

**NEW AMERICAN POETRY:
ALGUMAS RELAÇÕES ENTRE POÉTICAS
MODERNISTAS E TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS
DA POESIA NORTE-AMERICANA NA OBRA DE
ROBERT CREELEY**

Silvia Regina Gomes MIHO*

- **RESUMO:** Este artigo, fruto da tese de doutorado intitulada *Entre Beats e Bytes: a poesia experimental de Robert Creeley* (MIHO, 2007), tem como objetivo apresentar, de maneira breve, o contexto da poesia norte-americana, do período modernista até a década de 1980. Ênfase será dada à importância do poeta Robert Creeley no desenvolvimento de algumas tendências cujas raízes se encontram em Pound, Williams e Zukofsky e que ainda podem ser notadas em movimentos com *The New American Poetry* e *Language Poetry*.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia norte-americana contemporânea. Poesia moderna. Crítica literária.

Poetas modernistas e as raízes da *New American Poetry*

A nova poesia norte-americana, *The New American Poetry*, surge a partir do fim da Segunda Guerra Mundial. Este nome começa a tornar-se conhecido a partir da publicação da antologia *The New American Poets*, de D. Allen, em 1960, obra que reúne textos de poetas experimentais do período pós-guerra. De acordo com o autor, os poetas ali reunidos são descritos como “[...] os verdadeiros continuadores do movimento de vanguarda da poesia Americana” (ALLEN, 1998, p.13). Ligados ao jazz e à pintura expressionista, estes poetas valorizavam a improvisação, o ritmo e os gestos em suas composições e em suas performances, que geralmente pertenciam a circuitos culturais alternativos, onde propostas e obras vanguardistas tinham maior aceitação.

Quais seriam, então, as obras e as características do movimento de vanguarda da poesia americana mencionados por Allen? Ao responder esta pergunta, traça-

* UFGD – Universidade Federal da Grande Dourados. Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. Dourados – MS – Brasil. 79804-970 – silviamiho@uol.com.br

se uma das linhas de força da poesia estadunidense contemporânea, paralela à chamada *mainstream literature*. Trata-se de poetas e poéticas não vinculadas à academia ou ao então dominante *New Criticism*. Dentre eles destacam-se Ezra Pound, Gertrude Stein, William Carlos Williams e Louis Zukofsky. Mas em quais características ou propostas os poetas do pós-guerra dão continuidade às obras dos poetas vanguardistas?

Uma característica comum a ambas as gerações de poetas é o modo como trabalham os elementos sonoros e visuais de seus poemas. Sempre de forma direta, objetiva, sem excessos descritivos, seguindo, cada um à sua maneira, o ritmo musical dos versos, sem preocupações com o ‘metrônomo’, ou seja, com os padrões fixos de versificação. Pound, em vários de seus textos críticos e também em seus poemas, traz para a poesia uma relação mais direta e aberta com as artes visuais e com a música, fato que auxilia na transformação do gênero poético do século XX. Imagem, som, inteligência passam a ser vistos e empregados de maneira diferenciada pelos poetas vanguardistas, pois, para eles, a poesia cria e apresenta referentes e realidades estéticas através palavras que constituem complexos de imagens e de ritmos, ou seja, a poesia deixa de se dirigir essencialmente ao mundo referencial e à função mimética. Neste sentido, Pound propõe uma mudança de recursos: em vez da evocação metafórica descritiva e às vezes excessiva, o poeta sugere a supressão de detalhes não essenciais e a reorganização metonímica dos elementos do poema. Seu interesse maior era o de criar poemas que fizessem parte da materialidade do mundo contemporâneo e a percepção imediata pelos sentidos. Para atingir tal meta, Pound (2003, p.347, tradução nossa) sugere os três elementos básicos do Imagismo:

1. Tratamento direto da coisa, seja ela objetiva ou subjetiva.
2. Não usar palavra alguma que não contribua para a apresentação.
3. No que se refere ao ritmo: compor na seqüência da frase musical, e não do metrônomo.¹

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

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

trabalho se completa na sonoridade, a qual faz fluir o movimento da percepção sensorial e emocional das palavras e das imagens. Daí a importância da “frase musical”, dos versos livres, sem restrições métricas.

