológica determinadas pelo poeta, como o trabalho de Robert Grenier, intitulado "*Sentences*", por exemplo. Trata-se de uma caixa com quinhentos cartões não numerados, os quais serão organizados pelo leitor a cada leitura. Este trabalho teve sua primeira edição em 1978, mas em 2003, a Whalecloth Books lançou novamente este trabalho, na versão em papel e na versão on-line. (anexo 2)

Creeley e seus precursores modernistas não foram, evidentemente, os primeiros a buscar maneiras de escapar à simples linearidade ou a outras convenções típicas do gênero lírico, como modelos métricos mais rígidos ou tradicionais de versificação. O que interessa nesta discussão não é verificar as origens de tais práticas de maneira universal, mas sim em um contexto restrito, ou seja, verificar como algumas tendências advindas do alto modernismo do início do século XX transformam-se em novas propostas nas últimas décadas daquele século e início deste e o papel de Creeley neste contexto. Além dos experimentos com os recursos lingüísticos, Creeley também produziu obras com artistas plásticos durante toda sua carreira, o que é uma maneira, uma possibilidade técnica de se mesclar artes gráficas e poesia que se acentuou muito nos últimos anos. Para ilustrar, um exemplo do livro de Charles Bernstein, chamado *Log-rhythms*, composto em parceria com a artista plástica Susan Bee.



Nota-se, logo de início, o diálogo com Emily Dickinson, mas como na maioria dos textos deste autor, diálogo é marcado por uma “absorção” dos versos de Dickinson e, ao mesmo tempo, ironia e humor. No poema acima, principalmente no primeiro verso, Bernstein usa o recursos da “tradução homofônica”, ou seja, o uso de sons semelhantes

para traduzir um texto dentro da mesma língua em que foi escrito, baseando-se nos sons das palavras e não nos seus sentidos para fazer a tradução. Na seqüência, a justaposição de imagens e idéias já não são tão diretamente ligadas ao contexto do poema de Dickinson. Aqui, pode-se notar a questão da ‘artificialidade’ dos materiais lingüísticos do poema. Uma quebra de expectativas acontece, se o leitor espera um diálogo com o poema de Dickinson do começo ao fim.

O recurso da parataxe ou justaposição por contigüidade, bastante usado por Creeley em “pieces”, é utilizado por outros poetas do “language” poetry, como por exemplo, Ron Silliman, em seu “Sunset Debris”. Em suas trinta e oito páginas, o poeta justapõe questões simples e banais, uma após às outras, mas não responde a nenhuma delas. Essas questões como um todo formam para o leitor uma imagem bastante fragmentada daquele ‘escritor’, que pode ser também o leitor, buscando pistas e respostas nas questões ali expostas.

Todos os exemplos acima citados - Greiner, Bernstein e Silliman – tratam do tema da subjetividade por “vias tortas”, ou melhor, eles não querem expor o ‘ego’ de quem escreve, contando linearmente a história de sua vida, mas, por outro lado, não negam sua existência, já que marcam com detalhes e clareza situações de seu cotidiano, o qual pode ser o cotidiano de qualquer leitor. Neste ponto, o de tratar de temas referentes à subjetividade sem ser exageradamente pessoal, pode-se afirmar que há uma grande proximidade e semelhança com a poética de Creeley, porém cada um destes poetas o faz a seu modo.

Ron Silliman, ao discutir características da *Language poetry*, afirma que:

*A Language poetry* tem uma penetração muito mais profunda da indústria da computação do que da academia [...] a *Language poetry* é uma das poucas tendências teóricas da literatura contemporânea cujo foco e comprometimento está

---

<sup>96</sup> [...] If anything, language poetry to date has a far more deeper penetration of the computer industry than it has of the academy [...] language poetry is one of the few contemporary literary theoretical tendencies whose focus and commitment are explicitly centered outside of the academy. (SILLIMAN, 1990, p. 164)

explicitamente localizado fora da academia.<sup>96</sup> (1990, p. 164 – tradução nossa).

A tendência de estar fora da academia e a conexão com a indústria da computação reforçam uma postura alternativa de poetas e poéticas que marca o cenário literário norte-americano, principalmente nos últimos cinquenta anos. Uma contra-tradição ou uma outra tradição é uma idéia que se concretizou a partir da *Beat Generation* e das várias tendências que surgiram naquele período. Aquele foi um momento de intensas respostas ao *establishment* literário, no qual Creeley participou ativamente e ajudou a criar as rotas alternativas das quais os *Language poets* beneficiaram-se. Creeley tem um papel muito importante na transição de uma geração à outra. Por isso sua poesia experimental situa-se entre os beats e os bytes.

### **Poesia Inc.™**

Scary then now worrisome  
Wherever I'll end up.  
Larry Eigner

As relações entre poesia, academia, política e sociedade, de uma maneira geral, passaram e sempre passarão por questionamentos cujos enfoques são os mais diversos possíveis. Há que se pesar prós e contras de determinados posicionamentos críticos e teóricos, principalmente quando alguns abalos ocorrem. Tenebrosos, preocupantes, sintomáticos, como diz a epígrafe: onde é que isso vai chegar?

Poesia em meios eletrônicos pode ser considerada uma arte como a de Shakespeare ou Homero? Há aqueles que não vêem problema algum em se afirmar que a arte da poesia é a mesma, sempre, o que muda são os meios técnicos de sua existência e

---

<sup>96</sup> [...] If anything, language poetry to date has a far more deeper penetration of the computer industry than it has of the academy [...] language poetry is one of the few contemporary literary theoretical tendencies whose focus and commitment are explicitly centered outside of the academy.(SILLIMAN, 1990, p. 164)

reprodução, o que certamente determina seus aspectos formais. Outros, porém, opõem-se radicalmente a tais comparações, e buscam, acima de tudo, a “poeticidade” exclusiva dos grandes poemas e grandes poetas, reforçando as idéias acadêmicas e os cânones a eles vinculados. Essas discussões situam-se no campo teórico ou estético, mas, elas também podem ser pensadas em termos institucionais mais amplos, uma vez que é muito difícil isolar a estética do contexto na qual ela existe como instrumento cultural poderoso nas transformações e na própria formação de uma sociedade.

