

DEPOIS DA POESIA DA LINGUAGEM: A INOVAÇÃO E SEUS DESCONTENTES TEÓRICOS

MARJORIE PERLOFF

University of Chicago

Resumo

A partir dos anos 70, os poetas do grupo Language procuram colocar a poesia no mesmo passo das questões filosóficas e políticas discutidas na época. Renovam a reflexão sobre poesia, suspeitando dos sentidos e formas estabelecidos e propondo experimentos que desreferencializassem os significados. Além da teorização de base marxista e pós-estruturalista, esses poetas incorporaram questões relacionadas a gênero e raça nos últimos anos, enriquecendo seu espectro. Seu trabalho vem amadurecendo e continua a oferecer desafios.

Abstract

From the 70s onwards, the poets of the Language Group have tried to get poetry in step with the philosophical and political issues discussed at the time. They have renewed the discussion about poetry, placing received meanings and forms under suspicion and proposing experiments which dereferentialize meaning. Besides a Marxist- and post-structuralist-based theorization, over the past years these poets have incorporated issues relating to gender and race, enriching their range. Their work shows signs of maturity and remains very challenging.

Tradução do original inglês de Alípio Correia de Franca Neto.

Palavras-chave

Language poetry;
teoria literária;
poesia
contemporânea
norte-americana.

Keywords

Language
poetry; literary
theory;
contemporary
American poetry.

– Tem certeza, – ela perguntou, – de que você está falando de idéias?

Escuro, exaurido de traço seria inteiro, nulo e vazio. Até mesmo numa ilha.

(Rosmarie Waldrop)¹

novar: do latim, *in + novare*, “tornar novo, renovar, alterar”. Em nosso século, desde o “*il faut être absolument moderne!*”, de Rimbaud, e do “*Make it New!*”, de Ezra Pound, até o *New American Poetry* (Grove Press, 1960), de Donald Allen, e até o *From the Other Side of the Century: a New American Poetry 1960-1990* (Sun & Moon, 1994), de Douglas Messerli, a novidade tem estado na ordem do dia. Tenha-se em vista a (ora velha) nova crítica, o neoformalismo, o neo-historicismo, *le nouveau roman* e *la nouvelle cuisine*. Enquanto eu escrevia este ensaio, recebi uma mensagem pela internet anunciando o *Poetics and Linguistically Innovative Poetry 1978-1997*² do poeta-crítico britânico Robert Sheppard. Nos últimos anos, duas antologias importantes de poesia escrita por mulheres – *Out of Everywhere: Linguistically Innovative Poetry by Women in North America & the UK*, organizada por Maggie O’Sullivan para a Reality Street Editions em Londres (1996), e *Moving Borders: Three Decades of Innovative Writing by Women* (Jersey City: Talisman Publishers, 1998), de Margaret Sloan – confirmaram que, nas palavras de O’Sullivan, “boa parte do trabalho significativo mais instigante e mais avançado do ponto de vista formal nos últimos anos, particularmente nos Estados Unidos... está sendo realizado por mulheres” (p.9), assim, remetendo diretamente ao assunto deste artigo, no qual pretendo enfatizar a produção poética de mulheres.

Nem sempre foi assim. O *Oxford English Dictionary* nos lembra de que *innovation* [inovação] um dia foi sinônimo de sedição e até mesmo de traição. Em 1561, Thomas Norton escreveu no *Calvin’s Institute*, “é dever dos simples cidadãos obedecer, e não criar inovações de estados a seu bel-prazer”. Richard Hooker, em 1597, se refere a um panfletário político como “um autor de inovação duvidosa”.

¹ Rosmarie Waldrop, “Association”, *Split Infinitives*, Philadelphia, Singing Horse Press, 1998.

² (Exeter, UK: Stride, 1999). Escrevi contracapa para esse livro excelente, do modo como o fiz para o *Moving Borders* de Sloan.

O grande dramaturgo jacobiano John Webster fala da “multidão com cabeça de hidra / a embasbacar-se só com a inovação” (1639), e, em 1796, Edmund Burke se refere à Revolução Francesa como a “uma revolta da inovação; e, por isso, os próprios elementos da sociedade se confundiram e dissiparam”. Na verdade, só no final do século XIX é que a *inovação* veio a ser considerada algo a um só tempo bom e necessário, o equivalente, de fato, da *avant-garde*, particularmente das grandes *avant-gardes* do começo do século, do futurismo russo e italiano ao dadaísmo, surrealismo, e depois disso. Não posso traçar aqui as idiosincrasias do termo, mas é importante notar que, no que tange à nossa própria poesia, a convocação para “Renovar” foi o lema dos Beats como dos Black Mountain, da poesia concreta e do Fluxus, como da Escola de Nova York. Por vezes, em anos recentes nos indagamos sobre quanto o impulso para inovar pode prosseguir, sobretudo quando, como no caso do *Moving Borders* de Sloan, cinquenta poetas americanas contemporâneas são postas sob a chancela “inovadora”.

Com esses números em vista, perguntamos, quem *não* é inovador? E por quanto tempo mais os poetas podem continuar tornando novo sem que inadvertidamente se peguem “*Making it Old*”? O problema se configura quando nos voltamos para a relação entre inovação e teoria. Quando os diversos pós-estruturalismos franceses do pós-guerra se tornaram proeminentes pela primeira vez, ficaram conhecidos como *la nouvelle critique*; porém, à proporção que o tempo passava, *la nouvelle critique* veio a ser conhecida como pós-estruturalismo, assim como a “new american poetry [nova poesia americana]” foi chamada, na versão revista de Don Allen de 1982, *The Post Moderns* (Nova York: Grove Press). Qual é, pois, a relação do “novo” com o “pós”? O problema é complexo, mas é justo afirmar que, no caso da teoria, “novo” foi um epíteto aplicado de fora, pois que os próprios teóricos estavam menos ocupados com “Renovar” do que com estabelecer certas verdades, por exemplo, estudar a relação do literário com a assim chamada linguagem comum, determinar o respectivo papel do autor e do leitor na interpretação de determinado texto, e estabelecer os modos pelos quais os textos individualmente falam em nome de sua cultura. Para Barthes e Derrida, como anteriormente para Benjamin e Adorno, Bataille e Blanchot, a *inovação* como tal era de pouco interesse. Quanto a isso, Benjamin não apreciava os dadaístas que eram seus contemporâneos, pondo-os de parte como capazes de causar pouco mais do que “um delírio um tanto veemente”, com vistas a “insultar o público”.³ E Adorno considerava a maior parte do que passava por “nova” ficção ou poesia como pouco mais do que *Kitsch*.

De acordo com isso – e esse é um aspecto importante do movimento *Language*, que está notadamente por trás de grande parte da poesia contemporânea “inovadora” – a “nova” aproximação entre poesia e teoria que encontramos nos primeiros números da *L=A=N=G=U=A=G=E* (1978), e em periódicos igualmente importantes tais como o *This* e *Hills*, com sede em São Francisco, e o canadense

³ Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, org. Hannah Arendt, New York, Schocken Books, 1969, p. 238. Edição brasileira: “A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica” in Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, vol. I). São Paulo: Brasiliense, 1986.

Open Letter – todos atualmente em vigor há vinte e cinco anos⁴ – essa aproximação tinha menos que ver com a inovação por si mesma do que com a convicção, da parte de um grupo de poetas, eles próprios vivamente interessados em filosofia e na teoria pós-estruturalista, de que a arte poética era uma empresa intelectual, e merecia um lugar mais amplo do que aquele de que dispunha na aula de Escrita Criativa dos anos 70.

Considere-se o simpósio organizado por Steve McCaffery, publicado no periódico canadense *Open Letter* em 1977 e reimpresso por Andrews e Bernstein como *Language Supplement Number One* em junho de 1980. O simpósio foi chamado de “The Politics of the Referent”; ele inclui o “The Death of the Subject: The Implications of Counter-Communication in Recent Language-Centered Writing”, de McCaffery, “Text and Context”, de Bruce Andrews, “Crystals”, de Ray DiPalma, “For Open Letter”, de Ron Silliman, e “Stray Straws and Straw Men”, de Charles Bernstein. Embora os três supracitados devessem ser reimpressos nos próprios livros dos autores acerca da arte poética,⁵ essas versões iniciais são reveladoras. Pois tão prontamente seus autores atenuaram sua posição, que o *Supplement* de 1980 tem início com o repúdio editorial: “Parece que vale a pena lembrar, ao nos reportarmos a esses ensaios, que as tendências na escrita de que fala McCaffery sob rubricas tais como ‘concentradas na linguagem’ se acham tão abertas a ciladas de fixação estilística quanto qualquer outra tendência na poesia moderna”.⁶ E quando McCaffery veio a revisar “The Death of the Subject” para sua coletânea *North of Intention* (1986), ele declarou, “nunca fiquei satisfeito com o título e tanto ele como também boa parte do conteúdo foram revisados. O ensaio, cujos pensamentos e cujo material original foram reunidos a partir de meados dos anos 70, concentra-se num aspecto parcial da *Language Writing* [Escrita da linguagem]: primeiramente, em certa preocupação com as relações morfológicas e sublexêmicas presentes e passíveis de se obter na linguagem. Uma década depois, posso falar com segurança dessa preocupação na forma de uma fase histórica, a atenção tendo-se deslocado... para um aspecto mais amplo – especialmente para o *status* crítico da oração como a unidade mínima da expressão social e, portanto, o fundamento do discurso” (NI 13).

