

Excursos sobre a “Linguagem Emancipatória”: o experimentalismo americano e a gênese de uma nova *poiesis* visual e sonora

Isabella Alessandra Cortada Roberto

ISAG / FLUP / USC

Citation: Isabella Alessandra Cortada Roberto. “Excursos sobre a ‘Linguagem Emancipatória’: o experimentalismo americano e a gênese de uma nova *poiesis* visual e sonora.” *Via Panoramica: Revista de Estudos Anglo-Americanos*, série 3, vol. 9, n.º 2, 2020, pp. 10-24. ISSN: 1646-4728. Web: <http://ojs.letras.up.pt/>.

Abstract

It was in the field of literary visual and spatial experimentations, the matter of which all poetry is made of, that the morphological, phonetical, syntactical and semiological research is still being carried on. The dissolution of the significant and the signified is regarded as a subversion of the syntax, the semantics and the spelling of the language, an invention of new ways of writing and the demand for new ways of reading, for an active engagement of the reader in the process of decoding the text. Reading and interpreting this hybrid composition, in which the verbal and the non-verbal become intricate, requires the understanding that we are before a playful game, at once rational and experimental, dealing with all the dimensions of the linguistic sign: visual, sound and meaning. We aim at a more amplified conceptual theory frame by resorting to authors varying from different artistic schools from the fifties up to the eighties, such as the New York School, the Black Mountain College and the *L=A=N=G=U=A=G=E* School. Subversion is the key-code.

Keywords: Hybridism; Experimentalism; Heteroglossia; American Poetry

Resumo

Foi no campo das experiências visuais e espaciais do texto, considerado como matéria substantiva de que o poema se produz, que a pesquisa morfológica, fonética, sintáctica e semiológica se projectou e projecta.¹ O processo de dissolução do significante e do significado resulta numa subversão da sintaxe, da semântica e da grafia da linguagem, na invenção de novas formas de escrita e na exigência de novas formas de leitura, de uma participação activa do leitor na decifração do texto. Ler e interpretar essa composição híbrida, em que o verbal e o não-verbal se entrecruzam, exige a compreensão de que estamos diante de um jogo lúdico, racional e experimental, com todas as dimensões do signo: visual, sonora e semântica. Visamos

a maior abrangência teórico-conceitual através de referências várias a autores de diferentes escolas e movimentos artísticos dos anos 50 a 80, que incluem a New York School, a Black Mountain College ou a L=A=N=G=U=A=G=E School. Subversão é o código-chave.

Palavras-chave: Hibridismo; Experimentalismo; Heteroglossia; Poesia Americana

Introdução

Elaboraremos primeiramente um breve excuro sobre o enquadramento histórico-social que propiciou o surgimento de linguagens outras, que romperam convenções e fracturaram o modelo narrativo hegemónico. A ambiguidade disciplinar anexa às obras que cruzam os territórios da escrita e da escuta pode ser hoje compreendida no seio de um contexto artístico particular identificado como Arte Sonora e, em determinados casos, como arte “Inter-média”. Assim, ainda que reconhecendo que a interpenetração destas duas dimensões sensoriais é desde há muito um motivo de interesse histórico e cultural, verificamos, contudo, que o século XX veio levantar novas questões: teria surgido uma nova arte dos sons concorrente à música ou estaríamos apenas perante uma redefinição das suas fronteiras? Por que motivo, nas novas práticas artísticas do século XX, deixara o som de ser representado na pauta como uma metáfora de pureza espiritual e se transformara num elemento orgânico, comprometido com a tangibilidade da vida? Por outro lado, como poderemos libertar a linguagem do seu “sarcófago” impresso? Como quebrar os ataúdes cinzentos de murmúrios e permitir que as palavras “uivem” da página? Este questionamento foi o que impulsionou as experimentações dos poetas dadaístas, futuristas e do movimento brasileiro concretista, levando-os a realizar experiências com expressões não articuladas: interjeições e exclamações; sopros, gemidos, sussurros, gritos e rugidos... numa palavra, respirações.

