



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

VINICIUS FRANÇA DA SILVEIRA

**CHARLES OLSON E A CONSTRUÇÃO DE UMA
POÉTICA DA EXPERIÊNCIA SENSORIAL**

**CAMPINAS,
2020**

VINICIUS FRANÇA DA SILVEIRA

**CHARLES OLSON E A CONTRUÇÃO DE UMA POÉTICA DA
EXPERIÊNCIA SENSORIAL**

**Tese de doutorado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Doutor em Teoria e
História Literária na área de Teoria e
Crítica Literária.**

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

**Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pelo aluno Vinicius
França da Silveira e orientada pelo Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior**

**CAMPINAS,
2020**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

F844c França, Vinicius, 1983-
Charles Olson e a construção de uma poética da experiência sensorial /
Vinicius França da Silveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Olson, Charles, 1910-1970. Crítica e interpretação. 2. Poesia norte-
americana contemporânea. 3. Teoria do poema. I. Sterzi, Eduardo. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Charles Olson and the construction of a sensory experience
poetics

Palavras-chave em inglês:

Olson, Charles, 1910-1970. Criticism and interpretation
Contemporary american poetry
Poetry theory

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior [Orientador]
André Cechinel
Viviana Bosi

Luci Maria Dias Collin

Adalberto Müller Júnior

Data de defesa: 27-11-2020

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-3051-8698>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8158351734124923>



BANCA EXAMINADORA:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Andre Cechinel

Viviana Bosi

Luci Maria Dias Collin

Adalberto Müller Junior

**IEL/UNICAMP
2020**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior, por ter me dado todo o suporte para a realização desta tese, tanto intelectual e acadêmico, quanto emocional e humano, compreendendo os diversos momentos de dificuldades e incertezas. Sem essa orientação, a escrita deste trabalho talvez nunca viria a ser concretizada e finalizada.

Ao Prof. Dr. André Cechinel e à Prof. Dra. Viviana Bosi pela leitura cuidadosa e atenta. Suas sugestões e questionamentos foram essenciais para que eu pudesse aprofundar e repensar minha pesquisa.

À Prof. Dra. Luci Maria Dias Collin e ao Prof. Dr. Adalberto Müller Junior pelas sugestões e pelas reflexões lançadas, as quais me auxiliariam na revisão e redação final desta tese.

Ao professor Eric Mitchell Sabinson (in memoriam) que me ensinou a ver a pesquisa acadêmica como intrinsicamente ligada à minha história de vida e, sem o qual, eu talvez jamais conheceria Charles Olson.

À Capes pela bolsa concedida. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 – número do processo: 88882.329612/2019-01.

Aos meus alunos e colegas de profissão pelos diálogos e aprendizagens.

Aos amigos de Campinas pelas horas de lazer e diversão.

Aos meus familiares que, mesmo distante, me influenciaram de alguma forma ao longo da vida, em especial na minha infância e adolescência.

Ao meu avô Edézio (in memoriam) por acreditar em mim, me mostrar indiretamente os caminhos espirituais e profetizar a conclusão desta tese.

Ao Pai Itanaã por me acolher, abrir os caminhos e me acompanhar sempre. Agradeço também ao Pai Tambaú pela presença e força.

À Sônia e Wladimir, família que ganhei ao longo da vida, pelo apoio e ajuda nas horas de dificuldade, bem como pelas horas de conversas e alegrias compartilhadas. Muito obrigado!

Aos meus pais, Aires e Norma, por tudo, por me apoiarem de forma incondicional, por acreditarem em mim, por estarem sempre de prontidão para cuidar quando necessário, pelo amor e atenção fornecidos e, sobretudo, por me darem o bem mais valioso que possuo: a educação.

À Rafa, pelo amor e carinho dedicados ao longo de todos esses anos. Para além dos debates intelectuais, sua presença está de forma invisível neste trabalho por meio da dedicação, atenção, incentivo e esforço em me apoiar em todas as situações. Enfim, agradeço a possibilidade e felicidade em poder compartilhar meus dias com você.

Por fim, agradeço à Zambi, aos orixás e aos meus guias que me sustentam e me conduzem.

Resumo

Charles Olson foi um dos mais importantes poetas da literatura norte-americana, seus poemas e ensaios se tornaram essenciais para a construção de uma nova poesia que surgiu no pós-guerra. Com esta tese pretendemos fazer uma releitura crítica da obra do poeta, focando na construção de sua visão a respeito da poesia, estabelecida principalmente no período entre 1945 e 1953. Percorrendo dois ensaios e dois poemas, notamos a formação de uma poética que busca a valorização da experiência sensorial, a qual supomos ser pautada em três conceitos principais: espaço, fluxo e forma. A ideia é verificar de que maneira esses conceitos são elaborados pelo poeta, como eles dialogam entre si e se tornam ramificações da poética em questão. Busca-se também, por fim, com essa análise crítica, apresentar a obra de Olson para o público brasileiro, na medida em que não há qualquer estudo em língua portuguesa sobre ela.

Palavras-chave: Charles Olson; Poesia norte-americana contemporânea; Teoria do poema

Abstract

Charles Olson was one of the most important poets of north American literature, his poems and essays were a central part in the new kind of poetry developed in the post-war. This thesis intends to review critically the poet's oeuvre, focusing on the construction of his view about the poem, established between 1945 and 1953. Through the analysis of two essays and two poems, it is possible to notice the creation of a sensory experience poetics which is based on three main concepts: space, flux, and form. The idea is to verify how these concepts are elaborated by the poet, how they interact among them and become a branch of the aforementioned poetics. Finally, we aim to introduce Olson's oeuvre to Brazilian readers as far as there is no critical work in Portuguese about it.

KEYWORDS: Charles Olson; Contemporary american poetry; theory of poetry

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 11 |
| 1 UMA POÉTICA EM CONSTANTE (DES)CONSTRUÇÃO | 17 |
| 1.1 Definições iniciais | 19 |
| 1.2 Interpretações | 21 |
| 1.3 Novos rumos | 28 |
| 2 ESPAÇO | 43 |
| 2.1 Mapeando o mundo | 45 |
| 2.2 Herman Melville, <i>Moby Dick</i> e espaço | 46 |
| 2.3 A baleia, os homens e o mar | 52 |
| 3 FLUXO | 67 |
| 3.1 Interpretações | 69 |
| 3.2 Os martins-pescadores: signo da mudança | 75 |
| 3.3 Decadência/Mudança | 78 |
| 3.4 Reconstruções | 86 |
| 3.5 Uma arqueologia da manhã | 92 |
| 4 FORMA | 96 |
| 4.1 Novos modos de expressão | 98 |

| | |
|---|-----|
| 4.2 Objetivismo, objetismo e as raízes do verso projetivo | 101 |
| 4.3 Sílaba, linha e campo de força | 106 |
| | |
| CONCLUSÃO | 117 |
| BIBLIOGRAFIA | 119 |

INTRODUÇÃO

You know, verse
is a lovely thing.

It issues,
like the vapors,

from the rock¹

Sabe, o verso
é algo adorável

Emana
como os vapores

da pedra²

Nesse pequeno poema, Charles Olson levanta uma reflexão singela sobre a natureza frágil e efêmera do verso e, conseqüentemente, da poesia. A organização formal em versos curtos, que vão aparecendo e sumindo com a leitura, evoca os vapores escapulindo da pedra. É tudo muito rápido, direto e dinâmico. O tom é leve e parece querer libertar as amarras dos versos para que a poesia se torne aberta.

Por mais simples que possa ser, esse poema sem título e sem data encapsula os rastros deixados pela poética de Olson. Há aqui uma busca pelo concreto, pela experiência direta do mundo, uma reflexão sobre o estatuto do poema e seu mecanismo de representação da realidade, versos que boiam livres na página em branco e que se abrem para o fluxo das transformações do momento.

Os “versos-vapores” desse poema sem título são representativos de uma poética que busca a experiência sensorial do mundo, mesmo que, em diversos momentos, falhe em encontrá-la. Ao longo dessa tese, veremos de que forma Olson almeja construir tal poética que, pela natureza incerta e inconstante de seu conteúdo, está sempre se desconstruindo, caminhando na linha tênue entre o possível e o impossível. Nesse sentido, nosso objetivo é investigar como se dá a construção dessa *poética da experiência sensorial* na obra de Olson:

¹ OLSON, Charles. *The Collected Poems of Charles Olson, Excluding the Maximus Poems*. ed. George F. Butterick, Berkeley, University of California Press, 1997b, p. 411.

² Todas as traduções de poemas, ensaios e cartas de Olson são de minha autoria, exceto onde indicado.

quais são seus desdobramentos, caminhos e atalhos teóricos e práticos, como seus limites vão sendo testados e reconfigurados.

No entanto, antes de apresentarmos de que maneira pretendemos analisar e trabalhar com o conteúdo de tal poética, cabe contextualizar, mesmo que de forma breve, a obra de Olson, uma vez que ela ainda permanece virtualmente desconhecida no Brasil³. Sendo assim, julgamos interessante partir de uma breve biografia seguida de uma caracterização do período em que tal obra se insere.