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

Segundo Marjorie Perloff (1990), há basicamente duas maneiras de se verificar a extensão e a intensidade da influência da obra de Pound na poesia contemporânea de língua inglesa: uma delas, mais fácil de perceber, é aquela dos manifestos e movimentos por eles desencadeados, como o Imagismo e o Vorticismo, cujos ecos soam por toda parte, através de expressões, termos e conceitos que foram assimilados pela teoria e pela crítica literárias bem como por poetas de diferentes gerações e diferentes propostas. A segunda, porém, não é tão facilmente vista ou literalmente aplicada, pois está no cerne de poemas, em suas prosódias, em suas estruturas que assimilam, absorvem e transformam suas fontes. Escreve Perloff (1990, p.122, tradução nossa):

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

De acordo com Levenson (1995, p.124), a literatura e a poesia beneficiaram-se da relação com as artes plásticas, pois: “[...] os avanços em pintura e escultura trouxeram consigo uma nova justificativa estética a qual oferecia vantagens para a perspectiva literária em desenvolvimento”.³

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

³ [...] The advances in painting and sculpture brought with them a new aesthetic justification which offered advantages for the evolving literary perspective. (LEVENSON, 1995, p.124)

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

Pound, além de inovar com suas próprias obras, também foi um grande incentivador de novos talentos. Seus contatos e diálogos com jovens poetas, mantidos através de cartas por grande parte de sua vida, revelaram talentos como T. S. Eliot, W. C. Williams e Louis Zukofsky. Dentre os três, Eliot voltou-se para uma vertente mais clássica, européia e acadêmica de poesia, ao passo que seus contemporâneos Williams e Zukofsky optaram por outra dicção, outro enfoque, outra postura em relação à poesia, à arte e até mesmo na forma como questões relacionadas à etnia e nacionalidade se fazem presentes na obra poética. Este é um primeiro sinal da diversidade que caracteriza a poesia norte-americana, tanto no período das vanguardas quanto no período contemporâneo. A colaboração e o diálogo entre os poetas reforçam a heterogeneidade e as diferenças neste período, característica que se torna ainda mais acentuada no período pós-guerra. A linha de desenvolvimento do *New American Poetry* inicia-se em Pound e Stein continua pelas obras de Williams e Zukofsky até chegar a Olson, Ginsberg, Creeley e estende-se até Waldman e Bernstein e poetas do século XXI.

É interessante notar que, para o público brasileiro, nomes como os de Pound e Williams são conhecidos e mencionados, mas pouco lidos. Pound conta com a grande divulgação de seus trabalhos pelas obras e traduções feitas pelos poetas do movimento Concretista, nas figuras dos irmãos Campos e Pignatari. Williams, porém, teve poucas traduções de suas obras para o português publicadas no Brasil. Uma coletânea de seus poemas, traduzidos por José Paulo Paes e publicados pela Companhia das Letras é uma das poucas que trazem um panorama da obra de Williams. Zukofsky (2005), porém, não conta com nenhuma obra ou coletânea de poemas traduzidos para o português publicadas no Brasil. Apenas alguns de seus poemas foram traduzidos e publicados pela revista Sibila e por Augusto de Campos (1989). Uma das possíveis explicações para a falta de tais obras no mercado brasileiro seja, talvez, um fator que caracteriza as obras desses autores, principalmente a obra de Williams: referências bastante pontuais e específicas ao contexto norte-americano. Esta característica se mantém, também, nas obras de poetas contemporâneos cujas obras não são tão conhecidas por brasileiros. Se por um lado, esta auto-referencialidade coloca-se como um dos entraves para

uma ‘internacionalização’ das obras, por outro lado - e este muito mais forte e combativo - ajudou a estabelecer o que Williams chama de “*American Idiom*” em poesia. Léxico, ritmo, temas, imagens, paisagens enfatizam as propriedades de uma cultura que aposta no processo de afirmação de si e de negação de uma cultura do “colonizador”.

“*Not ideas but in things*”, afirma Williams (1971, p.102) a respeito da poesia em *Spring and All*. Coisa, sons, percepção física, o corpo do poeta como fonte de percepção e de conexão com o mundo. Poeta e poema, coisas existindo no mundo de coisas. Os ritmos do poema fluem como a fala, as conversas, a vida. Não há como separá-los. Há, necessariamente, que se utilizarem determinadas formas ou técnicas para que tais fluxos tomem forma de poesia. Esta era uma das propostas de Zukofsky, presentes na edição da revista *Poetry* de 1930, que reunia, sob o título de *Objetivists*, uma seleção de poemas com características em comum. Poemas são objetos, percebidos sensorialmente dentro de dois limites: o limite superior, música, o inferior, fala. Seria parte do trabalho e da técnica do poeta, criar com a linguagem objetos que se mantêm esteticamente neste limiar entre música, fala, existência e percepção.