A nova consciência de uma modernidade dinâmica elegia então o ruído como matéria sonora revolucionária, que negava as referências do passado e prometia novas possibilidades, num compromisso efectivo com a vida. Nesse sentido, é actual e pertinente compreendermos algumas aplicações da Poesia Sonora via seus diferentes suportes de comunicação, permitindo entrever até que ponto as classificações rigorosas de arte estão a desabar na contemporaneidade diante da procura dos artistas por uma arte que se dá na inter-relação entre as diferentes representações e meios. Embora haja actualmente inúmeros artistas e teóricos dedicados ao trabalho da Poesia Sonora, ainda não existe uma literatura específica que reúna toda a diversidade e múltiplas perspectivas estéticas ou tecnológicas dessa arte complexa. As suas possibilidades de pesquisa e de experimentação poética permanecem, sem margem

para dúvida, desafiadoras: além da sua importância como vanguarda, pelo seu carácter oral, a Poesia Sonora, sobretudo, alcança potencialmente um público mais vasto e heterogéneo, atraído pelo lado mais teatralizado das palavras à solta.

Para a nossa fundamentação teórica de base com que pretendemos balizar sobretudo o conceito de *linguagem emancipatória*, convocaremos para um diálogo pleno de heteroglossias autores diversos como Marjorie Perloff (“momento futurista”), Deleuze e Guattari (“literatura menor”, “linha de fuga”), Mikhail Bakhtin (“heteroglossia”) e os poetas da *L=A=N=G=U=A=G=E School*.

Excursos

That poetry of which I speak is multidirectional and multivectorial; for while some vectors are undermining others just keep on mining. The interpretative and compositional model I am proposing, then, can be understood as a synthesis of the three Marxes (Chico, Karl, Groucho) and the four Williamses (Raymond, William Carlos, Tennessee, and Esther. (Bernstein, *The Politics of Poetic Form* 243)

O conceito de vanguarda sempre esteve associado ao conceito de ruptura com a tradição, à superação do repertório de formas históricas pela evolução tecnológica, e pelo sentimento das novas gerações. O entusiasmo pela sociedade urbana e industrial, pelas máquinas, pela velocidade, e pelos novos meios de comunicação e de transporte, nas primeiras décadas do século XX, motivou a exigência de uma arte verbal completamente nova. Havia um descompasso entre a sociedade moderna e as formas canónicas do passado que correspondiam a um certo estado do mundo entretanto perdido para sempre.

Dentro da tradição modernista há, pois, e de acordo com a teórica norte-americana Marjorie Perloff, uma “outra tradição” que faz implodir o modelo de linguagem sequencial e linear que vinha do realismo e também do epigonismo romântico. Em *The Futurist Moment – Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (1986), a crítica norte-americana resgata um período atravessado por impulsos e agitações, em que se manifesta a vontade de ruptura com as estruturas políticas e económicas existentes, e se desafiam as barreiras nacionalistas. Entre 1890 e 1930, sendo esta uma baliza histórica discutível, surgiram vozes de artistas e de poetas em busca de alternativas às formas de organização social que lhes eram impostas, formas que viam como conservadoras e cristalizadas, incapazes de traduzir o alvoroço do cenário que os rodeava. O movimento, a velocidade, a vida moderna, a

violência, as máquinas e a desvinculação com a arte do passado tornaram-se temas centrais para os artistas; era urgente representar o dinamismo, as grandes multidões agitadas nas ruas, o vibrante fervor das fábricas, dos estaleiros, dos caminhos-de-ferro, dos navios a vapor, do campo de batalha do conflito mundial.

Estamos perante uma nova proposta de modelo de literatura que obrigava artistas e poetas a procurar outras formas para dizer a complexidade, a incompletude e o descentramento com que eram confrontados, e a levar a cabo essa errância num “momento futurante”, um território de transição, de busca e de arbitrariedade; nele se vão encontrando, agonisticamente, novas e velhas hierarquias, criando assim um espaço de fronteira, híbrido e poroso, que permite a passagem de e para outros mundos, da Tradição para a “outra tradição”, trazendo para a cena artística e social a exigência de novas escalas do olhar e da escuta. O “momento futurista”, expressão aliás criada por Renato Poggioli em *Teoria Dell’Arte di Vanguardia* (1962), correspondeu, desta feita, a uma breve fase utópica do modernismo inicial, quando os artistas se sentiram às vésperas de uma nova era que seria mais excitante, mais promissora e mais inspiradora do que qualquer outra precedente. Escrevendo sobre os elementos típicos do espírito vanguardista, o teórico italiano vai elencando conceitos como o “antagonismo” (age-se contra alguma coisa ou contra alguém, por exemplo, contra o estado, a burguesia, as instituições académicas), o “culto da juventude” (identificada com a vitalidade, a energia, a oposição ao antigo), entre outros, sem deixar de referir a preponderância da poética sobre a obra, ou seja, o facto de as teses defendidas, por exemplo nos manifestos, e a concepção revolucionária do objecto artístico serem mais importantes do que a própria obra em si. Em sequência, Perloff resgata um período que inaugura um experimentalismo da linguagem contra modelos fechados, conservadores, ordenados, que vinham de uma tradição de pensamento com ênfase no individualismo e no sujeito poético como génio criador. A linguagem passa a ser entendida, não como um produto que reflecte o social, mas como um processo que o interroga:

the climactic moment of rupture, the moment when the integrity of the medium, of genre, of categories such as “prose” and “verse” and, most important, of “art” and “life” were questioned. It is the moment when *collage*, the *mise en question* of painting as a representation of “reality”, first makes its appearance, when the political manifesto is perceived aesthetically even as the aesthetic object - painting, poem, drama - is politicized. (Perloff 38)

