

## Verso Projetivo (Charles Olson)<sup>1</sup>

(projétil                      (percussivo                      (prospectivo

vs.

O NÃO-Projetivo

(ou o que um crítico francês chama de verso “fechado”, aquele verso criado no impresso, e é isto mesmo que tivemos em inglês & americano, e ainda temos, apesar do trabalho de Pound & Williams:

levou Keats, já faz mais de cem anos, a vê-lo (o de Wordsworth, o de Milton) à luz de “O Egoísta Sublime”; e persiste, ainda nos dias de hoje, no que pode ser chamado de a alma-particular-a-qualquer-muro-público)

O verso, hoje em dia, 1950, se for progredir, se for para ser de uso *essencial*, deve, a meu ver, eliminar o atraso, e englobar certas leis e certas possibilidades de respiração [“breath”], quer dizer, a respiração [“breathing”] daquele que escreve, e não apenas ouve. (A revolução do ouvido, 1910, o arremesso do troqueu, solicita isso dos jovens poetas).

Quero fazer duas coisas: primeiro, tentar mostrar o que é o verso projetivo ou ABERTO, o que está em jogo quando se compõe assim, como ele é feito, em contraste com o não-projetivo; e II, sugerir algumas idéias sobre a atitude face à realidade que faz surgir este tipo de verso, o que esta atitude faz tanto para poeta quanto para o leitor. (A atitude envolve, por exemplo, uma mudança maior e mais abrangente do que a técnica, e, ao que parece, pode levar a uma nova poética, e a novos conceitos a partir dos quais possa emergir, digamos, algum tipo de drama, ou talvez de épica).

### I

Primeiro, umas simplicidades que se aprendem quando se trabalha no ABERTO, ou o que chamamos de COMPOSIÇÃO POR CAMPO, em contraste com a linha herdada, a estrofe ou forma global, que é a “velha” base para o não-projetivo.

(1) A *cinética* da coisa. Um poema é energia transferida do lugar onde o poeta a encontrou — haverá algumas causações várias — para o leitor lá longe, através do poema em si. OK. Assim o poema em si precisa ser, em todas as instâncias, uma construção de alta energia e, em todas as instâncias, uma descarga de energia. Então: como é que o poeta realizará a mesma energia, como é que ele ficará, o que é o processo através do qual o poeta coloca, em todas as instâncias, um grau de energia pelo menos equivalente à energia que deu nele o primeiro ímpeto, todavia uma energia que é específica ao pró-

prio verso e que será, claro, diferente da energia que o leitor, uma vez que é um terceiro termo, levará do verso?

Eis o problema próprio que enfrenta qualquer poeta que se despede da forma fechada. E implica uma série inteira de novos reconhecimentos. Do momento em que o poeta entra na COMPOSIÇÃO POR CAMPO — expondo-se no aberto —, a única trilha possível é aquela declarada pelo próprio poema, por si só. Ele precisa se comportar assim, e estar, momento a momento, ciente de algumas forças várias que somente agora começam a ser examinadas. (É muito mais este empurrão, por exemplo, do que aquele postulado tão sabiamente por Pound, para dar-nos o impulso inicial: “a frase musical”, deixem-se guiar por ela, rapazes, e não pelo metrônomo).

(2) é o *princípio*, a lei que rege conspicuamente este tipo de composição e que, quando obedecida, é a razão pela qual poderá nascer um poema projetivo. É assim: A FORMA NUNCA É MAIS DO QUE UMA EXTENSÃO DO CONTEÚDO. (Ou assim formulou um tal de R. Creeley, e faz todo sentido para mim, com um possível corolário: que a forma certa em qualquer poema é a única e exclusivamente possível extensão de conteúdo naquele caso). É isto aí, meus irmãos, sentado, esperando para ser USADO.

Agora (3) o *processo* da coisa, como o princípio pode ser usado para formar as energias em prol da realização da forma. E acho que a questão pode ser reduzida a uma única afirmação (enfiada pela primeira vez na minha cabeça por Edward Dahlberg): UMA PERCEPÇÃO DEVERÁ LEVAR IMEDIATA E DIRETAMENTE A MAIS UMA PERCEPÇÃO. A frase significa exatamente o que quer dizer, é uma questão de, em *todas* as instâncias (mesmo, devo dizer, sobre o gerenciamento tanto da realidade quanto do trabalho cotidianos), ir em frente, ir andando, retendo, a velocidade, os nervos, suas velocidades, as percepções, suas, as ações, as ações instantâneas, a coisa toda, fazendo-a correr o mais rápido que você puder, cidadão. E se você também abrir este negócio de ser poeta, USE, USE, USE o processo sempre, em todas as instâncias, em qualquer poema, sempre uma percepção deve, deve, deve SE MOVER, CADA VEZ MAIS INSTANTÂNEA, SOBRE UMA OUTRA.

Pois é isto aí, veloz, eis o dogma. E a justificativa, sua utilidade, na prática. O que nos leva, o que deveria nos levar para dentro da máquina, agora, 1950, de como se faz verso projetivo.