Esteticamente, pode-se afirmar que há uma espécie de continuidade das poéticas experimentais do fim do século XX e as poéticas desenvolvidas em meios eletrônicos. Aspectos como a valorização da linguagem e do texto em detrimento das intenções do autor e seu domínio sobre o texto, que geram certas descentralizações na leitura e na interpretação; a mobilidade da forma material do texto que pede ou exige a inserção do leitor em seu processo de montagem e desmontagem são muito mais fáceis e rapidamente conseguidos com o auxílio de computadores. Assim como a leitura também é beneficiada pela rapidez e pela agilidade de se buscar informações, confirmações, tecer relações interpretativas e criativas. As máquinas realmente colocam o leitor numa posição ativa em relação à criação do texto que está lendo, vendo, ouvindo e montando.

No que se refere ao papel do leitor, a multiplicidade e a simultaneidade de leituras são as marcas deste tipo de escritura ou de poesia. E quanto ao escritor? O tipo de textos produzido por ele ecoará vozes, várias culturas, várias matrizes de linguagem (sonora, visual, verbal, de acordo com a definição de Pierce). O modo de produção de tanta diversidade, porém, é algo mais técnico e restrito a algoritmos e a programação de linguagens. Há uma colaboração ou uma fusão de poeta e engenheiro, de poeta e designer que, para muitos caracteriza um empobrecimento do processo criativo, uma vez que seus materiais são restritos e seus códigos bastante rígidos. A figura do poeta inspirado, ser solitário que deseja expressar seus sentimentos não combina com programação de dados. O que causava medo e agora causa preocupação em relação a esta possibilidade não é algo original, em absoluto. Pensou-se, quando do surgimento da fotografia que ela substituiria a pintura; o cinema substituiria o teatro e a fotografia; a televisão substituiria todos os anteriores. Depois da televisão, os computadores e a internet vão substituir a presença, a voz, o corpo e todas as formas de arte? Certamente não.

Há, talvez, uma necessária mudança de sensibilidade e de pensamento que acompanha a evolução das técnicas que podem ser usadas artisticamente. Tal mudança é difícil porque escapa aos limites da dualidade: ou um, ou outro, nunca os dois, ou mais que dois ao mesmo tempo. O novo tipo de poesia que pode ser feito por mídias não impressas não substitui as anteriores, soma-se a elas, inclusive, porque depende delas e não existiria sem elas, sem o diálogo vital que mantém as culturas vivas. Ou, como afirma Michael Joyce: “[...] livro é dialógico, a rede é polilógica.”<sup>97</sup>

Nesta rede polilógica, há espaço para todos os tipos de escritura e de escritores. Não apenas para aqueles que se valem de seus recursos para criar, mas também para o armazenamento e distribuição de textos impressos, o que é uma das mais importantes contribuições da tecnologia para os estudos literários. Há duas imagens adequadas para este contexto: uma é a biblioteca circular, a biblioteca de Babel, de Jorge Luis Borges, na qual está o livro infinito do qual todos os livros fazem parte. Neste sentido, o armazenamento de textos e dados conectados por links fazem este texto infinito realmente acontecer. O que facilita e democratiza o acesso à informação e à cultura, tornando a leitura um processo mais plural e mais enriquecedor e dinâmico. Outro aspecto positivo a ser ressaltado é a preservação de obras e textos cujos materiais tendem a desfazer-se com a ação do tempo, como papiros, pergaminhos, edições antigas e raras. A este aspecto, a imagem correspondente é a da Biblioteca de Alexandria.

Nos últimos vinte anos, grandes e rápidos avanços aconteceram neste campo da tecnologia e isso afeta intensamente as produções criadas neste espaço e neste materiais de escritura. As primeiras tinham restrições técnicas que hoje já foram superadas. Vejamos, por exemplo, estes trabalhos de Jim Rosemberg.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> [...] the book is dialogic, the network is polilogic. (JOYCE, 1998, P. 829)

<sup>98</sup> Jim Rosemberg homepage: <http://www.well.user/jer/index.html.menu>





```

scene . . . . . resurrecting
shot . . . . . :
| . . . . . theory
# . . . . . of -#-----\ /
| . . . . . sidewalk |
| . . . . . : |
/ . . . . . climb |
\ . . . . . the +-#-----+ . .
| . . . . . web |
| . . . . . #
| . . . . . outlandish |
| . . . . . machinery-#-----+--- spiral
# . . . . . +-----#--+ :
| . . . . . characters'
pantomimed . . . . . :
the . . . . . of catastrophe . . .
. . . . . power down . . .
. . . . . to . . .
. . . . . someone . . .
. . . . . else" . . .
. . . . .
. . . . . + . . . . .
|
#
| . . . . . gorge
| . . . . . within
+-#-----#-the
| . . . . . hull
| . . . . . sailing
|
perception-#-----/ \

```

Estes trabalhos são parecidos com textos impressos, as possibilidades de se escolher caminhos são mínimas e elas se multiplicam na mesma medida em que as

tecnologias disponíveis permitem. As poéticas experimentais ou inovadoras, além da parte gráfica, passam a incorporar sons, imagens, e caminhos de montagem cada vez mais sofisticados. Mas, o que eles teriam em comum com as poéticas experimentais das décadas de 50 e 60? Mais exatamente com “Words” e “Pieces”?

