
ERIC MOTTRAM

Reino Unido

Meios ao dispor da poética

39

Num dos números do *New Yorker* de 1982, Leonard Feather dá-nos conta das palavras de Ornette Coleman acerca do «eu» e do social no contexto da actividade criativa:

Quem quer que desafie o âmago da expressividade moderna terá de enfrentar esse problema [i.e., a invenção criativa]. Trata-se de um problema salutar. E poderia ser ainda mais salutar se se encontrasse uma solução para que cada pessoa pudesse expressar completamente a sua consciência sem que, ao fazê-lo, tornasse obsoletos os dados específicos ao seu dispor para esse propósito — ou então para tornar mais aguda a sua consciência. Isso seria dez vezes mais produtivo. (Feather, 1982: 62).

Franklin Rosemont, escrevendo sobre «The New Argonautica» na *City Lights Anthology* (1974), propõe uma versão dinâmica do conceito heideggeriano do «estado de preparação» do poeta:

Podemos, de facto, pensar no Jazz como uma manifestação e um esforço autónomos para aumentar esse *estado*, especial e arrebatador, *de receptividade à apresentação do Maravilhoso*, que define o espírito poético revolucionário... Em qualquer dos casos, seria simplesmente imperdoável que se continuasse a produzir como se o *Free Jazz* de Ornette Coleman não existisse... para aqueles cujo conhecimento vem de dentro, da zona livre da transformação objectiva, estas pulsações do Maravilhoso são as que verdadeiramente definem o ritmo da vida. (Rosemont, 1974: 220-22)

Esta «zona» pode ser activada por um vasto leque de experiências que um artista sente necessidade de traduzir na «tarefa suprema da Criatividade» ...transformando a multiplicidade desarticulada, com as suas diferenças em oposição, numa unidade em expansão, com as suas próprias diferenças». Acabo de citar Robert Duncan, que usa aqui, numa secção de um dos seus *H.D. Books*, o *Process and Reality* de Whitehead. Esta nova unidade do poema torna-se a sua ordem própria, «parte de uma nova multiplicidade do que a poesia é, um material suspenso do desejo de uma nova transformação». No mesmo texto, Duncan cita Muriel Rukeyser: «Vemos estes céus aqui porque estamos muito perto da destruição do mundo» (Duncan, 1986: 51 e 1969).

Impõe-se, pois, aos poetas que não sentem necessidade daquele minimalismo, centrado na auto-promoção do «eu» e avesso à invenção e à informação não-pessoal, a modéstia resultante de uma experiência diversificada e do desejo de novas transformações.

Na Grã-Bretanha, o Estado e os interesses das grandes editoras controlam uma poesia do *status-quo*, apoiada pela Imprensa e pelas hierarquias académicas, e que é apenas confrontada por uma fragilizada Sociedade da Poesia (*Poetry Society*) e seus colaboradores. A ênfase vai, então, para a versificação de episódios que reflectem lugares-comuns do quotidiano, bem como para uma linguagem de conversa banal. Este ego-centrismo de baixo nível alarga-se ao medo das formas inventivas e criativas e de quaisquer dados que residam fora do «eu», o que produz um equivalente enfadonho do britânico fascismo burocrático, mascarado de democracia, dirigido por não-entidades e escondendo as tiranias culturais mais gritantes. Os martelo-tagarelas dos *media* e as suas variegadas máscaras populista-capitalistas do «eu» — que surgem como raça, diferença sexual, etnicidade e quejandos — dominam a inteligência analítica e o conhecimento

dos que possuem aquela vocação que poderia permitir responder de forma criativa e adequada a essas realidades. Em vez disso, o que encontramos são apenas lealdades educadas para seguirem a moda e a repetição.

A poesia com algum valor é publicada, e verbalmente divulgada, por uma minoria de pequenas editoras e séries de leituras públicas, que funcionam, no que se refere a financiamento, em permanente estado terminal. Mas é esta minoria corajosa a herdeira necessária da «tradição do novo» do século XX.

Stanzas in Meditation de Gertrude Stein, escritas entre 1929 e 1933, ainda conseguem mostrar ao poeta que investiga, que um esforçado trabalho de objectividade pode incluir uma enormíssima quantidade da palavra «eu» e continuar, ainda assim, a ser um entusiasmante exemplo de imaginação, que nada tem a ver com a obsessão com o ego. A introdução à obra, escrita por Donald Sutherland, fala, e muito bem, da sua «experimentação com o que é essencial na escrita» — o que ela refere como «olhar, som e sentido» — que são ainda «um ponto de referência central para a escrita dos nossos dias», «os elementos pictóricos, musicais e ideais» ou seja «o espacial, o temporal e o conceptual» (Sutherland, 1956: v-xxiv). Sutherland liga a «liricidade» de Stein à *liricità* de Croce, que, por sua vez, segue a «liricização das ideias» de Dante:

O sentido *intenso* resultante destes poemas é o do movimento da mente dentro do próprio poema...o movimento do pensamento, que se torna afirmativo e activo em cada sílaba, e que, assim, consegue uma alta frequência e uma imediatez permanente.