Se eu martelar, se eu reevocar e continuar chamando de volta a respiração, o ato de respirar, distinto da audição, há um motivo, é insistir no papel da respiração no verso que ainda não foi (devido, penso eu, ao sufocamento do poder da linha através de um conceito de pé demasiadamente fixo), não foi suficientemente observado ou praticado, mas precisa ser para que o verso alcance sua própria força e seu próprio lugar na atualidade, agora, e adiante. Entendo que o que o VERSO PROJETIVO ensina é, esta lição, a de que o verso somente servirá naquilo que um poeta consiga registrar tanto as aquisições de seu ouvido quanto as pressões da sua respiração.

Vamos começar pela menor de todas as partículas, a sílaba. É o rei e o pino da versificação, que rege e sustenta as linhas, as formas mais amplas, de um poema. Sugiro que o verso aqui e na Inglaterra largou esse segredo desde os últimos elisabetanos até Ezra Pound, perdeu-o, na doçura do metro e da rima, numa ambrosia. (A sílaba é uma

maneira de distinguir o sucesso original do verso branco e a sua decadência, com Milton).

É pelas sílabas que as palavras se justapõem em beleza, tanto por essas partículas de som quanto pelo sentido das palavras que elas compõem. Em qualquer circunstância, uma vez que há uma escolha de palavras, a escolha, se houver um homem por dentro, será, espontaneamente, a obediência de seu ouvido às sílabas. A qualidade e a prática encontram-se aqui, no elemento mínimo e fonte da fala.

Oh vento do oeste, quando soprarás  
 E cairá o chuvisco  
 Oh Jesus, que meu amor estivesse em meus braços  
 E eu de novo em minha cama

Não faria mal algum, como ato de correção tanto da prosa quanto do verso que se escrevem hoje em dia, se a rima e a métrica, e se, nas palavras em termos de quantidade, tanto o sentido quanto o som estivessem em menor evidência na mente do que a sílaba, se a sílaba, aquela criatura maravilhosa, tivesse mais permissão para guiar a harmonia. Com um aviso, para aqueles que se dispuserem a experimentar: voltar para este lugar aqui dos elementos e mínimas da linguagem é empregar a fala onde ela é menos desleixada — e menos lógica.

O ato de ouvir as sílabas deve ser tão constante e tão escrupuloso, a exigência deve ser tão completa, que a confiança do ouvido é comprada pelo preço mais alto – 40 horas por dia. A partir da raiz, a partir de toda parte, da sílaba, vêm, os passos, da dança:

“Is [é]” vem da raiz ariana *as*, respirar. A palavra inglesa “not [não]” equivale ao sânscrito *na*, que pode vir da raiz *na*, perder-se, perecer. “Be [ser e estar]” vem de *bhu*, crescer.

Digo a sílaba, rei, e que é espontânea, assim: o ouvido, o ouvido que colheu, que ouviu, o ouvido, que é tão íntimo da mente que é da mente, que tem a velocidade da mente . . .

é íntimo, de outra maneira: a mente é irmão desta irmã e é, por causa desta intimidade, é a força secadora, o incesto, o afiador . . .

é da união da mente com o ouvido que nasce a sílaba.

Mas a sílaba é apenas o primogênito do incesto do verso (aquela coisa egípcia produz, sempre, gêmeos!). A outra filha é a LINHA. E, juntas, estas duas, a sílaba *e* a linha, elas fazem o poema, fazem aquela coisa, fazem — como vamos chamar, o Chefão de tudo, a “Inteligência Única”. E a linha vem (eu juro) da respiração, do respirar do homem que escreve, no momento em que escreve, e, assim, é aqui que o trabalho cotidiano, o TRABALHO, entra, pois somente ele, o homem que escreve, pode declarar, a todo momento, a linha sua métrica e seu final — onde a respiração da linha deverá terminar.

Na minha compreensão, o problema da maior parte das obras, desde a ruptura com as estrofes e linhas tradicionais e com completudes tais como o *Troilus* de Chaucer

ou o *Lear* de S é: os trabalhadores contemporâneos ficam preguiçosos BEM AQUI ONDE NASCE A LINHA.

Deixe-me colocar a questão com franqueza: As duas metades são:

a CABEÇA, através do OUVIDO, para a SÍLABA

o CORAÇÃO, através da RESPIRAÇÃO, para a LINHA

E o coringa? é que é na primeira metade da proposição, no ato de compor, que vai-se-com-tudo; e que, na segunda metade, surpresa, a linha é que é o neném que recebe, enquanto se faz o poema, a atenção, o controle, que é bem aqui, na linha, que ocorre a forma, a cada momento da viagem.

Sou dogmático, que a cabeça apareça na sílaba. A dança do intelecto está lá, entre elas, prosa ou verso. Pense nas melhores cabeças que você conhece neste negócio aqui: não é precisamente aqui que a mente aparece, nas correntezas velozes da sílaba? você não consegue reconhecer um cérebro quando vê o que ele faz, ali mesmo? É verdade, o que o mestre diz ele achou na Confusão: todos os pençamentos<sup>2</sup> de que os homens são capazes podem ser escritos no verso de um selo postal. Então, não estamos atrás de do JOGO da mente, não é isso que mostra se está presente, de fato, uma mente?