Primeiramente, o modo como definir ‘experimental’ na composição e na leitura de textos poéticos. Creeley, em um artigo intitulado Nada de Novo (“Nothing New”) escreve que:

Poesia, como qualquer outra coisa, fala para qualquer pessoa que a ouça e responda a ela no modo desejado. Ei, cara, eu estou falando com você. É um som familiar. A poesia hoje provavelmente não é mais “experimental” do que sempre foi, Wyatt mudando o ritmo, Chaucer colocando-a no “local” ou Vilon usando um tipo de patois que estava abaixo de qualquer conversa de rua imaginada. Não eram apenas palavras, era mente.<sup>99</sup>[...] (CREELEY, s/d., p.1 – tradução nossa)

O experimental a que se refere Creeley está em todo o processo que envolve a formação do texto e não apenas em suas palavras ou em seus materiais. As inovações ou experimentações poéticas estão intrinsecamente ligadas às inovações da sensibilidade provocadas pelas mudanças culturais e sociais, são respostas que materializam e também registram os modos de pensar e agir no mundo em diferentes épocas. A poesia sempre foi e sempre será experimental. Há experimentações que são fortes e consistentes o suficiente para se manter como marcas profundas, por séculos. Tais inovações realmente chocaram seus contemporâneos, mas acabaram tornando-se modelos e, quando um modelo é muito copiado ou seguido, perde sua força e sua originalidade, o que irá motivar o surgimento de outras possibilidades para o fazer poético. E o novo não elimina o antigo. O experimental está relacionado à procura de novas formas de se organizar o pensamento, tanto na escrita como na leitura de textos, da vida e de nossa própria identidade diante do mundo. Além disso, experimental, na poesia de Creeley, assim

---

<sup>99</sup> Poetry, like anything else, speaks to whoever will listen and respond in the desired manner. Hey, man, I’m talking to you. It’s a familiar pitch. Poetry presently is no more “experimental” than it ever was, Wyatt shifting the beat, Chaucer getting it into de local, Vilon using a kind of patois that was way under any imagination of street talk. It wasn’t just words. It was mind.[...] ( Creeley,s/d. p. 1 disponível em : <http://www.wings.buffalo.edu/authors/creeley/nothingnew.html/> )

como na de Olson e Ginsberg, por exemplo, tem conexão direta com a vivência, com a percepção do cotidiano e de tudo que compõe este cotidiano, os objetos, as linguagens, as pessoas. A poesia deixa de ser experimental quando se afasta destes pressupostos e prende-se a maneirismos ou dicções poéticas engessadas, nas quais a vivência ou a experiência precisam ajustar-se aos modelos de versificação ou a figuras de pensamento e de linguagem.

Consideramos a poesia experimental de Creeley ,dentro da literatura norte-americana, como um elo, uma ponte entre os tipos de experimentações que se tornaram possíveis a partir do Black Mountain Group e do Beat Movement, do “Language” Poetry e da poesia em formatos eletrônicos pelo fato de que Creeley desenvolveu conexões entre poesia, poetas e publicações não acadêmicas, alternativas. Esta postura fortaleceu-se com o passar dos anos, tornando-se referência para jovens poetas, por sua abertura a novas possibilidades e pela acessibilidade. Como consequência destas ações e posturas ocorreu uma interessante mudança no cenário poético “oficial” ou acadêmico. Os poetas e escritores que, poucos anos antes, eram considerados “marginais” ou “outsiders” passam a ter maior espaço e maior divulgação e acabam sendo “incorporados” à academia, assumindo posições junto a universidades e também sendo publicados por grandes editoras, chegando a um público maior e mais variado, ganhando traduções e divulgação internacional.

Experimental também pode ser entendido como “fazer acontecer” uma transformação que não se restringe ao contexto poético ou acadêmico porque questiona esses mesmos limites, os limites entre linguagens e referências nos quais se constrói a poesia. Ou, como afirma Jim Rosemberg a respeito da poesia em meios digitais:

Poesia não é uma circunstância da linguagem. Pelo contrário, todas as circunstâncias possíveis de linguagem são possíveis circunstâncias para poesia. O trabalho do poeta é investir essas circunstâncias com energia. O trabalho do receptor é estar com a mente aberta a respeito de quais circunstâncias de linguagem podem constituir a poesia [...] Se há algo como uma vanguarda consciente, então certamente o seu propósito é expandir o campo de possibilidades para se fazer arte, e não substituir um conjunto de possibilidades existentes por outro novo, embora

---

<sup>100</sup> Poetry is not a circumstance of language. Rather, any possible circumstance of language is a possible

igualmente estreito. Na casa da poesia há lugar para todos. <sup>100</sup>  
(1998, p. 829)

A afirmação de Rosemberg de que todas as circunstâncias possíveis de linguagem são possíveis circunstâncias para a poesia pode ser interpretada da mesma maneira que a afirmação de Creeley a respeito do que é ‘experimental’ em poesia: não são apenas as palavras, é a mente. A mente cria as circunstâncias de linguagem e suas possibilidades poéticas, sejam elas quais forem. E esta é uma postura que se verifica entre a maioria dos poetas e poéticas contemporâneas, em particular as poéticas que se situam, temática e cronologicamente, entre os “Beats” e os “Bytes”. A diversidade de posturas e de estilos deste período é favorecida pela aceitação não hierárquica do que cada poeta ou grupo de poetas propõe como circunstância poética e também pela maior importância e responsabilidade dada ao leitor dos poemas: cabe a ele julgar, aceitar, recusar, confrontar o texto que lhe é oferecido como poema. Fica a critério dele, e de suas experiências de vida e de leituras conferir valor poético ao texto.

Como foram discutidas anteriormente, questões teóricas a respeito da importância da figura do escritor/autor em relação ao texto, mesmo que por vias indiretas, amparam as decisões e as escolhas dos poetas contemporâneos. O fim do ‘império do autor’, como diz Barthes não deve ser compreendido como algo categórico, definitivo ou literal. Pelo contrário, esta posição tão importante e esclarecedora do processo de escrita e de leitura, acrescenta mais uma alternativa ou mais um problema a esta questão tão antiga quanto a própria poesia. De quem é aquela palavra, aquela voz?

