

---

CHARLES BERNSTEIN  
Estados Unidos da América

## A-poética<sup>1</sup>

101

---

**C**laro que não existe o estado da poesia americana, mas estados, ambiências, agitações, dissipações, renúncias, depressões, aquiescências, elações, raivas, êxtases; não a música para os nossos versos, mas uma vastidão de músicas incompatíveis; não o sentimento único, mas embates de sensibilidade: a cacofonia magnífica de corpos diferentes produzindo sons diferentes, tão diferentes como o sussurro da Hester Street é diferente da torrente da Grand Coulee, o zumbido do Central Park nas tardes de Agosto dos gritos dos pássaros sujos de óleo no Prince William Sound.

O estado da poesia americana pode caracterizar-se pelas profundas dissenções ideológicas que laceram o nosso campo de acção comunitário, tornando-o volátil, dinâmico, cativante.

Por isso, o que eu ouço nas poesias deste *fin de siècle* neo-americano é uma implícita recusa de unidade que resulta

**O estado  
da arte**

---

<sup>1</sup> O presente texto engloba o capítulo introdutório e capítulo final do livro *A Poetics* (Cambridge: Harvard University Press, 1992). Agradecemos à Harvard University Press a autorização concedida para esta publicação.

da nossa prodigiosa e magnânima efusão de palavras. Ao dizer isto, afirmo a minha própria e particular paixão — que se reflecte em todos os momento deste livro — pela poesia que insiste em seguir o seu próprio caminho, em encontrar as suas próprias medidas, desenhando os mapas de mundos que, de outro modo, ficariam escondidos ou que seriam recusados ou, ainda melhor talvez, que, de outro modo, nunca teriam existido.

*A Poesia é a aversão à conformidade* na procura de formas novas, ou poderá sê-lo. Por forma, entendo maneiras de juntar as coisas, ou de as isolar despojadas, maneiras de dar conta do que é importante para cada um de nós, ou do que a poesia lança para um ar imaginário como cisnes voando de dentro das profundas do chapéu preto do mágico, de tal modo que de repente nós, como quando o céu fica de um momento para o outro completamente branco ou roxo ou azul fluorescente, comecemos a respirar mais profundamente. Por forma, entendo como cada um de nós interpreta aquilo que, tão insistente e incompreensivelmente, rodopia à nossa volta, ou o gaguejo que se gagueja, o chilreio que se canta, ora afinado, ora desafinado. Se a forma tem aversão à conformidade, é porque se afasta do desejo insaciável — que é também ódio — que esta cultura tem da assimilação — um ciclo maníaco-depressivo de aceitar e rejeitar, que é um catalisador crucial do processo sufocante de auto-regulação e autocensura cultural.

Quando recusa a conformidade, a poesia entra no contemporâneo: falando para as tensões e conflitos do momento com os meios então ao seu dispor. Quer isto dizer que dou mais valor à poesia que fende o que é normal, incluindo o que afinal é normal em literatura; a poesia que faz com que seja possível ouvir sons que, de outro modo, nunca seriam articulados.

O mais divertido é ver aqueles que mais protestam contra a fraudulência ou aridez ou mesmidade da poesia contemporânea, aquela que insiste em ser contemporânea, dissidente, diferente, a defender, como contraponto, a primazia da voz individual bafejada por uma delicada inspiração, ou a produzir um trabalho que em nada se distingue do de dúzias dos seus pares e, ainda por cima, tenderem a reconhecer valor apenas à poesia que se encaixa no horizonte estreito dos seus próprios estilos e temas. Como se a poesia fosse um ofício que se pudesse fazer bem ou fazer mal: o que, em tal caso, me

levaria a preferir a forma de o fazer mal — tudo será melhor que a epifania bem-escrita da métrica previsível — pois pelo menos as fendas e imperfeições e bizarras mostram sinais de vida.

A ideologia, seja num ponto de vista restrito e particular, seja num modo de ouvir, seja na tendência das preferências ou desagradados, dá, sempre e em todas as circunstâncias, forma à poesia e confere-lhe, mesmo quando se trata dos aspectos mais especificamente ligados ao som, a densidade de uma existência social materializada que se expressa tanto através da música de uma obra, como nas suas referências multifoliáceas. Fingir que não se é militante, que se está acima do combate, separando o «melhor» do «pior» sem «rancores ideológicos» — como dizia recentemente um poeta por sinal bem militante, afirmando a sua militância no acto mesmo de a negar — é uma forma, por demais recorrente, de mistificação e má-fé, que tem como objectivo reforçar a autoridade das nossas próprias afirmações. Tal como acontece quando George Bush tenta desacreditar os «interesses especiais», ou seja, nós, os «úberes», ao fim e ao cabo, acabamos por descobrir que o centro é um pequeno feiticeiro com um espectáculo requintado de som e luz, com boas maneiras à mesa e acesso preferencial aos meios de comunicação social.

A poesia e a poética que me interessa é aquela que inclui mais do que exclui: que reúne, na mesma obra poética ou, como neste caso, na mesma colectânea de ensaios, perspectivas e tipos de linguagem e estilos que são múltiplos e contraditórios. Uma poesia — uma poética — que dá voz aos estados da arte, ao mesmo tempo que vai além do século XX, além do moderno e do pós-moderno.

O que não é exactamente o mesmo que dizer — que vai além da distinção entre prosa e poemas. Se, contudo, houver a tentação de ler como prosa o longo ensaio-em-verso, que surge na sequência destas notas introdutórias, espero que haja uma tentação igualmente forte de ler a prosa que se lhe segue como poesia<sup>2</sup>.

A poesia deve ser pelo menos tão interessante como a televisão e bastante mais surpreendente. Mas a realidade

---

<sup>2</sup> O primeiro ensaio do livro intitula-se «Artifice of Absorption» e está, de facto, escrito em verso. Prolongando, de certo modo, a temática da introdução, ao problematizar a distinção entre prosa e poesia, o ensaio problematiza também a distinção entre o social e o poético (*Nota das tradutoras*).

insiste em criar problemas à poesia, mudando constantemente os termos do que é possível, por oposição ao que é surrealista e improvável em extremo, e a poesia que corre o risco de ser demasiado cautelosa facilmente se encontrará completamente ultrapassada pelos acontecimentos.