A revolta da modernidade contra os modelos estéticos estabelecidos pela tradição, bem como o desejo de criar novas formas e incorporar novos temas, levou os criadores modernos a recusarem a estabilidade, o imobilismo e a repetição em favor do inesperado, do imprevisível, do ignorado, compreendidos como informação estética nova por se encontrarem fora de uma cadeia previsível de fenómenos. O desejo de criar novas estruturas formais é cúmplice, pois, do próprio devir temporal, acompanhando processos históricos como a 1.^a Grande Guerra, a Depressão de 1929 e a 2.^a Guerra Mundial e, neste aspecto, podemos afirmar que o século XX sintetiza toda a história da arte. Com efeito, as transformações ocorridas na sociedade europeia entre o final do século XIX e o início do século XX foram decisivas para o surgimento das primeiras vanguardas artísticas que, em dialéctica contínua com a história, aliaram o projecto da revolução estética a uma expectativa de profundas mudanças sociais, sintetizado por André Breton na sua conhecida fórmula “‘mudar a vida’ (Rimbaud) para ‘transformar o mundo’ (Marx)”. Esta era a convicção que animava artistas e escritores das décadas de 1910 e 1920, como Apollinaire, Maiakovski, Duchamp, Tzara ou Picabia, que alimentavam a fé numa revolução próxima que fundiria arte, política e tecnologia.

Após um período de novo realismo social, no pós-guerra, activo especialmente no romance e no cinema, a segunda metade do século XX assistiu a uma nova vaga de movimentos vanguardistas e experimentais nas décadas de 1950-1970, com a Poesia Concreta, a *Language Poetry*, o “Neobarroco” latino-americano, o “Olimpo” francês e o Experimentalismo Poético Português (*PO-EX*), que retomaram a retórica, a pesquisa formal e o espírito utópico de seus antecessores, mas num contexto histórico distinto, e aplicando diferentes vias de elaboração formal. De facto, a arte de hoje, a par do desenvolvimento científico e tecnológico, colocou na sua estrutura o carácter *probabilístico* das suas invenções, a natureza *estocástica* e estatística dos seus materiais e adoptou o *simulacro* como processo produtor da sua verosimilhança.

Assim, a invenção projecta-se sempre no futuro e ao problematizar a própria ideia de *obra de arte* abre a actividade do Homem para a perspectiva infinita do desconhecido. Esta é a *poiesis*. Uma Poesia Concreta que questiona a própria natureza das palavras e das imagens ditas poéticas, confrontando o verbal com o não-verbal, o símbolo com o ícone, o tempo com o espaço, a escrita alfabética com o ideograma, o vestir das palavras com ideias e sentimentos, com a nudez da matéria de que a comunicação é feita. Ou seja, a sílaba, a palavra, o verso, a rima, o paralelismo, a metáfora, o sentido, a própria gramática são radicalmente desafiados pela agramaticalidade do desenvolvimento espacial dos possíveis sentidos dos signos, a

probabilidade e a improbabilidade, a ambiguidade, a pluri-significação e a inter-semiótica são agora os códigos da escrita e da leitura.

No entanto, as razões do experimental na poesia podem hoje ser consideradas como fazendo já parte de um processo de transformação da prática da invenção poética, cujos resultados irreversíveis estão patentes naquilo a que chamamos, não já com um nome de escola ou movimento, mas sim, genericamente, de poesia contemporânea. Com toda a carga de ambiguidade e de ampla indefinição programática que essa expressão certamente tem. Mas a pesquisa das razões das transformações trazidas por uma atitude experimental à prática literária da poesia e das transgressões que isso implica, em termos de prática poética e também da sua teorização, vão levar-nos para muito longe daquilo a que muitos ainda chamam de “poesia”. Longe em termos temporais, visto que práticas escritas justamente consideradas como experimentais têm efectivamente a sua origem ou génese em práticas multisseculares que foram esquecidas ou recusadas por atitudes culturais, hoje também rejeitadas estética ou ideologicamente. Longe também, porque as práticas experimentais vieram ampliar e complexificar aquilo que na poesia se pode dizer e fazer, em termos de comunicação e principalmente de participação sinestésica e de qualificação estética.