Desde o início do século XX, uma tendência da poesia à qual Robert Creeley está ligado, põe em questão essa voz autoral. Gertrude Stein, W.C. Williams e Louis Zukofsky semearam várias possibilidades neste terreno fértil da linguagem poética. A

---

circumstance for poetry. It is the job of the poet to invest that circumstance with energy. It is the job of the receiver to be open-minded about what circumstances of language may constitute poetry. [...] If there can be such thing as a conscientious avant-garde, then surely its purpose must be to expand the field of possibilities for making art, not to replace the existing set of possibilities with a new one, equally narrow. The house of poetry has room for everyone. (1998, p. 829)

<sup>100</sup> Poetry is not a circumstance of language. Rather, any possible circumstance of language is a possible circumstance for poetry. It is the job of the poet to invest that circumstance with energy. It is the job of the receiver to be open-minded about what circumstances of language may constitute poetry. [...] If there can be such thing as a conscientious avant-garde, then surely its purpose must be to expand the field of possibilities for making art, not to replace the existing set of possibilities with a new one, equally narrow. The house of poetry has room for everyone. (1998, p. 829)

tentativa de concentrar na palavra, na escrita uma condição particular, local, material e, ao mesmo tempo, afirmar o caráter abstrato que estas palavras criam em suas relações de contigüidade, afasta a leitura e a interpretação dos poemas de elementos pessoais ou biográficos daquele autor, sem prejuízos para a compreensão da obra ou para o reconhecimento das marcas que caracterizam aquele autor como único em sua maneira de apreender e organizar suas percepções de mundo. Isso fica evidente na dicção de cada um deles, pois cada um tem seus meios e métodos de se colocar esteticamente entre a realidade e a linguagem, fazendo dessa relação algo essencialmente poético, sem a necessidade de impor à linguagem e ao poema uma autoridade pessoal ou emocional deste ou daquele escritor. A linguagem tem plena liberdade para significar aquele que nela escreve a si e ao mundo em que vive. A linguagem instaura as pessoas, suas relações entre si e suas relações com o mundo.

Uma geração posterior a estes mestres da poesia experimental do modernismo, os poetas do chamado “New American Poetry” já dispõem de um contexto diferente, mais flexível e mais amplo para suas próprias experimentações e incursões que vão de um silêncio cheio de sentidos, construído a partir de vocabulário e sintaxe reduzidos ao mínimo de elementos e elevados ao máximo em suas possíveis combinações e leituras, como é o caso da poética de Creeley ao ruído que perturba. Experimentar tanto este silêncio quanto este ruído são experiências poéticas que aproximam a poesia do cotidiano, experiências das quais os “Language” poets farão uso em suas composições poéticas e críticas, adequando-as ao momento e ao movimento de idéias e teorias aos quais estão sujeitos no momento em que escrevem.

O papel de Creeley como elo entre gerações anteriores e posteriores à sua sempre aparece quando ele comenta ou discute tópicos como “Language” poetry, por exemplo. Em duas de suas conferências a respeito deste tema Creeley faz uma leitura de como o que é considerado “ novo” neste movimento já aparecia em propostas de Williams, de Pound e de Olson, mas com outra ênfase. Dois enfoques que caracterizam os Language poets mas que não são nem um pouco enfatizados pelos mestres modernistas são: a preocupação com o público leitor ao qual esta poesia se dirige e como esta poesia participa na formação ou na constituição deste público; as implicações políticas de suas posturas e seus textos. Tais preocupações são geradas pelo desenvolvimento e pelo desdobramento do cenário teórico-crítico que forma e informa

estes poetas, que, há quase um século atrás ainda não eram muito divulgadas ou discutidas. O ponto de conexão enfatizado por Creeley tem suas bases no campo formal e físico da linguagem. Como se lê no artigo “From the Language Poets”( 1986):

Eles (os poetas do grupo “Language”) são certamente “experimentais”, se o “mental’ daquela palavra for tomado de maneira séria, e sua “ mentalidade” é uma característica atrativa de seus vários trabalhos. Isto é, eles gostam de pensar, eles gostam da “materialidade” da linguagem, eles presumem – eu penso estar correto – que “ o governo da palavras ‘é o fator mais crítico de nossas vidas’ , desde que ele é, na frase de William Carlos Williams, “o arquétipo de todos os governos.”<sup>101</sup> (p. 1- tradução nossa).

As gerações de poetas às quais fizemos menção mantêm posições oposicionistas e alternativas. Cada uma à sua maneira elas experimentam respostas através de suas poéticas. Se para os mais velhos havia uma necessidade forte se afirmação de caminhos alternativos, as gerações mais novas, herdeiras de suas batalhas, pode concentrar esforços em outras questões, como, por exemplo, modos de se utilizar a tecnologia da informação como matéria prima para sua poesia. Sem dúvida, a tecnologia está presente na poesia, direta ou indiretamente. Ela pode ser algo acessível e alternativo, o que possibilita a publicação independente de muitos escritores e poetas, além de tornar concretos e visíveis efeitos que , tempos atrás, eram apenas imaginados. Mas, este recurso também tem alguns problemas e recebe críticas de vários tipos.

Uma delas é relativa ao posicionamento dos poetas, antes oposicionista e de esquerda, agora vinculados’ às grandes corporações como Microsoft, IBM, entre outras que produzem máquinas e programas. Pode-se fazer oposição ao regime político, à guerra, aos preconceitos, mas, atualmente, é praticamente impossível fazer oposição às tecnologias. Elas estão tão presentes quanto o ar (e os poluentes) que respiramos, por isso não há como separá-las do cenário poético. Mantendo-se as devidas proporções, as tecnologias e o suporte que elas dão, não apenas à poesia, mas a todas as expressões

---

<sup>101</sup> They are certainly “experimental’ if the mental in that word is to be taken seriously, and their mindedness is an especially attractive feature of their various works. That is, they enjoy thinking, they like the thingness of language, they presume – I feel correctly – that “ the government of the words” is a most critical factor in our lives “since it is “ in William Carlos Williams’ phrase, “of all governments the archetype. (1986, p. 1)

artísticas, podem ser comparadas aos antigos mecenas, sem os quais muitos artistas não teriam produzido suas obras ou estas mesmas obras não poderiam ter sido conservadas. O crítico Don Byrd descreve este cenário da seguinte forma:

Agora, nós reunimos as fontes do modernismo para a nova mídia assim como os poetas do século XVI reuniram as fontes da tradição clássica. Discurso digital, sons musicais, e imagem convergem em uma gramática. O alfabeto continuará nesta mistura por algum tempo, mas, no discurso popular, este mnemônico obsoleto já é algo amplamente decorativo. Resta saber se a IBM, a Microsoft e a Turner Broadcast Corporation já cooptaram a renascença.<sup>102</sup> (1998, p. 829 – tradução nossa)

Há sempre, em toda produção poética, um impasse, uma hesitação entre pólos opostos, os quais a poesia tenta transpor ou, mesmo que temporariamente, unir. Desta tensão que envolve os materiais e as formas poéticas, todo o contexto de sua produção, sua inserção em padrões ou sua ruptura com padrões estéticos e políticos é que nasce o sentido e a função da poesia: estar entre movimentos, pessoas, coisas e ideologias. Entre Beats e Bytes, a poesia de Robert Creeley transita entre as referências do passado e as possibilidades do futuro, sem dogmatismos.