Para Zukofsky (2005), a poesia é uma experiência que envolve aspectos rítmicos e musicais e o próprio corpo do poeta. Uma das características da obra de Zukofsky é a sua preocupação com a construção, com a técnica poética. Para ele, a poesia em si é a evidência de sua própria atividade, pois é movimento, som, imagem, síntese de tempo e espaço, pedaço de existência que toma corpo na materialidade do poema, abrindo várias possibilidades concomitantes ou contíguas no cenário da poesia norte-americana contemporânea.

O pós-guerra e o cenário da poesia nos EUA

*A poesia do pós-guerra tem seus imperativos psíquicos: dismantlar a gramática do controle e a sintaxe do comando. Este é um modo de compreender o conteúdo político de sua forma.*⁴(BERNSTEIN, 1991, p.7, tradução nossa)

Michael McClure, um poeta da geração *BEAT*, descreve o cenário dos anos 50, nos Estados Unidos, da seguinte maneira:

Os anos cinqüenta não foram como algumas pessoas imaginam hoje em dia, adorável, retro, sentimental, encantador, que as pessoas dançavam de certa maneira e a televisão estava surgindo em preto e branco como um presente.

⁴ Poetry after the war had its psychic imperatives: to dismantle the grammar of control and the syntax of command. This is the way to understand the political content of its form.

A verdade é que aquele tempo era sério. Era a Guerra fria, o tempo do comitê das atividades antiamericanas no senado, o tempo de Joe McCarthy, o tempo da guerra da Coréia. [...] Os cidadãos eram tremendamente oprimidos por uma necessidade de conformidade depois de terem passado pela Segunda Guerra, celebrada e homicida, e depois de terem sido criados pela “máquina educacional” do sistema de propaganda militar-industrial que foi criado pela Segunda Guerra Mundial”.⁵ (MCCLURE, 2009, p.15, tradução nossa).

Se no período anterior à Segunda Guerra Mundial, poetas e artistas de vanguarda lutaram para estabelecer diferenças estéticas e culturais que chocaram os padrões do público, a geração posterior à guerra precisava lutar em outras frentes. Nas artes e na poesia, alguns caminhos foram abertos, porém, muito ainda precisava ser feito para que idéias, comportamentos e posições políticas e estéticas consideradas *outsiders* pudessem ganhar espaços e dar voz a identidades oprimidas pela ideologia do pós-guerra. *O American Idiom* de Williams expande-se e incorpora outras vozes, outros dialetos. Era uma necessidade vital que se tornou um elo entre artistas e comunidades de diversas regiões, etnias, religiões e orientações sexuais dos Estados Unidos. A diversidade de tendências passa a tomar corpo e a transitar entre as costas oeste e leste nas décadas de 50 e 60, quando alguns movimentos literários e artísticos começaram se estabelecer. Na costa leste, o *Black Mountain School*, na Carolina do Norte e os *New York Poets*. Na Costa Oeste, a *San Francisco Renaissance* e a *Beat Generation*.

Aparentemente, os grupos tinham propostas bastante diferenciadas no que se refere ao tipo de versos que praticavam, mas partilhavam, provavelmente, a mesma preocupação com a forma do poema e com a experimentação de algo que oferecesse uma alternativa não apenas estética, mas também ética, inerente ao modo de vida dos poetas, suas visões de mundo e sua oposição ao *establishment*. Seus experimentos e suas poéticas tinham como base a ‘particularidade’.

Segundo Ron Silliman (1990), *The New American Poetry* foi uma reunião de um grande número de poetas e tendências. Muitos dos poetas participantes talvez nunca tenham se encontrado pessoalmente. Mesmo assim tinham, em comum, um despreço pela “poesia acadêmica”, de versos em formas fechadas e um comprometimento com a relação entre poesia e fala, experimentando novas possibilidades para a palavra e a performance poéticas. Um dos primeiros centros irradiadores desta experimentação poética foi o *Black Mountain College*, uma

⁵ The fifties were not the way some people imagine them today, lovely, retro, sentimental, charming, that young folks danced in a certain way, and television was just coming in and it was black and white and assort of valentiny. The truth is the time was serious. It was the Cold War, the time of the House on Un-American Activities Committee, the time of Joe McCarthy and the Korean War [...] Citizens were tremendously oppressed by their need for conformity after having been through the celebrated and homicidal WWII, and after having been ground up by the “educational machine” of the military-industrial propaganda system that was created by the WWII.

faculdade experimental situada no estado da Carolina do Norte. Fundada na década de 1930, a instituição sempre procurou desenvolver projetos e cursos alternativos, principalmente na área de artes. Na década de 50, o poeta Charles Olson foi reitor daquela instituição, e, naquele momento, *Black Mountain* reuniu muitos poetas em torno de Olson e de seus projetos, entre eles, Robert Creeley e Robert Duncan. Juntos eles desenvolveram a publicação do *Black Mountain Review*, cuja proposta inicial era divulgar as produções poéticas do *Black Mountain College*. Com a publicação do “*Projective Verse*”, de Olson, em 1950, algumas linhas gerais deste grupo ficam traçadas, sem, contudo, tornarem-se limites ou barreiras para os poetas interessados numa poesia de “formas abertas” (*Open Form*).