⁴ *L=A=N=G=U=A=G=E*, organizado por Bruce Andrews e Charles Bernstein, era uma revista mimeografada, cujo primeiro número apareceu na primavera de 1978. *This*, organizado por Robert Grenier, começou a ser publicado em 1971, *Hills*, com organização de Bob Perelman, em 1973. O *Open Letter* de Frank Davey, publicado em Toronto, foi fundado em 1972. Esses periódicos, servindo de fundamentos, e projetos tais como a série *Tumba Chapbook* de Lyn Hejinian, estavam assim organizados em meados dos anos 70.

⁵ Ver Steve McCaffery, “Diminished Reference and the Model Reader”, *North of Intention: Critical Writings 1973-1986*, New York, Roof Books, 1986, p. 13-29, subsequentemente citado como NI; Bruce Andrews, “Text and Context”, *Paradise & Method*, Evanston, Northwestern University Press, 1996, p. 6-16; Charles Bernstein, “Stray Straws and Straw Men”, *Content’s Dream: Essays 1975-1984*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1986, p. 40-9.

⁶ *L=A=N=G=U=A=G=E*, *Supplement Number One* (junho de 1980), primeira página, não paginada. Citado subsequentemente como SUP, e, a bem da conveniência, darei o número das páginas.

A versão original de McCaffery começa drasticamente com esta declaração: “Há um grupo de escritores atualmente unidos pelo sentimento de que a literatura entrou numa *crise do signo*... e que a tarefa precípua à mão – uma tarefa mais lingüística e filosófica do que ‘poética’ – é desmistificar a falácia referencial da linguagem”. “A referência”, ele acrescenta, “é aquele tipo de cegueira que uma janela faz da vidraça que ela é, aquele arranque de motor da palavra que nos leva da língua para um mundo tênue do outro e, assim, nos impede de enxergar o que vemos” (SUP 1). Semelhante arranque – a remoção do que McCaffery chama posteriormente no ensaio de “a seta da referência” – é essencial porque “a linguagem é acima de tudo o mais um sistema de signos e... a escrita deve enfatizar sua natureza semiótica por meio dos modos da investigação e da sondagem, em vez de indicações miméticas e instrumentais”.

Aqui, sucintamente, acha-se o princípio animador do movimento: a linguagem poética não é uma janela, através da qual se deve ver, um vidro transparente apontando para algo que lhe é exterior, mas um sistema de signos com sua própria “interconectividade” semiológica. Em outras palavras, “a linguagem é material e fundamental, e o produto da experiência é a tensão e a relação das letras e dos conjuntos das letras, a um só tempo se debatendo na direção de significações e, no entanto, recusando-se a se transformar nelas”. O próprio McCaffery chama a atenção para os formalistas russos, para Wittgenstein, Barthes, Lacan e Derrida como as fontes para a sua teoria, e, de fato, a poética da linguagem, em seu primeiro estágio, conserva seu débito maior para com o pós-estruturalismo francês, embora Charles Bernstein, por exemplo, esteja muito mais próximo de Wittgenstein, com quem estudara em companhia de Stanley Cavell em Harvard, do que de Derrida, em cuja análise da significação ele não acreditava, assim como Silliman e Andrews foram atraídos a uma poética mais politizada da escola de Frankfurt; mas o próprio McCaffery ressoa uma nota típica de Derrida quando declara que “a experiência empírica de um grafema substitui o que o significante numa palavra sempre tentará descartar: seu significado e referente”. Na verdade, na poesia o significante é sempre “supérfluo”, sobrecarregado de sentidos potenciais e, portanto, mais propriamente uma *cifra* (SUP 4).

Há dois corolários, um barthesiano, outro marxista-althusseriano. “A escrita concentrada na linguagem”, diz-nos McCaffery, “envolve uma alteração principal nos papéis textuais: das funções socialmente definidas do escritor e do leitor como os pólos produtivo e consumidor, respectivamente, de um eixo mercadológico” (SUP 3). E uma vez mais, “o texto se torna o espaço comum de um trabalho, iniciado pelo escritor e ampliado pelo segundo escritor (o leitor)... A antiga dualidade do leitor-escritor vem abaixo na única função compósita, e as duas ações têm condição de se tornar uma experiência simultânea na atividade daquele que se engaja” (SUP 8). “A leitura” é assim “uma escrita alternativa ou adicional do texto”. Com efeito – e aqui o motivo marxista começa a ter influência – “a referência lingüística é um deslocamento dos relacionamentos humanos e, como tal, é fetichista no sentido marxiano. A referência, a exemplo da mercadoria, não tem nenhum vínculo com a propriedade física nem com as relações materiais da palavra na forma de um grafema” (SUP 3). A comunicação direta, segundo essa avaliação,

é a marca do fetiche da mercadoria. Assim, “remover a seta da referência”, para “abreviar o itinerário da curva semiótica” (SUP 9) passa a ser um ato político em vez de tão-somente estético. Em seu “Text and Context”, Bruce Andrews reforça essa idéia, pondo de parte o caráter referencial como a mal orientada “busca do pote no fim do arco-íris, a mercadoria ou ideologia que traz satisfação” (SUP 20).

Como o manifesto utópico de um poeta de 28 anos, “The Death of the Subject” inevitavelmente exagerou suas razões. A invocação da “ininteligibilidade” e da “não comunicação”, por exemplo, em grande parte foi exemplificada por seqüências de fragmentos de palavras desconexas e morfemas isolados, como nas citações tiradas de Andrews, Clark Coolidge e Barbara Baracks, esta última nos dando um poema em duas colunas como

Stint	grits	
Darts		file
Gratis		ways to fit tins
Dapper		angle
Ill		apple
{O limite	rilha	
Dardos		arquivo
grátis		maneiras de encaixar latas
esperto		ângulo
mal		maçã]

McCaffery nos convida a “criar a própria leitura entre os caminhos polissêmicos que o texto oferece” (SUP 4), um convite desafiador, ainda que, como em pouco tempo se tornou visível, leitores menos severos do que o próprio McCaffery tenham suposto que ele quisesse dizer que uma leitura seria tão boa quanto outra. Ademais, a rejeição de toda linguagem “instrumental” como fetiche da mercadoria em favor de um paradigma poético que, a confiarmos nos exemplos de McCaffery, inclui apenas a forma mais extremada do jogo de palavras, da fragmentação, decomposição das palavras e ausência de todos os conectivos como no “mob cuspid / welch / eyelet / go lavender / futurible” [bando cúspide/dar calote/ ilhó/ lavender/ futurível] de Andrews (SUP 5) – essa rejeição poderia ser vista como excessivamente excludente de formas alternadas de escrever poesia.

A despeito, porém, do iconoclasmo à maneira de Ubu de McCaffery, suas premissas fundamentais – e tal é a ironia – não foram de modo nenhum tão extremas ou novas quanto os proponentes e os oponentes da poética da Linguagem nos teriam feito pensar. O que McCaffery e Andrews (SUP 19) chamam de a “falácia do referencial” nos leva diretamente de volta à tese central de Roman Jakobson de que na poesia o signo nunca é equivalente a seu referente e a noção ilativa de que a poesia é linguagem de algum modo extraordinária.⁷ O argumento contra a transparência, contra o

⁷ Ver especialmente Jakobson, “Linguistics and Poetics”, *Language in Literature*, org. Krystyna Pomorska e Stephen Rudy, Cambridge, London, Harvard University Press, 1987, p. 62-94. Muitos dos ensaios nessa coleção são relevantes para o tópico: por exemplo, “The Dominant”, “Problems

valor instrumental e a legibilidade direta era a pedra angular da teoria formalista russa bem como da teoria de Bakhtin do dialogismo e da heteroglossia. Em *The Noise of Culture*, William Paulson mostrou que o conceito de poesia como "ruído", como bloqueio dos canais de comunicação normais (transparentes) é uma idéia que já era central, sendo assim intuitivamente para os teóricos românticos.⁸ Quanto a Wittgenstein, que se recusava a diferenciar entre linguagem ordinária e extraordinária, considerando a linguagem "ordinária" por demais "estranha", o princípio de que não há nenhum sentido fora da linguagem autorizou McCaffery e seus colegas de simpósio a denunciar o que Bernstein chamou, em "Stray Straws and Straw Men", a "aparência natural" como sendo em si mesma uma construção com implicações particulares. A poesia, Bernstein afirmou, nunca é de fato "natural" (e. g., "olho diretamente para o meu coração & escrevo as palavras exatas que vêm de dentro"); de preferência, "ela enfatiza seu meio como sendo construído, regido pela norma, em toda parte circunscrito pela gramática e sintaxe, pelo vocabulário escolhido: planejado, manipulado, escolhido, programado, organizado & assim um artifício".⁹