Lembro-me neste momento de um anúncio da MacDonald's transmitido de Moscovo, alguns meses depois da queda do Muro de Berlim, num período de turbulência na União Soviética, à beira do caos económico. Não se tratava de uma farsa-pastiche da arte conceptual apresentando-se como comentário social, mas, ao contrário, queriam fazer-nos acreditar que estávamos perante russos «a sério», gozando dos prazeres da comunhão com o sistema de embalagem internacional — tal qual o Dave e a Betty e os miúdos em Syosset.

As imagens que temos uns dos outros e de outras culturas parecem ir da ignorância à invenção sinistramente iludida, quase sem espaço intermédio. A poesia pode, ainda que não o faça frequentemente, rachar ao meio o processo premeditado de des-realização social: encontrar um espaço intermédio para tratar os pormenores, a verdade de detalhes e constelações — pode fornecer um lugar para a construção de configurações e factos sociais e imaginativos que, em tudo o resto, são evitados ou ignorados. Mas, para atingir este propósito, os poetas têm de estar tão alerta para os presentes das suas culturas quanto os publicitários que criam os anúncios da TV; o que se traduziria na disponibilidade para entrar numa guerrilha contra as imagens oficiais do mundo que nos são despejadas pela goela abaixo, como colheres de Pepto Bismol, breve alívio dos gases e da diarreia que são os sintomas óbvios de que a dura e incontinente realidade não desapareceu, mas tão somente foi afastada da discussão pública.

Isto significa que não podemos apenas ater-nos às ferramentas e às formas do passado, mesmo do passado recente, mas que há que inventar novas ferramentas e formas que comecem a enfrentar os desafios de um presente sempre em mudança.

A inovação é uma resposta às condições em transformação. O que não quer dizer que a obra «progrida», de acordo com o modelo tecnológico, ou que «hoje fazemos um carro melhor do que fazíamos há uns anos atrás». Nunca é uma questão de melhor. Os detalhes, os pormenores e o modo como eles são ordenados, estão em permanente mudança e a poesia é uma forma de articular isso.

Veze sem conta, em inúmeras discussões sobre poesia, acabamos sempre por bater no problema da balkanização ou fragmentação: que valor dar ao facto de, nos últimos vinte anos, terem surgido várias comunidades poéticas auto-suficientes, com leitores e autores próprios, com editoras e séries de leitura próprias e, cada vez mais, com hierarquias separadas e novos cânones com os seus próprios concursos, prémios e heroínas.

Uma reacção a esta recente proliferação de públicos é lamentar a ausência de um sistema de leitura globalizante. Não estou a reportar-me àqueles que pretendem ressuscitar um cânone único que represente os valores da literatura ocidental; o etnocentrismo e a cegueira ideológica dessa posição são abordados por mim noutros lugares.

Mais importante para mim são as ideias pluralistas que estão na base de um multiculturalismo ideal: a imagem de poetas de comunidades diferentes que lêem a obra uns dos outros e que trabalham com o intuito de se manter abertos às transformações em todos os quadrantes do espectro poético. A ideia de diversidade, tal como surge anunciada em quase toda a mais recente publicidade às universidades, é a indicação mais superficial desta tendência; mais significativa é a introdução de *curricula* multiculturais nos liceus e nas universidades.

O meu problema não é a oferta de alternativas radicais aos hábitos de leitura racistas e provincianos que o sistema educativo e a comunicação social geram, mas sim o facto de estas alternativas serem quase sempre mais um «melhoramento» do que uma verdadeira exploração de um sentido político ou estético. Vejo um *continuum* demasiado grande entre esta «diversidade» e conceitos demo-liberais oriundos do *New Criticism* de um público leitor comum, os quais frequentemente — embora nem sempre — têm o efeito de transformar cisões e antagonismos ideológicos por resolver em circuitos turísticos pela cor local da diferença sexual, da raça, da sexualidade, da etnicidade, da região, da nação, da classe e até do período histórico. Aí se espera que cada grupo ou comunidade ou período apresente — ou espere que lhe apresentem — figuras representativas, conhecidas de todos nós.

Este processo quase sempre pressupõe a existência de um padrão comum de juízo estético, ou então pretende implicitamente erigir um novo padrão comum. Neste contexto, a diversidade pode ser uma forma de restaurar a concepção profundamente idealizada de uma cultura americana unifi-

cada — uma diversidade que efectivamente silencie a oposição. É que os conceitos paralelos de diversidade e leitor comum fogem ao desafio colocado pela arte heterodoxa — as poesias nas periferias — ao próprio conceito de um padrão comum de juízo estético ou ao valor que pode ter um público leitor comum.

Temos de nos livrar, tal como nos livramos de uma doença, da ideia de que «todos» nós podemos falar uns com os outros com a voz universal da poesia. A história ainda frustra as nossas palavras, e só seremos transparentes uns para os outros quando a própria história desaparecer. Pois enquanto as relações sociais forem enviesadas, a questão de quem fala em poesia nunca poderá ser neutra.

O espaço cultural da diversidade é parodiado pelo afastamento da comunicação social de massas daqueles grupos estigmatizados como demasiado inconsequentes ou fora de tom até mesmo para representar «a diversidade»; e é completamente estilhaçado quando a trágica morte de SIDA de um adolescente homossexual branco recebe um reconhecimento público equivalente ao das mortes trágicas de milhares de homossexuais

Eu próprio até me pergunto às vezes se nós, homens, podemos entender a voz das mulheres ao lado de quem vivemos e de cujos corpos viemos, já que diariamente ouço a versão masculina da voz universal da racionalidade tentando controlar, como se por ventriloquismo, os corpos femininos. E assim, enquanto homens, temos que tornar claro que estes homens não falam por nós, não nos representam, e que parodiam em vez disso o que os homens poderiam ser e tão raramente são.