E o que separa o joio do trigo para a dança? Não é nada senão a LINHA? E quando a linha tem, é, uma inércia, não é um coração que ficou preguiçoso, não são, de repente, lentidões, símiles, digamos, adjetivos, ou coisas assim, que nos deixam entediados?

Pois existe todo um bando de truques retóricos que precisam agora entrar na linha de tiro, agora que miramos através da linha. O símile é apenas um pássaro que cai, fácil demais. Em geral, as funções descritivas têm que ser vigiadas, a cada segundo, no verso projetivo, por causa de sua facilidade, e, assim, sua capacidade de sugar a energia permitida, poema adentro, pela composição por campo. *Qualquer* frouxidão debilita a atenção, aquela coisa crucial, do trabalho em andamento, do *empurrão* da linha em andamento naquele instante, sob o olhar do leitor, no momento dele. Uma observação, de *qualquer* tipo, é, assim como o argumento na prosa, devidamente anterior ao ato do poema, e, se permitida, deve ser tão justaposta, aposta, colocada, de modo que, em momento algum, esgote a energia em curso do conteúdo para com a sua forma.

A coisa dá nisto: este aspecto inteiro dos problemas novos (entramos agora, na verdade, na vasta área do poema inteiro, para dentro do CAMPO, se você quiser, onde todas as sílabas e todas as linhas devem ser gerenciadas e suas relações mútuas). No fim das contas, é uma questão de OBJETOS, o que eles são, o que eles são no interior do poema, como chegaram lá, e, uma vez lá, como devem ser usados. Isso é algo que quero abordar de outra forma na Parte II, mas, por enquanto, deixe-me indicar o seguinte, que todo elemento num poema aberto (a sílaba, a linha, bem como a imagem, o som, o sentido) deve ser considerado como participante na cinética do poema, com a mesma solidez com que estamos acostumados a considerar aquilo que chamamos de objetos da realidade; e que esses elementos devem ser vistos como algo que cria as tensões do poema, de forma tão total quanto aqueles outros objetos criam o que conhecemos como o mundo.

Os objetos que ocorrem a cada instância da composição (de reconhecimento, podemos dizer) são, podem ser, precisam ser tratados exatamente à medida em que ocor-

rem no poema e não por idéias ou pressuposições de fora do poema, devem ser tratados como uma série de objetos no campo de tal modo que uma série de tensões (o que de fato são) consegue aglutinar, e aglutinar exatamente dentro do conteúdo e do contexto do poema que, através do poeta e delas próprias, nasceu à força.

Porque a respiração permite reingressar toda a força-da-fala (a fala é o “sólido” do verso, é o segredo da energia do poema), porque, agora, o poema tem, através da fala, solidez, tudo nele pode agora ser tratado como sólidos, objetos, coisas; e, pela insistência na diferença absoluta entre a realidade do verso e aquela outra coisa dispersa e ordenada, ainda que cada um desses elementos do poema possa ter o jogo de suas energias individuais e, uma vez que o poema seja bem-feito, possa manter, assim como fazem os outros objetos, suas próprias confusões.

O que nos confronta, imediatamente, bum!, contra os tempos verbais, na verdade contra a sintaxe, na verdade contra a gramática em geral, ou seja, do jeito que a herdamos. Não é o caso de que os tempos verbais, não é o caso de que sejam reexaminados, para que o tempo, aquele outro governante absoluto, continue sendo imediato, contemporâneo do agir-em-você do poema, assim como devem ser as tensões-espacos? Eu diria que aqui, também, a LEI DA LINHA, criada pelo verso projetivo, deve ser seguida, obedecida, e que as convenções impostas pela lógica à sintaxe devem ser arrombadas, de maneira tão silenciosa quanto deve ser arrombada a métrica demasiadamente fixa da velha linha. Mas uma análise de até que ponto um poeta novo pode esticar as mesmas convenções nas quais se apóia a comunicação pela linguagem é grande demais para estas anotações, cuja função, espero que seja óbvio, é meramente dar um pontapé inicial.

Deixe-me apenas acrescentar isto. É minha impressão que *todas* as partes da gramática, de repente, na composição por campo, se renovam tanto pelo uso sonoro quanto pelo percussivo, nascem como legumes desconhecidos, ainda sem nome, no canteiro, quando lavrado na primavera. Agora, vamos pegar Hart Crane. O que me impressiona nele é o empenho na insistência no nominativo, sua insistência ao longo daquele único arco de frescor, a tentativa de voltar à palavra enquanto alça. (Se logos é palavra enquanto pensamento, o que é palavra enquanto substantivo, como, me passe isso aí, como Newman Shea pedia, na mesa da galé, ponha uma vela no bote, faz favor). Mas em Crane há uma perda daquilo de que Fenollosa está tão certo, na sintaxe, a frase como primeiro ato da natureza, como relâmpago, como passagem de força do sujeito ao objeto, rapidamente, neste caso, de Hart para mim, em todos os casos, de mim para você, o VERBO, entre dois substantivos. Será que Hart, com sua insistência tão isolada, não deixa escapar as vantagens, não compreende a frente toda de sílaba, linha, campo, e, como resultado, o que aconteceu com toda a linguagem, e com o poema?