Vinte anos depois de seu aparecimento, podemos interpretar o simpósio sobre "The Politics of the Referent" como uma intervenção importante, por um lado, lembrando os leitores de que a poesia sempre foi "um artifício", e, por outro, de que a poesia não pode estar excessivamente em descompasso com os outros discursos – filosóficos, políticos, culturais – de sua própria época. Recordemos que, em meados dos anos 70, esses discursos, do modo como eram estudados em todo campus nos Estados Unidos, ensejaram um conjunto muito sofisticado e desafiador de textos sobre a natureza e a função da *Écriture*, seja "escrever o corpo" (Cixous e Irigaray), a posição dos sujeitos nos discursos particulares (Kristeva), a relação da verdade com a ficção (Todorov, Bakhtin), e assim por diante. Lembro-me claramente de ter entrado naqueles anos na St. Mark's Bookshop na Bowery e de ter visto, na mesa do centro, as pilhas de *O império dos signos*, de Barthes, e de *Gramatologia*, de Derrida, na tradução de Gayatri Spivak, e *As palavras e as coisas* (1970) de Foucault, publicado não por uma editora universitária, mas pela Random House. Esses livros eram vendidos como se fossem romances populares. Ao mesmo tempo, a poesia, na medida em que se tornara o domínio do *workshop* de Escrita Criativa, não era mais o lugar de debate que fora na época de Pound, Eliot e Williams, nem mesmo na dos debates sobre "cru versus cozido" do começo dos anos 60. Nos anos 70, por motivos demasiado complexos para tratar aqui,¹⁰ a produção de poesia tornara-se um tipo de trabalho artesanal, planejado para aque-

in the Study of Language and Literature" e "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances" [Há tradução brasileira do ensaio de Jakobson, integrando o livro *Linguística e comunicação*, Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo, Cultrix].

⁸ Ver William R. Paulson, *The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1988, capítulo 2, "Science at Work", *passim*.

⁹ "Stray Straws and Straw Men", *Content's Dream*, p. 40-1.

¹⁰ No seu ensaio "1973", Peter Middleton começa a se envolver com o problema espinhoso da poesia dos anos de 70. Ele relata o desaparecimento de *Caterpillar* de Clayton Eshleman cujo último número saiu em 1973, a fundação de *American Poetry Review* (1972) até o pós-Vietnã, a política de Watergate e a nova desconfiança do discurso público, além da separação cada vez maior

les cujo intelecto não estava à altura de ler Barthes, nem Foucault nem Kristeva. A cisão entre sentimento/intelecto provavelmente nunca fora mais ampla. Pois que, assim como os estudantes estavam absorvendo "A morte do autor", de Foucault, e "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", de Benjamin, a cultura oficial na poesia, como Bernstein a chamou, estava desovando poemas como o que se segue, que tiro de *The Morrow Anthology of Younger Poets*, organizada por Dave Smith e David Bottoms (1985):

Hollandaise

*The sauce thickens, I add more butter,
slowly. Sometimes we drank the best wine
while we cooked for friends,
knowing nothing could go wrong,
the soufflé would rise, the custard set,
the cheese be ripe, we imagined
we were reckless but we were just happy,
and good at our work, the cookbook is firm:
it is safer not go over two ounces
of butter for each egg yolk, I try to describe
to myself how we could have been safer,
what we exceeded. If the sauce "turns"
there are things to be done, steps
to be taken that are not miraculous,
that assume the failed ingredients,
that assume a willing suspension of despair!*¹¹

[Molho holandês

O molho engrossa. Adiciono manteiga,
Lentamente. Às vezes, bebíamos o melhor vinho
Enquanto cozinhávamos pros amigos,
Sabendo que nada podia dar errado,
Que o suflê ia crescer, o creme, engrossar,
O queijo, coalhar. Achávamos
Que éramos inconseqüentes, mas éramos só felizes,

da *avant-garde* branca quanto à escrita dos negros. Middleton leva em consideração desenvolvimentos poéticos tão importantes quanto os projetos de Jerome Rothenberg para colocar a diferença cultural e o reconhecimento da poesia não-ocidental na ordem do dia, a volta de David Antin para a improvisação e a incorporação por parte de Michael Plamer das poéticas de vanguarda francesa em sua obra; mas ele observa que, no momento em que o *This* de Barrett Wattens dedicava todo um número a Clark Coolidge (1973), o discurso poético predominante valorizava poetas como Robert Lowell, Maxine Kumin e William Stafford. O ensaio de Middleton ainda não publicado faz parte de um projeto maior, *Writing to be Heard: American Avant-Garde Poetry and the Public Sphere 1950-1990*, a ser publicado pela Northwestern University Press.

¹¹ Sharon Bryan, "Hollandaise", in *The Morrow Anthology of Younger American Poets*, org. Dave Smith & David Bottoms, New York, William Morrow & Co., 1985, p. 107-8. O autor, nascido em 1943, detém um MFA da University of Iowa e publicou um livro chamado *Salt Air* a partir de Wesleyan. Em sua Introdução, Smith e Bottoms descrevem o típico "Poeta Mais Jovem Morrow" como alguém cujo "conhecimento, enquanto eclético, parece concentrado nas ressonâncias psicológicas e míticas na superfície local, no acontecimento ou no tema... Ele dá mais impressão de correr a passo lento e ritmado do que de escrever crítica literária" (p. 19).

Bom no que fazia. O livro de receitas é firme:
 É mais seguro não passar de 50 gramas
 De manteiga para cada gema de ovo. Tento descrever
 A mim mesma de que modo nós podíamos ter sido mais seguros,
 No que é que nós nos excedemos. Se o molho "passa do ponto"
 Há coisas por fazer, passos
 A dar, passos que não são miraculosos
 E admitem os ingredientes que não deram certo,
 Admitem uma voluntária suspensão do desespero.]

Aqui, a seta da referência de McCaffery está voando direto para a caçarola, pronta para coalhar o molho holandês. Eu postularia que a contribuição duradoura da poética da linguagem (*Language Poetry*) é que num momento em que a poesia de *workshop* em todos os Estados Unidos aliou-se a um tipo de discurso poético neoconfessional, neo-realista, um discurso comprometido com delinear metáforas pretensiosas acerca de relacionamentos fracassados a partir de receitas de molho holandês – num momento como esse, a teoria da linguagem nos lembrou de que a poesia é um *fazer* [poïen], uma construção que se vale da linguagem, do ritmo, do som e da imagem visual; que o sujeito, longe de ser tão-só o poeta falando com sua "voz" natural, era ele mesmo uma construção complexa e que – o que é mais importante – havia na verdade algo em jogo ao se criar um conjunto de poemas, e que o discurso poético pertencia ao mesmo universo do discurso filosófico e político.

Nada disso, é claro, era inteiramente novo, mas era novo no contexto particular da "Naked Poetry", como foi chamada uma antologia importante organizada por Robert Mezey e Steven Berg,¹² ou em face da insistência de Allen Ginsberg no "First Thought, Best Thought" [Primeiro pensamento, melhor pensamento] – um preceito que felizmente Ginsberg não pôs em prática, pelo menos não em sua melhor poesia.¹³ Em todo caso, nos anos 90, os três princípios da *Linguagem* que McCaffery propôs se haviam transformado sutilmente, assim como sua força continua a operar implicitamente nos dias de hoje. Para começar, a falácia do referencial cedeu passo a uma ênfase com mais nuances sobre o *como* da linguagem poética em vez de sobre o *que*. O ato de pôr de parte a linguagem instrumental como o fetiche da mercadoria sofreu críticas da Esquerda como da Direita, de vez que os leitores compreenderam que a assim chamada escrita "inovadora" – a fragmentada, assintática, própria de *nonsense* etc. – pode ser tão fetichizada quanto qualquer outra coisa. E a ênfase na construção do leitor, um artigo de fé nas teorias semióticas de Barthes, Foucault e Eco e, nos Estados Unidos, da *Reader Response Theory*, cedeu passo a uma percepção renovada de que a pretensa autoridade do leitor é,

¹² *Naked Poetry: Recent American Poetry in Open Forms*, org. Stephen Berg e Robert Mezey, New York, Indianapolis, Bobbs Memill, 1969.