Às vezes pergunto-me que sentido faz falar da possibilidade de comunicação entre todos os povos da América enquanto há gente sem-abrigo que a maior parte de nós aprendeu a afastar e manter fora do círculo humano de cuidado e reconhecimento — a menos que se trate da Estrela de Rock das Cadeias Emissoras Universais e do Tributo da Celebridade Infantil aos Despojados, dos Sobreviventes da Violência Racial e das Vítimas de Agressão Sexual.

Numa sociedade com estas distribuições de poder tão espectacularmente injustas, até a própria ideia de espaço público foi conspurcada — não pelos *graffiti* do povo mas pelo domínio dos meios de comunicação por aqueles despojados da sua ligação com esse mesmo povo. Aquilo que é depreciado como padrões de leitura provincianos é de facto

uma estratégia de sobrevivência essencial para conseguir uma profunda imersão numa contemporaneidade e numa história que são difíceis de situar e que necessitam de alguém que as defenda.

O interesse poético é mais bem dirigido para o exterior, centrifugamente, para o desconhecido e o periférico, do que para centrípetos e constantes reagrupamentos e realinhamentos efectuados pelo mecanismo de processamento simbólico enormemente elástico e sofisticado da poesia da cultura oficial, que procura um alvo, separa e descontextualiza; essencializando o modo da diferença e incorporando o produto (nunca o processo) no seu próprio espaço cultural.

O que acontece quase sempre é que as obras seleccionadas para representar a diversidade cultural são as que comecem por aceitar o modelo de representação da cultura dominante. «Olho o meu avô no monte/ ao lado de recordações que nunca voltarei a recuperar» é o verso-base de onde partem outras versões: «Olho a minha mamã iídiche na rua Hester/ ao lado de carrinhos de vendedor ambulante de que não voltarei a ocupar-me» ou «Olho a minha avó no monte/ ao lado de todas as mães cujas vidas nunca voltarão a ser recuperadas» ou «Não consigo tocar no meu Pai de Ferro/ que nunca me levou a andar de canoa/ nas pradarias da minha epifania masculina». As obras que desafiam estes modelos de representação correm o risco de se tornarem mais inaudíveis do que nunca no contexto da cultura dominante.

Não seria de esperar que os poetas que trabalham em oposição às forças dominantes da cultura americana tivessem qualquer interesse intrínseco pelo espectro estreito da poesia da cultura oficial. Visto que a sua obra rejeita os valores de grande parte desta cultura, achando que estes valores são, de facto, parte de um tecido de construções sociais que mantém hierarquias económicas e políticas coercitivas, a ideia de que todas as vertentes se devem interessar, educadamente, pelo refinamento estético é absurda: por um lado, esse interesse é paternalista; por outro lado, é auto-negação.

A obsessão insidiosa com a cultura de massas e a popularidade, aqui traduzidas na gíria de uma cultura da diversidade unificada, ameaça minar a legitimidade de trabalhar numa pequena escala, menos que de massas, e mesmo, menos que popular.

Dentro do espaço emergente de diversidade cultural oficial, seleccionam-se frequentemente as figuras da diferença que narram numa forma facilmente assimilável — para não

dizer absorvível — pelas formas convencionais da cultura dominante. A diferença é reduzida ao assunto e ao material temático, isto é, à cor local, excluindo-se as inovações formais que desafiam aqueles paradigmas de representação dominantes. Com efeito, o sentido social e político do som, do vernáculo, dos ritmos não-tradicionais — ou seja, daquelas coisas que fazem do texto um poema — é frequentemente menosprezado como algo negligenciável na fetichização da narrativa e do tema; deixando-se os valores formais para uma vanguarda mal-entendida que foi involuntariamente desculturalizada — desenraizada, dessexualizada e, assim, afastada dos contextos que lhe dão sentido.

É claro que os estilos de marca das diferenças culturais se podem admitir na cultura oficial da diversidade se forem essencializados, ou seja, se se puder fazer com que estes estilos representem simbolicamente o grupo que se está a querer tornar exemplar ou que está a ser assimilado. Os artistas que, no seio destes grupos, não estiverem dispostos a aceitar nem a urdidura do estilo literário dominante como forma de filtrar a sua própria experiência, nem a trama de um estilo de diferença cultural previamente modulado e tão facilmente reconhecível, darão por si a cair pelas largas fendas e rasgões do tecido da tolerância americana. Estes artistas pagam o preço por estarem menos dispostos a representar do que a actuar.

Franz Kafka perguntou uma vez, «Que tenho eu em comum com os judeus, que não sei o que tenho em comum comigo próprio?» Isto pode entender-se como uma atitude judaica em si, mas apenas se a natureza do judaísmo se entender como múltiplice e indirectamente expressa. Quando Nicole Brossard cria uma litania dos vários sentidos em movimento que *nós* pode ter para ela — nós quebequianos/ vós canadianos; nós mulheres/ vós homens; nós lésbicas/ vós heterossexuais; nós poetas/ vós prosadores — ela levanta um problema semelhante ao de Kafka.

John Berger, escrevendo recentemente sobre a regeneração espiritual dos novos nacionalismos da Europa Central e da União Soviética, refere «Todos os nacionalismos são no fundo uma questão de nomes...Aqueles que põem de lado os nomes como sendo meros detalhes nunca foram deslocados; mas os povos das periferias estão sempre a ser deslocados. É por isso que insistem em ver a sua identidade reconhecida.» [*The Nation*, 7 de Maio de 1990, p.627]. Só que nomear nunca é um acto no singular; o que se nomeia uma vez pode



já não existir quando esse nome for repetido. Não é que eu queira pôr de lado os nomes como sendo meros detalhes, mas tão só reconhecer os detalhes como sendo mais importantes do que os nomes, como já sempre tornados periféricos à medida que os nomes se transformam em embalagens que dão origem a novas mercadorias. Pois até os indivíduos são múltiplos, como, de resto, Emmanuel Levinas afirma: «A mente é uma multiplicidade de indivíduos».