Charles Olson (1910-1970) nasceu e cresceu em Worcester, Massachusetts. Durante sua infância, ele viajava constantemente com seus pais para a cidade costeira de Gloucester, a qual adotou mais tarde como sua cidade natal e cenário para *The Maximus Poems*, sua obra mais extensa e que foi publicada ao longo de sua vida. Olson estudou nas universidades de Wesleyan e de Harvard, sendo que nesta desenvolveu pesquisas sobre a civilização americana — assunto este que permeia seus poemas e ensaios, os quais se debruçam sobre a identidade norte-americana. Ao longo da segunda guerra, Olson trabalhou para o partido democrático, mais especificamente em um departamento de línguas estrangeiras. Essa experiência política foi breve e, após o fim da guerra, ele passa a se dedicar com maior intensidade à produção literária.

Nesse sentido, em 1947, ele publica seu primeiro livro, *Call Me Ishmael*, que tem como tema a análise da obra de Herman Melville. Esse livro, que exploraremos no capítulo 2, teve um forte impacto na literatura do período e transita por diferentes áreas e assuntos — mitologia, antropologia, linguagem e história cultural —, bem como apresenta o estilo peculiar e subversivo da prosa de Olson. É nesse período também que ele se junta à *Black Mountain College*, uma instituição que propunha um ensino libertário, pautado em uma educação holística, de valorização da autonomia individual, com um currículo aberto e flexível. Acadêmicos, intelectuais, pesquisadores de diversas áreas⁴ fizeram parte do *staff* da faculdade.

Se com a publicação de *Call Me Ishmael*, Olson causou um impacto na poesia norte-americana do pós-guerra, foi com o poema “The Kingfishers” (1949) e o ensaio “Projective Verse” (1950) que ele se consolidou ainda mais como teórico e referência para esta nova poesia emergente. Como veremos nesta tese, “The Kingfishers” é um poema experimental e

³ A despeito de pequenos comentários e traduções (esse levantamento está presente na bibliografia desta tese), desconhecemos qualquer dissertação, tese ou livro, publicados no Brasil, sobre a poesia de Olson.

⁴ Para além de Olson, podemos citar: Ruth Asawa, Walter Gropius, Ray Johnson, Robert Motherwell, Dorothea Rockburne, Cy Twombly, Robert Rauschenberg, Susan Weil, Merce Cunningham, John Cage, Buckminster Fuller, Franz Kline, Aaron Siskind, Willem e Elaine de Kooning e Mary Caroline Richards.

inovativo que dialoga diretamente com as ideias vanguardistas e de ruptura sobre a teoria do poema presentes no ensaio “Projective Verse”. Nesse sentido, ambos abrem novos rumos e caminhos para explorar maneiras originais de criação poética.

A partir da década de 50, Olson inicia aquele que seria seu projeto mais audacioso: *The Maximus Poems*. A obra se propõe a ser um poema longo que dialoga diretamente com outras obras poéticas da tradição modernista em língua inglesa, em especial *The Cantos* (1915-1962) de Ezra Pound e *Paterson* (1946-1958) de William Carlos Williams. A composição de *The Maximus Poems*, como já apontamos, ocupou toda a vida de Olson. Em 1975, cinco anos após sua morte, são publicados os poemas que fariam parte do volume três. Mesmo tendo dedicado grande parte de seu tempo a esse projeto, Olson também publicou outros livros importantes após a década de 50, dentre os quais cabe destacar: *The Mayan Letters* (1953), *In Cold Hell, in Thicket* (1953), *The Distances* (1960), *Human Universe and Other Essays* (1965), *Letters for Origin, 1950–1956* (1969) e *The Special View of History* (1970).

Como se pode notar, ao traçarmos essa pequena biografia literária sobre Charles Olson, observa-se que sua influência foi marcante para a poesia norte-americana do pós-guerra. Suas ideias sobre o poema ajudaram a construir uma nova tradição poética. Olson ajudou a forjar um fazer poético que retomava e aprofundava os ideais de vanguarda, experimentação e invenção de novas formas de expressão, bem como de ruptura com o passado (vide o slogan de Pound “make it new”) da poesia modernista em língua inglesa — tão presentes em autores imagistas⁵, assim como em T.S. Eliot, Ezra Pound, William Carlos Williams, Gertrude Stein, Wallace Stevens, Louis Zukofsky, George Oppen, entre outros — a fim de romper com o tradicionalismo e conservadorismo dos *New Critics*⁶.

⁵ O imagismo foi um movimento literário do início do século XX que incluiu poetas como Hilda Doolittle, John Gould Fletcher, Amy Lowell, Ezra Pound, entre outros. Baseados principalmente nas ideias de Pound expostas no ensaio “A Few Don’ts by an Imagiste”, esse grupo de poetas compartilhava certas diretrizes poéticas. De um modo geral, tal qual indicado por Pound, o poema deveria ser uma apresentação direta e instantânea de uma imagem — em suas palavras “tratamento direto da “coisa”— com uma linguagem sem excessos e abstrações. Essas ideias do imagismo, tal qual veremos, vão ecoar na poesia de Olson e em sua concepção poética, exposta especialmente em “Projective Verse”.

⁶ Os *new critics* formavam um grupo de poetas norte-americanos, especialmente sulistas, que dominaram o meio acadêmico literário ao longo da década de 30 e 40. Juntamente com a noção de resgate de um Sul escravocrata, os *New Critics* desenvolveram também outras ideias que contribuíram para a formação de sua visão sobre a poesia. Segundo eles, o poema deveria ser um todo autônomo; qualquer análise crítica sobre o autor (sua vida, sentimentos, influências, meio social e cultural, etc.), deveria ser relegada a um segundo plano, favorecendo o próprio texto, analisado através dos recursos que o compõem (sintaxe, ritmo, versificação, imagens, ironia, ambigüidades, metáforas, etc.); a obra literária deveria ser observada fora de seu contexto sócio-político e cultural, bem como de seu passado, através do método de *close reading*. Para uma análise mais pormenorizada sobre o *New Criticism* e a poesia norte-americana do pós-guerra, seu contexto histórico e

Por conter essa característica de rompimento e questionamento dos limites da poesia, lançando-se sempre ao novo e desconhecido, cabe destacar também que a poesia de Olson se encaixa no contexto das *neovanguardas*. Partindo da seguinte definição de Hal Foster, exposta em *O Retorno do Real*, fica mais claro tal inserção:

Primeiro, artistas como Flavin, Andre, Judd e Morris, no começo da década de 1960, em seguida artistas como Broodthaers, Buren, Asher e Haacke, no final da mesma década, desenvolvem a crítica das convenções dos meios tradicionais, tal como foi efetuada pelo dadá, o construtivismo e outras vanguardas históricas, para chegar a uma investigação da instituição da arte, seus parâmetros perceptivos e cognitivos, estruturais e discursivos. *Isso equivale a afirmar que: (1) a instituição da arte é captada como tal não com a vanguarda histórica, mas com a neovanguarda; (2) a neovanguarda, em sua melhor expressão, aborda essa instituição como uma análise criativa a um só tempo específica e desconstrutiva (não um ataque niilista abstrato e anarquista, como ocorre com frequência com a vanguarda histórica); e (3) em vez de suprimir a vanguarda histórica, a neovanguarda põe seu projeto em prática pela primeira vez — uma primeira vez que, repito, é teoricamente infundável.*⁷

Diante desse trecho de Foster, não é de se surpreender que é válido classificar a obra de Olson como neovanguardista. Se em um contexto mais global, ela visa um rompimento com os *New Critics*, especificamente, ela parte rumo à criação de uma poética que busca a experiência sensorial em termos de desconstrução de uma racionalidade e de questionamento constante dos fundamentos e limites do fazer poético. Olson, enquanto um poeta e teórico, está a todo momento investigando — nas palavras de Foster — os “...parâmetros perceptivos e cognitivos, estruturais e discursivos” da construção do poema. Nesse sentido, portanto, assim como as neovanguardas, a obra de Olson apresenta-se como dinâmica, em constante reformulação, guardando em sua essência mais íntimas contradições e tensionamentos que busca incessantemente esconder.

Nesse sentido, tendo esse contexto em mente, apresentamos no primeiro capítulo dessa tese os elementos dessa obra em mutação. Nele expomos de que maneira Olson busca encontrar uma nova voz literária. O nosso interesse é acompanhar a construção de uma poética que parte de uma valorização do poema enquanto espaço de manifestação da experiência direta do mundo, a qual se mostra inconstante e transitória. Como veremos, Olson está permanentemente lutando para escapar de uma representação abstrata da experiência.

literário, ver o primeiro capítulo da minha dissertação — *A poesia de Philip Levine: estudo seguido de pequena antologia traduzida e comentada* —, bem como a dissertação de Renato Marques de Oliveira: *Anne Sexton e a Poesia Confessional: Antologia e Tradução Comentada*.

⁷ FOSTER, Hal. *O Retorno do Real — A vanguarda no final de século XX*. Ubu Editora, 2017, pp. 38 e 39.

Para expor esta “luta”, seus antagonismos e tensionamentos, escolhemos o livro *In Cold Hell, In Thicket*, publicado em 1953, mas que possui poemas escritos entre 1945 e a data de seu lançamento⁸. Esta escolha pautou-se no fato de que este livro retrata diversos períodos da produção poética de Olson e seu tema central é a possibilidade de realização de uma nova poesia, a qual tem como pano de fundo os destroços da segunda guerra.