¹³ Allen Ginsberg, "First Thought, Best Thought", "Loka: A Journal from Naropa Institute" (1975); rpt. In Ginsberg, *Composed on the Tongue*, org. Donald Allen, Bolinas, CA: Grey Fox, 1980, p. 106-17. Ginsberg repetidas vezes trata da fala "natural", espontaneidade, e da respiração como guia para a medida, e assim por diante.

como observou Ron Silliman num ensaio recente, apenas uma transferência de poder por meio da qual "o autor idealizado, ausente, do cânone da Nova Crítica foi [tão-somente] substituído por um leitor igualmente idealizado, ausente", de maneiras que Barthes não poderia ter previsto.¹⁴

Lembremos que a poética da linguagem teve um forte impulso político: trata-se essencialmente de uma poética marxista que se concentrou, de modos importantes, em problemas de ideologia e classe;¹⁵ mas estava menos afinada com questões relativas a sexo e raça: com efeito, no caso da $L=A=N=G=U=A=G=E$, embora se perceba que todo esforço fora feito para incluir poetas "inovadoras" – por exemplo, Rae Armantrout, Barbara Baracks Abigail Child, Lynne Dreyer, Johanna Drucker, Barbara Einzig, Carla Harryman, Lyn Hejinian, Susan Howe, Bernadette Mayer, Leslie Scalapino, Rosmarie Waldrop, Diane Ward e Hannah Weiner – a própria teorização mais patente foi deixada, com raras exceções,¹⁶ aos homens no movimento. Assim, os estudantes dos anos de 80 foram não raro apresentados à poesia da linguagem por "livros de referência" tais como *Total Syntax*, de Barrett Watten, *Content's Dream*, de Charles Bernstein, *North of Intention*, de Steve McCaffery e *The New Sentence*, de Ron Silliman, todos publicados entre 1985 e 1987. O predomínio desses Fundadores pode ser visto na recepção da poética da linguagem na Inglaterra, uma recepção vinda em grande parte da Esquerda, que nutria um agudo interesse nas doutrinas propostas em "The New Sentence" e "Artifice of Absorption", além de "The Death of the Subject", mas que também era altamente crítica quanto a essas doutrinas, e pouco tinha a dizer sobre poemas específicos.¹⁷

¹⁴ Ver Ron Silliman, "Who Speaks: Ventriloquism and the Self in the Poetry Reading", in *Close Listening: Poetry and the Performed World*, org. Charles Bernstein, New York, Oxford, 1998, p.365. O ensaio de Silliman é seminal para compreender as limitações da teoria da reação do leitor.

¹⁵ Ver, a esse respeito, o *Textual Politics and the Language Poets*, de George Hartleys, Bloomington, Indiana University Press, 1989. Este, o primeiro estudo da poesia da linguagem com extensão de livro, foi em grande parte dedicado aos políticos do movimento, contando maciçamente com Ron Silliman, Bob Perelman e Barrett Watten.

¹⁶ A exceção mais notável é Lyn Hejinian, que contribuiu com ensaios e manifestos para os primeiros números de $L=A=N=G=U=A=G=E$, por exemplo, "If Written is Writing", e co-organizadora, juntamente com Barrett Watten, de *Poetics Journal*. Outra exceção bem diversa é Susan Howe, que combinou não tanto poesia e teoria quanto poesia e erudição histórica, negociando, de formas fascinantes entre as duas em *My Emily Dickinson*. Um volume-chave que inclui um bom número de poetas do sexo feminino escrevendo como teóricas é o *Writing / Talks* de Bob Perelman, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1985. O livro contém "Poetic Silence", de Rae Armantrout, "A Reading: a Reading", de Beverly Dahlen, "The Middle", de Carla Harryman, "Artobiography", de Fanny Howe e agora o famoso "The Rejection of Closure", de Lyn Hejinian.

¹⁷ Ver, por exemplo, Rod Mengham, *Textual Practice*, v. 3, n. 1, p. 115-24, primavera de 1989; D. S. Marriott, "Signs Taken for Signifiers: Language Writing, Fetishism and Disavowal", e Anthony Mellors, "Out of the American Tree: Language Writing and the Politics of Form", ambos no *Fragmente*, v. 6, p. 73-91, 1995. O ensaio de Marriott, por exemplo, começa com a oração, "Será a argumentação deste ensaio que a escrita da linguagem, em sua tentativa sistemática de esvaziar o signo lingüístico de sua função referencial, substitui a representação com um sucedâneo fetichista, o do significante" (p. 73), a referência sendo a ensaios de McCaffery, Bernstein, Silliman e Andrews.

Desse ponto de vista, e quanto às poetisas do movimento original? Por curioso que pareça, a formação delas era mais literária e artística do que a de Andrews e Bernstein, por exemplo, que estudaram ciência política e filosofia respectivamente. Susan Howe começou a carreira como artista e foi muito influenciada pela poesia concreta, sobretudo a obra de Ian Hamilton Finlay e Tom Phillips. Johanna Drucker recebeu instrução como impressora e poeta visual e escreveu sua tese de Ph.D em Berkeley sobre o *Iliad* da vanguarda russa. Rosmarie Waldrop estudou o modernismo e a poesia concreta, e foi tradutora de Edmund Jabès, Maurice Blanchot e de muitos adeptos da vanguarda austríaca e alemã. Kathleen Fraser estudara com os poetas de Nova York, especialmente Kenneth Koch. E assim por diante.

O reconhecimento cada vez maior das poetisas associadas à $L=A=N=G=U=A=G=E$ tornou-se evidente no excelente periódico de Lee Hickman, *Temblor*, cuja publicação teve início em 1985 e se interrompeu, no número #10, em 1989, porque seu editor estava morrendo de Aids e não podia mais continuar com o processo. Hickman é para mim um dos grandes heróis não celebrados no cenário da assim chamada poesia inovadora. Não filiado a nenhuma universidade tampouco a algum movimento específico, ele publicou *Temblor* de sua casa em Cahuenga Blvd. No muito desprezado San Fernando Valley acima de Hollywood, *Temblor* não tinha nenhum conselho editorial, nenhuma missão declarada e, até os últimos poucos números, nenhuma quantidade vultosa de dinheiro. Hickman simplesmente publicava a poesia que lhe interessava – uma boa parte dela “poesia da linguagem”, mas também as poesias relacionadas advindo da escola de Olson-Duncan, os objetivistas e os “etno-poeticistas” associados a Jerome Hothenberg: por exemplo, Clayton Eshleman, Armand Schwerner, Rochele Owens, Kenneth Irby, Robert Kelly, Jed Rasula, Gustaf Sobin e John Taggart. *Temblor* foi uma pasta com uma página de 9 X 12 polegadas que levava em consideração o projeto visual, como, por exemplo, na “Delay Series” de Leslie Scalapino (#4) e uma longa seção (28 páginas) do *Eikon Basilike* (#9)¹⁸ de Susan Howe. O periódico publicou o *A Form of Taking All* de Rosmarie Waldrop na íntegra (#6), a seqüência de Kathleen Fraser “In Commemoration of the Visit of Foreign Commercial Representatives to Japan, 1947”, (#9), nove poemas tirados de “The Person” (#4) de Hejinian, o “Helipathy” (#4) de Fanny Howe, seções da longa seqüência *Drafts* de Rachel Blau du Plessis, e a obra de Barbara Guest, Rea Armantrout, Carla Harriman, Mei Mei Bersenbrugge, Johanna Drucker, Norma Cole e Martha (Ronk) Lifson. A revista apresentou a obra de poetas de outros países e culturas: Anthony Barnett, Paul Buck e Peter Middleton, da Grã-Bretanha; Anne-Maria Albiac, Michel Deguy, Edmond Jabès e Jacqueline Risset, da França; Saúl Yurkievich e Tomás Guido Lavalle, da Argentina; Minoru Yashioka, do Japão; e assim por diante. E por fim, diferentemente dos vários periódicos da *Language*, *Temblor* concentrou-se na poesia em vez de na teoria, embora de fato incluisse prosa crítica, sobretudo acerca de seus próprios poetas ou textos deles mesmos.