Voltamos agora a Londres, ao início, à sílaba, pelo prazer dela, para entremear;

If music be the food of love, play on;  
 give me excess of it, that, surfeiting,  
 the appetite may sicken, and so die.  
 That strain again. It had a dying fall,  
 o, it came over my ear like the sweet sound,

that breathes upon a bank of violets,  
stealing and giving odour.<sup>3</sup>

O nosso sofrimento é manuscrito, prensa, a remoção do verso de seu produtor e seu reprodutor, a voz, uma remoção por um, por dois passos de seu lugar de origem e *seu* destino. Pois o respirar [“breath”] tem uma significação dupla que o latim ainda não perdeu.

A ironia é a seguinte, da máquina proveio um ganho ainda não suficientemente visto ou usado, mas que leva diretamente ao verso projetivo e suas conseqüências. Para um poeta, é a vantagem da máquina de escrever que, devido a sua rigidez e a suas precisões espaciais, ela pode indicar exatamente a respiração, as pausas, até mesmo as suspensões de sílabas, até mesmo as justaposições de partes de frases, que ele queira. Pela primeira vez o poeta tem a pauta e o compasso do músico. Pela primeira vez ele pode, sem a convenção da rima e da métrica, gravar a audição da sua própria fala, e, por este ato único, indicar a maneira pela qual deseja que qualquer leitor, em silêncio ou em voz alta, vocalize a linha.

É hora de colher os frutos das experiências de Cummings [sic], Pound, Williams, de cada qual que, a seu próprio modo, já utilizou a máquina como maneira de pautar sua composição, como roteiro para sua vocalização. Agora é somente uma questão de reconhecimento das convenções da composição por campo para que criemos um verso aberto tão formal quanto o fechado, com todas as vantagens tradicionais.

Se um poeta contemporâneo deixa um espaço do mesmo tamanho da frase anterior, ele quer que aquele espaço seja prolongado, pela respiração, durante a mesma duração. Se suspende uma palavra ou sílaba ao final da linha (e isso foi principalmente contribuição de Cummings [sic]), ele deseja a duração que leva o olho — aquele fio de tempo em suspensão — a pegar a linha seguinte. Se ele quiser uma pausa tão ligeira que mal separe as palavras, mas mesmo assim não quiser uma vírgula — que é uma interrupção do significado e não uma sonorização da linha —, siga-o quando ele usar o símbolo já disponível no teclado da máquina de escrever.

O que não muda / é a vontade de mudar

Observe-o, quando ele tirar proveito das múltiplas margens da máquina, para justapor:

Disse ele:  
sonhar não exige esforço  
pensar é fácil  
agir é mais difícil  
mas para um homem agir depois de ter pensado, isso!  
é a coisa mais difícil de todas

Cada uma dessas linhas é uma progressão tanto do significado quanto do avanço da respiração, e depois um recuo, sem um progresso ou qualquer tipo de movimento fora da unidade de tempo específica à idéia.

Há mais coisas a serem ditas em prol do reconhecimento dessa convenção, especialmente para que a revolução de onde ela veio possa ser encaminhada visando a publicação de poesia de modo a compensar a reação atualmente em curso para devolver o verso às suas formas tradicionais de cadência e rima. Mas o que quero enfatizar aqui, com essa ênfase na máquina de escrever enquanto gravador pessoal e instantâneo do trabalho do poeta, já é a natureza projetiva do verso, como praticam os filhos de Pound e Williams. Eles já estão compondo como se o verso recebesse a leitura implicada pela sua escrita, como se não o olho mas o ouvido fosse sua medida, como se as durações de sua composição pudessem ser anotadas com extremo cuidado para serem precisamente as durações de seu registro. Pois o ouvido, que outrora precisou do fardo da memória para se tornar mais esperto (rima & cadência regular eram seus ajudantes e simplesmente sobreviveram na página depois do fim das necessidades orais), pode, mais uma vez, agora que o poeta tem os meios, ser o limiar do verso projetivo.