Se no primeiro capítulo expomos, de forma mais geral, a busca de Olson em construir sua poética, no segundo, analisamos um de seus elementos centrais: o conceito de espaço. Com o objetivo de entender melhor o que seria a experiência sensorial, Olson inicia uma investigação sobre esse conceito a partir da análise de *Moby Dick* de Herman Melville, a qual é exposta em seu livro *Call Me Ishmael* (1947). Tal qual vimos anteriormente, esse livro teve um forte impacto na literatura do período, justamente pelo fato de Olson criar capítulos em prosa que utilizam o livro de Melville como ponto de partida para expor suas ideias sobre sua teoria do poema. O que o poeta busca nesta obra é mapear o que seria o espaço. Percebe-se que esse conceito acaba sendo visto por Olson como tendo algumas características específicas, as quais o tornam uma metáfora da experiência sensorial.

No terceiro capítulo, ainda buscando entender a poética de Olson, expomos um outro elemento que a constitui: o conceito de fluxo. Através da análise do poema “The Kingfishers” (1949), e a partir das conclusões alcançadas em *Call Me Ishmael*, notamos como Olson traça uma reflexão epistemológica sobre a forma pela qual conhecemos o mundo. Veremos que, para o poeta, uma poética pautada nos sentidos é precedida pela noção de que a realidade, em última instância, está sempre em mudança. Observaremos que “The Kingfishers”, por meio de uma construção experimental e não linear, abarca diversos elementos históricos e sociais para expor como se dá esse processo.

Por fim, no quarto capítulo, voltamos nossa atenção ao ensaio mais conhecido de Olson: “Projective Verse” (1950). A ideia é expor como ele lida com o conceito de forma a partir de tal ensaio. Se antes, a preocupação de Olson era entender o que seria uma experiência sensorial e de que modo a realidade é constituída por ela, aqui sua atenção volta-se para como criar um poema que se pauta em algo que é inconstante, variável e fluido. O que se impõe ao poeta é a necessidade de questionar os estatutos formais do poema. Notamos a

⁸ Cabe aqui uma observação sobre o recorte cronológico utilizado nesta tese. Compreendemos que devido à extensão da obra de Olson, é necessária a realização de um recorte preciso para conseguir captar o desenvolvimento de sua visão poética e não se perder em meio à vastidão de livros de poemas, ensaios e cartas. Assim sendo, a escolha do período entre 1945 e 1953 foi realizada baseada no consenso da crítica especializada de que é nele que Olson realiza sua produção literária mais significativa, tanto em um nível interno, de desenvolvimento de suas ideias e amadurecimento de sua voz poética, quanto externo, de influência sobre a poesia norte-americana do pós-guerra.

elaboração de uma teoria sobre o poema que prega uma poesia aberta. A ideia é investigar o que seria esse tipo de poesia em um nível linguístico e formal, bem como epistemológico.

Assim, como se pode notar, vale sublinhar que esta tese é uma investigação da poética da experiência sensorial proposta por Olson, a qual se desmembra em três conceitos centrais: espaço, fluxo e forma. Nosso objetivo é entender tal poética a partir da obra do próprio Olson, o que quer dizer que o encaramos como um poeta-teórico, por assim dizer, que elabora e desenvolve suas ideias singulares a respeito do que é uma experiência sensorial dentro do contexto de construção do poema. Com isso em mente, elaboramos cada capítulo como uma proposição ao leitor de percorrer os meandros constitutivos desta poética tão única e original.

1

UMA POÉTICA EM CONSTANTE (DES)CONSTRUÇÃO

Riprap

Lay down these words
 Before your mind like rocks.
 placed solid, by hands

In choice of place, set
 Before the body of the mind
 in space and time:
 Solidity of bark, leaf, or wall
 riprap of things:
 Cobble of milky way,
 straying planets,
 These poems, people,
 lost ponies with
 Dragging saddles—
 and rocky sure-foot trails.
 The worlds like an endless
 four-dimensional
 Game of *Go*.
 ants and pebbles
 In the thin loam, each rock a word
 a creek-washed stone
 Granite: ingrained
 with torment of fire and weight
 Crystal and sediment linked hot
 all change, in thoughts,
 As well as things.

(Gary Snider)

1.1 Definições iniciais

Em um de seus primeiros poemas, “A Lion upon the Floor”, escrito em 1945 e publicado em 1946, Olson traz uma apresentação do meio ao seu redor que evoca a tradição imagista de Pound e William Carlos Williams (W.C.W) da poesia enquanto apreensão e expressão de imagens instantâneas:

Sing a song

Let the salt be in
Begin
Cut the heart open
The blood will run with sun
The wind will put the belly back
And the rain the roar below

Sing a song of six cents
Sing a song of seven seas

The tall grass green
The muscle in the sea
an axe to cut a continent
an ox to walk a sky⁹

Cante uma canção

Deixe o sal entrar
Comece
Corte o coração aberto
O sangue vai correr com o sol
O vento vai empurrar a barriga
E a chuva o rugido abaixo

Cante uma canção de seis centavos
Cante uma canção dos sete mares

A grama verde alta
O músculo no mar
Um machado para cortar um continente
Um boi para percorrer um céu

Como é possível notar, a leitura do poema nos põe em contato com diversos elementos da natureza — vento, grama, mar, boi, sol, chuva —, o que acaba criando uma experiência concreta e direta da realidade. Há uma alternância entre momentos que evocam a terra e

⁹ OLSON, Charles. op. cit., 1997b, p. 12.

outros que se relacionam com o mar. Olson convida o leitor a percorrer esses fragmentos de experiência sensorial direcionando sua percepção e atenção a eles.

Para além dessa questão sobre esse tipo específico de experiência, o poema também levanta a possibilidade de descobrir uma voz poética. A repetição de “cante uma canção” aponta para a busca por tal voz. É como se Olson estivesse tateando o seu cantar em meio ao mundo natural. Nesse sentido, o navegar presente em versos como “o músculo no mar” e “um machado para cortar o continente” adquire um duplo sentido: descobrir e vivenciar.

“A Lion upon the Floor” é um poema interessante para entendermos a proposta de poesia de Olson porque resume seus diversos elementos e, sobretudo, indica que a descoberta de uma nova poética vem da *experiência sensorial*: a canção a ser cantada é a de uma cantiga infantil, é sobre os setes mares, é sobre sal, sol, vento, chuva e um coração aberto. É possível inferir que o poeta ideal para Olson está ligado à inocência, é aquele que enxerga o mundo com olhos de curiosidade e espanto, captando e absorvendo cada uma de suas transformações. “Olhar o mundo”, “cortar o coração”, “navegar o desconhecido” são todas imagens que descrevem uma poética que não quer se pautar na razão, mas sim em uma vivência sensorial e que, justamente ao se propor aberta, testa seus próprios limites e possibilidades de realização.

Por conta dessas características, o projeto poético de Olson tem um caminho de formação que não é fácil e unívoco, gerando dificuldades interpretativas e de apreensão de suas propostas. Como bem aponta Paul Christensen em *Charles Olson: Call Him Ishmael*: “A própria poesia de Olson é a primeira instância de sua nova poética: seus poemas nos atingem com uma estranheza e às vezes perturbadora discordância de som e textura verbal.”¹⁰ Como vemos no trecho, a poética de Olson cria um estranhamento que desafia o leitor, seja quando é posta em prática nos poemas ou exposta em ensaios.

Tal estranhamento, que Christensen aborda em termos formais, mas que também se faz presente em um nível temático, cria uma pluralidade de interpretações, o que, no fundo, é reflexo da natureza de tal concepção literária. Uma poética pautada na valorização da experiência sensorial tem, em sua essência, a pluralidade advinda da mudança constante dessa experiência. Como bem observa Richard Gray, “O fundamental para a abordagem de Olson é uma crença no processo, particularidade e instantaneidade das coisas.”¹¹

¹⁰ “Olson’s own poetry is the primary instance of his new poetic: his poems strike us with an unfamiliar and sometimes disturbing discordance of sound and verbal texture.” CHRISTENSEN, Paul. *Charles Olson: Call Him Ishmael*. Austin, University of Texas Press, 1979, p. 9.

¹¹ “Fundamental to Olson’s approach is a belief in the process, particularity, and instantaneity of things.” GRAY, Richard. *American Poetry of the Twentieth Century*. Londres e Cambridge, Cambridge University Press, 1976, p. 280.

Diante dessa característica da abordagem poética de Olson, há uma busca da crítica em tentar decifrá-la de diversas formas a fim de estabelecer uma chave interpretativa que auxilie o leitor a romper com o estranhamento e dificuldade gerados por ela. Muitas foram as formas de tentar solucionar e encontrar uma unidade na pluralidade.

1.2 Interpretações

Um dos primeiros esforços em entender a visão sobre o poema de Olson foi de Edward Dorn em seu ensaio “What I see in The Maximus Poems” (1960), publicado no livro seminal *The Poetics of the New American Poetry*¹². Dorn, que era poeta e teve Olson como seu professor em *Black Mountain College*, sendo muito influenciado por este, faz uma análise pessoal de *The Maximus Poems*. Esse caráter biográfico do ensaio não impede, no entanto, de o enxergarmos como um estudo crítico da obra de Olson. Vale notar que, mesmo tendo como foco o poema longo de Olson, Dorn expõe uma visão mais global sobre a obra do poeta de Gloucester, a qual serve como fio condutor para a elaboração do ensaio.