As tarefas paradoxais, impossíveis, idealistas mas profundamente humanas, como por exemplo dizer o que não pode ser dito, sentir o que está para além dos sentidos, pensar o que nunca se pensou, inventar o novo, comunicar o incomunicável e outras tarefas ainda impensáveis têm, desde há muito, sido consideradas como as tarefas do poeta. Não do poeta escrevinhador de versos para dizer o já dito, mas para dizer probabilisticamente o que nunca foi dito. Trata-se portanto, e em primeiro lugar, de remover escombros e ao mesmo tempo de criar um novo humanismo para uma época que apenas se adivinhava nos anos 50 e 60. Os instrumentos linguísticos, os novos meios de comunicação que despontavam, a reorganização social que se vislumbrava, tanto baseada em valores de liberdade como em novos conhecimentos científicos, davam aos novos poetas as razões e os meios para a recriação de uma forma já milenar, a poesia, e da sua fruição estética. A vida acelerou e complexificou-se, impondo cada vez mais a diversificação das necessidades estéticas de uma sociedade universalizada. Mas é também esse o contexto de desencantamento, em ruptura com o Expressionismo Abstracto, que faz inscrever o apelo ao signo linguístico como pensamento plástico. De facto, a partir do final dos anos 50, o recurso à linguagem assim como ao discurso sobre a arte e sobre o artista são incorporados na obra, ela mesma considerada enquanto signo linguístico.

Estamos perante trabalhos que ultrapassaram o horizonte da linguística e cujos métodos adquiriram valor de exemplo e modelo para as outras disciplinas. Como é que a arte poderia guardar a sua especificidade senão a partir de uma contaminação semiótica, a mais livre das quais introduzida pela experiência da visibilidade proporcionada pelos novos média? O questionamento da natureza da arte pela arte contemporânea abrange não só as fronteiras entre as artes como também as da própria arte - o seu espaço de apresentação como também os seus limites históricos, pela incorporação do “pré-histórico”, daquilo que está para além dos cânones históricos da arte. Por outro lado, esse questionamento reata com todo um campo de experimentação modernista. Que os discursos dos artistas sejam incorporados nas obras de maneira programática, que eles apareçam nos suportes mais diversos, isso deriva em última instância da tomada de consciência da instituição Arte como algo que existe para além da arte. Seja pela rejeição, pela derrisão ou enquanto elemento operatório, esse dado é, a partir de então, imanente à produção. Nessa junção aparentemente paradoxal da afirmação da autonomia e da contaminação, a figura de Duchamp é, evidentemente, decisiva. A crise da contemplação como forma de percepção da arte revelou a cisão entre a obra e o valor da arte e, com isso, pôs a nu o seu processo de institucionalização, a sua materialidade social. Através das diversas estratégias das vanguardas, a ancoragem social e filosófica da arte enquanto duplicação da realidade foi destruída e a própria visibilidade questionada. As ideologias da sua instrumentalização foram igualmente desveladas na sua força simbólica, colocando em questão o estatuto da obra enquanto objecto. A partir do que se chamou então de “crise da arte”, em que a plena razão de ser da arte está sempre em suspenso, é um saber da arte que aflora, para além ou em contradição com um saber sobre a arte e com as convenções que regiam a sua produção, no sentido mais amplo. Nesse novo território onde o visível é denunciado na sua fragilidade, as oposições entre os sistemas de signos que fundamentam cada arte são questionadas. Do atrito entre esses sistemas deriva um universo de experimentações, tendo por base a reunião das artes e a interpenetração dos seus percursos.

Esse precário espaço crítico próprio da arte, construído pelas vanguardas, procura, desde então, um saber interno à arte e não um saber a partir da arte. No entanto, as questões suscitadas pelos dadaístas face à arte contemporânea não deixam de ser surpreendentes. As terminologias colocam em evidência as diferenças entre os desenvolvimentos da arte moderna e da arte contemporânea: a Anti-arte e a Não-arte. Se a Anti-Arte investia no campo genealógico da História da arte e se inscrevia como ruptura com os valores estabelecidos, a Não-arte investe nas “qualidades não