Forma aberta, para Olson, é uma resposta àquilo que ele chama de ‘forma fechada, ou seja, poemas cujas principais qualidades são: “correção gramatical, métrica regular, rimas, estrofes, coerência e controle” (PERKINS, 1994, p.490) A forma aberta privilegia a percepção e o momento da percepção pelos sentidos, ou nas palavras de Olson: “*One perception must immediately and directly lead to another perception*” (OLSON, 2003, p.1058). Ou seja, a prosódia é, na verdade, regida pelo fôlego e pela respiração do poeta, e por sua dicção, deixando de se manter presa às regras de versificação e métrica, e, também de uma “interferência lírica do ego” (OLSON, apud CONNIF, 1988, p.50) do poeta, de uma ‘voz’ interior, desvinculada do corpo e do momento em que se compõe ou lê o poema. O ato de escrever é contíguo ao ato de viver, de respirar, de sentir. Não é abstrato, mas corpóreo, físico, sensível. A defesa deste tipo de poesia possibilita uma relação mais direta, menos acadêmica com os versos, favorecendo, também, uma ponte entre a alta literatura e a literatura popular, marca da arte e da literatura pós-modernas. Saem de cena as referências eruditas e línguas orientais ou clássicas e entram a voz, o fôlego, a performance.

Em seu ensaio *Projective Verse*, de 1950, Olson (2003, p.1059, tradução nossa) afirma que o processo pelo qual a estrutura de seus versos e dos versos de forma aberta em geral pode ser sintetizada nas seguintes palavras:

A CABEÇA por meio do OUVIDO para a sílaba;
O CORAÇÃO, por meio do FÔLEGO, para a linha.⁶⁶

Partindo deste *motto* de Olson, pode-se notar nas obras de dois poetas da *New American Poetry*, Robert Creeley e Allen Ginsberg, alguns aspectos da diversidade entre os *modus operandi* de cada um deles. Os dois poetas tinham em Williams, Zukofsky e Olson mestres, com quem se corresponderam por vários anos, pedindo e recebendo sugestões e conselhos sobre seus poemas, perseguindo as idéias de medida no ritmo do poema e de fôlego.

⁶⁶ The HEAD, by way of the EAR to the syllable/ The HEART, by way of BREATH to the line.

Gostaria de ressaltar aqui as diferenças de prosódia, de dicção poética. Creeley escreve versos quase que monossilábicos, curtos, cheios de silêncios e pausas. Ginsberg expande-se em linhas extensas, ou como ele mesmo afirma: um “fôlego bardo hebraico-melvilleano” (GINSBERG, 2003, p.1075) espontâneo, de inspiração romântica, revelando seus anseios, medos, alucinações, rebeldia e energia. Comparando-se estes poetas contemporâneos aos ícones da poesia norte-americana do século XIX, pode-se dizer que os versos de Creeley aproximam-se, prosodicamente, aos de Emily Dickinson, enquanto os de Ginsberg assemelham-se aos de Whitman.

Creeley: sintaxe, pausas, silêncios e pensamento

Uma das características marcantes dos poemas de Creeley está no seu uso da sintaxe como instrumento capaz de organizar, sonora e visualmente, o ritmo do poema, estabelecendo sua “batida” (*beat*), seu ritmo, seu tempo. A fragmentação sintática, os cortes abruptos que revertem ou, simplesmente, deixam em aberto as relações gramaticalmente previstas entre palavras - por exemplo, quebra entre sujeito e verbo, verbo auxiliar e verbo principal, o uso de muitas palavras gramaticais num mesmo verso, como preposições ou pronomes - e geram certa ambigüidade, sintática e semanticamente. As palavras por si, justapostas, fazem a gramática e a máquina do poema funcionarem.