Aqui, pois, estava uma abertura do campo que não obstante evitava o meramente eclético. A exemplo de qualquer outro editor, Hickman tinha suas idiossincrasias

(um bom número de poetas, não resta dúvida, foram publicados simplesmente porque eram amigos de Los Angeles), no entanto, com raras exceções,¹⁹ não se fez nenhum esforço para se recrutar as tendências principais. Hickman nunca publicou Derek Walcott nem Galway Kinell, Adrienne Rich nem Rita Dove. Por quê? Não podemos, infelizmente, perguntar ao próprio Hickman, e não há nenhuma missão declarada que nos oriente; mas suspeito que tenha havido três razões. Primeiro, imagino que o editor sentisse que esses outros poetas já tivessem audiência o bastante nos principais órgãos da imprensa e, se tivesse de editar e produzir um jornal, talvez pudesse também apresentar poetas menos conhecidos. Em segundo lugar, a publicação dos poetas estabelecidos teria sido por demais dispendiosa. E em terceiro, embora não haja nenhum manifesto da *Temblor*, a estética não declarada do periódico continuou a ser fiel ao que foi a pedra angular da estética da *Language* – a saber, que a poesia é mais do que a verbalização direta do sentimento pessoal e/ou do que a declaração didática, que a poesia, longe de ser transparente, requer re-leitura em vez de leitura, pois ela é *News that Stays News*.

Considere-se, com respeito a isso, o “Two Stein Talks” de Lyn Hejinian em *Temblor* #3 (1986). Hejinian defende fortemente a marca de Stein do “realismo” como “a descoberta de que a linguagem é uma ordem da própria realidade e não um veículo mediador – que é possível e até provável que uma pessoa tenha um confronto com uma frase tão significativo quanto um confronto com uma árvore, cadeira, cone, cachorro, bispo, piano, vinhal, porta ou penny” (T#3 129). No decurso de suas palestras, Hejinian nos mostra de que modo é possível analisar essa linguagem poética, como, por exemplo, no primeiro dos *tender buttons*, “A Carafe, That Is A Blind Glass [Uma garrafa, que é um vidro cego]”, a primeira frase “A kind in glass and a cousin [Uma espécie no vidro e um primo]” “binds carafe with blind [fonically [liga a garrafa ao cego fonicamente]”. Quanto a “blind [cego]”, “Uma garrafa é um container, de vidro, que, se cheio com líquido grosso, que seja colorido, pode ser, por assim dizer, cego, opaco”. “A blind glass”, ela acrescenta, “pode ser também um espelho em branco ou uma janela com persianas – como minha tia diria, ‘Draw the blinds, is dinner time’ [Feche as persianas, é hora do jantar]” (T#3 132).

A precipitada frase da poeta “como minha tia diria” mostra que a leitura, semioticamente em vez de referencialmente (“em” em vez de “para”), não precisa ser uma atividade tão impessoal quanto possa ter parecido em sua primeira encarnação. Pelo contrário, depois de citar a oração de Stein, “A gap what is a gap when there is not any meaning in a slice with a hole in it” [uma falha o que é uma falha quando não há nenhum sentido numa fatia com um buraco nela], Hejinian decide “citar a mim mesma”, numa estrofe que começa “going/by the usual criteria for knowledge/ I vowed not to laugh/but to scatter things” [guiando-me/pelos critérios habituais para o conhecimento/prometi não rir/mas espalhar coisas] (T#3 133). Em outra parte desse número, temos os “12 poems from a Work in Progress” de Susan Howe que começa com um jogo com “sit” [sentar] / “site” [sitio] / “cite” [citar], em con-

¹⁸ Subseqüentemente citado como T e # para o número do exemplar.

¹⁹ “The Ice Storm” de Ashbery está em #5 (1987), assim como trechos de *Conversing with Cage*, org. Richard Kostelanetz.

sonância com a descrição de McCaffery do texto *cifrado* [cipheral] e termina com uma oração oblíqua a “Keep and comfort come/unhook my father/his nest is in thick of my/work” [guarda e consola vem/tira do anzol meu pai/o seu ninho está no meio do meu/trabalho] (T#3 27). Como alguém “tira do anzol” o pai, e por quê? Nunca sabemos ao certo pela única razão de que podemos parafrasear a observação de Fanny Howe, em seu “Scattered Light”, de que “Some patios won’t allow the shadow of a maid/It’s where I want to go with my tray/See heat unbearably white/Each book must fall, a scholar’s mind” [Alguns pátios não permitirão a sombra de uma criada/É onde quero ir com minha bandeja/Olha o calor insuportavelmente branco/Cada livro deve cair, a mente de um estudioso] (T#3 51).

Aqui o trocadilho (“sea heat unbearably white” [calor do mar/veja o calor insuportavelmente branco]) e a paródia, como no jogo do último verso com “Into each life, a little rain must fall” [em toda vida, uma chuvinha deve cair], complicam a história dessa “sombra de uma criada” carregando sua bandeja no pátio proibido. Em toda a *Temblor* 4 (que contém o *Conduit* completo de Barrett Watten e *Demo* de Ron Silliman), o programa da *Language* é operativo mesmo que – e aqui chegamos à predileção do próprio Hickman – a emoção, quando de forma alguma confissão pessoal, é devolvida na equação. Mais adiante, no “Scattered Light” de Fanny Howe, lemos o seguinte poema de dez versos:

*It was a night to be left alone
To dig out fifteen pounds of pumpkin guts
Stick in a candle and water the curtains
I phoned a friend with What do you want
Money and luck they said
When I asked the angel in the bottle
She fluttered and cried
I want to die!
Sex, too, squeezes out a lot of pleasure
Till nothing is left but the neck* (T#4 52)

[Era uma noite para se ficar em paz
pra se tirar seis quilos de miolo de abóbora
pôr uma vela e pôr água nas cortinas
telefonei prum amigo e disse O que você quer
dinheiro e sorte eles disseram
quando perguntei pro anjo na garrafa
ele tremeu e berrou
quero morrer!
O sexo, também, arranca uma boa dose de prazer
Até que fique apenas o gargalo]

A domesticidade fracassada provavelmente assoma tão ampla aqui quanto assomou em “Hollandaise”, mas a relação entre o ato de cortar a abóbora para abri-la, a alusão à Sibila de Cuma aprisionada eternamente na garrafa, e a imagem do ato sexual tirando o miolo do corpo como uma abóbora vazia não pode ser transformada em nenhum tipo de narrativa coerente. “Till nothing is left but the neck” [até que nada reste exceto o gargalo/pescoço] é particularmente pitoresca. O “neck” [gargalo] da garrafa? O pescoço [neck] da mulher como exterior ao corpo esvaziado? O

pescoço como todos têm sem dinheiro nem sorte? De maneira peculiar, minha própria imagem – se eu tiver de seguir McCaffery e me tornar alguém que constrói o sentido do poema – é a do pescoço de um frango – aquela parte dura e feia da carne (um tanto semelhante a um pênis retorcido ou a “stick in a candle” [pôr uma vela]) – que permanece quando tiraram os miolos do frango, em oposição à abóbora, das tripas – o fígado, o coração e outras vísceras, a enxúndia ao longo da parede interior do frango. Fonemicamente, em qualquer caso, o monossílabo “neck” na posição final conota um corte desagradável de algum tipo.

Ao “Scattered Light”, de Howe, acontece ser seguido, algumas páginas depois, pelo “Uninhabited Angel”, de Nathaniel Mackey, que começa

Sat up sleepless in the Long Night Long, love
Stood me up. Stayed away though its
Doing so stirred me. Wine on my shirtsleeve,
Wind on my neck. (T#4 36)

[pus-me sentado insone na Longa Noite Longa, amor
me pôs de pé. Embora longe
fazer isso me espertou. Vinho em minhas mangas de camisa,
vento no pescoço]

Uma vez mais, o amor pondo o poeta de pé, uma vez mais aquela palavra feia “neck” na posição final; mas aqui, no poema lírico de Mackey inspirado no jazz, o ritmo é bem diverso – uma alusão ao mito de Dogon do Andoumboulou se fundindo com a “tentativa de cantar os blues”, como no rufo de tambor de

Tilted sky, turned earth. Bent wheel, burnt
we.
Bound I. Insubordinate
us
[Vergado céu, volteada terra. Recurva roda, crestados
nós.
Atado eu, Insubordinados
nós]

em que “we” [nós] é o que resta quando a roda está torta e “I” ligado à “wheel” [roda] se torna parte daquele “we” ou “insubordinados / nós”.

O poema de Nathaniel Mackey serve como um lembrete de que assim como mulheres que eram poetas e estavam associadas à experimentação pós-estruturalista estavam obtendo reconhecimento, as pessoas de cor raramente eram incluídas. E aqui chegamos a uma mudança fundamental nos anos 90, quando o que se poderia chamar livremente de poética da *Language* entrou em contato com alguém de raça negra. Um notável exemplo é a poesia de Harryette Mullem, a que ora me volto.