Que é que representa um Judeu ou um Americano Protestante branco ou um Americano Africano, um homem ou uma mulher? Na poesia, trata-se menos de um conteúdo temático do que da forma e do conteúdo entendidos na sua imagem de interpenetração — sendo um inaudível sem o outro; tal como a alma e o corpo, completamente interpenetrados e interdependentes. A dinâmica formal num poema cria conteúdo através das formas, dos sentimentos, das atitudes e estruturas que compõem o poema. O conteúdo é mais uma atitude em relação à obra ou em relação à linguagem ou em relação à matéria do poema do que uma espécie de assunto que de uma qualquer forma se dissocia do tratamento da matéria. O conteúdo emerge da composição e não pode ser dissociado dela; ou, melhor dizendo, o que é dissociável é sacrificável ao poético.

O que a poesia trabalha é mais importante do que o que a poesia diz, pois «dizer não é um jogo» e os nomes que falamos não são mais nomes nossos do que as palavras que entram nos nossos ouvidos e fluem nas nossas veias, um empréstimo do passado a juros, na madrugada de cada dia, pagos, não ao Fiscal que proclama que nos representa no tribunal do discurso público, mas sim ao Fiscal em que nós nos transformamos quando começamos a receber o que nos pertence de direito pela nossa preocupação no mundo e com o mundo.

Quando ultrapassarmos esta ideia de que podemos todos falar uns com os outros, penso que começará a ser possível, como sempre foi, ouvirmo-nos uns aos outros, a um de cada vez e nas várias constelações que se nos apresentam ou que julgamos necessário criar.

## A comédia e a poética da forma política

Pois se um cisne cantasse, não saberíamos da insistência com que diria.

Mas nós não somos cisnes, pelo menos a maioria de nós não é — e não temos desculpa.

*Flo Amber*

Dos Pecadores se farão Justos e os Justos serão partidos em mil Cacos.

*Ezekial Horn*

Nenhum canto de cisne levará estas poéticas ao seu fim com uma serenata, apenas as complicará para estimular aquilo que já existia, acrescentar algum *chiaroscuro* aos entorpecidos pontos de luz; tapar alguns buracos e fazer alguns outros, chamando poesia às fendas, excesso, às obstruções.

As minhas teses têm-me levado a lugares estranhos, para lá de interiores mouriscos até a uma passagem dentro de uma catedral. Uma insistência cujo esplendor está bem protegido contra a deterioração, cujas deposições se dissolvem em despedidas com regresso.

Há outra forma de dizer isto, de colocar de novo a cortiça no barco, o giro à volta da roca. Refiro-me a ver a dinâmica formal de um poema como um conjunto de trocas comunicativas, como algo que tem um destinatário social e é ideologicamente explícito. E, semi-cerrando os olhos para tornar a imagem mais clara, focar os reinos da convenção e da autoridade, da persuasão e da retórica, da sinceridade e da convicção, os quais por vezes se contradizem e por vezes se reforçam. Porque muitos houve condenados por sinceridade a mais e retórica a menos, persuasão a mais e autoridade a menos.

As convenções, ao serem provisórias em vez de absolutas, temporárias em vez de eternas, foram feitas para ser quebradas. Convenções diferentes não distinguem apenas tempos diferentes, mas distinguem também classes e etnicidades diferentes. Ao considerarmos as convenções da escrita, estaremos a entrar na política da linguagem.

As convenções da escrita têm um papel fundamental na legitimação dos actos comunicativos. Elas determinam o que é permitido, ou não, num discurso particular e específico: o que é aceitável como sensato ou apropriado e dentro dos limites da moral.

No entanto, as convenções dominantes raramente são as únicas convenções com autoridade, e recusar a autoridade de determinadas convenções não nos coloca, de forma nenhuma, fora do convencionalismo. As convenções não são o mesmo que as normas ou os padrões sociais, embora esta distinção seja propositadamente obscurecida no processo de legitimação. A padronização inflexível é a arterioesclerose da linguagem. As contra-convenções colectivas que contra esta se formam — seja no âmbito estreito de círculos de poetas, de agrupamentos políticos, ou de comunidades científicas ou regionais — são frequentemente um meio para melhorar a comunicação e a articulação, porque, em muitos casos, certos detalhes (matéria concreta ou factos sociais) não são passíveis de articulação através das convenções linguísticas dominantes. De facto, nas suas explorações contra-convencionais, a poesia acaba por mergulhar a linguagem *pública* nas suas raízes, ao testar os limites da convenção enquanto vai forjando convenções alternativas (que, contudo, não precisam de substituir outras convenções no desejo de se transformarem no novo padrão). Mais ainda, a escala limitada de tais esforços poéticos permite um entendimento mais alargado da formação do espaço público: da *polis*.

Os problemas de autoridade tanto resultam das convenções contra-dominantes como das dominantes. A autoridade poética para desafiar os valores societais dominantes, incluindo os modos de comunicação dominantes, serve de modelo à participação política individual de todo o cidadão. O acto peculiar de exercer esta autoridade só terá implicações para a esfera pública na medida em que tal exercício de autoridade independente não seja legitimado dentro de um contexto político que promova a passividade. O que a política americana parece desencorajar é precisamente toda e qualquer participação activa na escolha e na descrição das questões relativas à política pública — uma cedência de autoridade que os políticos, os jornalistas e o público são forçados a aceitar se pretendem assumir os papéis políticos que, aparentemente, lhes foram atribuídos. As eleições continuam a ser o exemplo mais evidente deste processo de privação de direitos cívicos, porque as eleições trazem à tona reacções binárias a políticas articuladas já sempre — em absoluto contraste com a participação política pro-activa que inclui um envolvimento na formulação destas políticas — *inclusive na formulação do modo como estas são representadas*.

Por sua vez, este facto faz-nos pensar que a autoridade

não se deve fundir numa imagem única e ambivalente; temos que estar sempre em guarda perante reinos e graus de autoridade diferenciados, especificamente no que diz respeito ao tipo de controlo exercido: o poder de persuasão versus a coerção da força física; uma autoridade poética vática, mesmo que vã, versus a manipulação psicológica e comportamental da publicidade ou da construção comportamental; a autoridade do sistema escolar versus a do sistema militar, a autoridade do dinheiro versus a inovação estética.