O uso do espaço da página, os espaços vazios marcando silêncios são, em alguns casos, maiores que o espaço ocupado pelas palavras impressas. Além do aspecto visual, o aspecto sonoro deste recurso indica uma desaceleração da fala, do ritmo rápido como dizemos, ouvimos e lemos. Essa desaceleração ressalta ainda mais o peso e a duração, a elasticidade (“*resilience*”) das palavras na página e nos ouvidos, num movimento contrário ao de poemas compostos em versos livres, por exemplo, em que o ritmo do poema se aproxima do ritmo da fala. Creeley usa o material lingüístico da linguagem comum, dando-lhe, porém, tempo, corpo e ritmo próprios, enfatizando cada palavra, em frases monossilábicas, fragmentadas, que geram uma ambigüidade semântica. Ou, até mesmo a segmentação de uma pequena palavra em sílabas ou fonemas, no sentido de criar um efeito de conexão entre “*one’s eyes and mouth, between seeing and saying*” (YAU, 1999, p.66).

Mesmo sendo um dos “discípulos” de Olson, Creeley não toma a linha como medida de seus versos, preferindo a sílaba como medida. De acordo com Perloff (1996), este tipo de verso pode ser considerado uma poética não-linear ou pós-linear, na qual os menores morfemas ou mesmo uma simples letras fazem muita diferença.

Creeley busca na sintaxe o jogo que possibilita sua atividade poética. Escrever poesia é uma experiência na vida, a qual não se separa das coisas e atividades

banais do dia-a-dia. Desse modo, sua poesia é composta de um vocabulário simples e básico, sem grandes ornamentações, figuras de linguagem ou recursos estilísticos vindos de estilos literários pré-estabelecidos. A linguagem de seus poemas não difere daquela que ouvimos em casa, nas ruas e em nossos pensamentos. Seu ritmo, entretanto, é diferente porque sua intensidade e sua intenção são diferentes. Creeley usa vocábulos da linguagem comum, porém, questiona o próprio ato comunicativo em suas intenções utilitárias, de transmissão de mensagens sem prestar atenção à materialidade do código e como ele funciona. Cito Perloff (1996, p.191, tradução nossa) novamente:

O minimalismo de Creeley pode ser entendido como um novo tipo de realismo, um entendimento tácito de que, nas palavras de Wittgenstein, “a linguagem ordinária é adequada”. Não a linguagem ordinária no sentido de Wordsworth, de uma “seleção da linguagem realmente usada pelos homens”, ou no sentido de Yeats, “uma fala normal apaixonada” (pois, como Wittgenstein, Creeley não valoriza muito a elevação), mas, em vez disso, a linguagem naquelas formas “primitivas” que nos permitem contemplar os quebra-cabeças e os mistérios da comunicação ordinária [...] 7

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

Pedaços

Eu não
queria
machucar você.
Não
Pare
para pensar.
Dói
viver

5

⁷ Creeley’s minimalism can be understood as a new kind of realism, a tacit understanding that, in Wittgenstein’s words, ‘ordinary language is all right.’. Not ordinary language in Wordsworth’s sense of “a selection of language really used by men”, or in Yeats’ sense of “passionate normal speech” (for, like Wittgenstein, Creeley doesn’t put much stock on heightening), but rather, language in those primitive forms that allow us to contemplate the puzzles and mysteries of ordinary communication[...] (PERLOFF, 1996, p.191)

Nem para frente.

Eu estou preso

No tempo 5

Como medida.

O que nós pensamos sobre
o que nós pensamos de –

de nenhuma outra razão
nós pensamos que 10
simplesmente pensar –
cada um por si.⁹

(CREELEY 1982, p.290, tradução nossa)

Creeley, em várias entrevistas, afirma que sua preocupação maior é com o ato de pensar e seus poemas, de certa forma, são extensões de seus pensamentos. Relacionando esse fato à sua prosódia, e também à conhecida afirmação que Olson atribui a Creeley, “*form is never more than an extension of content*” (OLSON, 2003, p.1054), pode-se afirmar que o poema tem os estranhos sons do pensamento, enquanto ele acontece no tempo. Na prosa o pensamento é apresentado pelo fluxo de consciência ou monólogo interior, na poesia de Creeley ele é composto por movimentos breves, intensos e por rupturas.