É a imediatez original de um verso em «First Page» (1933): «Isto que digo é isto. Uma maneira de estar aqui hoje» (Stein, 1956: 289).

O ensaio pioneiro de Sutherland deveria ser enriquecido com as importantes gravações que Stein fez da sua obra, em 1934-5, e que são essenciais para o seu «texto»; ou com o uso extraordinário que Robert Duncan dá aos poemas desta autora para conseguir a sua própria renovação poética, em *Writing Writing*, de 1953.

Bataille, em «René Char and the Force of Poetry» (1951), explica os contextos. Para isso cita *À une sérénité crispée* (1951) do grande poeta da resistência (Bataille, 1994: 131-2):

O poeta prefere a experiência que a vida contradiz. Se nos limitássemos ao que é possível, nunca iríamos além dos limites, fica-

ríamos enclausurados, moribundos — pior, deixaríamos de existir...nunca encontraremos a autonomia do indivíduo fixada nos frágeis limites do possível.

Há quarenta e três anos, Bataille percebia claramente o que estava em causa:

Hoje a humanidade vê negado pela soberania o seu direito de ultrapassar o possível: por todo o lado se lhe ordena que a si própria se limite e negue a sua imensidão soberana. Chegará o momento em que nos será dito autoritariamente que nos imobilizemos e, por fim, que cessemos de existir... 'Criminosos são aqueles que param o tempo dentro do ser humano para hipnotizar e perfurar a sua alma'...» Há que lutar contra o absoluto da clandestinidade e do calar da boca.»

Uma poética mais recente e do mesmo teor pode ser exemplificada com o «Prefácio» de Jerome Rothenberg a *Representative Work: 1938-1985* (1986) de Jackson Mac Low (Mac Low, 1986: v-x), em que se chama a atenção para o quanto devemos a este poeta por todos esses anos de *performance* e, por inferência, à resistência oposta à sua carreira pela cultura hegemónica anglo-americana — especialmente no que diz respeito à preferência de Mac Low, na feitura do poema, pela «técnica do 'acaso' por oposição à da 'escolha', para deste modo contrariar a projecção da personalidade que geralmente se associa ao poeta». A escolha e o acaso determinam as decisões acerca da qualidade e do tipo de linguagem, bem como os modelos recorrentes que os críticos, tanto jornalísticos como académicos, impõem como critérios.

Um dos principais factores preferidos por Mac Low é aquilo a que ele chama «actinismo» — no sentido de «acto/actuar»: expelir energia, produzir efeitos — irradiar ou expelir energia. O actinismo é a radiação do calor ou da luz, ou o ramo da filosofia e das artes que disso tratam. Um elemento radioactivo é actínico. Tanto Mac Low como Rothenberg mostraram sempre estar a par do que é a política de acção actínica relativamente à invenção, incluindo nela o poderoso movimento anarquista americano dos anos 60, um movimento simultaneamente religioso e utópico. Em 1975, Mac Low falava no Naropa Institute, em Boulder, Colorado, da poética «para produzir um tipo de arte que não seja ego-cêntrica... 'que deixe entrar' outras coisas para além de nós próprios, deixando que o acaso traga os meios, ou outras pessoas, ou o meio circundante, como acontece quando a

performance inclui longos silêncios». Mac Low falou então também das formas de travar «a intuição ou o gosto [que] fazem sempre parte das nossas biografias e hábitos» (Waldman, 1978: 171-182). Porém, se o seu «ideal de ausência do 'eu'» é inatingível enquanto objectivo, ele é, sem dúvida, um processo de reflexão permanente.

A *performance* é simultaneamente uma fragilização e um desejo de controlo, um equilíbrio entre o convite e a dominação que é também, simultaneamente, uma necessidade e uma fonte de prazer, pessoal e social, para o artista. Rothenberg descreve o processo muito bem:

Se isto nos fazia parte de uma «sociedade livre e de iguais», tratava-se então de uma sociedade em que havia alguém exercendo uma chefia curiosa e subreptícia para nos levar até à nossa própria experiência e compreensão, já que, ao lado do empenhamento anarquista, havia o desejo de que os outros actuassem como verdadeiros «co-iniciadores» num ambiente de atenção mútua.