artísticas” e na saída das suas fronteiras tradicionais - tanto dos seus lugares quanto dos seus meios. Trata-se de uma arte que trabalha sobre os limites daquilo que poderia ser arte. Em certa medida, não é mais a arte que permite a História da arte mas o inverso - a História da arte, essa construção *a posteriori*, infiltra-se na produção e parece mesmo determiná-la. A linguagem adquire um valor de mediação entre o projecto e a realização deste, tornando-se ela mesma um meio. Em vez de manifestos, temos ficções; em vez de uma busca pela obra de arte total, temos uma contaminação entre as artes, sem modelo pré-estabelecido, e a afirmação da pregnância visual no texto. Mais do que uma reunião das artes, são as categorias que passam então a ser intercambiáveis e a apresentação, enquanto processo imanente à concepção da obra, desdobra-se no tempo e no espaço. E é justamente no momento da passagem da hegemonia de Paris para Nova Iorque, e portanto de uma situação ancorada num passado histórico para uma situação sobretudo sem delimitações precisas, que se multiplicam os esforços para atingir o novo “moderno”. A palavra aparece como um objecto autónomo, que trabalha de forma integrada o som, a visualidade e o sentido, propondo novos modos de fazer poesia, com vista a uma “arte geral da palavra”, que foi sintetizada pela expressão joyceana “verbivocovisual” (*Finnegans Wake* 341). *Un Coup de Dés* de Mallarmé mostrou uma nova possibilidade de organização do pensamento através da espacialização visual do poema. Ezra Pound recorreu à utilização do método ideográfico, e.e. Cummings proporcionou desintegração, “atomização” das palavras para criar novas articulações. Essa é uma ideia que poderia ser extensiva à música tradicional ocidental, em que a audição é “submetida” à visão e à notação musical. No seu *Traité des Objets Musicaux* (1966), Pierre Schaeffer, considerado o “inventor” da *música concreta*, diz que devemos confiar antes de mais no nosso ouvido, que é uma visão interna.² Seria a voz o ponto de contacto, de intersecção entre língua, música e pensamento? Seria a voz um elemento de intersecção por excelência, como concretude por essência? Seria a Poesia Sonora uma arte de fronteira, de afirmação, de encontro e, quem sabe, de “reconexão”, de rearticulação, de sentidos e percepções? A música é semântica, sim, mas requer, mais do que a literatura, a cooperação emocional do interlocutor. Um Dó Maior não terá a mesma força-efeito em duas pessoas. Nem terá a mesma força-efeito numa mesma pessoa em dois momentos diferentes. E por mais que uma metáfora seja também ela polissémica e aberta a interpretações e recepções diversas, está claro que “a rose is a rose is a rose is a rose”, no mais puro sentido steiniano.³ Na música não há uma “rosa”. Há dissonâncias, pausas, assonâncias, intervalos, dominantes, repousos, marchas, forças, tons, modos, clímaxes, inquietações, paz, conflitos, soluções... tudo

isso recusando as palavras, recorrendo a significantes que ampliam os mistérios da criação poética.

A leitura deixa de ser obrigatoriamente um percurso horizontal da esquerda para a direita, de cima para baixo. Desse processo de subversão e de libertação de energias, a visão da escrita saiu revigorada, reanimada, reinventada. A espacialização das linhas e das palavras integra a construção plástica do poema e direcciona a oralização para os seus vários caminhos de leitura; o aspecto espacial da composição, portanto, colabora com o temporal. A ambiguidade estrutural do poema, que se alimenta dos universos sonoro e visual, conduziu a toda uma gama de novas articulações sintácticas que são a origem de outros novos sentidos, no seio de um sistema que a si próprio se considera poesia. É o momento em que o próprio conceito de arte e as suas categorias são postos em causa, um momento de crise epistemológica em que as hierarquias dos discursos são abaladas e em que o *ethos* futurista se funda nessa necessidade premente por um novo modelo de pensamento e de linguagem, que não era mais do que um voltar ao que era a natureza primeira e arcaica do ofício do poeta: a demanda, a procura. Em termos de modelo de linguagem e/ou modelo de pensamento, estamos perante um processo pautado pela fragmentação, pelo descentramento, pelo *agon*. Este é o cenário do *pathos*, o momento em que as janelas se abrem escancaradas, reclamando a urgência de abrir o espaço da página ao conjunto de convulsões que estavam a ter lugar.