Meditando & labutando

Numa entrevista de 1997 para *Combo* #1, Harryette Mullem relembra sua própria iniciação na poesia:

Eu viera do Texas para o norte da Califórnia. Fazia pós-graduação em Santa Cruz. Lia toda essa teoria quando estudava Literatura na UC-Santa Cruz. Assim, a essa altura, quando eu era... levada para essas palestras e leituras... eu tinha um contexto para ela... embora, é claro, ninguém na universidade estivesse às voltas com a obra dos poetas [da linguagem]. Mas [eles] liam a mesma teoria que o meus professores liam – na verdade, provavelmente liam duas vezes mais, e haviam lido a mesma antes de vários professores meus, e eram altamente intelectualizados... estavam dizendo coisas interessantes... por exemplo, a idéia de problematizar o sujeito.²⁰

E Mullen faz troca de seus colegas de pós-graduação em minoria em Santa Cruz, os quais se valiam do argumento de que assentava bem aos poetas do sexo masculino e de cor branca renunciarem “à voz” mas que “nós *necessitamos* da nossa subjetividade”. Qualquer uma de ambas as posições extremadas, ela concluiu, parecia insatisfatória. Em seu impulso para problematizar sua própria subjetividade, ela começou a incorporar na poética da linguagem aqueles *Trimnings* animados, seu livro de poemas em prosa baseado no *Tender Buttons* de Stein, os verdadeiros jogos verbais de sua própria cultura – as rimas de corda de pular da infância é “pseudogalanteio, trocas à base de fórmula” típicas da pré-adolescência, como o masculino “What’s cookin’ good lookin’?” [O que é que tem de bom pra comer], com sua resposta feminina, “Ain’t nothin’ cookin’ but the beans in the pot, and they wouldn’t be if the water wasn’t hot” [Só feijão na panela, e isso se a água estiver fervendo nela].

Trimnings é um exemplo excelente da nova fusão da poética da linguagem e um “Personismo” renovado, para usar a frase de Frank O’Hara. Numa entrevista com Barbara Henning, Mullen observa que “*Tender Buttons* me agrada porque torna não-familiar o doméstico, fazendo que ‘objetos, cômodos e alimentos’ familiares pareçam estranhos e novos, do modo como faz a linguagem simples e cotidiana usada para descrever coisas comuns”.²¹ A própria versão que Mullen dá de *Tender Buttons*, porém, também se torna, como ela diz, “uma reflexão sobre a feminilização e a marginalização da poesia: todo um poema composto de uma lista de roupas, roupas íntimas & acessórios decerto parece marginal & menor, talvez até mesmo frívolo & banal” (Ppweb 2). Considere-se o seguinte:

*Tender white kid, off-white tan. Snug black leather, second skin. Fits like a glove, an utter other uttered. Bag of tricks, slight hand preserved, a dainty. A solid color covers white rubber is protection. Tight is tender, softness cured. Alive and warm, some animal hides. Ghosts wear fingers, delicate wrists.*²²

[Garoto macio, branco, bege curtido. Couro preto de bom corte, segunda pele. Cai como luva, um outro total articulado. Mala de peças, mão leve preservada, um mimo. Uma sólida cor recobre borracha branca é proteção. Apertado é macio, a maciez curada. Vivo e quente, um animal se esconde. Espectros vestem dedos, pulsos delicados]

²⁰ Farrah Griffin, Michael Magee e Kirsten Gallagher, “A Conversation with Harryette Mullen”, *Combo #1* (verão de 1998), org. Michael Magee, do modo como foi reimpresso no Website de Harryette Mullen, <http://wings.buffalo.edu/epc.authors/mullen>, p.1-2. Suseqüentemente citado como Hmweb.

²¹ Barbara Henning, “In Interview with Harryette Mullen”, *Poetry Project Newsletter* (1999): 2. Do modo como se lê online no website Poetry Project, <http://www.poetryproject.com/mullen.html>. Subseqüentemente citado como Ppweb.

²² Harryette Mullen, *Trimnings*, Providence, Tender Buttons Press, 1994, p. 9.

Esse poema da luva [glove] se inspira em Stein mas é de fato bem diferente. Mullen concentra o olhar mais firmemente no objeto do que Stein, cujas almofadas, guarda-chuvas e chapéus depressa dão lugar a outros itens relacionados por vezes bastante abstratos. O poema de Mullen de imediato levanta a questão da cor com o trocadilho de “tender white kid [garoto macio, branco]” e “off-white tan [bege curtido]”. Para a poeta, o “snug black leather [couro preto de bom corte]” é de fato “second skin [segunda pele]”, e assim ele “fits like a glove [cai como uma luva]”, bem como é “utter other [outro total]”, com seu jogo com “udder [úbere]” – o corpo feminino – e a necessidade de falar, de conferir voz poética ao que era sem voz. Além disso: a ênfase no “utter other” leva à classificação: luvas de borracha [rubber gloves], luvas de couro [leather gloves], luvas por demais apertadas, luvas que servem; mas também certa intranqüilidade quanto à fonte das luvas de couro que é bem *steiniana*: “Alive and warm, some animal hides”, em que o jogo com “hides” [couro ou pele de animal] (como de “softness cured”) leva diretamente à imagem de fantasmas conhecidos por seus dedos longos e brancos na treva. Pertencem esses dedos espectrais a quantos usam predominantemente luvas brancas? Mullen não insiste na questão: as luvas são “tender” e “dainty”: fazem que o pulso pareça “delicado”.

Dessa forma, os poemas de *Trimnings* apresentam uma derivação complexa. Por um lado, é possível esse poema em prosa jocoso em particular em conjunto com as composições curtas e paragramaticais citadas por McCaffery em seu ensaio para “The Politics of Referent” – poemas de Bruce Andrews, bpNichol e o próprio McCaffery. Por outro lado, a composição de Mullen é mais notadamente política e está envolvida com o discurso contemporâneo sobre sexo e raça. Na verdade, Mullen interioriza o paradigma teórico da poética da Linguagem de sorte a reconfigurar a relação entre as diversas etnicidades e comunidades a que ela pertence.

Numa palestra de 1993 intitulada “Visionary Literacy: Art, Literature and Indigenous African Writing Systems”, por exemplo, Mullen utiliza a análise desconstrucionista da *Écriture* para pôr em questão os modelos explanatórios padronizados da oralidade vernacular negra:

que as tradições literárias dos negros privilegiam a oralidade... tornou-se quase um lugar-comum em parte porque se baseia no que parece uma observação razoável e exata... presumivelmente, para o escritor negro não há nenhuma alternativa à produção dessa autêntica voz negra exceto o silêncio. Essa estética baseada na fala e inflectida do ponto de vista da raça, que gera uma dicção poética negra, requer que o escritor reconheça e reproduza no texto uma diferença significativa entre a linguagem falada e escrita dos negros e a dos outros norte-americanos.²³

Como destaca Aldon Nielsen, que analisa essa palestra em seu *Black Chant*, o estudo proposto de Mullen da *Signage* africana, como o plano de fundo para entender a relação do oral com o escrito, “tem muito a nos dizer sobre a falsidade da oposição admitida entre cantar e marcar com sinais [singing and signing] tanto na África como nos Estados Unidos” (p.36). E ele cita a declaração dela:

²³ Palestra não publicada e apresentada no Intersection for the Arts, São Francisco, 24 de maio de 1993. Devo meu conhecimento dessa palestra ao importante estudo de Aldon Lynn, *Black Chant: Languages of African-American Postmodernism* (Cambridge e New York, Cambridge University Press, 1997, p. 35-7).

A pergunta mais ampla que faço é esta: como a visão ocidental da escrita na forma de uma tecnologia racional foi historicamente recebida e transformada pelos negros cujos meios fundamentais de transmissão cultural são o oral e o visual, em vez do escrito, e para quem os sistemas gráficos se acham associados não à comunicação humana instrumental mas a técnicas de poder espiritual e de posseção de espírito... A fim de elaborar uma história cultural e material da acolhida dos negros e de sua transformação das tecnologias da escrita, poder-se-ia indagar como a escrita e o texto funcionavam num ambiente do povo que valorizava um documento por seu caráter incompreensível criptográfico e por sua natureza única em vez de por sua legibilidade ou reprodutibilidade.²⁴

Eis um projeto teórico com implicações poéticas bem reais, envolvendo, do modo como o faz, a batalha contra a idéia recebida de que uma pessoa é ou “negra ou inovadora”. “*Muse & Drudge*”, explica Mullen, “de fato foi minha tentativa de mostrar que posso fazer ambas as coisas ao mesmo tempo”.