A fim de fazer uma demonstração do que significa um compromisso para com, pelo menos, alguns destes princípios e regras, mais do que para meramente comprovar uma adesão teórica, acho que valerá a pena quebrar uma regra e exemplificar com a minha própria obra de poeta publicado desde os anos 70.

As doze ilustrações de *A Book of Herne* (Mottram, 1971) fazem parte da acção do livro. Incluem imagens da Cripta do século IX da Catedral de Dijon e da Sala do Capítulo do século XIII da Sé de Southwell, reproduções de um Xamã da Sibéria, do Xamã-Veado dos Trois Frères, Cernunnos no caldeirão de Gundestrup, várias imagens da cabeça do Homem Verde desde os tempos mais remotos até ao presente, e uma fotografia de Jackson Pollock a segurar uma máscara de osso sobre a cara e a cabeça. Na capa encontra-se uma cabeça do Homem Verde de John Piper, chamada «Primavera» e incluída na série «As Estações». Tudo isto diz respeito a Herne e ao Homem Verde — uma cabeça composta de folhas e ramos — imagens de várias culturas e escritas, que reproduzem uma forma complexa de lidar com as nossas experiências de relação com o Outro não-humano, frequentemente referido como Natureza. Um folheto dentro do livro inclui a seguinte afirmação:

Orfeu continuava a cantar a partir da sua cabeça decepada. Os muitos meios usados em *A Book of Herne* incluem filmes e fic-

ções do nosso tempo, mas o poeta descobriu que a sua obsessão começou quando, ainda criança, se deixava assombrar pelas espantosas ilustrações de Cruikshank, em *Windsor Castle*, um romance de Ainsworth, de 1844, acerca de Herne, o Caçador — isto muito antes de alguma vez ter lido Shakespeare ou ter ouvido Verdi falar dele em *Falstaff*.

As imagens da infância voltaram, coligindo outras que a experiência foi trazendo, e um campo de actividade criativa foi-se formando e veio a resultar em alguns poemas que se organizaram num livro sobre «o homem-veado do fogo e da floresta, poemas que exploram o caçador e a caça, o que é criado e o que é natural, nas suas poderosas e contínuas transformações... não o livro em si, mas um livro, que trata essas questões, que herda as energias que lhe darão a capacidade necessária para tal.» O livro inclui também citações de «Remarks on Frazer's *Golden Bough*,» de Wittgenstein, de «Myth, Ritual and Nonsense», de Stanley Edgar Hyman, da peça «No End to Blame», de Howard Baker, e das palavras de Robert Duncan acerca da acção criativa: «Uma experiência de múltiplas fases procurava uma forma de múltiplas fases... cultivando o solo metafísico da vida».

E assim o livro foi adquirindo a sua forma, de acordo com os muitos processos de construção resultantes de energias e desejos, conscientes e inconscientes, até se completar num total de quarenta e um poemas dos mais diversos tipos — ou seja, através de uma dinâmica em que se foram descobrindo e inventando várias técnicas. A experiência, os dados e a forma inventiva excluem deliberadamente as quotidianas imposições do «eu» ou as ironias fáceis destinadas a demonstrar a agilidade intelectual. Este tipo de actuação continua a ser uma necessidade. *The Conrad Poems* continua a ser criado e publicado em partes, resultando de décadas de fascínio por este grande escritor. E talvez um dia venha a ser oferecido para publicação. O campo de acção para o processo de *Local Movement* (Mottram, 1974; 2ª edição, 1977; 3ª edição, 1983) é semelhante, não tanto pelo uso dos mesmos meios, mas antes por se centrar na obra de 1627, *De motu locali animalium*, de William Harvey (que descobriu a circulação do sangue), aqui usada para abrir o campo a ideias e formas que, de algum modo, com ela se relacionam. Os títulos das três secções de *1922 Earth Raids* (Mottram, 1976) indicam directamente os meios que se encontraram na leitura de Rilke (que iniciei durante o meu primeiro emprego

na Universidade de Zurique, em 1951, quando tinha também lições de alemão com uma condessa polaca, em cuja casa Rilke pernoitara, era ela ainda jovem), no estudo da versão resumida de *Golden Bough*, em *The Waste Land* e no *Tractatus Logico-Philosophicus* — todos publicados em 1922 — e nos termos náuticos aprendidos e usados durante quatro anos na Marinha: nó e quilha, bem como certos aspectos autobiográficos, transformam-se por isso em meios para esta secção.