## II

O que nos leva ao que eu havia prometido, o grau até o qual o projetivo envolve um posicionamento com relação à realidade fora do poema, bem como um novo posicionamento para com a realidade do poema em si. É uma questão de conteúdo, o conteúdo de Homero ou Eurípides ou Seami, distinto daquilo que eu poderia chamar de mestres mais “literários”. A partir do momento em que o propósito projetivo do ato de verso é reconhecido, o conteúdo muda — vai mudar. Se o início e o fim são respiração [“breath”], voz no sentido mais amplo, então o material do verso se desloca. É imprescindível. Começa com o compositor. Muda a dimensão da linha em si, sem falar da mudança da concepção, da matéria que ele vai encarar, da escala na qual ele imagina a utilização da matéria. De minha parte, eu demonstraria a diferença através de uma imagem física. Não é acidente que tanto Pound quanto Williams se envolveram, diferentemente, num movimento que veio a ser chamado de “objetivismo”. Mas essa palavra depois foi usada num tipo de polêmica necessária, creio eu, com o “subjetivismo”. Agora é tarde demais para nos preocuparmos com esta última, que fez muito bem em se matar, mesmo que essa morte nos leve a todos a reboque. O que a mim parece uma formulação mais válida para uso atual é “objetismo”, palavra que deve servir para designar o tipo de relação que um homem tem com a experiência que o poeta chamaria da necessidade de uma linha ou de um trabalho de ser como a madeira é, tão limpa quanto a madeira quando nasce das mãos da natureza, moldados como pode ser a madeira depois que um homem nela tenha posto as mãos. O objetismo é o livrar-se da interferência lírica do indivíduo enquanto ego, do “sujeito” e sua alma, daquela presunção peculiar através da qual o homem ocidental interpôs-se entre o que ele é enquanto criatura natural (com certas instruções para seguir) e aquelas outras criaturas naturais que podemos, sem de-

preciação alguma, chamar de objetos. Pois o próprio homem em si é um objeto; qualquer que seja a sua compreensão do que ele entende como as vantagens, maiores elas são quando ele cada vez mais se reconhece enquanto objeto, particularmente no momento em que consegue atingir uma humilidade suficiente para torná-lo usável.

A coisa dá nisto: o uso de um homem, por si próprio, e portanto por outros, está na maneira com a qual ele concebe sua relação com a natureza, a força à qual ele deve a sua existência um tanto quanto pequena. Se ele se esparramar, encontrará pouca coisa para cantar a não ser si mesmo, e cantará, a natureza tem esses arranjos paradoxais, através de formas artificiais externas a ele. Mas se ele ficar dentro de si mesmo, contido na sua própria natureza uma vez que é participante na força maior, terá condições de ouvir, e a audição através de si mesmo proporcionará a ele segredos que os objetos compartilham. E, por uma lei inversa, as suas formas se realizarão sozinhas. É neste sentido que o ato projetivo, que é o ato do artista dentro do campo mais amplo de objetos, leva a dimensões maiores que o homem. Pois o problema do homem, no momento em que assume a fala em toda a plenitude, é fornecer ao trabalho a sua seriedade, uma seriedade suficiente para que a coisa que ele está fazendo tente encontrar seu próprio lugar junto às coisas na natureza. O que não é fácil. A natureza opera a partir da reverência, mesmo nas suas destruições (espécies são derrubadas com estrondo). Mas a respiração [“breath”] é a qualificação especial do homem enquanto animal. O som é uma dimensão ampliada pelo homem. A linguagem é um de seus atos mais orgulhosos. E quando o poeta se fia no som e na respiração à medida que estão nele (em sua fisiologia, se você preferir, mas a vida nele, quer dizer), então ele, se escolhe falar a partir dessas raízes, trabalha naquela área em que a natureza lhe atribuiu tamanho, tamanho projetivo.

É tamanho projetivo o que a peça *As Troianas* possui, pois é capaz, não é?, como suas personagens também são, de ficar ao lado do Egeu — e nem Andrômaca nem o mar diminuem. Numa dimensão menos “heróica” mas igualmente natural, Seami faz com que o Pescador e o Anjo se afastem em *Hagoromo*. E Homero é um chavão tão pouco examinado que nem acho ser necessário mostrar a escala em que as moças de Nausícaa lavam a roupa.

Tais obras, eu diria — e eu as uso simplesmente porque seus equivalentes ainda estão por ser feitos —, não poderiam nascer de homens que concebessem o verso sem a plena relevância da voz humana, sem a referência da origem da linha, no indivíduo que escreve. Também não creio que seja acidente que, neste ponto final da discussão, eu esteja usando, como exemplos, dois dramaturgos e um poeta épico. Pois eu arriscaria a previsão de que, se o verso projetivo for praticado por tempo suficiente, se for tocado adiante com força suficiente, ao longo do caminho que ele dita, mais uma vez o verso pode sustentar materiais maiores do que sustentou na nossa língua desde os elisabetanos. Mas não se pode saltar adiante. Estamos apenas no início, e se penso que os *Cantos* fazem mais sentido “dramático” do que as peças do Sr. Eliot, não é porque penso que resolveram o problema, mas porque a metodologia do verso neles indica um caminho através do qual “algum dia” será resolvido o problema de um conteúdo maior e de formas maiores. Eliot é, de fato, a prova de um perigo presente, uma viagem “muito fácil” nas rodas da prática do verso como vem sendo, ao invés de como deveria ser, praticado. Não há