A convenção é um meio fundamental para tornar a autoridade credível. Como tal, a convenção tem o poder de neutralizar conflitos substantivos: Tweedledum e Tweedledee podem dizer coisas opostas, mas isso transforma-se numa questão meramente técnica no contexto da sua forma idêntica.

«Se pensas que somos feitos de cera», disse [Tweedledee], «devias pagar, estás a ver. As figuras em cera não se fizeram para ser vistas de borla»...

«Eu sei no que estás a pensar», disse Tweedledum; «mas não se trata disso, de forma nenhuma.»

«Pelo contrário», continuou Tweedledee, «se fosse, podia ser; se tivesse sido, poderia ser; mas como não é, não é. É lógico.» (Carroll, 1963: 229-231)

Esta é a lógica da forma padronizada, a axiomatização da diferença, pelo que a nossa oposição é feita da mesma cera, pela qual somos pagos a um tostão por palavra. «Eles têm uma impressora laser, será melhor arranjarmos uma impressora laser — ou a nossa mensagem não conseguirá credibilidade.»

Não proponho que mudemos de um fato a rigor de homem de negócios para umas calças de ganga honestas, como se estivesse a tentar recuperar aqui a falácia da autenticidade romântica; proponho antes a histriionização, em jogo dialéctico, da insinceridade da forma a par da do conteúdo. Este jogo poético não se abre para uma oposição ordenada, com elevada ironia estéril ou seca expressividade lírica, mas colapsa, pelo contrário, num campo de *pathos* mais desestabilizador, o ridículo, o excesso, o sarcasmo; um campo textual multidimensional que é congenitamente incapaz de manter em equilíbrio a tensão da superfície ou uma tábua rasa de afecto, onde cacós linguísticos de desproporção histriónica penetram na calma momentânea de um movimento obscuro de frase, antes de cantadorar para o próximo tropo disponível; menos um escudo que uma sonda.

O uso anti-autêntico e não-sincero da forma é antiformalista e, na medida em que o formalismo do *New Criticism* e greenbergiano fornecem uma leitura convencional e profundamente parcial do modernismo, é não- «Moderno»: embora seja uma parte fundamental das tradições modernistas radicais. Tanto os mapas formalistas como os mapas *new critical* do modernismo tendem a tratar os progressos estilísticos como uma série de avanços técnicos autónomos numa forma de arte, sem recurso a qualquer explicação socio-histórica: uma estratégia canónica que subscreve o ensino da literatura na maior parte dos meios universitários.

O projecto de particularização, historicização e ideologização da interpretação da poesia deve contemplar, especialmente, direi mesmo basicamente, as características estilísticas de uma obra. O que significa recusar-se a interpretar a dinâmica formal como algo divorciado da arena teatral e histórica em que se encontra. Neste contexto, Jerome McGann oferece um modelo útil para a leitura das estratégias formais de Byron, sugerindo que o confronto directo de Byron com o seu público, a sua inclusão de detalhes pessoais não-generalizáveis e muitas vezes bárbaros, e o seu uso ostensivo da dissimulação, mais não foram do que uma recusa da poética de sinceridade dos Românticos<sup>3</sup>. Por sinceridade romântica, entendo a voz lírica do poeta que se dirige ao eterno humano, à Imaginação, que parece permitir ao poema transcender a parcialidade da sua origem. Deste modo, o poeta é capaz de falar pelo «humano», recusando os indicadores que se oporiam à universalidade da «sua» voz — uma estratégia que nos permite mal-entender Wordsworth, lendo-o como se falasse tão directamente para nós como para os seus contemporâneos. De facto, a sinceridade romântica cria a ideia da autonomia, nas abordagens formalistas e *new-critical* da arte do século XX.

Ao historicizar o uso do artifício num poema, colocamos entre parêntesis a abordagem canónica e teleológica da inovação estilística, que inscreve graficamente inovações singulares numa grande narrativa da história do meio. Antes de mais, porque estas grandes narrativas precisam de ser reduzidas à sua dimensão de projecções históricas específicas, ao serviço de propósitos ideológicos particulares. A «própria» inovação pode ser pensada em termos sociais e não apenas estruturais (*tanto* estruturais como sociais). Isto é, a ruptura

---

<sup>3</sup> Vd. o ensaio de McGann (Bernstein, 1990).

do discurso patriarcal pode ler-se tanto em termos de política racial e sexual, como em termos de inovação estrutural no abstracto. Simultaneamente, as práticas discursivas normativas precisam de ser lidas em termos do sentido político das suas estratégias formais.

Por um lado, isto significa levar em conta o quanto a escrita convencional — com ou sem conteúdo antagónico — participa num processo de legitimação. Por outro, isto sugere o tipo de análise aprofundada que Nathaniel Mackey nos oferece acerca do significado social do coxear/gaguejar em Jean Toomer, Ralph Ellison e William Carlos Williams (uma estratégia que também poderia ser interpretada, por exemplo, em termos da fractura cubista)<sup>4</sup>; ou a construção da poesia de Nicole Brossard ao pretender ser uma tentativa para escrever sem recurso a uma gramática falológica (um projecto que também se poderá entender numa relação, por exemplo, com as novas estratégias narrativas de escritores como Alain Robbe-Grillet). Do mesmo modo, as inovações vindas de artistas brancos, masculinos e heterossexuais não são «puramente» estilísticas — e talvez a rudeza ou a instabilidade do anti-convencionalismo de Bruce Andrews, ou do meu próprio anti-convencionalismo, precisem de ser lidas como uma poética sexual masculina nos mesmos termos (ou pelo menos

---

<sup>4</sup> Nathaniel Mackey, «Sound and Sentiment, Sound and Symbol»: «o membro fantasma é uma recuperação sentida, um avanço que se sente para lá da amputação e da limitação, que questiona e se choca com as questões da realidade convencional, que é um sentimento pelo que não está lá, que passa mais além ao questionar o que está...O membro fantasma assombra ou critica uma condição em que o sentir, a própria consciência, pareceria ter sido deceptada. É a esta condição, do carácter não-objectivo da realidade, que Michael Taussig aplica a expressão 'objectividade fantasma', querendo com isso dizer o véu através do qual uma ordem social apresenta o seu papel na construção da realidade invisível» (Bernstein, 1990: 91-92).