Os poemas agrestes de *Interrogation Rooms* (Mottram, 1982), a partir de uma fonte geradora muito particular, constroem-se numa estrutura que vai muito além dos seus pontos de acesso: «ser interrogado/auto-interrogação/interrogação da arte — das suas formas, possibilidades.../interrogação de um leitor... antídotos para o orgulho, e a activação das forças morais que podiam evitar o desastre...as ficções da liberdade e da lei, as ficções da coerção permissiva...» O momento era chegado em que a mesquinhez e o desperdício que significavam a obsessão com o «eu», bem como a fé oculta que então permitia o assassínio em todo o tipo de sociedade, tinham que ser novamente confrontados — e agora de forma mais inflexível. Um espaço do século XX, em que todo aquele que passou pela 2ª Guerra Mundial — e pelas consequentes condições de vida de uma guerra civil global, perpétua e assassina, que dura até aos dias de hoje — teve necessariamente de ser uma testemunha participante (A leitura pública da totalidade deste livro nunca foi considerada possível).

The Legal Poems (Mottram, 1986) foi composto como uma parte deste campo de respostas dolorosas e emergiu do estudo, agora de muitos anos, do direito como parte fundamental dos estudos culturais (que se traduziu em cursos e conferências em universidades inglesas e estrangeiras, bem como em subsequentes escritos, sobre os efeitos do direito na sociedade e na literatura); e emergiu também, como é claro, da consciência permanente de que é necessário desafiar as enfatuadas e vulgares acções e definições de «direito», «liberdade», «independência» e «individualismo», que se trasaccionam por esse mundo fora. A Poesia é uma função social necessária.

Hyderabad Depositions analisa uma aula universitária naquela cidade da Índia central, em 1984, que se tornou marcadamente perturbadora, abrindo de novo a consciência/inconsciência em formas salutares e despertando-me, também de novo, para as espantosas capacidades do humano

através da experiência dos templos nas gargantas escarpadas de Ajanta e Ellora. Este livro continua insatisfatório e nunca foi proposto para publicação, mas está mais uma vez em processo de re-avaliação — parte da experiência necessária de romper com padrões fixos através da vivência e do trabalho em lugares diferentes dos da minha própria cultura, ou seja, desde 1951: Suíça, Malásia, Holanda, Estados Unidos, Tunísia, Budapeste, Viena, Berlim, Valência, Paris e, mais recentemente, de forma breve, Portugal, Dinamarca e Helsínquia.

Eu posso, com toda a certeza, tornar-me um Outro nestas oportunidades simultaneamente destrutivas e criativas. A questão reside na natureza das fontes do poeta.

Mas certas circunstâncias da experiência podem igualmente reforçar um «eu»-lapa na sua posição de segurança falsa. Como opinava o filósofo de Oxford: «depende». A própria questão da existência ou não-existência de um «eu» e de uma sociedade veio a tornar-se central na guerra civil global. Em 1991, *Season of Monsters* (Mottram, 1991) não só continha as habituais páginas relativas aos meios usados, mas era necessário que estes se apresentassem, pela primeira vez, mesmo dentro de um livro, como um curto genesis. Depois da experiência de *Round Up*, em 1965, todos os filmes de Miklós Jancsó têm sido extremamente relevantes, quer do ponto de vista formal, quer do ponto de vista político — incluindo o mais recente, *Season of Monsters*, em 1986. Nas palavras de um colaborador de Jancsó, Gyula Hernádi, neste filme eles precisavam de levar ainda mais longe «o estarmos à mercê da nossa própria natureza...das leis, ou da ausência delas, da existência humana»:

Nos ensinamentos maniqueístas, deus não é o verdadeiro ser: é o que nasceu em segundo. O primeiro a nascer é o monstro, o demónio a quem deus, o usurpador, destronou, através de truques e práticas sabidas, expulsando-o para o mar... Ou seja, um deus enganador identifica o demónio com o Mal, embora este exista para criar a existência infinita com direito a morrer, em vez de uma existência finita com a imposição de uma morte inevitável.

Este «caixilho, o esqueleto para o filme», é desenvolvido numa festa em honra de um respeitado professor doutor. Mas todos os movimentos se orientam do seguinte modo: «Agora já percebemos que quando a esperança se torna dominante, isso se passa em detrimento da racionalidade. Temos que

saber até aonde podemos ir, ao brincar com a esperança». Estas palavras e o filme tornaram-se catalisadores e estímulos para poemas. Na altura em que se realizou uma leitura pública de alguns dos poemas, o seu contexto transformara-se em revolta na Hungria e noutros lugares da Europa de Leste, sem esquecer as visitas de trabalho do poeta a Budapeste, em 1979 e 1981.