Creeley é um poeta das coisas pequenas, do grão de areia, da linguagem comum e simples, da vida comum, da qual ele consegue explorar momentos de instantânea beleza e de reflexão quase que inesperada, fazendo o leitor voltar sua atenção para as palavras e o pensamento durante alguns instantes. Essa proposta é fruto de uma concepção de poesia que vê o ato poético como uma experiência na linguagem e não uma descrição pela linguagem, valorizando as palavras como algo material, como corpo físico, sensível, para o poeta e para o leitor. Jed Rasula (2004, p.20, tradução nossa) faz o seguinte comentário a respeito da poesia de Creeley:

O trabalho de Creeley, por exemplo, é tão acessível quanto o de Carl Sandburg em nível de dicção e de vocabulário; mas ele dá até mesmo às mais simples declarações instâncias de desafio moral. È o singular pluralizado na fala mais simples. “Assim que / eu falo, eu/ fala.” “Há/ um silêncio/ para preencher”, “Minha face é minha/ eu pensei”. “A poesia de Creeley é difícil em suas reivindicações, e mais ainda, entre suas reivindicações está o pensamento de simplicidade.”¹⁰

⁹ Measure // I cannot/ move backward/ or forward.// I am caught// in the time/ as measure./ what we think/ of we think of – // of no other reason/ we think than/ just to think- / each for himself.// (CREELEY,1982, p.290)

¹⁰ Creeley’s work, for instance, is as accessible as that of Carl Sandburg on the level of diction and

Outro fator muito importante a ser considerado ao se ler e analisar os poemas de Creeley é a colaboração do poeta com artistas plásticos, pois poema e arte visual dialogam e suplementam a leitura de ambas as partes do trabalho. O próprio fato de compor em conjunto já traz à tona uma fragmentação da idéia tradicional de lírica e de subjetividade, que é reforçada em todos os aspectos do poema. O sujeito lírico ou a voz lírica se compõe de pedaços, de palavras e da diferença entre o dizer/ouvir e o perceber visualmente.

Para Creeley, a construção dos sentidos e significados, assim como os processos nela envolvidos dependem de colaborações, de silêncios e de pausas. Escrever poesia é enfatizar, no ato de escrever e de ler, a pausa para perceber e observar como as relações entre palavras, pessoas e pensamentos acontecem.

Continuidade e ruptura

A obra de Robert Creeley, como ele afirma em ensaios e entrevistas, tem uma forte ligação e estabelece linhas de continuidade com seus mestres modernistas. Pound, Zukofsky e Willimas são sempre citados e mencionados por ele. Ao ler seus poemas, pode-se facilmente identificar os elos que unem sua geração à de seus precursores, com ênfase ao aspecto prosódico. Rupturas também estão presentes, opções de temas e modo de trabalhá-los são frutos de elementos e características pessoais e também contextuais.

Uma das características mais interessantes da obra de Creeley está na forma aberta como ele trabalha e redimensiona os preceitos modernistas, o que o torna uma referência para poetas de gerações posteriores à sua. Segundo Charles Bernstein, em entrevista concedida ao programa de rádio *books, books, books*, (CREELEY, 1986) a poética de Creeley foi de grande valor para os poetas de sua geração, principalmente por trabalhar a quebra do fluxo contínuo de mensagens através de pausas e fragmentações sintáticas que chama a atenção para as palavras e sua articulação, seus sons e aspectos materiais e que são constituintes dos atos de sentir e pensar com palavras e nas palavras.

Entre os anos 60 e 70, de acordo com as palavras de Bernstein, havia um impulso, por parte dos jovens poetas, de questionar os tipos de autoridade que a linguagem, em suas várias formas e vários usos, impunha sobre as pessoas, principalmente a hipocrisia das representações da realidade pelos órgãos oficiais de imprensa, como televisão, jornais, e o próprio governo americano, em particular na questão da guerra do Vietnã. A rapidez e a superficialidade das representações favorecem um comportamento não questionador, automático por parte de leitores e receptores das

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

informações e dos discursos, mantendo e ajudando a fortalecer o poder político, as instituições e o *status quo* vigentes. As mensagens fluem rapidamente e ninguém reflete sobre os significados ali inseridos. Uma das respostas encontradas por parte dos poetas desta geração foi a de bloquear ou de tentar impedir a circulação fácil do fluxo desta mensagem, chamando a atenção do leitor para as palavras, suas formas, seus sons e, a partir daí, questionar também como se formam os significados e os sentidos daquelas palavras.