Muse & Drudge (Singing Horse Press, 1995) apresenta, aparentemente contra a semente da “*Linguagem*”, quadras de balada rimadas de modo irregular e acentuadamente sincopadas. Suas oitenta páginas têm quatro quadras por página, sem interrupções nem, na verdade, qualquer pontuação, exceto pelas maiúsculas de nomes próprios e apóstrofos marcando o possessivo como em “galleys upsart crow’s nest” [o ninho do corvo agitado da galé]. Cada página, como salienta Kate Percy num ensaio excelente sobre o livro,²⁵ parece ser uma unidade separada, não interrompida durante a *performance* oral. Conformemente, as linhas de contiguidade – ou seja, a rede de associações metonímicas – são contrabalançadas por um paradigma oral que assegura a recepção temporal de determinada unidade de quatro quadras. Considere-se o que se segue:

*Sapphire’s lyre styles
plucked eyebrows
bow lips and legs
whose lives are lonely too*

*my last nerve’s lucid music
sure chewed up the juicy fruit
you must don’t like my peaches
there’s some left on the tree*

*you’ve had my thrills
a reefer a tub of gin
don’t mess me I’m evil
I’m in your sin*

*clipped bird eclipsed moon
soon no memory of you
no drive or desire survives
you flutter invisible still²⁶*

²⁴ Nielsen, *Black Chant*, p. 36.

²⁵ Kate Percy, “A Poetics of Opposition: Race and the Avant-Garde”, ensaio não publicado lido na “Poetry and the Public Sphere Conference on Contemporary Poetry”, 24-27, abril de 1997.

²⁶ Harryette Mullen, *Muse & Drudge*, Philadelphia, Singing Horse Press, 1995, p. 1. Subsequentemente citado como M&D.

[os estilos da lira de Safira
arrancaram sobrancelhas
encurvaram lábios e pernas
cujas vidas são solitárias também

minha derradeira música lúcida dos nervos
com certeza mastigou a fruta suculenta
você não vai gostar dos meus pêssegos
tem alguns na árvore

você teve meus arrepios
um baseado uma cuba de gim
não enche o saco sou mau
estou no seu pecado

pássaro cortado lua eclipsada
daqui a pouco nenhuma lembrança sua
nenhum impulso nenhum desejo sobrevive
você freme ainda invisível]

Dessa pseudobalada, podemos dizer, de acordo com as palavras de Steve McCaffery, que “uma leitura ativa certas vias relacionais, uma sucessão de partes e... um ‘envolvimento’ estrutural dos elementos textuais” (SUP 11). Na primeira estrofe, cada uma das quatorze palavras funciona paragramaticalmente. “Sapphire’s lyre” (o jogo com Safo coloca o próprio cantor de blues de Mullen numa rica tradição poética),²⁷ “styles” (ou seria “style” um substantivo, designando os estilos líricos de Safira?), “plucked eyebrows”, em que “plucked” também pode ser um verbo, a exemplo de “bow” em “bow lips”. “Bow lips and legs” é um falso paralelo perspicaz: refere-se a ser “bow-legged [de pernas arqueadas]”, mas “bow lips” são a boca de cupido, uma forma graciosamente arredondada. Ou será que os “lips and legs” se curvam? O que é mais importante: “lyre styles” soa como “life styles” [estilos de vida], e, vejamos, o último verso se lê, “whose lives are lonely too”.

Agora considere-se o papel que o som desempenha – a rima de “Sapphire’s”/“lyre”/“styles”, a consonância de “lyre”, “lives”, a alteração de “I”s do inglês em sete das quatorze palavras, a rima visual de “brows”/“bow”. Podemos ouvir “Sapphire” tocando os blues nessa canção de amor pungente e esquisita. Além do mais, na segunda estrofe, a “lucid music” vem a incorporar o idioleto dos negros do sul de “you must don’t like my peaches/there’s some left on the tree”.²⁸ Os

²⁷ Juliana Spahr ressalta que *Sappho’s Lyre* é o título das traduções que Diane J. Rayor fez da poesia lírica arcaica e de poetas do sexo feminino na antiga Grécia, e acrescenta, “só aqui Safo é marcada como a Safira negra. Ressoando aqui está o começo de “Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar Book” de Hortense Spiller: “Let’s facwe it. I am a marked woman, but everybody knows my name. ‘Peaches’ and ‘Brown Sugar’, ‘saphire’ and ‘Earth Mother’”. Ver Juliana Spahr, “What Stray Companion: Harryette Mullen and the Politics of Reading’s Communities”, disponível em *Poetics Today*.

²⁸ Spahr cita “The Joker”, de Steve Miller Band, como fonte dessa imagem: “No don’t worry mama/Cause I’m right here at home/You’re the cutest thing/That I ever did see/Really love your peaches/Wanna shake your tree”. E há canções relacionadas por Blind Lemon e Ma Rainey que estão por trás da imagem bem como do “juicy fruit” que se segue.

morfemas criam individualmente a tensão: “chewed up the juicy fruit” refere-se a uma marca comum de goma de mascar, mas “chewed up” relaciona esse “juicy fruit” àqueles pêssegos rejeitados. Uma vez mais, “you’ve had my thrills” é uma paródia brilhante do esperado “I’ve had my thrills/a reefer a tub of gin / don’t mess with me I’m evil”. E “I’m in your sin”, com sua alusão à canção de Bessie Smith, “A Pig Foot and a Bottle of Gin”, corta por baixo a auto-recriminação (e. g., “I’m full of sin” [estou tomado pelo pecado]) colocando francamente a culpa no amante. Então, uma vez mais, “you’ve had my thrills” pode ser interpretado como “you’ve had my best moments; I’ve given it all to you!”; por fim, a conjunção semântica e fonêmica de “clipped bird” e “eclipsed moon” joga com os clichês românticos padronizados acerca do amor. Seria a própria poeta o “clipped bird”? Ou estaria ela livrando-se do amante? O último verso do poema, “you flutter invisible still”, produz uma rima cômica com os “thrills” do verso nove; também ecoa a imagem dos cisnes que deslizam pela água “Unwearied still” [ainda sem se fatigar] no poema “Wild Swans at Coole” de Yeats. A substituição de “invisible” dificilmente poderia ser mais redutora: se “you” (o amante) se reduziu a apenas uma palpitação invisível, com certeza é hora de seguir em frente. E no penúltimo verso “drive” rima com a segunda sílaba de “survives”, o soar de “drive” – “desire” – “survives” sublinhando o pleito da poeta em favor da sobrevivência.

“A despeito dos elementos aleatórios, arbitrários e até sem sentido.” Mullen observou, a propósito de *Muse & Drudge*, que “o poema... está saturado do caráter intencional do escritor”. “Tenho a intenção”, ela insiste, “de que o poema seja significativo: permita, ou sugira, ou abra, ou insinue sentidos possíveis, mesmo nas partes em que o poema oscila entre expressão intencional e jogo de palavra improvisado”. E ela fala do amálgama do poema com respeito a “referências tópicas à subcultura e à cultura de massa, suas alusões esfrangalhadas, incrustadas e enterradas, seu impulso entre sentido e som, bem como suas mudanças abruptas de tom e de afeto emocional”. A metonímia e o trocadilho, muito em evidência já nas *Trimmings* mais antigas, são os tropos-chave, mas eles funcionam numa forma de composição lírica tradicional que lhes ironiza o modo de operação, e é ela mesma ironizada por essas figuras. Nas palavras de uma estrofe final:

down there shuffling coal
humble material hold
vestiges of toil
the original cutting tool (*M & D*, 11)

[lá carvão transportado
matéria humilde porta
vestígios de labuta
o instrumento original de corte]

em que o paragrama “coal”-“hold”-“toil”-“tool” contradiz a descrição da balada da fatigante rotina de trabalho do mineiro. A lírica e o jogo lingüístico se combinam para criar uma visão a um só tempo destacada e no entanto estranhamente “pessoal”.

Caveat Lector

Volto agora à questão da “inovação”. Chamar *Muse & Drudge* de “inovador” não é particularmente útil porque seria igualmente exato dizer que, como sugere o próprio título, com sua colocação nominal / verbal de inspiração e trabalho duro, o livro é bem tradicional com referência ao contrato lírico, à ênfase sobre a estrutura sonora, à assinatura pessoal e ao embasamento mimético da experiência. O que importa mais do que “inovação”, suponho, é que *Muse & Drudge* é um livro que diz muito a seu próprio tempo, que toca em vários escritos e formações da fala de modos instigantes. Se a poesia de Mullen é uma “poesia teórica”, ela é uma poesia que interiorizou habilmente as teorias em questão.