Formalmente, os métodos de composição de Jancsó, que se traduziam em variações sobre locais, objectos e personagens, forneciam um exemplo que podia ser trabalhado com os métodos de «comentário» através de análise e de processos desenvolvidos por Boulez e Berio, juntamente com a ideia deste último de «transformações da percepção» através de mudança de contextos.

O campo de energias do empenhamento com a forma e com a intervenção ao nível social, político e pessoal, durante o período de composição de *Season of Monsters*, veio igualmente a exigir, durante a década de 80, outros poemas que resultaram em *Resistances: A Homage to René Char* (Mottram, 1991). Estes emergiram de um empenhamento pessoal particular, da admiração por um artista e por um sentido político determinado. Um dos primeiros períodos de férias depois da desmobilização em 1947 foi parcialmente passado na área de St.Etienne-en-Devoluy, onde um ex-guerrilheiro da Resistência entrou na vida do poeta, de novo rompendo normas, abrindo clareiras de resistência. Mas, ao chegar aos anos 80, o seu protegido transformara-se num homem que na altura o teria surpreendido, e que, com persistência, estudara a poesia de Char desde 1951. Cerca de quarenta anos mais tarde, algumas fotografias do francês tinham aparecido inesperadamente numa caixa. Numa parte da nota explicativa de *Resistances* pode ler-se:

O grande poeta francês René Char morreu no dia 19 de Fevereiro de 1988. Em 1946 publicou *Feuillets d'Hypnos* — Folhas de Hypnos ou Páginas de Hypnos. Em 1948 estas apareceram numa colectânea, que reunia os seus livros entre 1945 e 1948, com o título *Fureur et mystère* — fúria, raiva, paixão e mistério. A paisagem é a Provence e os Basses-Alpes. Numa carta Char escreveu:

Há o sentido e o nomeado, e o nomear, o mistério perturbado numa noite pelo nosso próprio julgamento pelos guerrilheiros...

Numa outra carta:

O poema existe, no acto de se fazer a si próprio. Nunca está feito...

Num poema de 1975:

Se entendes o teu inimigo e te asseguras, sem ressentimentos,
de que o teu inimigo te entende, estás perdido...

O nome de código de Char, Hypnos, é o nome do deus grego do Sono, filho da Noite, irmão da Morte. Ele vive no fundo da terra, nunca vê o sol, mas vem ter com os homens suave e docemente. Os sonhos são invenção sua, instrução, informação.

A presença de Char em *Resistances* é permanente e surge, em todos os poemas, através de uma curta citação, escolhida ao acaso e depois tornada operativa na acção. Esta nota termina com um facto de 1947:

... na região de Dauphiné, de montanhas e desfiladeiros, encontrei um lutador *maquis* da resistência com quem, de forma breve mas inesquecível, escalei uma montanha e descí a uma garganta profunda onde corria uma torrente furiosa, que depois caía em enorme cascata. Tornou-se claro que ele me punha à prova nas regiões que conhecia bem e que o tinham mudado durante a guerra.

O resto são os indescritíveis processos de uma composição original, ainda na posse dos mestres da arte. Em *Aromates Chasseurs* Char escreve: «É quando já não te reconheces a ti próprio, tu que me procuras alcançar, que estás presente. Lembra-te disso». As transformações da linguagem são parte do processo de criatividade, que usa a língua da cultura como um meio e não como uma coisa para imitar, para fácil compreensão e consumo. Os poetas do «eu» diarístico cozinham os seus produtos embalados e prontos a consumir, reduzindo o ser humano a algo meramente mecânico. Sem qualquer interesse numa forma inventiva, as suas repetições podem ser facilmente decoradas para serem servidas como distracção efémera. A poesia transforma-se assim em parte da manipulação dos *media*.

Em *Estuaries* (Mottram, 1991), para evitar os absurdos do «eu» diarístico, do «eu» dos confessionalistas e dos obcecados com a frase, a poética incluía técnicas para fazer curtas dramatizações de acções naturais e humanas que, desta vez, surgiam como temas da composição. Ou seja, o fascínio e o prazer de uma vida inteira por lugares onde rios e mares e marés modificaram a base geológica e produziram formas de vida especiais. Mas também um entendimento de que, enquanto essas cenas eram colocadas na linguagem, ao longo do período de composição, iam emergindo aspectos