A ruptura do fluxo comunicacional ou da transmissão rápida e automática da informação é materializada na própria forma dos poemas de Creeley, como nos exemplos comentados anteriormente, que através de suas pausas, seus silêncios, diminuem o ritmo acelerado do leitor, fazendo com que o leitor pare para pensar ou se perguntar, pelo menos: do que ele está falando? Esta quebra de ritmo, no caso dos *Language poets* fica evidente, inclusive, no modo como optaram por grafar o nome do grupo – L=A=N=G=U=A=G=E –, chamando a atenção daquele que lê ou escreve para cada uma das letras ou fonemas que compõem a palavra como unidades individuais tão importantes quanto o todo, que é a palavra. Ou, como afirma o *Language Poet* Bruce Andrews (2001, p.1, tradução nossa):

A assim chamada “Escritura Language” se distingue por:
Primeiro,
Desafiar o ideal transitivo de comunicação, da transmissão direta.
Da Verdade com V maiúsculo (seu bobo pomposo)-
Desafiar a habitual estrutura genérica da significação,
Do signo não requerido ou não requerível.
Segundo,
Colocar em primeiro plano de um modo bastante drástico a
materialidade (e a materialidade social) da superfície da leitura, indo
até seus menores marcadores.¹¹ [...]

Desde o início do século XX, uma tendência da poesia à qual Robert Creeley está ligado, põe em questão a materialidade e o processo de significação da linguagem e da poesia. Gertrude Stein, W.C. Williams e Louis Zukofsky semearam várias possibilidades neste terreno fértil da linguagem poética. A tentativa de concentrar na palavra e na escrita uma condição particular, local, material e, ao mesmo tempo, afirmar o caráter abstrato que estas palavras criam em suas relações de contigüidade, afasta a leitura e a interpretação dos poemas de elementos pontualmente pessoais ou biográficos do autor, sem prejuízos para a compreensão

¹¹ So-called Language writing distinguishes itself: /First/By challenging the transitive ideal of communicating, of the direct immediate broadcast, of the Truth with capital T (you pompous fool) – / By challenging the usual generic structure of signification, / of the unrequired or unrequirable sign.// Second,/ by foregrounding in a pretty drastic way the materiality (and social materiality) of the reading surface, down to its tiniest markers. [...] (ANDREWS, 2001, p.1)

da obra ou para o reconhecimento das marcas que caracterizam aquele autor como único em sua maneira de apreender e organizar suas percepções de mundo, seu tempo e seu espaço. Isso fica evidente na dicção de cada um deles, pois cada um tem seus meios e métodos de se colocar esteticamente entre a realidade e a linguagem, fazendo dessa relação algo essencialmente poético, sem a necessidade de impor à linguagem e ao poema uma autoridade pessoal ou emocional deste ou daquele escritor. A linguagem tem plena liberdade para significar aquele que nela escreve a si e ao mundo em que vive. A linguagem instaura as pessoas, suas relações entre si e suas relações com o mundo.

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

O papel de Creeley como elo entre gerações anteriores e posteriores à sua sempre aparece quando ele comenta ou discute tópicos como *“Language poetry”*, por exemplo. Em duas de suas conferências a respeito deste tema, feitas em 1984, Creeley faz uma leitura de como o que é considerado “novo” neste movimento já aparecia em propostas de Williams, de Pound e de Olson, porém com outra ênfase. Dois enfoques que caracterizam os *Language poets* que não foram enfatizados pelos mestres modernistas são: 1) a preocupação com o público leitor ao qual esta poesia se dirige e como esta poesia participa na formação ou na constituição deste público; 2) as implicações políticas de suas posturas e seus textos. O ponto de conexão enfatizado por Creeley tem suas bases no campo formal e físico da linguagem. Finalizo esta breve exposição com as palavras de Creeley, em *From the Language Poets* (1984, p.9, tradução nossa):

“Eles (os poetas do grupo “Language”) são certamente “experimentais”, se o ‘mental’ daquela palavra for tomado de maneira séria, e sua “mentalidade” é uma característica atrativa de seus vários trabalhos. Isto é, eles gostam de pensar, eles gostam da “materialidade” da linguagem, eles presumem – eu penso estar correto – que o governo das palavras ‘é o fator mais crítico de nossas vidas’, desde que ele é, na frase de William Carlos Williams, “o arquétipo de todos os governos.”¹²

¹² They are certainly “experimental” if the mental in that word is to be taken seriously, and their mindedness is an especially attractive feature of their various works. That is, they enjoy thinking, they

MIHO, S. R. G. New american poetry: some relationships between modernist poetics and tendencies in contemporary american poetics in the works of robert creeley. Itinerários, Araraquara, p.143-159, Jan./June, 2011.