Segundo Dorn, o grande mistério da obra de Olson seria a capacidade em iluminar os particulares. Para ele, o poeta, em especial no volume I de *The Maximus Poems*, mostra a realidade, nos convidando a enxergá-la (mais uma vez a metáfora do olhar como elemento essencial na formação do poema), ao invés de criar um discurso racional e lógico sobre ela. Situações corriqueiras, detalhes esquecidos sobre o mundo que nos circunda, são lembrados e vivenciados novamente. De acordo com ele,

O mistério, tal qual é comumente definido, não é uma boa palavra para ser usada em *Maximus*, porque o que eu vejo em *The Maximus Poems* é um fascinante movimento de lançar luz sobre os particulares que constroem a obra, mesmo possuindo naturezas diversas. Logo, meu sentido de mistério é: uma espécie de espanto, algo desconhecido, no entanto, mais importante, consciente, pelo qual nossas histórias ordinárias se tornam novamente humanas e emocionantes pelo simples fato de que elas são nossas.¹³

¹² Juntamente com a antologia *The New American Poetry*, publicada também por Donald Allen, esse livro foi um marco na divulgação da poesia norte-americana do pós-guerra, uma vez que marca um esforço inicial em tentar definir e dar voz a poetas que, até então, eram desconhecidos.

¹³ “Mystery as it stands, is not a good word to apply to Maximus, because what I see in The Maximus Poems is the compelling casting of light over the compounds that make it up, regardless of their own distinct natures. (...) So my sense of the mystery is: awelike, something unknown but more importantly, cognizant, a crest by which our common histories are made human again, and thrilling, for no other motive that they are ours.” DORN, Ed. “What I see in The Maximus Poems” in. ALLEN, Donald (ed.). *The Poetics of New American Poetry*, p. 300.

A interpretação de Dorn, mesmo sendo curta, tem sua importância na medida em que abre caminho para outras visões críticas sobre uma obra que, como vimos, se apresenta como difícil. Além disso, observamos ecos de uma poética pautada em uma busca pela experiência sensorial. Dorn não usa esse termo, mas fala em “lançar luz sobre particulares”, “histórias ordinárias” e, tal qual visto anteriormente, uma reapropriação da realidade pelo homem. Por fim, outro elemento interessante aqui é a utilização da poesia de Olson para chegar a uma compreensão de sua poética.

Outro autor que também foi pioneiro na análise da obra de Olson é o crítico literário M.L. Rosenthal. Ele escreveu um dos primeiros livros que lidou com a poesia norte-americana do pós-guerra: *The New Poets — American and British Poetry Since World War II* (1967). Mesmo não sendo uma obra que se debruça somente sobre Charles Olson, ela analisa parte da produção poética do autor. Assim como Dorn, Rosenthal realiza um pequeno recorte, selecionando o poema “The Kingfishers” e partes de *The Maximus Poems*. Outro aspecto que o aproxima de Dorn é a metodologia empregada para entender a poética de Olson: a partir de uma leitura dos poemas, ele extrai seus contornos. Porém, vale destacar que se Dorn apresenta um ensaio, até certo ponto, confessional, Rosenthal pauta sua escrita em um distanciamento, característico em textos acadêmicos.

Por meio do poema e de trechos do livro, ele chega à seguinte conclusão a respeito da visão poética de Olson:

As três passagens citadas são variantes de Olson em seu melhor (...). O que elas têm em comum, além de sua qualidade literária, é que indicam uma simples aceitação da realidade como ela é, tanto do lugar como do eu, desde que seja uma realidade idiossincrática em suas conformações naturais.¹⁴

Essa aceitação da realidade, descrita como característica essencial da poesia de Olson, é pautada, segundo o crítico, em uma ruptura do poeta com o modelo de pensamento ocidental, o qual seria baseado em “(...) um triunfo do abstrato e impessoal sobre o homem.”¹⁵

Como podemos notar, as análises de Dorn e Rosenthal, apesar de possuírem diferenças, guardam muitas semelhanças, na medida em que interpretam a poética de Olson em termos de uma busca pela realidade concreta e não abstrata e pelo fato de serem pouco detalhadas, tendo um recorte muito pequeno da obra. Nesse sentido, não tardou para que

¹⁴ “The three passages just cited are variants of Olson at his best (...). What they all have in common, besides their literary quality, is that they all point to simple acceptance of reality as it is, whether of place or of the self, so long as it is idiosyncratic reality in its natural conformations.” ROSENTHAL, M.L. *The New Poets — American and British Poetry Since World War II*. Oxford, Oxford University Press, 1967, p. 172.

¹⁵ “(...) triumph of the abstract and impersonal over man.” *Ibid.*, p. 172.

trabalhos mais extensos viessem a aparecer a fim de contemplar outros aspectos ignorados por Dorn e Rosenthal.

É nesse grupo que se encaixa o livro de Robert Von Hallberg, *Charles Olson: The Scholar's Art* (1978). Hallberg desenvolve uma obra que se debruça sobre os ensaios e poemas de Olson, demonstrando uma preocupação em entender a visão literária do autor. Para ele, os poemas e ensaios permitem extrair a teorização de Olson sobre o fazer poético:

Uma palavra sobre o foco desse livro, eu estou preocupado essencialmente com o entendimento de Olson sobre poesia e acidentalmente com poemas individuais. Não só Olson é um teórico interessante e incomum, mas também deve-se levar em conta que um estudo de sua poética deveria, de forma lógica, preceder um exame de sua poesia, pois seus poemas não podem ser adequadamente apreciados dentro dos termos da teoria poética recente.¹⁶

Como notamos, a preocupação de Hallberg é entender qual seria a teoria sobre o poema elaborada por Olson. É por isso que ele encara o poeta como um “pedagogo” e define sua poética como “pedagógica”, na medida em que almeja elaborar um discurso sobre a natureza do poema e da realidade, ao mesmo tempo em que problematiza temas como tradição e organização social. Para Hallberg, Olson se aproxima da figura de um professor, o qual “ensinou”, por meio de suas ideias, os poetas que emergiram na poesia norte-americana do pós-guerra, dando uma sustentação teórica para o novo fazer poético que surgia¹⁷.

Vale destacar que, ao trazer essa visão de Olson como pedagogo, Hallberg suscita dois pontos importantes. O primeiro é que, ao buscar uma poética da experiência sensorial, Olson cai em uma contradição. Ele foi um poeta teórico pregando uma poesia que rompesse justamente com a dicotomia entre teoria e prática, razão e emoção, para abarcar de forma direta a realidade exterior. O segundo ponto — intimamente ligado com o primeiro — é que, apesar dessa questão interna da obra de Olson, não se pode negligenciar de forma alguma a sua importância enquanto um poeta-teórico para a poesia norte-americana do pós-guerra, tal qual o próprio Hallberg sublinha.

¹⁶ “A word about the focus of this book, I am concerned primarily with Olson’s understanding of poetry and only secondarily with individual poems. Not only is Olson an unusually interesting theorist, but a case can be made that a study of his poetics should logically precede an examination of his poetry, that his poems cannot be adequately appreciated within the terms of recent poetic theory.” HALLBERG, Robert Von. *Charles Olson: The Scholar's Art*. Massachusetts, Harvard University Press, 1978, p. 1.

¹⁷ Essa ideia de “poeta pedagogo” também está presente no artigo de Mark Byers “Environmental Pedagogues: Charles Olson and R. Buckminster Fuller”, publicado em 2013. Utilizando este conceito de Hallberg, Byers analisa o caráter ambiental da poesia de Olson, analisando-a como um manual de ensino sobre o meio-ambiente.

Essa visão de Olson como um poeta-teórico também se faz presente no livro de Sherman Paul, *Olson's Push — Origin, Black Mountain and Recent American Poetry* (1978). Paul o encara como um intelectual que almeja entender o que é o mundo e o homem, verificando o motivo pelo qual este está alienado da natureza:

Seu impulso envolvia o duplo trabalho do esforço do grande intelectual desde o romantismo — aquele de reconceber a natureza do cosmos e do homem para não só superar nosso estranhamento do mundo familiar (ele frequentemente cita Heráclito “O homem está distante daquilo que ele é mais íntimo.”), mas também para, uma vez que não era sempre o caso em tentativas anteriores, restaurar a humildade, o cuidado, e o deixar ser necessário para a existência de tal natureza.¹⁸

Semelhantemente a Hallberg, Paul analisa os ensaios de Olson sem deixar de lado sua poesia. Tendo sempre como pano de fundo essa questão da separação entre homem e natureza, ele elenca várias obras do poeta com o intuito de reconstruir sua visão literária. O interessante em seu trabalho é que ele junta as análises de Dorn, Rosenthal e Hallberg em uma só ao ver Olson como um teórico preocupado com a forma com que o homem se posiciona no mundo.

Se tanto Hallberg, quanto Paul enfatizam a parte teórica de Olson, Paul Christensen foca mais em outro aspecto. Em seu livro, *Charles Olson: Call him Ishamel* (1979), ele toma a obra do poeta como permeada por uma rejeição do discurso filosófico e sua linguagem abstrata para favorecer uma busca pela experiência sensorial do mundo:

Nós estamos em um campo mais seguro ao sugerir que ele [Charles Olson] se rebelou contra o discurso filosófico, o qual necessitava de uma linguagem abstrata para descobrir as leis da experiência. Tal discurso violou uma integridade básica da comunicação para Olson: ele atribuiu significados para palavras diferentes da experiência que eles denotavam especificamente. Nessa separação radical do signo humano de seu objeto, Olson acreditava que a civilização ocidental havia se separado da percepção direta e, conseqüentemente, de um entendimento compassivo dos fenômenos da natureza.¹⁹

¹⁸ “His push involved the double work of the great intellectual effort since romanticism — that of reconceiving the nature of the cosmos and the nature of man, to the end not only of overcoming our estrangement from the familiar world (he frequently quotes Heraclitus’ “Man is estranged from that with which he is most familiar.”) but, as was not always the case in earlier attempts to do this, of restoring the humility, care, and letting-be necessary to its very existence.” PAUL, Sherman. *Olson's Push — Origin, Black Mountain and Recent American Poetry*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1978, p. xviii.