que diziam respeito a encontros e desafios pessoais. Alguns aconteceram em lugares onde se encontram estuários magníficos — especialmente um, em Dyfed, no sudoeste do País de Gales. Ao reunir algumas destas composições para um livro de poemas que me haviam pedido para publicação, percebi, de repente, que era absolutamente necessário fazer alguma investigação acerca do sentido da palavra *estuário* — para qualquer poeta sério que usa a língua inglesa, naquela fonte única sobre o processo linguístico, que é o *Oxford English Dictionary*. A descoberta que daí resultou foi tão surpreendente que ela acabou por ser incluída no último poema do livro. A definição de águas que se juntam vem de «aestuarium», de «*aestus*, calor, ferver...». «Estuar» pode significar ferver ou erguer-se, e «estuação», perturbação febril e ebulição. Isto pode combinar-se com os usos humanos da maré, maré cheia, interacção e outras congregações. Na realidade, os poemas já tinham dado vida a esta esfera, tal como à utilização das paisagens. O livro podia ser encarado como este tipo de cenário. Por isso o último poema a ser composto, o poema definidor, foi colocado em último lugar no livro, com a primeira data definidora, 1538, no primeiro verso! Todos os «eus» do poema ocorrem na dramatização de um diálogo ou em poemas que assentam em afirmações de cariz autobiográfico dos seus sujeitos — nunca do poeta. Surge, por vezes, um pequeno jogo linguístico com a palavra fatídica — «mas a palavra que se formava era eu e eu/ fui em frente, não à volta» — e isto faz também parte da manipulação da sintaxe que se afasta de obsessões-frásicas com linearidades individuais.

A verdadeira composição de todos estes livros de poemas, há que sublinhá-lo-lo, foi sempre *mética*¹: isto é, através de um vasto leque de conhecimento, combinando técnicas e dados, com o objectivo de executar uma tarefa. Se é que a teoria é necessária, o termo aparece em *Cunning-Intelligence in Greek Culture and Society* (1978) de Marcel Detienne e Jean-Pierre Vernaut, em *Knowing Words: Wisdom and Cunning in the Classical Traditions of China and Greece* (1992) de Lisa Raphals e em *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (1983) de Howard Gardner.

¹ O neologismo em inglês, marcado pelo autor através do uso do itálico, terá de ser igualmente traduzido pelo neologismo em português: *mética*, do grego *meta*: de um lado para o outro. De alguma investigação realizada na área desta poética, parece-nos encontrar a sua coerência precisamente nesse sentido de metáfora como processo, movimento, acaso, na permanente e dinâmica procura de relações na linguagem. (Nota das tradutoras).

Ao contrário do que é costume na maioria dos cursos de «escrita criativa», uma das melhores coisas que acontecem no *Programa de Poética* da Universidade de Buffalo é o treino e o encorajamento de jovens talentosos para resistirem e arriscarem. Trata-se de um programa de licenciatura e não é para se tomar de ânimo leve. A área é a poesia do século XX no contexto da «tradição do novo» de todas as culturas, uma poesia ainda desconhecida da grande maioria dos alunos e dos seus professores. Mas as questões relativas à escrita a partir da experiência — abdicando do egocentrismo dos que optam por requestrar as suas vidas limitadas como se estas fossem tão interessantes que se justificasse serem despejadas em cima do leitor — permanecem um problema para muitos dos jovens poetas que não querem ver-se associados nem aos «diaristas», nem aos «obsessivos sintácticos», nem aos que procuram ocultar a sua ausência de talento sob as máscaras da diferença sexual, da raça ou da etnia. Em Novembro de 1992, Mark Wallace, um dos jovens poetas do *Programa de Poética*, interpelou este vosso autor acerca da questão da «experiência», no contexto de um número especial-entrevista da notável publicação *Poetic Briefs* (Hansen, 1992):

M.W.: O que é que acha acerca do papel que os lugares da sua experiência — quero dizer, os lugares de onde vem a especificidade da sua experiência — que papel é que eles representaram na formação da sua poesia? De uma perspectiva geral (e pergunto-me até se é possível falar «em geral») o que é que acha que se poderá dizer acerca da relação entre a experiência pessoal e a poesia e a poética?

E.M.: Trata-se de uma questão essencial e muito difícil de responder. Por uma razão: é que eu seria a última pessoa a sugerir que é necessário ter muita experiência e ser razoavelmente velho antes de se poder escrever poesia a sério. De que área da experiência é que um jovem poeta vai escrever? Imaginando que ele, ou ela, começa a pensar em escrever poesia por volta dos dezoito anos, e imaginando que ele, ou ela, tem agora vinte e cinco; o mais provável é que a maior parte desse tempo tenha sido usado em estudos superiores ou a realizar um trabalho que leva a maior parte da sua energia [e tempo]. A ideia de uma vasta experiência seria uma questão de enorme sorte. Que relação há entre ter uma vasta experiência e a capacidade de usar essa experiência para a poesia? Talvez se coloque a questão da auto-confiança. Por outro lado, pode colocar-se a questão da liberdade. Talvez o leque limitado de experiência que alguém tem possa ser um espaço de intensidade [para a] escrita. A experiên-

cia é, realmente, um assunto muito sério e não me parece que haja qualquer resposta [única ou simples] sobre isso. Esse é o campo. Que é que o poeta faz com ele?