dúvida, por exemplo, de que a linha eliotiana, a partir de “Prufrock”, tem força-da-fala, é “dramática”, é, de fato, uma das linhas mais notáveis desde Dreyden. Suponho que ela brotou imediatamente nele a partir de Browning, como aconteceu com tantas das primeiras coisas de Pound. De qualquer maneira, a linha de Eliot tem relações que remontam aos elisabetanos, especialmente ao solilóquio. Ainda assim, o V. M. Eliot *não* é projetivo. Seria possível até fazer o argumento (e digo isso com cuidado, como fiz em relação a todas as coisas não-projetivas, tendo contemplado o quanto cada um de nós deve salvar-se à própria maneira e o quanto, a propósito, cada um de nós deve ao não-projetivo, e continuará a dever, pois um fica ao lado do outro), mas fazer o argumento de que, por ter ficado dentro do não-projetivo é que Eliot fracassa como dramaturgo — que sua raiz é apenas a mente, e, o que é pior, uma mente escolástica (não há alto *intellecto*, a despeito das aparentes clarezas) —, e que, nas suas audições, ele permaneceu no lugar onde estão o ouvido e a mente, e só partiu de seu refinado ouvido para fora, ao invés de, como eu digo que faria um poeta projetivo, descer através do mecanismo de sua própria garganta para o lugar onde nasce a respiração, onde a respiração tem seu início, onde o drama tem que surgir, onde, eis a coincidência, todo ato se origina.

[1950]

*Notas*

<sup>1</sup> “Projective Verse”, de Charles Olson (1950). In: ALLEN, Donald; TALLMAN, Warren. *The Poetics of the New American Poetry*. New York, Grove Press, 1973. pp. 147-158. Tradução de Renato Marques de Oliveira e Eric Mitchell Sabinson.

<sup>2</sup> “thots”, no original. (N. T.).

<sup>3</sup> “Se a música é o alimento do amor, vá tocando; / entupa-me dela, que, uma vez satisfeito, / o apetite poderá adoecer e assim morrer. / De novo, a melodia. A cadência decai, / oh atingiu o ouvido como o doce som / que sopra sobre um leito de violetas, / furtando e restituindo perfumes”. (Nesta tradução, não se respeita o decassílabo. Olson cita o trecho apenas para mostrar o prazer da sílaba, e, assim, questões de forma de antemão não são relevantes).

## OS MARTINS-PESCADORES

Charles Olson

1

O que não muda / é a vontade de mudar

Ele despertou, inteiramente vestido, na cama. Lembrou-se de apenas uma coisa, os passarinhos, de como, ao chegar em casa, ele andou pelos cômodos devolvendo-os às gaiolas, primeiro o verde, a fêmea com perninha manca, e depois o azul, aquele que desejaram que fosse macho

E se não fosse assim? Pois é, Fernand, que balbuciava sobre Albers & Angkor Vat.

Saiu da festa à francesa. Como ficou de pé, enfiou o casaco, não sei. Quando o vi, ele estava de saída, mas não importa, ele já deslizava ao longo do muro da noite, perdendo-se nalguma fenda das ruínas. Somente ele poderia ter dito, “Os martins-pescadores! quem liga para suas plumas agora?”

Suas últimas palavras foram: “A lagoa é puro limo”. Repentinamente todos, parando de falar, sentaram-se à volta dele a observá-lo, não tanto para ouvir, ou prestar atenção, eles, admirados, olhavam uns para os outros, gozando, embora escutando, e ele repetia e repetia, não podendo ir além desse pensamento “A lagoa as penas dos martins-pescadores deram lucro por que parou a exportação?”

E foi então que ele saiu

2

Pensei no **E** na pedra, e no que disse Mao  
la lumiere”

mas o martim-  
de l’aurore”

mas o martim-pescador voou para o ocidente  
est devant nous!

ele pegou a cor de seu peito  
do calor do sol poente!

As feições são a fraqueza dos pés (sindactilia do 3º e 4º dedos)  
o bico serrilhado, por vezes acentuado, as asas  
onde a cor aparece, curtas e arredondadas, a cauda  
discreta.

Mas não eram essas coisas os fatores. Nem os pássaros.  
As lendas são  
lendas. Morto, pendurado das telhas, o martim-pescador  
não indicará o vento propício  
nem afastará o raio. E tampouco, por aninhar-se,  
aquietam-se as águas, no ano novo, por sete dias.  
É verdade que nidifica quando o ano se abre, mas não sobre as águas.  
Nidifica no fim do túnel que ele próprio abre na ribanceira. Lá  
põe, sobre espinhas de peixe, seis ou oito ovos brancos e diáfanos,  
não diretamente no barro nu, mas sobre espinhas em pelotinhas vomitadas pelos  
pássaros.

Nesses rejectamenta

(que, acumulando-se, tomam forma de taça) os filhotes nascem.  
E, enquanto são alimentados e crescem, esse ninho de excremento e peixe podre  
torna-se

uma massa encharcada e fétida

Mao concluí:

nous devons

nous lever

et agir!