Se, no entender de Marjorie Perloff, Rimbaud é o poeta do indeterminismo do início do século XX, os poetas *L=A=N=G=U=A=G=E* são os seus actuais representantes, herdeiros do projecto modernista e conscientes de que a ruptura da linguagem dominante continua na (des)ordem do dia. O seu compromisso é para com as inovações conceptuais na poesia e para com a experimentação formal, contribuindo para um questionamento constante, sempre controverso e em aberto, do que é a poesia e do que conta como poesia. Vendo-se como parte de uma tradição específica que no século XX incluía poetas como Stein, Pound, Williams, Zukofsky, a geração da *Black Mountain*, o movimento *Beat*, assim como as vanguardas de São Francisco e de Nova Iorque, os seus mentores perfilham a ideia de que a poesia não é apenas mais uma forma de discurso, um modo particular de usar a linguagem contrastando com outros géneros discursivos, mas uma exploração e experimentação dessa mesma linguagem em todas as suas vertentes - formal, semântica, de enquadramento histórico, social e cultural.

Assim começava em 1978 o movimento *L=A=N=G=U=A=G=E*, ano em que surge o primeiro número da revista com o mesmo nome, publicada por dois jovens poetas,

Charles Bernstein e Bruce Andrews. Considerada uma das actuais vanguardas poéticas norte-americanas, inscreve-se na linha da teoria crítica marxista (representada por autores como Terry Eagleton, Frederic Jameson ou Raymond Williams) com influências várias, nomeadamente da filosofia pós-estruturalista (com nomes como Foucault, Derrida ou Deleuze e Guattari); a sua abordagem das questões poéticas é social e política, apostando numa linguagem que inclui mais do que exclui, a poesia revelando-se fracturante quando procura novas formas:

Poetry is aversion of conformity in the pursuit of new forms. . . . By form I mean ways of putting things together, or stripping them apart, I mean ways of accounting for what weighs upon any one of us, or that poetry tosses up into an imaginary air. . . . By form I mean how any one of us interprets what's swirling so often incomprehensibly about us (The L-A-N-G-U-A-G-E Book 1)

Ou seja, um poeta trabalha, em primeiro lugar, *na* forma e *com* a forma, a poesia faz-se aversão à conformidade quando se constitui como arena de questionamento da autoridade e da constituição de significados e de valores do eu. A poesia interpela a linguagem e é política quando rasga as formas dominantes. Por isso, em “Artifice and Absorption” (*Poetics* 219), Bernstein, o principal teórico do movimento, defende que a poesia deve ser complexa e resistir à linguagem dominante, aos sentidos dominantes, às convenções dominantes, ou seja, ao que é facilmente assimilável. É nesta linguagem impermeável que a poesia se faz acto de cidadania e questiona as entidades e convenções dominantes, mostrando quão provisórias e artificiais são: “The poetic authority to challenge dominant societal values, including conventional manners of communication, is a model for the individual political participation of each citizen” (*idem*). Para Bernstein, os poetas não são entendidos como entidades “neutras” em relação ao social, mas participam nele através de uma constante guerrilha que passa por criar um espaço aberto à negociação entre as configurações do real e as imagens alternativas a esse padrão comum. Trata-se de um trabalho que implica um movimento de ameaça à coesão de modelos sustentados durante anos por cânones e que não prevêm os fluxos de energias de capacidade infinita e livre; pelo contrário, concentram-se num único centro de poder, aniquilador das dinâmicas periféricas, mas as únicas que se revelam efectivamente como importantes disrupções para contrastar e interromper o modelo da “cultura oficial”, branca, falocrática, heterossexual e cristocêntrica. Bernstein convoca o discurso poético para fazer a “fenda” nesse centro de significados que socialmente aceitamos como definitivos e universais. Para dar conta destes novos sentidos poéticos

- sociais - políticos - históricos - a poesia lida deve ser uma experiência performativa, “an ongoing convention of poetry, by poetry, for poetry” (*Close Listening: Poetry and the Performed Word* 24).

Mikhail Bakhtin, na sua definição de linguagens sociais heterogêneas que fazem parte do dia-a-dia, propõe um modelo de linguagem entendido como “dialogized heteroglossia” (293), por oposição ao monolinguismo feito de regras linguísticas codificadas em infundáveis formas da categoria gramatical e da norma cultural. Se apenas se reproduzirem as formas existentes, facilmente reconhecíveis, reproduz-se a cultura oficial; é então que se corre o risco de ser um mero ventríloquo, como refere Rae Armantrout, dos discursos e da ideologia dominantes, reprodutores de uma poesia comodamente instalada na sua zona de conforto, por preferir uma posição de consensualidade que encaixa nos parâmetros e normas exigidos. Essa resistência ao facilmente canonizável, ao facilmente assimilável, à ventriloquia, começam no gaguejo e no coxeio, duas formas de diferença em relação ao paradigma da saúde e da forma perfeita, resignificadas, a partir de Deleuze & Guattari, por Nathaniel Mackey, em “Sound and Sentiment, Sound and Symbol”, para implodir as convenções dominantes:

“Lame” or “limping”, that is, like “phantom” cuts with a relativizing edge to unveil impairment’s power, as though the syncopated accent were an unsuspected blessing offering anomalous, unpredictable support. Impairment taken to higher ground, remediated, translates damage and disarray into a dance. . . . The stutter thus becomes the most appropriate self reflexive feature of an articulation which would appear to be blocked in advance. (*The Politics of Poetic Form* 100, 104)

A anomalia deixa de ser deficiência e passa a ser potencialmente criativa: o coxeio transforma-se numa dança saltitante. O “gaguejo”, que é considerado perturbação/bloqueio da fluência do discurso, torna-se uma das possibilidades de desbloquear essa aparente fluência – pelas repetições, prolongamentos, hesitações. A partir deste gaguejo e deste coxeio abre-se o espaço para articular novas possibilidades de linguagem, movendo-se no indeterminismo e no anarquismo desregrado, como propõe Nicole Brossard, outra das poetisas $L=A=N=G=U=A=G=E$, em “Poetic Politics”:

Shaking the syntax, breaking grammatical law, not respecting punctuation, visually designing the text, using the white space, typesetting as you choose, using rhythms to create sounds: All of these have a profound effect on readers, offering a new perspective on reality through a global formal approach as did for example the

impressionists, the cubists, and the expressionists, in painting and as did, in literature, the surrealists, le nouveau roman, the post-moderns. (*The Politics of Poetic Form* 79)

A poesia move-se nessa descontinuidade contínua através de “linhas de fuga” às formas hegemônicas da cultura oficial. Este conceito é proposto por Deleuze e Guattari (1986) como estratégia para uma “literatura menor” dentro dessa “língua maior” que é a da literatura dos mestres. As “linhas de fuga” são formas que fazem fuga às regras da literatura e da linguagem, criando fracturas e possibilidades outras de dizer a realidade e de enunciar o “eu”. A “literatura menor” tem, assim, implicações políticas e colectivas porque quando os poetas criam epifanicamente uma possibilidade de ver o mundo de forma diferente, estão a levar consigo a comunidade que fala essa língua. Estamos perante um modelo agonista de linguagem, de pesquisar outras categorias de pensamento que não foram ainda articuladas. É neste sentido que o linguista e filósofo francês Jean-Jacques Lecercle se refere a uma linguagem do excesso: há um excesso de sentidos na sua aparente falta. É um estar sempre a fazer-se, em processo, no confronto entre as diferentes racionalidades que emergem do movimento de vectores múltiplos de significado, de estilhaços que se revelam e que revelam ordens outras no seu “fazer” arcaico partilhado pela comunidade: “Language is so devastatingly violent because it bears the traces of an archaic truth, because it is the locus of its compulsive reconstruction” (Lecercle 260). Há que adequar, permanentemente, a palavra ao mundo: destruir para, de novo, reconstruir. Aí reside a violência deste processo, a violência da linguagem. A “literatura maior” assenta naquilo que Lecercle designa como o modelo de linguagem colaborativa (“eu comunico, tenho uma mensagem”). Por oposição, a “literatura menor” assenta num modelo de linguagem agonista, uma linguagem atravessada pelo *agon* - uma poesia “menor” ou uma poesia da “outra tradição”, uma poesia que mergulha no espaço da violência do que ainda não foi articulado, do que ainda não foi dito - ou porque não se pode dizer, ou porque não se consegue, ou porque é proibido. Esse é o espaço do excesso: uma poesia da “escuta” dos espaços-tempos ainda por dizer. A arbitrariedade potencia-se como uma estratégia para ameaçar o discurso do centro, um espaço de abertura para inaugurar “linhas de fuga” ao discurso dominante. O nomadismo da resistência faz-se também por essa via do arbitrário, da escolha, uma condição errante que é uma nova forma de subjectividade, múltipla e não hierárquica, a ecoar novamente a Deleuze e Guattari.

Em *The Marginalization of Poetry*, o poeta norte-americano Bob Perelman afirma que na hierarquia dos saberes da sociedade contemporânea o discurso poético é

um discurso triplamente marginalizado: em relação ao discurso social dominante, aos outros gêneros literários e à própria crítica literária. Cria-se, então, uma “asfixia cultural” a partir de padrões estabelecidos, facilmente reconhecíveis e assimilados pela cultura dominante, que não reserva lugar para o pontuar da respiração das várias formas de estar e olhar o mundo. Todos os que ousam decompor os critérios forjados por esse centro aglutinador que é a norma, o “bem-fazer”, correm o risco de serem asfixiados por esse “sorvedor” que invalida e ignora que nessa decomposição reside precisamente a gênese criativa do existir humano: partir de alternativas que “rasgam” o imobilismo das palavras, acolhendo os “desperdícios” poéticos com uma inquietação profunda, um desejo de coisas outras através de uma linguagem que pergunta e respira.