- **ABSTRACT:** *This paper, which is based on the doctoral dissertation called “Between Beats and Bytes: The experimental Poetry of Robert Creeley (2007), intends to present, briefly, the context of North-American poetry, from the Modernist period until the 1980’s. Emphasis will be given to Robert Creeley’s importance in the development of some tendencies whose roots can be found in the works of Pound, Williams and Zukofsky and can still be noticed in movements as The New American Poetry and the Language Poetry.*
- **KEYWORDS:** *Contemporary North American poetry. Modernist poetry. Literary criticism.*

REFERÊNCIAS

ALLEN, D. **The poetics of new american poetry.** New York: Groove Press, 1998.

ANDREWS, B. **The poetics of L=A=N=G=U=A=G=E.** Disponível em: <<http://www.ubu.com/papers/andrews.html>>. Acesso em: 10 jul. 2010. Áudio.

BERNSTEIN, C. **The politics of poetic form: poetry and public policy.** New York: Roof Books, 1991.

CAMPOS, A. **À margem da margem.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CONNIFF, B. **The lyric and modern poetry:** Olson, Creeley, Bunting. New York: Peter Lang, 1988.

CREELEY, R. **Robert Creeley in conversation with Charles Bernstein.** 1986a. Disponível em: <<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Bernstein-radio.html>>. Acesso em: 5 jun. 2011. Áudio.

_____. **Graduate seminar at Buffalo:** poetics program. 1986b. Disponível em: <<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Creeley.php>>. Acesso em: 5 jun. 2010. Áudio.

like the thingness of language, they presume – I feel correctly – that “the government of the words” is a most critical factor in our lives “since it is “in William Carlos Williams’ phrase, “of all governments the archetype. (1986, p.9).

_____. **Robert Creeley lecture on language poetry**. 1984a. Disponível em: <http://www.archive.org/details/Robert_Creeley_lecture_on_language_poetr_84P009>. Acesso em: 31 jul. 2010. Áudio.

_____. **The collected essays of Robert Creeley**. Berkeley: University of California Press, 1984b.

_____. **The collected poems of Robert Creeley: 1945-1975**. Berkeley: University California Press, 1982.

GINSBERG, A. Notes written on finally recording owl. In: RAMAZANI, J.; ELLMANN, R.; O'CLAIR, R. **The Norton anthology of modern and contemporary poetry**. New York: Norton, 2003, p.1075-1077.

LEVENSON, M. H. **A genealogy of Modernism: a study in english literary doctrine 1908-1922**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

MCCLURE, M. The first reading of the environmental movement: the six gallery reading. In: WALDMAN, A; WRIGHT, L. **Beats at Naropa: an anthology**. Minneapolis: Coffee House Press, 2009, p.15-21.

MIHO, S. R. G. **Entre beats e bytes: a poesia experimental de Robert Creeley**. 2007. 182f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

OLSON, C. Projective Verse. In : RAMAZANI, J. ELLMANN, R AND O'CLAIRE, R. **The Norton anthology of modern and contemporary poetry**. New York: Norton, 2003, p.1053-1060.

_____. **Collected prose**. Berkeley: University of California Press, 1997.

PERKINS, D. **A history of modern poetry: modernism and after**. London: Harvard University Press, 1994.

PERLOFF, M. **Wittgenstein ladder:- poetic language and the strangeness of the ordinary**. Chicago: The Chicago University Press, 1996.

_____. **Poetic license: essays on modernist and post modernist lyric**. Evanston: Northwestern University Press, 1990.

New American poetry: algumas relações entre poéticas modernistas e tendências contemporâneas da poesia norte-americana na obra de Robert Creeley

POUND, E. Manifestos. In: RAMAZANI, J.; ELLMANN, R.; O'CLAIRE, R. **The Norton anthology of modern and contemporary poetry**. New York: Norton, 2003, p.347-353.

RASULA, J. **Syncopations**: the stress of innovation in contemporary american poetry. Tuscaloosa: Alabama University Press, 2004.

SILLIMAN, R. Canons and institutions: new hope for the disappeared. In: BERNSTEIN, C. (ed.). **Politics of poetic form** . New York: Roof Books, 1990. p.149-173.

WILLIAMS, W. C. **Imaginations**. New York: New Directions Books, 1971.

YAU, J. Active participant: Robert Creeley and the visual arts. In: CAPPELLAZZO, A.; LICATA, E. **In company**: Robert Creeley's collaborations. Greensboro: University of North Carolina Press, 1999. p.45-82.

ZUKOFSKY, L. Uma definição de poesia. Tradução de A. Siqueira e M. Sabinson. **SIBILA**: revista semestral de poesia e cultura, São Paulo, v.4, n.8-9, p.154-160, set. 2005.

Recebido em 09/09/2010

Aceito em 18/02/2011