O gaguejo é um exemplo daquilo a que eu chamo uma estratégia anti-absorção ou impositiva, em «Exercício de Absorção». Num artigo acerca do trabalho em vídeo de Jean-Luc-Godard, David Lévi-Strauss cita uma entrevista com Giles Deleuze em que este caracteriza o método de 'viragem', de desvio e interrupção, de Godard como um 'gaguejo criativo': «De certo modo, é sempre uma questão de gaguejo: não o impedimento de falar literal, mas o uso limitante que existe na própria linguagem. De modo geral, entendemos que só podemos ser estrangeiros numa linguagem que não é a nossa. Eis um caso em que somos estrangeiros na nossa própria linguagem», Lévi-Strauss, «Oh Socrates: Visible Crisis in the Work in the Video & Television of Jean-Luc-Godard e Anne-Marie Mièville», *Artscribe* 74 (1989); Deleuze é citado a partir de uma entrevista em *Afterimage* 7 (1978). — Mas, como defendo em «Time Out of Motion», muita da poesia americana mais radical é escrita de falantes que aqui não nasceram: uma não-nascença que pode ir do dado social à invenção cultural. O poeta, tal como o Judeu em Edmond Jabés, é um exilado, mesmo nas suas próprias palavras.

em parte) em que lemos a identidade étnica ou sexual de Brossard e Mackey.<sup>5</sup>

Não penso que todas as convenções sejam negativas ou que toda a autoridade seja corrupta. Mas penso que é essencial que se mostre como alguns usos da convenção e da autoridade podem esconder o facto de que ambas são mais construções históricas do que princípios soberanos. Pois a convenção e a autoridade podem, e devem, servir pela vontade da *polis* e não pelo direito divino dos reis ou do poder económico do Capital. É neste sentido que eu falaria de uma voz falocrática da verdade e da sinceridade como uma voz que esconde o seu carácter parcial insistindo na sua centralidade, objectividade, ou neutralidade — na sua afirmação de valores centrais; uma voz que opta pelo expediente à custa da perda de profundidade, pela continuidade narrativa à custa da perda do pormenor, pela persuasão à custa da perda da convicção. Trata-se de uma voz que constantemente se proclama pública, implicitamente quando não explicitamente, troçando das desarticulações, dos gaguejos, dos inaudíveis, das excentricidades e do desvio linguístico em relação a grupos que claramente representam certos interesses. Os indicadores que legitimam a persuasão e a convicção estão intimamente ligados, na nossa sociedade, ao que pode, de modo bastante profícuo, ser estigmatizado como uma forma de discurso heterossexual masculino; uma forma que, penso, os escritores «homens», dada a vantagem particular de serem identificados com este discurso, poderão também quebrar, retalhar e escaqueirar, a fim de o desmascarar, desactivar e reformar.

Em *The Politics of Poetic Form*, Erica Hunt fala, especificamente como uma mulher negra, de se sentir constrangida pelas vozes privadas, fragmentadas ou subjectivas (subjugadas) que lhe são permitidas, e do seu desejo, e contudo também desconfiança, em relação a uma «voz pública», entendida como uma voz que é portadora do poder e da legitimação de práticas discursivas mais convencionais. Eu, pelo contrário, senti que a minha iniciação a essa voz pública foi um resultado da grande humilhação e degradação por que tive

<sup>5</sup> Rosmarie Waldrop, no seu ensaio em *Politics of Poetic Form*, sugere que a concepção de poesia como algo quasi-legislativo — sem dúvida, um dos aspectos da minha investigação — poderá ser uma aspiração especificamente masculina. Bruce Andrews e Nicole Brossard contribuíram também para esta colectânea de textos (Bernstein, 1990).

de passar: sofrer as torturas da escola privada até chegar à Gramática, a qual, depois de dominada, já não posso desaperprender, mas de que, como muitos homens, sempre suspei-tarei, à medida que ela vai continuando a dar forma à expressão das minhas (mais bem fundadas) crenças e convicções: o artifício da minha autenticidade.

Por isso, repito, não proponho como alternativa às limitações das vozes da autoridade, de que nunca conseguirei livrar-me completamente, uma qualquer voz privada, uma qualquer imagem vática de sinceridade ou de valor absoluto da inovação. Porque sou um ventríloquo, feliz como um corvo a pregar com fervor cego acerca da corrupção da vida pública, numa voz de honestidade penosa que é tão conceptual como o mais legal e formal dos depoimentos para que a minha educação elementar supostamente me preparou. Se é verdade que as minhas reviravoltas e curto-circuitos, o meu amor pela elisão, a minha recusa groucho-marxiana da ironia, são um esforço para fazer explodir a autoridade daquelas convenções que quero desacreditar (desaprovar), também é verdade que assim me ofereço a auto-justificação consoladora de isto ser Arte, como se eu pudesse escapar à parcialidade da minha própria condição por me dedicar à sua investigação. Mas a minha arte são apenas palavras vazias sobre a página, se não conseguir ser efectivamente persuasiva, se entrar no mundo como uma auto-justificação, uma auto-flageelação ou uma ornamentação estética, em vez de entrar como interacção, conversação e provocação (para mim e para os outros).