Muitos dos poetas de gerações mais jovens, mas ligados a ele referem-se a essa característica de Creeley, sempre aberto a experimentações, inovações, mas sem deixar de olhar para aqueles que formaram esta “outra” tradição da poesia contemporânea, a qual tem se dedicado intensamente à poesia eletrônica, através de centros, sites, eventos e discussões sobre o tema que reúne tanto poetas quanto engenheiros, e além deles, uma interessante fusão de engenheiros-poetas, como, por exemplo, Loss Pequeno Glazier e Nick Montfort.

Encontra-se, ainda, muita resistência à poesia em mídia eletrônica, talvez, pelo temor que o novo sempre traz ao já estabelecido, ameaçando, de certa forma, o “establishment”. Ou, também, por abalar a concepção romântica de poeta como um ser

---

<sup>102</sup> Now we gather the resources of modernism for the new medium as the poets of the sixteenth century gathered the resources of the classical tradition. Digital speech, musical sound, and image merge in one grammar. The alphabet will continue in this mix for some time, but, in popular discourse, this obsolete mnemonic is even now largely decorative. It remains to be found out if IBM, Microsoft and Turner Broadcast Corporation have already coopted the renaissance. (1998, p. 829)



“iluminado”, solitário, genial e com ela, muitos outros conceitos relativos às questões entre arte X indústria; arte X mercado; sublime X grotesco. Isso não é totalmente ruim, uma vez que faz parte das tensões e da hesitação que geram a própria arte, a própria poesia de nosso tempo. A poesia é uma experiência e uma vivência que não se restringe a determinados materiais ou técnicas, ou melhor, não está exatamente nos materiais e técnicas, mas sim no modo como se olha e se percebe estes elementos, por isso exige do leitor, cada vez mais, sensibilidade.

É comum e freqüente o comentário de que a poesia em meios eletrônicos é automática e bestificante, por sua rapidez e pelos inúmeros recursos dos quais pode fazer uso, de modo que a “poesia” fica em segundo, terceiro ou último plano. Mas, por outro lado, também é comum que tais comentários venham de leitores não familiarizados com este tipo de textualidade em contextos literários e criativos, considerando apenas o lado mercadológico destes produtos. Mas, um poema gerado por um software qualquer é um produto assim como um livro é um produto, ambos à venda. Não é exatamente o formato que vai dizer o que é poesia/literatura ou não, mas as respostas que o texto, seja impresso ou on-line, suscita de seus leitores. Creio que a poesia, assim como quaisquer outros conhecimentos ou bens culturais, não está fora do jogo de forças da indústria, principalmente da indústria cultural. A reação interessante e possível neste contexto é a confirmação de que a poesia não morreu, nem ressuscitou, ela existe como sempre existiu porque acompanha, sempre, os passos dos homens. Apenas os fantasmas não têm sombra.

## **Considerações finais.**

END

End of page,  
end of this

company – wee  
notebook kept

my mind in hand,  
let the world stay

open to me  
day after day,

words to say,  
things to be .

Robert Creeley.

Finalizar um trabalho como este é uma tarefa árdua, se quisermos ser definitivos e categóricos sobre o tema tratado. Mas, uma das coisas que esta pesquisa revelou-me com muita clareza foi que, a partir dele, o mundo estaria aberto para mim. Não digo após seu término, pois ele está, apenas, com uma de suas etapas concluídas. O resultado final desta tese estará em constante movimento, comigo, como uma experiência que excede o relato acadêmico e se insere no meu modo de pensar e de agir no mundo. Isso porque ao fazer esta pesquisa sobre a poesia de Robert Creeley passei a conhecer uma grande variedade e quantidade de idéias, textos, pessoas, as quais não imaginava conhecer quando o iniciei este trabalho.

Creio que seja esta a principal função de uma pesquisa: abrir horizontes e possibilidades de ação mais claras e conscientes, em quaisquer áreas do conhecimento. Especificamente no caso de Estudos Literários, e de poesia contemporânea, um terreno em que as certezas só existem em função das incertezas que elas mesmas geram como respostas. Eis aí a sua fascinação: exigir posicionamentos ou respostas. Deste modo, a

resposta que dou por meio deste trabalho não tem a intenção de ser algo da esfera do maravilhoso ou do inédito. Trata-se de uma forma (dentre várias outras possíveis) de se responder aos questionamentos iniciais: como se dá a relação entre a poesia moderna e “pós-moderna”, o contexto em que se insere Robert Creeley? Qual sua importância nesse processo? A forma pela qual optei levou-me por caminhos interessantes e complexos, porque eles nunca eram únicos, sempre se bifurcavam, se dividiam, se multiplicavam, mas, em alguns momentos, voltavam a se cruzar e a se encontrar.

Os poemas de Creeley, logo nas primeiras leituras, causaram-me uma forte impressão: como estes poemas conseguem, de forma tão sintética e enxuta, ser tão densos; simples e complicados; leves e pesados? A partir de pequenas palavras ou pequenos incidentes, que parecem tão soltos e desconexos, o poeta nos faz sentir e pensar sobre a vida, o que torna muito difíceis as paráfrases, por exemplo. Isso me motivou a lembrança e a presença, quase que imediata, de poetas e pensadores que foram fundamentais para minha formação: os irmãos Campos, João Cabral de Melo Neto e Ítalo Calvino. A mesma sensação de um tipo de experiência única e intransferível: sentir a poesia. Estes cinco poetas-pensadores ensinaram-me a perceber a língua em movimento, a língua realmente viva, a beleza de algo que acima de tudo, é simples, forte e efêmero.