3

Quando as atenções mudam / a selva  
penetra

até mesmo as pedras racham

lascam

Ou:  
entra  
aquele outro conquistador que reconhecemos com mais naturalidade  
ele se parece tanto conosco

Mas o E  
talhado rudemente naquela pedra mais antiga  
soava de outro jeito

era ouvido de modo diferente

tal como, noutro tempo, os tesouros tinham uso:

(e mais tarde, muito mais tarde, um ouvido fino pensou  
um casaco de cor escarlata)

“de penas verdes    olhos, bicos e pés  
de ouro

“animais, do mesmo modo,  
parecendo caramujos

“uma grande roda, ouro, com figuras de quadrúpedes desconhecidos,  
e trabalhada com tufos de folhas, peso  
3800 onças

“por último, dois pássaros, confecção de fio e plumagem, as penas  
ouro, os pés  
ouro, dois pássaros empoleirados sobre dois caniços  
ouro, os caniços surgindo de duas comas bordadas,  
uma amarela, a outra  
branca.

“E de cada caniço pendiam  
sete borlas emplumadas.

Nesta instância, os sacerdotes  
(em mantos escuros de algodão, e sujos,  
os cabelos desgrenhados, empapados de sangue, espalhando-se em delírio  
pelos ombros)  
correm entre o povo, clamando-o  
a proteger os deuses

E agora tudo é guerra  
onde tão recentemente havia paz  
e a doçura de fraternidade, o usufruto  
de campos lavrados.

Não acumulação, porém mudança, o *feedback* comprova, o *feedback* é a lei

Homem algum entra duas vezes no mesmo rio  
Quando morre o fogo morre o ar  
Ninguém permanece, nem é, uno

À volta de uma aparência, de um modelo comum, crescemos vários. Senão como é que, se permanecemos os mesmos, ora gozamos o que antes desprezamos? amamos objetos opostos? admiramos e/ou criticamos? enunciamos outras palavras, sentimos outras paixões, não temos nem a figura, nem a aparência, nem a disposição, nem a carne a mesma?

Subsistir em estados diferentes sem mudança não é uma possibilidade

Podemos ser exatos. Os fatores estão no animal e/ou na máquina os fatores são comunicação e/ou controle, ambos implicam a mensagem. E o que é a mensagem? A mensagem é uma seqüência discreta ou contínua de ocorrências mensuráveis, distribuídas no tempo

é o nascimento do ar, é o nascimento da água, é um estado entre a origem e o fim, entre o nascimento e o começo de mais um ninho fétido

é mudança, não apresenta mais nada além de si

E a compreensão demasiado exagerada quando é comprimida e condensada lhe custa precisamente

Este aquilo que você é

II

Eles enterraram os mortos em posição sentada  
serpente vara navalha raio de sol

E ela espargiu água na cabeça da criança, gritando  
“Cioa-coatl! Cioa-coatl!”  
com o rosto voltado para o oeste

Onde são encontrados os ossos, em cada pilha individual  
junto com os objetos prediletos de cada um, há sempre  
o piolho mongólico

A luz está no leste. Sim. E devemos levantar, agir. Ainda  
no oeste, apesar das trevas aparentes (a brancura  
que recobre tudo), se você olhar, se agüentar, se puder olhar, por tempo suficien-  
te

o tempo necessário a ele, meu guia  
olhar no amarelo daquela rosa mais duradoura

assim você precisa, e, naquela brancura, para dentro daquele rosto, com qual  
lisura, olhar

e, considerando a aridez do lugar  
e a longa ausência de uma raça adequada

(dos dois que vieram, cada qual um conquistador, um curou, o outro  
despedaçou os ídolos orientais, deitou abaixo  
as paredes do templo, que, diz o apologista,  
foram enegrecidas de vísceras humanas)

ouvir  
ouvir, onde fala o sangue seco  
onde caminha a velha fome

la piu saporita et migliore  
che si possa truovar al mondo

onde se esconde, olhar

no olho como é que escorre  
pela carne / giz

mas sob estas pétalas  
no vazio  
mirar a luz, contemplar  
a flor

de onde nasceu

com que violência a benevolência é comprada  
qual o custo em gesto a justiça traz  
quais injustiças os direitos domésticos subentendem  
o que tocaia  
este silêncio

qual pudor a pejorocracia ultraja  
como podem apodrecer a vizinhança, o descanso noturno e a re-  
verência  
o que procria onde a imundície é lei  
o que rasteja  
por baixo

### III

Não sou grego; nem hei o privilégio.  
E, certo, não sou romano:  
ele não pode assumir risco que conte,  
muito menos o risco da beleza.

Mas tenho meus afins, houvesse razão alguma além de que  
(como ele disse, seus afins) me arrisco, e,  
uma vez livre, eu seria canalha  
se não o fizesse. O que é bem verdade.

A coisa dá nisso, apesar da desvantagem.  
À guisa de esclarecimento, ofereço uma citação:  
si j'ai du goût, ce n'est guères  
que pour la terre et les pierres

Apesar da discrepância (um oceano coragem idade)  
Isto também é verdade: se sei discernir

foi só porque me interessei  
pelo que foi morto no sol

A tua pergunta te devolvo:

descobrirás mel / entre os vermes da carniça?