Mas – e eis onde a situação se tornou problemática – essa interiorização é difícil de conseguir. A exemplo de qualquer moda, a produção do “texto sem paredes”, como o chama McCaffery, pode-se tornar um mero tique-taque, e a teoria que notadamente o anima também. Uma das manifestações mais problemáticas do que podemos chamar poética pós-linguagem é que, na esteira da teoria de fundação que encheu as páginas das pequenas revistas de vanguarda dos anos 80, os poetas – e isso foi particularmente verdadeiro quanto às poetas – talvez porque tenham se sentido, muito propriamente, excluídos das formulações de poéticas mais antigas (uma situação que se pode remontar à homenagem prestada ao “projective verse” de Charles Olson), envolveram-se com uma boa quantidade de teorização “suave”. Com efeito, explorando locais tais como o simpósio “Women / Writing / Theory” para *Raddle Moon* (#11 e #13), o número mais recente de *Poetics Journal* (#10 junho de 1998), ou a seção “Poetics and Exposition” de *Moving Borders*, pego-me querendo que os poetas em questão se envolvam com explicações e críticas recíprocas mais acabadas acerca de sua obra – algo muito necessário hoje em dia – em vez de produzir tanta prosa “teórica”.

Num ensaio para a seção “Poetics” de *Moving Border*, por exemplo, deparei com a seguinte oração: “a mimesis pode associar-se à metonímia, um outro obstáculo a ou/ou.”²⁹ O que isso pode significar? A metonímia é um tropo que relaciona uma imagem ou frase a uma outra no eixo da contigüidade, como em “cabana”, “choça”, “casebre”, “barraco” (o exemplo de Jakobson). O exame da mimesis ou representação talvez seja a pedra de toque da teoria literária de Platão em diante, mas, por mais que construamos a mimese, a palavra se refere ao modo da própria construção verbal e a sua relação (ou não-relação) com uma realidade exterior. A metonímia, por outra parte, é um tropo e, portanto, existe, se é que existe, na mimesis, não lado a lado a ela. O *Anna Karênina* de Tolstói, por exemplo, é considerado o romance altamente mimético e um de seus principais expedientes verbais é a metonímia – como quando Anna vê o marido na estação de trem depois que ela já se apaixonou por Vronsky e observa que as orelhas de Karênin estão para fora do chapéu de um modo peculiar (e desagradável), as orelhas projetadas vindo a ser uma sinédoque (a forma mais comum de metonímia) por meio de que Karênin é conhecido em todo

²⁹ Ann Lauterbach, “Pragmatic Examples: the Nonce”, MB.

o romance. Não só a mimese não pode se associar à metonímia, sem que haja nenhuma equivalência entre as duas (“um outro obstáculo a ou/ou”), mas também a metonímia é, de fato, uma das características-chave do texto mimético.

Adiante, na mesma página, lemos, “será que o racional é capaz de acomodar o irracional? Será possível que haja formas que verdadeiramente levem em conta o acidental, absurdo, grotesco, terrífico, incomensurável – é isso o que Adorno queria dizer?” A resposta é, bem simplesmente, não, pois que Adorno jamais igualou “forma” e o “racional”; ele sabia que era bem possível ter formas complexas e sutis que de nenhum modo são “racionais”; ademais, ele não concebeu a forma como o continente da coisa contida. Uma vez mais, em seu ensaio intitulado “In Re ‘Person’”, lê-se a afirmação, “O valor da perspectiva para o capitalismo nascente era que ele posteriormente ajudava na criação de uma nova realidade, um espaço racionalizado e objetificado que poderia então estar aberto à exploração”.³⁰ Que artista pode esse autor ter em mente? Perugino? Rafael? Leonardo? Giorgione? Todos esses magníficos pintores italianos que usaram a perspectiva para criar o sentido mais surpreendente de palpabilidade da proximidade e da distância, dos acontecimentos misteriosos de plano de fundo que complicam o que é visto no primeiro plano? Será que lhes pertenciam um “espaço objetivo racionalizado” – um espaço do capitalismo nascente?

Esse burburinho da teoria, a exemplo da inundação atual do que chamo de a “Colagem do Grande Nome” – o amplo ensaio teórico, ou até mesmo poema, que não é mais do que uma colagem de pedaços de Grandes Nomes – Agamben e Heidegger, Cixous e Wittgenstein, Deleuze e Adorno – sem nenhuma análise real do que os filósofos em questão estão na verdade arrazoando – esse burburinho é problemático porque essa forma particular de escrita “inovadora” pode malquistar-se com o próprio número de leitores que espera capturar. Esse número de leitores está, creio, mais sintonizado com problemas específicos, como quando Mullen tenta trilhar o terreno minado entre os idioletos particulares ou, como os chamou Jeff Derksen, “comunoletos”³¹ de nossa sociedade cada vez mais multilíngue. Pois que esses “comunoletos” hoje têm tudo que ver com a única revolução que na verdade ocorreu em nossa época – a saber, a habitação do cyberspaço. Não dispo-nho de tempo aqui para analisar as experiências poéticas – e muitas delas de fato são experiências no sentido de que fracassam com a mesma frequência com que têm êxito e são substituídas por modelos mais apropriados – em sites como o UbuWeb: Visual/Concrete/Sound Poetry de Kenneth Goldsmith,³² mas, claramente, duas coisas importantes estão acontecendo. A primeira é a visualização do texto poético – uma visualização que é de novo um modo consagrado pelo tempo, como no *The Temple* de George Herbert ou o *Coup de dés* de Mallarmé, mas reconfigurado de modos semânticos importantes em *The Word Made Flesh* de Johanna Drucker ou em *Eikon Basílike* de Susan Howe. A segunda é uma forma que chamo, por falta de nome mais apropriado, “poesia diferencial”, isto é, poesia que não existe num

único estado fixo mas pode variar conforme o meio da apresentação: livro impresso, cyberspaço, instalação ou interpretação oral.

Na obra performática de Laurie Anderson e Suzan-Lori Parks, Joan Retallack e Caroline Bergvall, por exemplo, o problema é menos a falácia referencial, como era para McCaffery em meados dos anos 70, do que a semiose do próprio campo verbal/visual, em que palavras e frases podem ser distribuídas, reconfiguradas e atribuídas a diferentes ranhuras, de modo que o “poema” tem uma variedade de formas. Numa composição intitulada “RUSH (a long way from h)”, por exemplo, Caroline Bergvall ideou um texto a que você pode ter acesso e que pode ativar no Electronic Poetry Center Website, ou ler em forma de livro, mas que também pode ser visto e ouvido em *performance* ou videotape, caso em que a temporalidade se torna um determinante importante do sentido. Como um monólogo em banco de bar com burburinho, interrompido e qualificado por diagramas visuais, jargão de mídia e interrupção verbal, o de Bergvall cria um efeito ingênuo nesses monólogos de pub como o da “amiga” de Lil em *A terra estéril*.

É “inovador”? É, nas palavras de Bergvall, “kindajazz [tipojazz] ou estimulante-passé”. Bem, com certeza há precedentes do dadaísmo para esse modelo de *performance*, e “RUSH (a long way from h)” lembra a obra de John Cage e de Fluxus. Assim, para reformular a pergunta, seria a interpretação de Bergvall uma interpretação *interessante* de uma conversa solitária, angustiada e hilariante presumivelmente entre duas mulheres, num pub da vizinhança? Um exame atento das deformações linguísticas da obra e de suas repetições expõe a complexa estratificação que define “this gigantic submarined tranchehall [essa gigantesca câmara de transe tornada submarino]” à proporção que ele toma forma na cybergpágina. E o passo seguinte, que supomos tenha sido dado no Java Applet de Kenneth Goldsmith chamado “Fidget”, é fazer com que as próprias palavras se ponham em movimento, se toquem umas as outras e variem de acordo com o momento do dia em que se acesse o site.

Será que Adorno, com sua aversão pelo *kitsch* e com sua revolta contra as indústrias da consciência (das quais a internet é certamente um exemplo fundamental), seria o guia certo para ler esse texto? Ou uma estrutura melhor seria fornecida por um crítico como N. Katherine Hayles, cujo novo estudo com o subtítulo “Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics”, levanta as questões com que os poetas, como o resto de nós, estão se *deparando agora*? Trata-se menos de uma questão de novidade como tal do que de *chegar a um acordo com a especificidade e a diferença*. Como Gertrude Stein definiu tão bem em “An Acquaintance with Description” [Certa familiaridade com a descrição]:

Qual é a diferença entre três e dois no mobiliário. Três é o terceiro de três e dois é o segundo de dois. Isso o faz tão verdadeiro quanto uma descrição. E não satisfeito. E qual é a diferença entre estar na estrada e esperar muito provavelmente estar muito provavelmente esperando, uma estrada está-se ligando e à medida que está-se ligando visa a continuar indo e esperando todo mundo pode entender a confusão.³³

³⁰ Beverley Dahlen, “Re Person”, MB 664.

³¹ Do modo como foi citado por Mullen, Ppbweb 2.

³² O site é www.ubu.com.

³³ Gertrude Stein, “An Acquaintance with Description” (1929), in *A Stein Reader*, org. Ulla E. Dydo, Evanston, Northwestern University Press, 1993, p. 507.