¹⁹ “We are on safer ground to suggest that he [Charles Olson] rebelled against philosophical discourse that required an abstract language to discover the laws of experience. Such discourse violated a basic integrity of communication for Olson: it assigned meanings to words different from the experience they specifically denoted. In this radical separation of human sign from its object, Olson believed that Western civilization had

Vemos, portanto, que Christensen se aproxima da análise de Dorn, Rosenthal e Paul ao destacar a presença do tema da alienação do homem na obra de Olson. Ao mesmo tempo, ele cunha os termos “experiência” e “percepção direta” para descrever com maior clareza o contexto dessa alienação. Nesse sentido, sua análise é um pouco mais precisa do que a dos outros críticos. Porém, cabe destacar que, em certos momentos, Christensen deixa de lado a faceta de poeta-teórico de Olson a fim de não evidenciar as contradições existentes em seu projeto poético de favorecimento de uma “percepção direta” do mundo.

Um livro que também percorre os ensaios e os poemas de Olson é *The Poetry of Charles Olson — A Primer* (1982) de Thomas F. Merrill. Transitando por diversas obras de Olson, tal qual Paul, ele cria um panorama a fim de abranger os assuntos que cada uma delas aborda. Apesar de fornecer uma visão global destas obras ao leitor, Merrill não apresenta uma interpretação crítica que una os diversos poemas e ensaios. Ele mesmo se posiciona dessa forma ao assumir que seu livro é de hermenêutica: “Ele é, em outras palavras, um trabalho de um parteiro hermenêutico que, lamentavelmente, é culpado por um excesso de violência obstétrica em seu zelo em dar luz às obscuridades de Olson...”²⁰.

Diante disso, a obra de Merrill, apesar de esclarecer trechos de difícil entendimento dos ensaios e poemas, não contribui criticamente para uma compreensão de qual seria a visão poética de Olson. Visão esta que está por trás de tais trechos e, em várias situações, contribui para que eles possuam um grau de dificuldade. Sem o aporte de uma interpretação que vise perceber qual seria a poética de Olson, Merrill se perde em um labirinto de referências, ignorando como e por que elas foram construídas.

Se Merrill apresenta um panorama geral sobre a poesia de Olson, não vemos o mesmo no livro *Charles Olson's Maximus* (1980) de Don Byrd. Como o próprio título indica, Byrd faz um recorte e analisa somente *The Maximus Poems*. Essa análise, apesar de distinta quanto ao recorte, guarda uma semelhança com a obra de Merrill, pois é pautada em uma hermenêutica dos poemas que compõem o livro. Byrd busca expor referências, interpretar passagens mais difíceis, levantar temáticas recorrentes a fim de “ajudar” o leitor na árdua empreitada que é a leitura de *The Maximus Poems*.

cut itself off from direct perception and, consequently, from a compassionate understanding of the phenomena of nature.” CHRISTENSEN, Paul. op. cit., p. 7.

²⁰ “It is, in other words, a labor of hermeneutical midwifery that, alas, is guilty of a measure of obstetrical violence in its zeal to deliver Olson’s obscurities to light...” MERRILL, Thomas F. *The Poetry of Charles Olson — A Primer*. Newark, University of Delaware Press, 1982, p. 15.

No entanto, diferentemente de Merrill, nesse esforço hermenêutico, ele estabelece uma teoria mais geral sobre a obra de Olson. É nesse sentido que ele a insere, nos dois primeiros capítulos, no contexto modernista/pós-modernista, para então, nos três últimos, definir *The Maximus Poems* como um livro que visa captar o fluxo da experiência presente, o que refletiria, na verdade, uma tradição poética norte-americana. Segundo ele, “Desde Whitman, os poetas americanos pensam em uma poesia que seria equivalente a uma experiência factual, imediata e contínua. Uma preocupação desse estudo é testar o sucesso de Olson em satisfazer esse desejo.”²¹

Observamos que Byrd, tal qual Dorn, Rosenthal, Paul e Christensen, faz uma leitura da concepção poética de Olson pautada em uma valorização da experiência direta do mundo. Entretanto, ela se difere desses autores ao enfatizar que a origem dessa valorização se encontra em uma tradição da poesia norte-americana que remonta a Walt Whitman. Os autores citados, como visto, lidam muito mais com a questão da alienação do homem da natureza enquanto chave-explicativa do modelo poético adotado por Olson.

Obviamente que não podemos negar a influência exercida por Whitman na poesia norte-americana, já que com *Leaves of Grass*, ele estabelece novas temáticas e formas de compor²². Entretanto, reduzir somente a obra de Olson à uma tradição específica nega, de certa maneira, sua construção interna que podemos verificar ao analisar seus ensaios e poemas. Em certo sentido, portanto, Byrd se aproveita das visões críticas estabelecidas sobre a poética de Olson, mas extrai a origem dessa poética de elementos exteriores à obra. Talvez, nesse caso, um equilíbrio fosse mais interessante, pois *The Maximus Poems*, pela sua extensão, concentra variadas referências tanto internas — do mundo do poeta — quanto externas — autores, teorias, a história, etc.

Por fim, nesse cenário crítico tão vasto, com diversos autores tentando “resolver” o estranhamento que a obra de Olson causa ao leitor por conta da sua extensão e natureza, cabe mencionar que há ainda outros trabalhos. No entanto, diferentemente dos livros citados acima,

²¹ “Since Whitman, American poets have conceived of a poetry which would be the equivalent of factual, immediate, and on-going experience. One concern of this study is to test Olson’s success in satisfying this desire.” BYRD, Don. *Charles Olson’s Maximus*. Urbana, University of Illinois Press, 1980, p. xiv.

²² *Leaves of Grass* foi publicado em 1855 e se diferenciou da poesia da época pelo seu caráter experimental e por sua originalidade, tanto em termos formais — utilização de versos livres — como em sua voz americana que rompe com uma influência literária europeia. Um dos poemas mais famosos e representativos do livro é “Song Of Myself”, em que o poeta afirma sua identidade e canta em comunhão com os seres: “Eu celebro a mim mesmo, / E o que eu assumo você vai assumir, / Pois cada átomo que pertence a mim pertence a você.” (“I celebrate myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you”) WHITMAN, Walt. *Folhas de relva: a primeira edição*. Trad. Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2005. Por conta dessas características, o livro de Whitman marcou a poesia norte-americana do pós-guerra, influenciando poetas diversos.

eles buscam ou apresentar a poesia de Olson de forma bem introdutória²³, sem criar uma tese sobre ela, ou a utilizam como pretexto para aplicar teorias filosóficas de outros autores a fim de exemplificá-las²⁴.

Mesmo tendo uma importância, essas obras serão utilizadas em momentos mais oportunos, pois, nesse capítulo, a preocupação maior é tentar inserir nossa visão sobre a obra de Olson em um contexto crítico que lida com ela por si só e de forma mais aprofundada. Vale destacar que, quando falamos em aprofundada, não estamos nos referindo à extensão, já que os trabalhos de Dorn e Rosenthal são bem curtos, mas sim ao fato de possuírem uma densidade teórica maior, indo além de uma apresentação/introdução dos ensaios e poemas ou de uma redução da obra de Olson à determinada teoria²⁵.

Nesse sentido, com essas ressalvas em mente, o que notamos é uma tendência da crítica em enxergar a poética de Olson como uma busca pela desconstrução da racionalidade em favorecimento de uma experiência mais direta com o mundo. Acreditamos que essa tendência é válida e, de fato, está presente tanto nos ensaios quanto na poesia, como observamos no início do capítulo por meio da análise do poema “A Lion upon the Floor”. Como Christensen, acreditamos que seria melhor definir esse contato direto com o mundo em termos de *experiência sensorial*, pois como veremos, é tal tipo de vivência que Olson almeja reproduzir.

Vale destacar ainda dois aspectos sobre essa poética. O primeiro, como já apontado, é que ela dever ser encarada como um processo e não como acabada. Isso nos permite apresentar as contradições que a obra de Olson possui ao lidar com as dicotomias razão x emoção, sujeito x objeto, entre outras. Por mais que Olson se posicione a favor de um lado, ele não consegue escapar do outro e isso se reflete em seus ensaios e poemas. Evidenciar tal fato não diminui a obra do poeta — como supõe Christensen — mas sim expõe sua riqueza e complexidade e, além disso, é mais condizente com uma poética que busca a experiência sensorial, sendo, nesse âmbito, contraditória por si só.

²³ Nesse grupo podemos citar *Charles Olson* de Enikó Bollobás, *Understanding the Black Mountain Poets* de Edward Halsey Foster, *A Charles Olson Reader* e *Charles Olson's Reading: A Biography* de Ralph Maud, o artigo “Charles Olson Keeps House: Rewriting John Smith for Contemporary America” de Paul Jaussen, entre outros.

²⁴ Nesse grupo se encaixam *Destructive poetics: Heidegger and modern American poetry* de Paul A. Bove, o artigo “At the boundary of the mighty world: Charles Olson and Hesiod” de Gary Grieve Carlson, *The Grounding of American Poetry — Charles Olson and the Emerson Tradition* de Stephen Fredman, *The Secret of the Black Chrysanthemum* de Charles Stein, entre outros.