O meu [próprio] problema é lidar com uma vasta experiência. À medida que envelhecemos, mais se vão colocando as questões em aberto em termos de «tu viveste isso — o que é que significou?» Deixei de estudar aos dezoito anos e passei cerca de quatro na Marinha, e aí tínhamos que nos fazer homens rapidamente. E, assim, viajei por todo o mundo, tendo visto mais ao chegar aos 22 anos do que a maior parte das pessoas vê numa vida inteira. Não me estou a gabar. Simplesmente aconteceu. Depois, ir para Cambridge durante quatro anos, e ir para a Europa pela primeira vez [o meu primeiro emprego na Universidade foi em Zurique]. Voltei à Malásia [a segunda universidade] e abandonei aí o uniforme. Tive experiências extraordinárias ao entrar na selva mais profunda e ao contactar com o povo malaio. Fui para o Japão. E depois regressei como professor a uma universidade holandesa, encarregado de um curso, de quatro anos, sobre literatura inglesa e americana [1955-60]. Foi nessa altura que comecei a ensinar coisas sobre a *Geração Beat* e sobre Burroughs. Tive essa oportunidade maravilhosa.

Depois disso: o meu lugar no King's College da Universidade de Londres, especificamente para dar aí início, entre outros, a cursos de literatura americana; viajei então pela América no que foi a primeira de muitas visitas e empregos — e viajei por outros países. Os poemas, desde 1970, têm emergido deste diversificado tipo de vida, mas também de uma vida com dificuldades consideráveis, a partir do momento em que se tornou claro que a maior parte dos programas, em que insistia o *status-quo* britânico, eram totalmente desinteressantes, não se dando qualquer valor a um trabalho decente.

Finalmente uma última questão e, para a colocar rapidamente, usando Walter J. Ong, um autor que, de forma notável, se tem dedicado à poética e aos estudos culturais — bem diferentes dessa lixeira parasítica a que se chama «crítica literária». Em *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (1982), e na secção a que dá o nome de «Acto de fala e teoria da recepção-do-leitor» (Ong, 1982: 170-1):

A crítica que se debruça sobre a questão da leitura-como-resposta (*reader response criticism*) está profundamente consciente de que os actos de escrita e de leitura são diferentes da comunicação oral, e isso acontece ao nível da ausência: o leitor está normalmente ausente quando o escritor escreve e o escritor está normalmente ausente quando o leitor lê, ao passo que, na comu-

nicação oral, o falante e o ouvinte estão presentes, um perante o outro. Esta crítica opõe-se também vigorosamente à apoteótica fisicalidade do texto do *New Criticism*.

Ong cita *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Poetry* (1972): «A objectividade do texto é uma ilusão». Mas a objectividade da teoria crítica é igualmente uma ilusão. De resto, a objectividade é uma ilusão. No final do século XX, nem sequer «ciência» é uma palavra neutra, quanto mais um sinal de objectividade. De novo, devemos colocar as questões: «Quem ganha com isso? Que é que se ganha com isso?». O «texto» nunca existiu realmente como mera fisicalidade, e todos estes estruturalistas, pós-estruturalistas, etc., tangeram um instrumento já gasto. Ong aponta para factos mais precisos e, há já muito tempo, óbvios: a necessidade de integrar, na palavra «texto», o uso da rádio e da televisão (e do telefone também), a tecnologia da «segunda oralidade» (uma oralidade que não antecede a escrita e a imprensa, como a oralidade primeva, mas uma oralidade que é uma consequência e que está dependente da escrita e da imprensa). Ong omite as gravações, orais e visuais — os LPs, as cassettes, as video-cassettes, os filmes — os instrumentos de repetição performativa. «Texto» é toda esta variedade e a aprendizagem dirigida a usar a totalidade do que é este sentido de «texto». «Leitor» é uma palavra sem sentido, a menos que se refira ao actor treinado, ao sempre actor aprendiz repetidor do texto. O leitor sem preparação é uma fraude de amadorismo, que não deve ser bajulado, nem por críticos, nem por professores, nem por recensões, como se faz hoje em dia, de forma absurda. Um leitor preparado irá usar os conhecimentos dos estudos culturais, que incluem, desde o final do século XIX, a repetição da presença do poeta, quer através da voz, quer através do aspecto visual.