Considerações finais

Nas novas práticas artísticas, as dimensões espaciais, temporais e históricas não só se revelam num permanente questionamento dos antigos limites, mas também na vertigem de operar nas instâncias últimas desses limites, sejam os da materialidade, os do corpo do artista ou dos meios. Não há mais possibilidade de “redenção” num outro modelo de arte, mas uma contaminação tão pregnante que os meios passaram a ser uma questão de escolha, de estratégias estéticas. Percebe-se uma linhagem de continuidades e de rupturas em que a ideia de experimentação anda a par com a ideia de procura de novas totalidades parciais. Há uma basculação constante entre mundos de representação, e qualquer tentativa no sentido de conseguir uma catalogação e uma definição sistemática das várias artes e das várias linguagens artísticas não poderá obter mais do que um resultado aleatório. A intensificação da metamorfose híbrida tem-se processado no campo performativo em sociabilidade constante com as outras artes, com os outros campos do saber e com a vida, englobando nesse trânsito elementos irregulares de monstruosidade, miscigenação e heterogeneidade. De facto, a rapidez com que se sucedem as transformações estilísticas e técnicas, neste como noutros sectores, faz com que apenas se possa estudar, com alguma probabilidade de sucesso, o seu devir, isto é, o processo metamórfico contínuo. Rapidamente o homem aproxima-se da fase final das suas próprias extensões abolindo tempo e espaço.

Na mesma proporção do avanço do processo global de mercantilização das sociedades contemporâneas, da institucionalização crescente das expressões culturais, das tentativas de subtracção do estético em nome do “politicamente correcto”, a prática poética e o exercício crítico continuam a demonstrar traços de vitalidade que se fazem ver na grande diversidade que marca a produção contemporânea das artes. O

que nos obriga a demarcar o território do “diverso” enquanto espaço de construção de linguagens poéticas de diferentes matizes estéticas e comprometidas com alternativas conscientes de trabalho com a palavra ou com as relações entre esta e outros códigos não-verbais. São notáveis as experimentações poéticas que se valem de recursos oriundos das artes visuais e sonoras, das altas tecnologias e da informática, bem como original é o trabalho de revisão e de integração de poéticas do passado. Assim, desobrigados de estabelecer pactos colectivos e programáticos, desiludidos com a promessa utópica das vanguardas, avessos aos influxos de outras tradições que não apenas a moderna, muitos poetas de hoje empenham-se em inventar a sua própria dicção e em imprimir uma marca diferencial no trabalho que realizam... mas sem deixar de continuar a aproveitar o legado dos seus precursores, de rever criticamente as tradições do passado e de dialogar com outras esferas culturais: eis definidos os parâmetros para a poesia do final do século XX.

Obras Citadas

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press, 1981.

Bernstein, Charles. *A Poetics*. Harvard University Press, 1992.

---. *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York University Press, 1998.

--- org. *The Politics of Poetic Form*. Roof, 1990.

Bernstein, Charles, & Bruce Andrews, eds. *The L=A=N=G=U=A=G=E Book (Poetics of the New)*. Southern Illinois University Press, 1984.

Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. University of Minnesota Press, 1986.

Joyce, James. *Finnegans Wake*. London: Penguin Books, 1983.

Lecerle, Jean-Jacques. *The violence of language*. Routledge, 1990.

Olson, Charles. “Projective Verse.” *Idem, Selected Writings*. New Directions Book, 1966.

Perelman, Bob. *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*. Princeton University Press, 1996.

Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. University of Chicago Press, 1986.

Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*. Harvard University Press, 1968.

Schaeffer, Pierre. *Traité des Objets Musicaux; Essai Interdisciplines*. Éditions du Seuil, 1966.

Stein, Gertrude. *Geography and Plays*. The Four Sees Company Press, 1922.

¹ A autora não segue as normas do novo acordo ortográfico.

² “Je comprends ce que visais en écoutant” (Schaeffer 240).

³ Frase de Gertrude Stein que faz parte do poema “Sacred Emily”, de 1913, e que integra o livro *Geography and Plays*, de 1923: pp. 178-88.