Ao dizer evacuar ou minar a voz pública não significo que esteja a desistir de alguma coisa, excepto se o lucro for puramente concebido em termos de acumulação de valores que podem ser usados, apenas e exclusivamente, para comprar coisas no armazém da companhia. É uma espécie de cegueira aparente que mede a comunicação mais em número de «horas de contacto» do que em termos da profundidade da troca, mais em termos de revelação do que da *companhia* que a troca comunicativa — o contacto humano — pode oferecer («os que morrem miseravelmente todos os dias/ por falta do/ que ali se pode encontrar» (Williams, 1988: 318). O desarticulado, o gaguejo ou o acto de coxear que Mackey encontra na escrita e na música negras, a fragmentação gaga que Susan Howe ouve nas vozes mais antigas das mulheres norte-americanas, o ridículo ou o bizarro, o danificado ou o retorcido ou o humilhado, todos se abrem ao «sin-



copado, o poli-rítmico, o heterogéneo» (Mackey, 1990: 100), o fora de tom<sup>6</sup>. A linguagem pública dominante da nossa sociedade, para usar uma metáfora masculina, pelo contrário, tem sido tão esvaziada do seu específico conteúdo de reflexo social, que pode ser muito fácil e amplamente disseminada; só que se trata de uma disseminação sem semente. Não é uma acção comunicativa, mas um comportamento comunicativo: fala-se menos para os indivíduos particulares do que para os aspectos da sua consciência que foram programados para receber as cenas ou comentários já digeridos que se lhes apresenta.

O desvio surge como tal, por força da refacção do meio social através do qual olhamos: tantos paus direitos quebrados por um efeito de luz na água. E o direito é também uma ilusão auditiva (uma elocução calculada), tão desmascarada nas suas fraudes como a distância de tortuoso circuito entre dois pontos, o resultado de uma espécie de fraude eleitoral ou barreira vermelha gramatical que, no entanto, insiste estoiicamente na sua própria rectidão e economia irredutível.

A política contra o quê? Porque assim se começa a desenhá-la política numa forma poética num sentido negativo: o que mantém o testo da panela no sítio; não só o que é direito, mas também o atilado, o convencido, o certinho, o beato, o arrogante, o correcto, o paternalista, o aristocrata, o policial, o colonizador, o padronizador, e todas as estruturas, estilos, tropos e métodos de transição que conotam, mimetizam ou projectam (em vez de confrontar, desmascarar ou reformular) estas abordagens do mundo.

Não me entendam mal: eu sei que é quase anedótico falar de poesia e de questões nacionais. No entanto, n' *O contrato social*, é Rousseau quem escreve que, visto as nossas convenções serem provisórias, cabe ao público decidir-se a reunir para retirar a autoridade a convenções que já não servem os nossos propósitos. A poesia é uma das poucas áreas em que este direito de reunião é exercido.

E que acontece se o corpo social decide e nós nos encontramos fora dos valores sistémicos que ele ratifica? Porque o governo da maioria pode significar que se estejam a forçar convenções indesejadas sobre sujeitos que as recusam. Um exemplo ominoso deste problema é a eleição recente para presidente dos EUA, por maioria de votos, de um candidato opositor da American Civil Liberties Union. Igualmente pertur-

<sup>6</sup> Vd. também o ensaio de Susan Howe em *Politics of Poetic Form*.

bador é o êxito do movimento a favor do Inglês como Primeira Língua. A democracia, sem liberdade individual ou sectorial, é uma paródia da justiça. Por isso é necessário que se insista na afirmação de que todo o contrato social inclui cláusulas autónomas, que não só protegem como também criam formas de vida, modos de falar e maneiras de pensar, que são dissidentes.

A Poesia e as Políticas Públicas. Há muito (e desde há muito) que estas duas não nos pareciam tão distanciadas. Provavelmente tão distanciadas quanto as convenções da autoridade que em tempos lhes deu vida e que agora as abandonou como se abandonaram os túmulos antigos, os monumentos, ao que antes foi uma Soberania impiedosa e não passa agora do sistema de *software* resquicial a que chamamos o Inglês Padrão dos mortos vivos. Uma das descobertas mais notáveis do sociólogo Erving Goffman foi entender que toda a interacção interpessoal deverá ser lida como um evento institucional e ideológico; que as convenções, presentes a todos os níveis, podem, de facto, ser mais bem entendidas em contexto institucional. Esta perspectiva microscópica do espaço público sugere que o campo da poesia entra em curto-circuito com aquelas vozes quase-oligofrénicas que todos os meses, parece-nos, choram a perda do «status» de celebridade e do grande público do escritor «sério». Esta apreensão errada, tanto do significado de «público» como da história da recepção da poesia nos EUA e na Grã-Bretanha, é uma instância clinicamente precisa de uma imagem particular que nos mantém cativos, como diria Wittgenstein, e que assim nos força a repetir, uma e outra vez, a mesma conclusão.

O que se deve lamentar não é a falta de um grande público para um qualquer poeta, mas a falta do pensamento poético enquanto potencial activado para toda a gente. Nestes tempos de catástrofe ecológica, dizemos que as áreas selvagens devem não só ser preservadas, como também expandidas, sem nos importarmos com o número de pessoas que assim terá de estacionar os carros a duas milhas do local. O efeito destas áreas selvagens não se mede pelo público, mas em termos da regeneração da terra que nos beneficiará a todos os que vivemos sobre ela — e tanto pelo bem do nosso inconsciente colectivo como pelo bem da nossa consciência colectiva. Nunca estive no Alaska mas para mim é importante saber que ele está *lá*. Os poetas não têm que ser lidos, da mesma forma que as árvores não têm

de ter ninguém a sentar-se-lhes à sombra, quando se trata de transformar emissões sociais venenosas em qualquer coisa que seja respirável. Como poetas, afectamos a esfera pública através de cada leitor, com o facto do poema e exercendo a prerrogativa de escolher quais as formas colectivas a legitimar. O poder político da poesia não se mede com números; ensina-nos a fazer cálculos de forma diferente.