²⁵ A única obra citada que não se encaixa nesse parâmetro foi a de Merrill, pois ela, como notamos, não apresenta uma tese sobre a obra de Olson. No entanto, ela não é introdutória porque realiza uma hermenêutica detalhada dos poemas e ensaios e se posiciona metodologicamente diante dos outros trabalhos críticos, dialogando com eles. Sendo assim, julgamos ser necessário mencioná-la.

O segundo aspecto, que caminha lado a lado com o primeiro, é que, se vemos tal poética como um processo, cabe perceber como ela vai se construindo e reconstruindo nos poemas e ensaios. Nesse sentido, é interessante pensar em ramificações que ela assume em certas obras. Colocamos aqui o adjetivo “certas”, pois, como observado, abarcar tal poética em toda a obra de Olson pode conduzir a uma perda de foco. Portanto, um recorte se faz necessário para conseguirmos captar o processo de ramificação desse “olhar poético” de forma mais pormenorizada. A ideia, como já destacamos na introdução, é passear por alguns ensaios e poemas, sobretudo da fase inicial do poeta, sobre a qual grande parte da crítica se debruçou devido à maior relevância para a poesia norte-americana e para a construção do próprio pensamento poético de Olson.

Tendo em mente essas diretrizes, começaremos nossa jornada em busca desse pensamento com um livro que traz como característica uma reflexão a respeito da formação de um novo tipo de poesia. Acreditamos que, por conta dessa característica de busca de algo novo, essa obra é a melhor escolha para servir de introdução à poética de Olson.

1.3 Novos rumos

Além de sua própria temática interna de busca, *In Cold Hell, In Thicket* (1953) marca, exteriormente, o estabelecimento de Olson enquanto um poeta que encontra uma voz própria. Por mais que os poemas não carreguem um grau de confissão, eles refletem a trajetória de Olson enquanto escritor. Mesmo não se tratando de seu primeiro livro de poemas e nem de ensaios, é aqui que ele se posiciona em face à tradição poética de sua época e a que o precedeu. Nesse sentido, é interessante observar como obra e vida imbricam-se em um amálgama complexo, tal qual apontado por Christensen ao observar que os poemas expressam “uma consciência do momento”: “Esses poemas são registros sensíveis na medida em que atuam como um comentário contínuo sobre o crescimento e mudanças de sua mente.”²⁶.

Essa observação de Christensen é muito valiosa, pois os poemas presentes em *In Cold Hell, in Thicket* foram compostos entre 1945 e 1953 e, de fato, documentam as transformações do pensamento de um poeta em constante aprimoramento²⁷. Essa

²⁶ “These poems are such sensitive records that they act as a running commentary on the growth and changes of his mind.” CHRISTENSEN, Paul. op. cit, p. 92.

²⁷ Muitos desses poemas foram publicados em pequenas revistas da época — *Western Review, Origin*, etc. — para então serem organizados por Olson em um livro com uma temática que os unisse.

característica do livro também o coloca em um patamar introdutório, pois ele resume ideias e concepções que Olson expôs em ensaios e poemas ao longo de tal período.

Se *In Cold Hell, In Thicket* possui essa relevância, não podemos dizer o mesmo de *Y & X* (1948). Primeiro livro de poesia de Olson, precedendo *In Cold Hell, In Thicket*, ele apresenta um poeta ainda imaturo que se baseia em modelos poéticos estabelecidos, tentando, na maioria das vezes, emulá-los. A própria forma dos poemas é ainda muito convencional, o que está longe do vanguardismo de poemas posteriores baseados em um método de composição aberto, o qual, veremos, foi cunhado pelo próprio Olson e veio a revolucionar sua obra, bem como a poesia norte-americana do pós-guerra.

Como bem aponta Christensen, a respeito desse livro,

Esses poemas iniciais são tecnicamente convencionais, exceto por alguns detalhes menores inovadores, e seu tom é derivativo (...) No entanto, no contexto desse estudo, eles são interessantes por sua falta de experimentação e originalidade: eles são o trabalho de um homem que ainda não havia sido influenciado pela poesia de Pound.²⁸

Esse trecho de Christensen, além de demonstrar a pequena relevância de *Y & X*²⁹, nos revela que esta obra, de forma indireta, permite destacar uma característica importante de *In Cold Hell, In Thicket*: a influência de Pound na poesia de Olson.

O resgate da poesia poundiana, juntamente com a de William Carlos Williams, foram essenciais para que ele pudesse pensar sobre seu fazer poético. Isso é passível de ser notado em diversos trechos das cartas de Olson e em seus ensaios. Em “On Poets and Poetry” (1954), por exemplo, Olson refuta os argumentos de um artigo do crítico Grover Smith sobre a poesia de Pound, Williams e Hart Crane: “Portanto — e astutamente — ele [Grover Smith] diminui todo o esforço americano em encontrar um discurso alternativo ao que foi herdado, ao que está implícito na língua desde Chaucer até Browning, em tentar, por outros meios do que o “padrão” e o “racional”, de fazer com que o discurso abarque — da melhor maneira possível — o real.”³⁰

²⁸ “These early poems are technically conventional, except for some minor innovative details, and their tone is derivative (...) But in the context of this present study, the poems are interesting for their very lack of experiment and originality: they are the work of a man who has not yet been influenced by Pound’s poetry.” *Ibid.*, p. 93.

²⁹ Uma autora que também critica a falta de amadurecimento desse livro é Enikó Bollobás. Segundo ela, “Os temas aqui [Y & X] são tipicamente olsonianos, mas ainda não possuem a inventividade formal.” (“The themes here are typically Olsonian, but not yet the formal inventiveness.”). BOLLOBÁS, Enikó. *Charles Olson*. New York, Twayne, 1992.

³⁰ “Thus — and slyly — he depresses the whole of the American push to find out an alternate discourse to the inherited one, to the one implicit in the language from Chaucer to Browning, to try, by some other means than

Esse trecho é bem elucidativo sobre o que Pound e W.C.W. representavam para Olson. Para ele, a importância deles estava no fato de carregarem uma constante busca pela experimentação com o objetivo de encontrar uma voz poética própria sem se basear unicamente em modelos europeus. Ambos, e destacadamente W.C.W., queriam incorporar em seus poemas suas particularidades e uma dicção mais norte-americana. É de certa forma uma procura por originalidade — não originalidade em um sentido de retomada da origem, ou seja, um resgate de uma tradição —, mas sim de busca por uma identidade de diferenciação do que veio antes. É uma noção de que tudo está em mudança e deve mudar. Daí a qualidade de vanguarda e experimentação da obra desses autores.

E foi isso que Olson — e não só ele³¹ — aprendeu desses poetas. *In Cold Hell, In Thicket* tem como característica, segundo Enikó Bollobás, o fato de que “A busca em sua continuidade e a mudança possuem prioridade em relação à finalidade do ato que resulta de uma descoberta. (...) [O livro] expõe outras facetas desse processo de caça, busca e luta que conduzem ao ato criativo.”³². Notamos, portanto, que a obra em questão herda aquele senso de rompimento com a tradição, presente em Pound e W.C.W.. A temática central é de mostrar, como Bollobás indica, o processo de formação de uma voz poética, seus caminhos e atalhos percorridos.

Diante dessa constatação, cabe a pergunta: “Que caminhos e atalhos são esses?”. Primeiramente, podemos imaginar os atalhos como os poemas do livro que derivam de suas divisões internas. Olson divide *In Cold Hell, In Thicket* em três seções, apresentando, cada uma delas, momentos diferentes do percurso principal exposto acima. Bollobás acredita ainda em outra subdivisão, representada pelo primeiro poema de cada seção: “O volume é estruturado com precisão e cuidado: ele é dividido em três seções, cada uma definida por um tema recorrente introduzido no poema inicial de cada uma delas.”³³ Nesse sentido, ela observa que a primeira seção lida com a relação da poesia com a história ou com o passado. Christensen (1979), por sua vez, expõe que ela lida com a busca por uma voz poética própria.

Essas duas visões críticas são conciliáveis, na medida em que podemos perceber essa primeira parte, de forma resumida, como um esforço em extrair uma nova poesia a partir de

“pattern” and the “rational” to cause discourse to cover — as it only ever best can — the real.” OLSON, Charles. *Collected Prose*. ed. George F. Butterick. Berkeley, University of California Press, 1997a, pp. 253 e 254.

³¹ Insiro aqui “não só ele”, pois Pound e W.C.W foram importantes para toda a geração de poetas norte-americanos do pós-guerra.

³² “Search in its continuity and kinesis is given priority over the finality of the resulting act of finding (...) [The book] exposes other facets of the process of this hunt, search, struggle leading to the creative act. Ibid., p. 81.

³³ “The volume is structured with precision and care: it is divided into three sections, each defined by some carry-on theme introduced in the preface poem of each section.” Ibid., p. 2

um rompimento com o passado. E o poema que abre o livro apresenta essa temática em seu próprio título: “La Préface”. A partir de um cenário de morte e destruição, causado pela Segunda Guerra, Olson expõe que somente a aceitação desta realidade pode permitir o começo de um novo tempo: “We are the new born, and there are no flowers.”³⁴ (“Nós somos os recém-nascidos e não há flores”).

Vemos nesse verso um esforço em não apagar a realidade dura, fruto da guerra, no processo de renovação. A utilização do pronome “we”, que ambigualmente referencia a humanidade ou possivelmente os poetas do pós-guerra, serve para incluir o leitor nesse processo de constatação de um cenário desolador. É como se Olson nos convidasse a encarar a imagem da ausência de flores, sem desviar nosso olhar.