Estes mesmos poetas também me ensinaram que a simplicidade não é facilmente encontrada. Ela é fruto de muito trabalho, de muito estudo e de muita sensibilidade. Quanto mais simples e fácil parece o poema, mais difícil se torna sua paráfrase ou sua tradução, porque tanto a paráfrase como a tradução são formas de se tentar explicar ou verter um produto, enquanto a beleza não parafraseável ou traduzível é, na verdade, um processo, um movimento.

O movimento ao qual me refiro é o movimento de formação de sentidos e de significados que a poesia põe em ação. Sentidos estes que têm uma extensa rede de ligações e conexões, uma trama detalhada, como um tecido feito a mão. Mesmo depois de dado o ponto final, um simples toque pode puxar um dos fios do meio da trama, e desfazê-la totalmente. Um novo ponto, nesta trama, está, como os galos de João Cabral, sempre bem amarrado ao ponto anterior, e assim sucessiva (ou regressiva?) mente. Para examinar o tecido de Creeley, tive que buscar os fios de onde ele começara, os seus precursores modernistas. Daquele fio foram tecidos, por várias mãos, diferentes texturas,

espessuras e detalhes, que, às vezes, ao ver essas diferenças, é difícil pensar que toda a diversidade vista foi gerada a partir de um único fio. Isso sem pensar nas ovelhas e nos algodoads que forneceram matérias primas para a fabricação daquele fio.

O fio inicial, neste trabalho sobre Creeley, foi Ezra Pound. Creeley sempre o menciona como um “mestre”, assim como vários outros poetas também têm em Pound um guia para enveredar no terreno da poesia. Suas posições ideológicas e políticas, evidentemente questionáveis e até recrimináveis, não ofuscaram seu brilho de criador e de crítico. Seus ensaios, traduções e criações trouxeram um novo fôlego às letras do início do século XX. No Brasil, os irmãos Campos e Décio Pignatari foram os primeiros a discutir e a divulgar a obra de Pound, tendo nele uma das influências para o movimento da Poesia Concreta no Brasil. Seu poder de síntese, seu método ideogramático deram início a uma nova fase na poesia norte-americana e também internacional. Os outros “mestres” de Creeley, como Williams, Zukofsky e Olson não são tão conhecidos e divulgados no Brasil. Há poucas traduções de Williams e praticamente nenhuma tradução completa de poemas de Zukofsky e de Olson. Foi muito interessante traçar este percurso da poesia norte-americana na primeira metade do século XX, pois acrescentou muito conhecimento a respeito do fazer poético contemporâneo. Sem dúvida, estes poetas modernistas deixaram marcas não só da poesia de Creeley, mas de uma série de outros poetas mais recentes, que também não são muito conhecidos em nosso país. Por isso, acreditamos que esta tese possa trazer como contribuição uma aproximação de tais poetas e suas obras de nossas discussões sobre poesia moderna e contemporânea norte-americana.

Gostaria ainda de ressaltar a importância da palavra “experimental”, presente no título desta tese. Mais que um simples adjetivo, seu significado, para mim, ao final deste trabalho, significa vivência, convivência com diferenças e flexibilidade para perceber tanto a poesia quanto a sua fonte de energia: estar vivo, dia após dia, com palavras para dizer, e coisas para ser.

Aprendi com Creeley que não se separa a poesia da vida. Não se deve deixar que os excessos teóricos e críticos tenham mais força ou mais importância que a arte à qual se referem. Caso isso ocorra, as palavras perdem totalmente aquilo que as torna palavras poéticas: a mente que experimenta as possibilidades e virtualidades que as palavras podem fazer o corpo sentir. A poesia, para ser poesia, não pode deixar de ser **experi-**

**mental**, seja marcando o ritmo em suas batidas, seus ‘beats’, seja como uma forma de protesto, rebeldia e contestação, como foram os poetas “beats”, ou refletindo de modo sensível e introspectivo, como Creeley, ou ainda denunciando as formas de poder impregnadas nos usos mais simples da linguagem, ou, também através de milhões de bits e bytes trafegando pelo ciberespaço até chegar a nós.

## **Bibliografia**

ADAMS, H.& SEARLY, L. *Critical Theory Since Plato*. Boston: Thomson Wadsworth, 2005 (3<sup>rd</sup> edition.)

ALLEN, D. ( ed.) *Robert Creeley, contexts of Poetry*. New York: Four Seasons Foundation, 1973.

ALLEN, D. & BUTTERNICK, G. (org). *The Postmoderns: the New American Poetry Revised*. New York: Groove Weinfeld Press, 1982

ALLEN, D. & TALLMAN, W. (ed.) *The Poetics of New American Poetry*. New York: Groove Press Inc., 1973.

ALTIERI, C. *Self and Sensibility in Contemporary American Culture*. New York: Cambridge University Press, 1984.

ANDREWS, B. *Paradise and Method- Poetics and Praxis: avant-garde and Modernism Studies*. Evanston/ Illinois: Northwestern University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *Legend. With Bernstein, Ray di Palma, Steve McCaferry e Ron Silliman*. New York: L=A=N=G=U=A=G=E/ Segue, 1980

\_\_\_\_\_. *Poetry as Explanation, Poetry as Practice*. In: BERNSTEIN, C. (ED) *Politics of Poetic Form – Poetry and Public Policy*. New York: Roof Books/ Segue Foundation, 1990, pp 23-42

\_\_\_\_\_. *Electronic Poetics*. In: *Ergotic Poetry*. Cayley & Glazier (editors). In *Cybertext Yearbook*. On- line at: [www.ubu.com/](http://www.ubu.com/) último acesso: 5/10/2005, 11:08

\_\_\_\_\_. *The Poetics of L=A=N=G=U=A=G=E*. Talk delivered in the Textual Operations Talk series, at the White Box in New York City, September, 25, 2001. disponível em: [www.ubu.com/](http://www.ubu.com/) , último acesso : 02/06/2006, 3:55.

BAIRON, S & PETRI, L.C. *Hipermídia, Psicanálise e História da Cultura*. São Paulo: Ed. Mackensie, 2000.