A ênfase actual no consumo imediato de um poema — especialmente a que vem daqueles poetas incapazes de ir além da repetição e da variação sobre coisas já feitas e dos requentados rabiscos em verso sobre trivialidades quotidianas — recusa o acto poético empenhado em descobertas relevantes para toda uma geração. Uma acção poética, que pretende uma *performance* constante e partilhada, pode muito bem neutralizar a ênfase no «eu», promulgada pelos actuais *media* da poesia, bem como as exigências académicas à sua limitação.

É isto que sublinha o papel da *performance* na definição sucintamente usada por Robert Cohn na introdução ao seu essencial *Toward the Poems of Mallarmé* (Cohn, 1965; edição alargada em 1980: 1-2). Começando com as alterações maiores ao nível dos «meios de articulação», que vão crescendo até ao Simbolismo do final do século XIX — note-se que o seu principal interesse é a literatura francesa. A maior figuração do instintivo, das «raízes emocionais», da sensualidade, «em direcção à complexidade, a uma forma de intelecto especialmente imaginativa e a uma correspondente subtilidade ou estilização da linguagem». Ou seja, uma preocupação em usar a linguagem em formas que vão além do seu uso público, escrito e falado, chamando ao processo esta imaginação integradora. A composição poética e a sua recepção podem igualmente exigir «uma grande precisão... um processo prolongado — '*deviner peu a peu*' — de compreensão ou participação por parte do leitor».

Tanto o poeta como o leitor transferem as suas insistências no «eu» ao experimentarem o poema segundo o poema e a poética. Conrad ajuda-nos a entender isto em *The Arrow of Gold*:

Um idiota. Uma criatura unidimensional. E no entanto a ideia era complexa: por isso era impossível dizer do que é que ela não era capaz. Era isso que tornava os seus processos obscuros tão horrendos...

Os necessários contra-processos são simultaneamente linguísticos e experienciais:

As imagens estão para as palavras como a luz para o som — incomparavelmente mais velozes...

Não há nada como lidar com um homem que tem um longo passado de experiências fora do comum. ■

Tradução de Graça Capinha e Maria Irene Ramalho

Referências Bibliográficas

54

- Bataille, Georges 1994 «René Char and the Force of Poetry» (1951), in Michael Richardson (org.). *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*. London: Verso .
- Cohn, Robert Greer 1980 *Toward the Poems of Mallarmé*. Berkeley: University of California Press.
- Duncan, Robert 1969 *H.D. Book, Io*, 6.
- Duncan, Robert 1986 *H.D. Book, Ironwood*, 22.
- Feather, Leonard. 1982 «Ornette», *The New Yorker*, August 30.
- Hansen, Jefferson, 1992 *Poetic Briefs Interview Issue*.
- Mac Low, Jackson 1986 *Representative Works, 1938-1985*. New York: Roof, The Segue Foundation.
- Mottram, Eric 1976 *1922 Earth Raids*. London: New London Pride Editions.
- Mottram, Eric 1981 *A Book of Herne, 1975-1981*. Colne, Lancashire: Arrowspire Press.
- Mottram, Eric 1982 *Interrogation Rooms*. London: Spanner.
- Mottram, Eric 1991 *Estuaries*. Twickenham, Middlesex: Solaris.
- Mottram, Eric 1983 *Local Movement*. London: Writers Forum.
- Mottram, Eric 1986 *The Legal Poems*. Colne: Arrowspire Press.
- Mottram, Eric 1991a *Resistances: A Homage to René Char*. London: RWC.
- Mottram, Eric 1991b *Season of Monsters*. London: Writers Forum.
- Mottram, Eric s.d. *The Conrad Poems and Hyderabad Depositions* (inédito).
- Ong, Walter J. 1982 *Orality and Literacy: The Technologization of the Word*. London: Methuen.
- Richardson, M. (org.) 1994 *The Absence of Myth: Writings on Surrealism*. London: Verso.
- Rosemont, Franklin 1974 «The New Argonautica», *City Lights Anthology*. San Francisco: City Lights Books.
- Rothenberg, Jerome 1986 «Preface», in Jackson Mac Low, *Representative Works, 1938-1985*. New York: Roof, The Segue Foundation.
- Stein, Gertrude 1956 *Stanzas in Meditation and Other Poems [1929-1933]*. New Haven: Yale University Press.
- Sutherland, Donald 1956 «Preface», in Gertrude Stein. *Stanzas in Meditation and Other Poems [1929-1933]*. New Haven: Yale University Press.
- Waldman, Anne; 1978 *Talking Poetics from Naropa Institute*, vol.1. Shambala, Boulder and London.