Esse convite é, no fundo, um chamamento à experiência direta da morte, ou melhor, da inevitabilidade da passagem do tempo. Devemos atentar que, nesse aspecto, não se trata de uma vivência abstrata ou racional. O que Olson ambiciona aqui é que o leitor “venha para o espaço”, como ele mesmo diz no poema, ou seja, devemos nos atentar aos particulares do contexto em questão. A guerra e a destruição originada por ela não devem ser vistas como categorias ou momentos históricos vazios. É por isso que, em um dado momento do poema, Olson faz referência aos desenhos de seu amigo Corrado Cagli sobre os campos de concentração da seguinte forma:

He talked via stones a stick sea rock a hand of earth.³⁵

Ele falou via pedras um galho rocha do mar um punhado de terra.

A escolha de uma voz que expressa objetos da natureza dá um caráter de concretude à arte de Cagli — não há artificialidade nessa voz, ou seja, não foi empregada qualquer técnica para a produção desses objetos, eles estão em sua forma bruta — e é esse tipo de experiência da Segunda Guerra que Olson almeja reproduzir. O uso do espacejamento no verso — recurso que faz parte da poética de Olson e foi empregado constantemente por ele em sua obra — possibilita uma separação entre os objetos, criando intervalos que funcionam como períodos de silêncio. O verso não deve ser lido de forma contínua, mas sim com tais períodos, que têm

³⁴ OLSON, Charles. *The Collected Poems of Charles Olson, Excluding the Maximus Poems*. ed. George F. Butterick, Berkeley, University of California Press, 1997b, p. 46.

³⁵ *Ibid.*, p. 46.

uma dupla função: indicar “vazios”, remetendo à destruição ocasionada pela guerra, e possibilitar ao leitor vivenciar cada objeto e essa destruição de maneira atenta e lenta.

É essa mesma vivência do passado e da morte como forma de possibilidade de criação de algo novo que está presente em “At The Yorktown”. Assim como “La Préface”, esse poema aborda a guerra. Porém, aqui temos um retorno à Guerra de Independência Norte-Americana. Olson transfigura os mortos na paisagem de Yorktown — local em que ocorreu uma grande batalha — para torná-los vivos novamente:

At Yorktown the church
at Yorktown the dead
at Yorktown the grass
are live.

(...)

the hollows
are eyes are flowers³⁶

Em Yorktown a igreja
em Yorktown os mortos
em Yorktown a grama
estão vivos

(...)

os buracos
são olhos são flores

Como vemos, há no poema uma linguagem direta e comum ou, até mesmo, trivial. Ao utilizar esse tipo de linguagem, Olson, além de criar o ambiente de calma de uma cidade em seu cotidiano, expõe a banalização que a morte assumiu nesse cenário. Ao mesmo tempo, inserindo a morte lado a lado com os elementos simples da cidade, ele atualiza a memória e retira o passado do esquecimento, forçando o leitor a vivenciá-lo em sua dimensão real. Como indica Bollobás, “O poema usa imagens chocantes de desintegração física (“os mortos são terra”) como uma forma de retratar a esfera ou dimensão por trás de cenas cotidianas que não são constantemente associadas com a morte.”³⁷

Após esses dois poemas iniciais que tratam de uma espécie de “ajustes de contas” com o passado a fim de transformar o presente e possibilitar o surgimento de algo novo no futuro,

³⁶ Ibid., p. 127.

³⁷ “The poem uses bold images of physical disintegration (“the dead are soil”) as a way of depicting the sphere or dimension behind everyday scenes that are not often associated with death.” BOLLOBÁS, Enikó, op. cit., pp. 81 - 82.

criam-se possibilidades de se pensar o que seria esse novo. Devemos lembrar que a primeira seção trata de uma busca de estabelecimento de uma nova poética a partir dos escombros do passado e é com isso que seus quatro últimos poemas vão lidar.

Dentre esses poemas, os três primeiros são intitulados “ABCs”, “ABCs (2)” e “ABCs (3-for Rimbaud)”, respectivamente. A referência aqui é o livro de Pound *ABC of Reading*, publicado em 1934, em que ele estabelece uma abordagem de leitura e entendimento do texto poético, além de um guia para a escrita de poesia. Essa referência à obra de Pound não é arbitrária, pois ela serviu como uma fonte de reflexão para diversos poetas da época, bem como para aqueles que se estabeleceram como escritores posteriormente. Assim sendo, com essa tríade de poemas, Olson quer mostrar para o leitor que eles são, tal qual o livro de Pound, um guia para uma poesia que está por vir³⁸.

E isso nos levar a pensar: “Qual tipo de poesia seria essa?”. Em primeiro lugar, em “ABCs” e “ABCs (2)”, o que notamos é um esforço em captar uma experiência do presente. Em “ABCs (2)”, em especial, há um eu-lírico que almeja o autoconhecimento por meio de uma vivência carnal, isto é, através de seu corpo:

what we do not know of ourselves
of who they are who lie
coiled or unflown
in the marrow of the bone.

one sd:

of rhythm is image
of image is knowing
of knowing there is
a construct

or to find in a night who it dwells in that wood where shapes hide
who is this woman or his man whose face we give a name to

(...)

³⁸ Cabe mencionar que a referência a Pound não significa que Olson está emulando o poeta. Como aponta Paul, “Antes de escrever “Projective Verse”, Olson abordou a teoria e a prática do verso em “ABCs”. Esses poemas retiram o seu título da valiosa cartilha de Pound, *ABC of Reading* e são declarações/demonstrações que reconhecem e avançam para além de um endividamento...” (““Before writing “Projective Verse”, Olson addressed the theory and practice of verse in “ABCs”. These poems take their title from Pound’s valuable primer, *ABC of Reading*, and are declarations/demonstrations both acknowledging and advancing beyond indebtedness...”) PAUL, Sherman. op. cit., p. 35. Esse avanço indicado por Paul, deve-se notar, já está presente nos títulos dos poemas em que a utilização do plural (ABCs), o qual também se manifesta na divisão em três poemas com o mesmo título, diferenciados somente pelos números, aponta para um desmembramento da teoria do poema de Pound em um esforço de ramificá-la numa espécie de dissecação de seus principais pontos. Nesse movimento, Olson, ao mesmo tempo em que revisita e revisa tal teoria, desvela caminhos possíveis para outras poéticas.

And the boat,
 how he swerves it to avoid the yelping rocks
 where the tidal river rushes.³⁹

o que não sabemos sobre nós mesmos
 sobre quem eles são quem está
 enrolado ou preso
 no tutano do osso

alguém disse:

do ritmo é a imagem
 da imagem é o conhecimento
 do conhecimento há
 um constructo

ou descobrir em uma noite quem mora naquela floresta onde formas se
 [escondem
 quem é essa mulher ou esse homem cujos rostos damos um nome

(...)

E o barco,

como ele desvia das pedras uivantes
 onde o rio corre apressado

Olson utiliza imagens que apontam para a construção de um conhecimento intuitivo, não-racional (conhecer pelo corpo, conhecer na noite, conhecer além dos nomes, um barco seguindo o fluxo da correnteza), o qual, além de ter um caráter epistemológico, é poético. Por isso, há a presença dos versos: “do ritmo é a imagem / da imagem é o conhecimento / do conhecimento há / um constructo.” Diante disso, podemos notar que tanto “ABCs” e “ABCS (2)” indicam que a formação de uma nova poesia pressupõe uma instância específica ante a realidade. Olson está repensando o fazer poético ao mesmo tempo em que tece uma análise crítica sobre a maneira pela qual criamos nosso conhecimento.

Se “ABCs” e “ABCS (2)” são mais reflexivos ou mesmo filosóficos, “ABCs (3-for Rimbaud)” aborda a práxis dessa possível poética. Olson retoma a temática, presente em *The Maximus Poems*, sobre a alienação causada pela vida nas cidades modernas, evidenciado o distanciamento de uma experiência sensorial do mundo que esta vida causa. Vemos a presença de um eu-lírico que, por conta dessa nova realidade, cai em um esquecimento dos elementos simples do mundo:

³⁹ OLSON, Charles, op. cit., 1997b, p. 173.

Or shall it be rain,
 on a tent or grass or birds
 on a wire (5, count'em, now 3
 on two-or does it come to 1
 on 1?⁴⁰

Ou deve ser chuva
 sobre uma barraca ou grama ou pássaros
 sobre um fio (5, conte, agora 3
 sobre 2-ou virou 1
 sobre 1?

Notamos nesse trecho que tal esquecimento ocorre de forma gradual. O ritmo dos versos vai se acelerando, parecendo expor a confusão progressiva pela qual o eu-lírico é tomado. Tamanha é sua alienação que, no último verso, ele não consegue mais distinguir o número de pássaros ou mesmo contá-los. A impressão é que tudo virou um borrão.

“The Praises”, poema que fecha a primeira seção, segue na esteira de “ABCs (3-for Rimbaud)”, tratando de alienação e busca por uma experiência sensorial do mundo que venha permitir um novo conhecimento e uma nova poesia. Há no poema uma oposição entre um conhecimento dos sentidos e outro racional. Por conta disso, vemos uma oscilação entre imagens de flores, terra, mar, o desabrochar e o nascimento, o devorar e o morrer, todas elas remetendo a um sentido específico — paladar, tato, olfato, etc. — e de números, dados, descrições científicas dos objetos, referências a cosmologias. O embate dessas duas esferas, principalmente com certa sobreposição da segunda, leva Olson a afirmar em um dado momento:

to think is easy
 to act is more difficult
 but for a man to act after he has taken thought, this!
 is the most difficult thing of all.⁴¹

pensar é fácil
 agir é mais difícil
 mas para um homem agir depois de pensar, isso!
 é o mais difícil.