BARTHES, Roland. *O Grau zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971

\_\_\_\_\_. "The Death of the Author". In: ADAMS & SERALY. *Critical Theory Since Plato*. Boston: Thomson Wadsworth, 2005 (3<sup>rd</sup> Edition)

BEACH, C. (ed.). *Artifice and Indeterminacy – an anthology of New Poetics* Alabama Press, Tuscaloosa & London: The University of Alabama Press, 2000.

BERNSTEIN, C. (ed.). *The Politics of Poetic Form – poetry and Public Policy*. New York: Roof Books/ Segue Foundation, 1990

\_\_\_\_\_. *Republics of Reality – 1975-1995*. Los Angeles: Sun & Moon, 2000.

\_\_\_\_\_. *Content's Dream: Essays 1975- 1984*. Los Angeles: Sun & Moon, 1985.

\_\_\_\_\_. *Islets/ Irritations*. New York: Roof Books, 1992

BLANCHOT, M. *O Espaço literário (trad. Álvaro Cabral)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. *A Conversa Infinita : a palavra plural – I*. São Paulo: Escuta, 2001.

BONVICINO, Régis. (tradução e organização) *A UM : Poemas – Robert Creeley*. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997

BOSI, A. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUTTERNICK, G. (ed.) *Charles Olson and Robert Creeley: The Complete Correspondence*. New York: Black Sparrow Press, 1980.

CALVINO, I. *Seis propostas par o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Augusto de CAMPOS, Haroldo de. & PIGNATARI, Décio. *Teorias da poesia concreta- textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Brasiliense, 1975

CAPPELLAZZO, A. & LICCATTA, E. (org) *Robert Creeley's Collaborations*. Greensboro: University of North Carolina Press, 1999.

CONNIFF, B. *The Lyric and Modern Poetry – Olson, Creeley, Bunting*. New York: Peter Lang., 1988

CREELEY, R. *The Collected Poems of Robert Creeley. –1945-1975*. Berkeley: University of California Press, 1982.

\_\_\_\_\_. *Life and Death*. New York: New Directions Books, 1998.

\_\_\_\_\_. *Day book of a virtual Poet*. New York: Spuyten Duyvil, 1998.



\_\_\_\_\_. *The Collected Essays of Robert Creeley*. Berkeley: University of California Press, 1984

\_\_\_\_\_. *Nothing New*. Disponível em: <http://www.wings.buffalo.edu/epc/authors/creeley/nothing.html/> acesso em 10/12/2006, 12:11

\_\_\_\_\_. *Robert Creeley in conversation with Alan Riach*. Entrevista gravada na University of Waikato: Hamilton/New Zeland, 26/07/1995. Disponível em: <http://www.wings.buffalo.edu/epc/authors/creeley/interview.html>, acesso em 9/12/2006, 11:19

\_\_\_\_\_. *Robert Creeley in Conversation with Leonard Schwartz*. Entrevista gravada para o programa “*Cross Cultural Poetics*”, na Kaos 89,3 FM, em Olympia- Washington State, 24/11/2003. disponível em: [jacketmagazine.com/25/creeley-iv.html](http://jacketmagazine.com/25/creeley-iv.html), último acesso em 09/12/2006, 14:23.

\_\_\_\_\_. *Robert Creeley in Conversation with Charles Bernstein*. *Books, books, books*. Entrevista em audio disponível em: <http://www.writing.upenn.edu/pennsound>

\_\_\_\_\_. Graduate Seminar at Buffalo- Poetics Program.(audio); disponível em: [www.writing.upenn.edu/pennsound/](http://www.writing.upenn.edu/pennsound/) , último acesso: 5/12/2006, 5:55

\_\_\_\_\_. *Louis Zukofsky Centennial Talk* (video) 17/sept/2004 [www.writing.upenn.edu/pennsound](http://www.writing.upenn.edu/pennsound), último acesso: 7/12/2006, 9:01

\_\_\_\_\_. *At Kelly Writers House* (video). Philadelphia.University of Pennsylvania, 10 and 11/ april/ 2000 [www.writing.upenn.edu/pennsound](http://www.writing.upenn.edu/pennsound), ultimo acesso: 7/12/2006, 10:34

CULLER, Jonathan. *Sobre a Desconstrução: Teoria e crítica do pós-estruturalismo* (trad. Patrícia Borrowes). Rio de Janeiro; Rosa dos Tempos, 1997.

DELANY, P. & LANDOW, G. (ed.) *Hypertext and Literary Studies*. Cambridge: MIT Press, 1991

De MAN, Paul. *Blindness and Insight*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão* (trad. Rogério Costa). São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. (trad. Maria Beatriz N. Silva). São Paulo; Ed. Perspectiva, 2002 (a)

\_\_\_\_\_. *Gramatologia* (trad. Miriam Schneideman e Renato Ribeiro). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *Papel-Máquina* (trad. Evando Nascimento). São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

\_\_\_\_\_. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002b

\_\_\_\_\_. "The First Session (trad. Barbara Johnson)". In: *Disseminations*. Chicago: The Chicago University Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *Margens da Filosofia*. (trad. Joaquim T. Costa e Antonio M. Magalhães). Campinas: Papyrus, 1991.

\_\_\_\_\_ & BERGSTEIN, L. *Enlouquecer o subjétil*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998

DOMINGUES, D. (org) *A Arte no século XXI- a humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

DUPLESSIS, R. & QUATERMAIN,P. *The Objective Nexus: Essays in Cultural Poetics*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1999.

EDELBERG, C.D. *Robert Creeley's Poetry – A Critical Introduction*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1978.

FAAS, E., & TROMBACO, M. *Robert Creeley – a Biography*. Hanover & London: Macgill University Press, 2001.

FISH, S. *Is there a Text in this Class?* Cambridge, Massachusets: Harvard University Press, 1980.

FOUCAULT, M. “*Literatura e Linguagem*”. In: MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

\_\_\_\_\_. “*What is the Author?*”: in ADAMS, H.& SEARLY, L. *Critical Theory Since Plato*. Boston: Thomson Wadsworth, 2005 (3<sup>rd</sup> edition.) pp. 1259-1269.

FRIEDERICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FRIEDLANDER,B. “*Reading in Pieces*”. In: *Jacket 31*, October 2006. Disponível em: [jacketmagazine.com/31/rc-friedlander.html](http://jacketmagazine.com/31/rc-friedlander.html). acessado em [10/12/2006](http://jacketmagazine.com/31/rc-friedlander.html), 10:20.

GLAZIER, L. P. *Digital Poetics – The making of e- poetries*. Toscaloosa: University of Alabama Press, 2002.

GULLAR, FERREIRA. *Melhores poemas*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Global Editora, 2004.

HARTLEY, G; *Textual Politics and the Language Poets*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1989.

HEIDEGGER, M. *The Origin of the Work of Art*. Trad. Albert Hogstadter. In: *Poetry, Language and Thought*. . Harper Colphon Books, 1975.

\_\_\_\_\_ *O ser e o tempo*. Trad. Márcia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2001

KENNER, H. *Pound Era*. Berkeley: University Of Califórnia Press, 1971.

LEVENSON, M.H. *A Genealogy of Modernism. A Study in English Literary Doctrine – 1908-1922*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MELO NETO, J. C .de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

MELNICK, D. *PCOET*. Disponível em : [www.epc.buffalo.edu/authors/melnick/index.html](http://www.epc.buffalo.edu/authors/melnick/index.html)

OLSON, C. *Collected Prose*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1997.

\_\_\_\_\_ in : RAMAZANI, J; ELLMANN, R; O'CLAIR, R. *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry*. New York: Norton, 2003, pp.3-14 e 1053-1060

OTTONI, P. *Visão Performativa da Linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

PAZ, O. *El arco y la lira*. Mexico: Fondo de Cultura, 1990.

PERKINS, D. *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. London: Harvard University Press, 1994.

PERLOFF, M. *Wittgenstein Ladder- Poetic Language and the Strangeness of the ordinary*. Chicago: The Chicago University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *Differentials: poetry, poetics, pedagogy*. Tuscaloosa, Alabama: Alabama University Press, 2004

\_\_\_\_\_. *Poetics of Indeterminacy. From Rimbaud to Cage*. Northwestern University Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *Radical Artifice: Writing Poetry in an Age of the New Media*. Chicago: Chicago University Press, 1994

\_\_\_\_\_. *Poetic License. Essays on Modernist and Post Modernist Lyric*. Evanston/ Illinois: Northwestern University Press, 1990

POUND, E. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.

\_\_\_\_\_. *Os Cantos*. Trad. José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986

\_\_\_\_\_. *The Pisan Cantos*. Edited and annotated with introduction by Richard Sieburth. New York: New Directions Books, 2003.

PRATT, M.L. in : ADAMS, H.& SEARLY, L. *Critical Theory Since Plato*. Boston: Thomson Wadsworth, 2005 (3<sup>rd</sup> edition.) pp. 1344-1349.

RAMAZANI, J; ELLMANN, R; O'CLAIR, R. *The Norton Anthology of Modern and Contemporary Poetry*. New York: Norton, 2003

RASULA, J. *Syncopations: the Stress of Innovation in Contemporary American poetry*. Tuscaloosa, Alabama: Alabama University Press, 2004.

REINFELD, L. *Language Poetry – Writing as Rescue*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1992.

SHETLEY, V. *After the Death of Poetry. Poet and Audience in Contemporary America*. Durham & London: Durham University Press, 1993

SILLIMAN, R. *The Poetics of L=A=N=G=U=A=G=E*. Presented at Textual Operations, Artists Talks series. White Box Galery, New York, 2001. On-line at [www.ubu.com](http://www.ubu.com), último acesso em: 12/06/2006, 12:01

\_\_\_\_\_ *Canons and Institutions: New Hope for the disappeared*. in: BERNSTEIN, C. (ed.) *Politics of Poetic Form*. New York: Roof Books/ Segue Foundation, 1990, pp.149-173

\_\_\_\_\_ *Sunset Debris*. Disponível em: Ubu Editions - 2002: [www.ubu.com/](http://www.ubu.com/). último acesso: 15/12/2006, 1:43.

SILLIMAN, R. *The Marginalization of Poetry by Bob Perelman*. on-line at: <http://www.jacketmagazine.com/02/silliman02.html>, último acesso: 30/10/2006, 4:33.

STEIN, G. *A Stein Reader*. Edited and Introduction by Ulla E. Dydo. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1996

WARREN, F. *The San Francisco Poetry Renaissance, 1955-1960*. Boston:Twaine Publishers, 1991

WATTEN, B. *Total syntax*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1985.

\_\_\_\_\_ *Frame*; 1971-1990 Los angeles: Sun & Moon, 1997.

WILLIAMS, W.C. *Imaginations*. New York: New Directions Books, 1971 (18<sup>th</sup> Printing)

\_\_\_\_\_ *Paterson*. New York: New Directions Books, 1998

YAU, J *Active Participant: Robert Creeley and the Visual Arts*. In: CAPPELLAZZO, A. & LICATA, E. *In Company: Robert Creeley's Collaborations*. Greensboro: University of North Carolina Press, 1999, pp.45-82.

ZUKOFSKY, L. *PREPOSITIONS +. The collected Essays*. Foreword By Charles Bernstein.

Hannover, New England, Wesley University Press: 2000

\_\_\_\_\_ **"A"**. Berkeley: University of California Press, 1978.

\_\_\_\_\_ *A Test of Poetry*. New York. C.Z. Publications, 1980.

\_\_\_\_\_ *Bottom: on Shakespeare..* Berkeley: University of California Press, 1987.

\_\_\_\_\_ *Uma definição de poesia*. Tradução de A. Siqueira, E.M. Sabinson. in: SIBILA- revista semestral de poesia e cultura ano 4, N. 8-9. São Paulo: Ateliê Editorial, setembro de 2005. pp. 154-160

ZUKOFSKY, L. Artigos a respeito do poeta disponíveis on-line na edição de julho de 2006 da revista jacket. <http://www.jacketmagazine.com/30/index.shtml>