Caço entre pedras

Tr. Eric Mitchell Sabinson

1949

### Posfácio

Charles Olson (1910 - 1970) tinha partido de Buffalo, onde lecionava na universidade estadual, no ano que precedeu minha chegada à cidade, famosa pelas grandes nevasdas e pela decadência industrial. Contudo, nossos preceptores, os alunos de pós-graduação, ainda andavam deslumbrados, mantendo viva a presença do poeta como uma promessa do que seria possível no universo a partir da própria poesia. Na primeira aula a que assisti na faculdade, um dos rapazes, apenas quatro ou cinco anos mais velho que nós, mas já responsável pela disciplina, abriu *The New American Poetry*, editado por Donald M. Allen, e começou a recitar “The Kingfishers”, o primeiro poema do volume — e, assim, não apenas um começo, mas um gênesis. Ele leu, *What does not change / is the will to change*.

Em um único verso, em um único momento, eu e meus amigos provamos um pouco do que significava fazer parte de vanguarda: nós não somente nos transformaríamos, como as mudanças seriam de tal profundidade que eventualmente nos tornaríamos irreconhecíveis aos simples mortais que aceitavam as explicações normativas de como o mundo era construído. Afinal, o poema proclama a inexistência da repetição. Não existe nada de antemão. O que há é apenas a mudança e a descoberta. Em nós, por proximidade espacial e espiritual, a novidade foi cataclísmica. Não importava que Olson não fosse *beat*, a escola poética que mais respeitávamos. Cheirava a fumo a sintaxe, às vezes incoerente, de seus versos. Brilhavam de mesalina suas imagens, mesclando o recôndito e o banal. A mentalidade de sua poesia rejeitou a América das guerras na Coréia e no Vietnã, mas continuou sendo americana. Tínhamos o mesmo inimigo, que Olson chamou de *pejorocracy*. Era 1967.

Olson tinha sido reitor de *Black Mountain College*, portanto, mestre ou colega de uma parte da vanguarda da época: o músico John Cage, o coreógrafo Merce Cunningham, o artista plástico Robert Rauschenberg, os poetas Edward Dorn e Robert Duncan e os arquitetos Buckminster Fuller e Josef Albers — o diretor da escola Bauhaus, mencionado na primeira parte do poema. Como poeta, Olson foi o antídoto contra a influência de Pound e Eliot, ambos criticados no poema, para não dizer o antídoto contra toda a poesia vitoriana ainda lida por minha geração no colégio. O símbolo da presença cotidiana de Olson em Buffalo foi um poeta mais jovem, Robert Creeley, naquela época com 40 anos. Durante mais de uma década, enquanto a cidade perdia metade de sua população e eu me diplomava quatro vezes, só encontrei coragem para falar com Creeley no dia da defesa de minha tese de doutorado — embora ele tivesse sido orientador de meu melhor amigo —, tamanha a força do mito que conjurava. Creeley tinha resumido a política poética de Olson, e quando Olson veio a escrever “Projective Verse”, o ensaio de 1950, citou-o categoricamente em maiúsculas: FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT (A forma nunca é mais do que uma extensão do conteúdo). A partir desta formulação radicalmente antiplatônica, podíamos nos esquecer de todas as lições parnasianas do segundo grau e buscar uma definição de poesia que não dependesse de regularidade métrica, de reconhecimento do pé empregado pelo poeta ou

de uma taxonomia estruturada para classificar poemas, por exemplo, “se é soneto, é, portanto, um poema”.

Levanta-se então a seguinte pergunta, o que é um poema? É, nas palavras de Olson, nada mais do que energia transferida ao leitor do lugar de onde o poeta a encontrou, através do verso. O verso, nascido no cérebro, viaja pelo ouvido à sílaba, o repositório do intelecto. O verso nasce também no coração, e viaja pela própria respiração do poeta ao poema. A respiração e o verso, em termos ontológicos, são sinônimos: o começo e o fim da poesia são – e aqui prefiro o inglês – *breath*. Uma poética pós-modernista também era uma poética cinestésica. A poesia ambiciona apenas a nudez: *Nakedness / is what one means*.

A tradução do ensaio “Projective Verse” é editada pela primeira vez neste número da *Remate de Males*. O poema “Os Martins-Pescadores” já apareceu no volume *Transverso*, organizado por José Paulo Paes e publicado sob a égide da Editora da UNICAMP, em 1988, ainda que com distribuição exígua. Embora eu tivesse os conselhos de Zé Paulo Paes e Paulo Franchetti durante a realização do trabalho, aproveitei minha marginalidade lingüística para tentar evitar as distorções normalizantes do próprio português, querendo manter a singularidade do verso olsoniano. Fiz poucas mudanças, todas pequenas, visando esclarecer a cosmovisão do poeta e eliminando os momentos de “traducionês” que eu não percebia naquela época. Para esta edição, tive os conselhos de Renato Marques de Oliveira, que também traduziu comigo o ensaio. Não fizemos concessão alguma às exigências de qualquer estilística da língua portuguesa. Nas traduções, tanto do ensaio quanto do poema, quisemos o “imediato, contemporâneo do agir-em-você” de cada obra. Afinal, para ser olsoniano, é preciso ser contra os tempos verbais — na verdade, contra a sintaxe, contra a gramática em geral, ou seja, do jeito que a herdamos. Acho que conseguimos.

Eric Mitchell Sabinson  
IEL/UNICAMP