Adorno escreve, na sua *Teoria Estética*, que «a verdade é a antítese da sociedade existente» (Adorno, 1984: 279)<sup>7</sup>. O que sugere que a autoridade das nossas convenções é falsa, que apenas encontraremos a verdade se negarmos os valores positivos que legitimam as sociedades existentes. Contudo, esta afirmação é um paradoxo lógico que, tal como o exemplo paradigmático em «Esta frase é falsa», parece contradizer-se em si. Se a verdade é a antítese da sociedade existente, então a falsidade é a tese da sociedade existente, o que inclui a afirmação de Adorno; ou talvez a verdade só possa encontrar-se nas sociedades que não existem, e assim que um *socius* começa realmente a existir, só a falsa consciência é possível (incluindo opiniões erradas acerca da inevitabilidade, ou da natureza, das Trevas). Eu até poderia rever a declaração de Adorno dizendo que a verdade é a síntese das sociedades existentes, mas isso seria substituir o meu próprio pragmatismo poético pela perspicácia mordaz e mais retórica de Adorno, como se o jogo me passasse ao lado. Podemos assumir toda uma série de posições, perante a verdade ou a falsidade das sociedades existentes, que nos permitirão ficar entre a negação total e a afirmação total; é por isso que a ironia, no sentido mais estrito em que sugere um modelo binário de afirmação/rejeição, se revela formalmente inadequada para oferecer o que oferece todo um conjunto de modos objectivos, patéticos e cómicos: um entrecortar que destrói a centralidade de uma narrativa dominante ou de uma estratégia prosódica.

Tudo o que parte do sincero e do sério acaba no cómico, mas o cómico é tudo menos um fenómeno unitário, e o espectro de posições vai do bem-humorado ao obscuro, do apoio clúbico do reino social existente à rejeição total de todas as comunidades humanas existentes: o poeta como

<sup>7</sup> Theodor Adorno citado por Anne Mack e Jay Jerome (1989: 279). Mack e Jerome colocam esta citação a par de uma outra da *Teoria Estética* (1984: 472) que sugere que a função da arte é a de «empenhada negação do *status quo*».

cavalheiro-de-indústria, desdobrando-se em hipocrisia para destruir a autonomia formal do poema e a sua superfície de distanciamento; o sincero e o cómico como uma imagem que se funde, não ou/ou, mas e. A nossa sinceridade é sempre cómica, sempre questionável, sempre aberta à paródia. Somos patéticos e heróicos simultaneamente, uma versão justificando a outra, numa visão do ser humano que é a base da obra de um outro Williams, o Tennessee.

Ao insistir que as inovações estilísticas devem ser reconhecidas não só como convenções estéticas alternativas, mas também como formações sociais alternativas, estou a pedir que se tragam de volta conceitos de uma hermenêutica interpretativa exclusivamente estrutural. Para desenvolver inteiramente o sentido de uma ruptura ou de uma expansão formais, precisamos de uma resposta interactiva e sinóptica a vários níveis, que nos dê conta, num modo que esperamos seja anti-autoridade e não convencional, das dimensões sexuais, de classe, local-históricas, biográficas, prosódicas e estruturais, do poema. Isto significaria ler toda a escrita, e especialmente as práticas de escrita dominantes ou oficiais, em parte, como um discurso das «minorias», tendo como objectivo o parcializar daqueles elementos estilísticos e culturais que são hegemónicos, colocando todas as práticas de escrita ao mesmo nível de um ponto de vista social. Ao mesmo tempo, isso daria uma ênfase muito maior às características estilísticas e às inovações estruturais das chamadas escritas marginais. Pois todos os aspectos da escrita refletem a política e a estética da sociedade em que se inserem; na realidade, o estético e o político fazem uma *poética* inseparável.

A poesia torna-nos conscientes de certas questões como as da autoridade e da convenção, não para as fazer desaparecer, como em certa leitura de intenções destrutivas, mas para as reconfigurar: sendo que a desfiguração é um pré-requisito necessário à reconfiguração, à regeneração da capacidade de figurar — de calcular — de pensar figurativamente, tropicalmente. A poesia a que me refiro é multidireccionada e multivectorial; enquanto certos vectores vão correndo, outros continuam a mergulhar.

O modelo interpretativo e de composição que aqui proponho, pode então ser entendido como uma síntese dos três Marxes (Chico, Karl e Groucho) e dos quatro Williamses (Raymond, William Carlos, Tennessee e Esther).

Quando a convenção e a autoridade se chocam, ouve-se o barulho a milhas de distância. O barulho social é um som que a poesia pode não só fazer, como também ecoar e ressoar. E embora esta convenção de comités permanentes para a política da forma poética tenha chegado ao fim, há uma última directiva a dar: Agarraí os sons que vós próprios ouvis. ■

*Tradução de Graça Capinha e Maria Irene Ramalho*

## Referências Bibliográficas

- |     |                      |      |  |
|-----|----------------------|------|--|
|     | Adorno, Theodor      | 1984 | <i>Aesthetic Theory</i> . London: Verso.   |
|     | Bernstein, Charles   | 1990 | <i>The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy</i> . New York: Roof Books.   |
|     | (org.)               |      |  |
|     | Bernstein, Charles   | 1992 | <i>A Poetics</i> . Cambridge: Harvard University Press.  |
|     | Carroll, Lewis       | 1963 | «Tweedledum and Tweedledee», <i>Through the Looking Glass, The Annotated Alice</i> . Cleveland: World Publishing (cap. 4).                                   |
| 122 | Lévi-Strauss, Claude | 1989 | «Oh Socrates: Visible Crisis in the Work in the Video & Television of Jean-Luc-Godard e Anne-Marie Mièville», <i>Artscribe</i> 74.                           |
|     | Mack, Anne;          | 1989 | «Clark Coolidge's Poetry: Truth in the Body of Falsehood», <i>Parnassus</i> 15 (1).  |
|     | Jerome, Jay          |      |  |
|     | Mackey, Nathaniel    | 1990 | «Sound and Sentiment, Sound and Symbol», in Bernstein (org.) <i>The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy</i> . New York: Roof Books.            |
|     | Williams,            | 1988 | «Asphodel, That Greeny Flower», <i>Collected Poems of William Carlos Williams, Vol. II: 1939-1962</i> , org. Christopher MacGowan. New York: New Directions. |
|     | William Carlos       |      |  |