Com essa perspectiva de uma nova poética, a despeito dos desafios que ela engendra, “The Praises” fecha a primeira seção, abrindo espaço para a segunda em que Olson explora

⁴⁰ Ibid., p. 174.

⁴¹ Ibid., p. 98.

mais de perto tais desafios. Se a seção 1 é, portanto, marcada por um movimento de ruptura, a 2 apresenta um esforço de construção. Por conta disso, uma investigação dos impedimentos de um novo pensar e fazer poético é necessária para abrir caminhos que possibilitem chegar a tal fazer. Assim sendo, a seção transita entre a impossibilidade e a possibilidade, a destruição e o nascimento, o velho e o novo. Segundo Merrill, esse momento do livro nos mostra:

...o homem não-projetivo enxergando-se em sofrimento na medida em que começa a sentir o impacto do “retorno ao espaço”. Ele se descobre preso em um matagal de “atenção” obsoleta que ainda o acerta por meio da força de sua autoridade “potente”, “abstrata” e “fria”. Ele luta em um estado de desespero transitório.⁴²

O poema que abre a seção 2, “La Chute”, já introduz esse “desespero transitório”, descrito por Merrill, na medida em que lida com as mudanças trazidas pela sociedade moderna, as quais marcam uma ruptura com o passado. Em um poema curto, com versos pouco extensos e diretos — com exceção da última estrofe —, Olson se utiliza de um ritmo pulsante para falar de dois instrumentos musicais: o tambor e o alaúde. Tal ritmo contrasta com a perda da sonoridade desses instrumentos, a qual reflete essa nova condição social em que o homem perdeu a sua força/vigor:

my drum, whose lustiness
was not to be resisted

my lute,
from whose pulsations
not one could turn away

They
are where the dead are, my drum fell
where the dead are, who
will bring it up, my lute
who will bring it up where it fell in the face of them
where they are, where my lute and drum have fallen?⁴³

meu tambor com um vigor
irresistível

meu alaúde,

⁴² “...the non-projective-man finds himself suffering as he just begins to feel the impact of the “return to space”. He finds himself imprisoned in a thicket of obsolete “attentions” that still impinge on him by dint of their “strong”, “abstract”, “cold” authority. He endures a state of transitional despair.” MERRILL, Thomas F. op. cit., pp. 103-104.

⁴³ OLSON, Charles. op. cit., 1997b, p. 83.

com um ritmo
irrecusável

Eles

estão com os mortos, meu tambor caiu
onde os mortos estão, quem
vai trazer ele de volta, meu alaúde
quem vai trazer ele de onde caiu mesmo estando
onde estão, onde caíram meu alaúde e meu tambor?

Vemos, nessa última estrofe do poema, que os instrumentos perdem a vida, ficando enterrados com os mortos. No entanto, ao mesmo tempo em que eles estão enterrados, há a possibilidade de resgatá-los, o que é sinalizado na pergunta final. Tal pergunta fica em aberto mostrando justamente que há no horizonte uma possibilidade a ser descoberta.

Devemos notar ainda que a escolha pelos instrumentos, os quais funcionam como metáfora das mudanças ocorridas com a modernidade, aponta para a perda de uma voz poética e o clamor pelo retorno desta. Nesse processo de queda, Olson evidencia que não só o homem mudou, mas sua voz poética também; esta parece ter perdido sua intensidade ao se distanciar da vida e do mundo, mas ainda sobrevive. Como aponta Bollobás, “La Chute” fala sobre mudança sem deixar de lado a temática da sobrevivência: “O sobrevivente é um poeta que parece ter ganhado sua força de resistência à morte pela poesia...”.⁴⁴

Morte e sobrevivência, mudança e resistência, possibilidade e impossibilidade são esses opostos que ainda fazem parte de “In Cold Hell, In Thicket”, poema que intitula o livro e sucede “La Chute”. Há, em seus versos, imagens de um cenário de guerra em que um homem está perdido na selva, buscando se localizar. Essa busca, que inicialmente é geográfica, torna-se psicológica na medida em que o eu-lírico inicia uma exploração de seu mundo interior: “but hell now / is not exterior, is not to be got out of, is / the coat of your own self, the beasts / emblazoned on you.”⁴⁵ (“mas agora o inferno / não é mais exterior, não tem saída, é / a superfície do seu eu, as bestas / gravadas em você.”). Vemos nos versos que essa tentativa de se encontrar parece não ter solução: o inferno tomou de assalto o eu-lírico.

Mas do que esse eu-lírico quer escapar? O que seria o “inferno gelado” do poema? Merrill aponta que esse inferno seria o discurso; para ele, tal mecanismo “...causou uma perda da força da palavra — uma anemia linguística — que separou o homem das energias da

⁴⁴ “The survivor is a poet, who seems to have gained his strength to resist death from poetry...” BOLLOBÁS, Enikó. op. cit., p. 82.

⁴⁵ OLSON, Charles. op. cit., 1997b, p. 158.

natureza.”⁴⁶. Diante dessa declaração de Merrill, o poema parece retomar a temática de perda do vigor poético presente em “La Chute”. E isso é possível de ser percebido já no título: a escolha do adjetivo “gelado” para descrever o inferno descaracteriza uma visão clássica deste lugar repleto de fogo, chamas, intensidade, violência ou, se quisermos retomar o vocábulo de “La Chute”, vigor.

Além disso, tal escolha também remete à “A Divina Comédia” de Dante Alighieri, em especial, ao último círculo do inferno (Lago Cócite) que, no poema em questão, é caracterizado como gelado. É nesse círculo que acontece a punição pelo pecado da traição. Olson indica aqui que o homem se traiu, ao se afastar da natureza, se alienando do mundo. Não por acaso, como vimos acima, o inferno é “a superfície do seu eu”, isto é, ele habita dentro do homem.

Nesse sentido, a fuga do inferno, isto é, a retomada do vigor perdido, apresentado em “La Chute”, está no próprio homem que, em sua busca interior, levanta o questionamento: “Quem sou eu?”. E a resposta vem da seguinte forma:

Who am I but by a fix, and another,
a particle, and the congery of particles carefully picked one by another,

as in this thicket, each
smallest branch, plant, fern, root
— roots lie, on the surface, as nerves are laid open —
must now (the bitterness of the taste of her) be
isolated, observed, picked over, measured, raised
as though a word, an accuracy were a pincer!

this

is the abstract, this
is the cold doing, this
is the almost impossible⁴⁷

Quem sou eu se não uma solução e também
uma partícula, um amontoado de partículas cuidadosamente escolhidas [uma
a uma,

como nesse matagal, cada
pequenino galho, planta, samambaia, raiz
— raízes repousam na superfície como nervos abertos —
devem agora (o amargor do gosto dela) ser
isolados, observados, selecionados, mensurados, cultivados
como se uma palavra, uma exatidão fossem uma pinça!

isso

⁴⁶ “It has caused a loss of speech-force — a linguistic anemia — which has severed man from nature’s energies.” MERRILL, Thomas F. op. cit., p. 106.

⁴⁷ OLSON, Charles, op. cit., 1997b, p. 157.

é o abstrato, isso
 é o frio se movendo, isso
 é o quase impossível

Como podemos notar nessa passagem, a fuga do inferno está em uma mudança de visão sobre o mundo. O que Olson está propondo é uma observação minuciosa de cada objeto a fim de construir uma perspectiva global da realidade. O universal é construído pelas partes, é uma espécie de dissecação da realidade, posta em prática por um poeta como William Carlos Williams em *Paterson*⁴⁸ ou mesmo pelos Imagistas ao focarem em captar a imagem concreta da realidade⁴⁹. Essa dissecação permite reconfigurar o abstrato (“o discurso”, segundo Merrill), transformando-o em uma experiência sensorial do mundo — transformação esta também evidente na imagem do frio se movendo. Apesar dessa possível solução, o poema carrega ainda uma incerteza quanto à essa transformação — a imagem da selva fechada e nebulosa o permeia inteiramente — e a impressão que temos é que ele pende para o lado da falta de saída.

No entanto, esse tom muda em “The Moon Is the Number 18” e “The Tower”. Nos dois poemas, em especial em “The Tower”, observa-se uma voz de desafio que visa solucionar as dificuldades criadas por uma nova visão de mundo. Em “The Moon Is The Number 18”, o tema central é as transformações subjetivas, metaforizadas pela figura da lua presente na carta 18 do tarô, e as consequências que essas transformações podem trazer na relação entre o sujeito e o mundo. De acordo com a tradição de autores que lidam com o tarô, tal carta simboliza o inconsciente, as profundezas do ser, ou mesmo a loucura. A imagem deste arcano maior é de uma lua sobre dois lobos uivando e um poço de água profundo com um lagostim pronto para dar o bote. Enfim, é um cenário sombrio e, em certo sentido, assustador que marca o mundo subjetivo.

Assim, vemos no poema que, após retirar a carta da lua de forma aleatória, Olson mergulha nas profundezas do seu eu e passa a refletir sobre diversos sentimentos, entre eles a tristeza por conta da morte de sua mãe. Esse tom inicial elegíaco cede espaço à uma valorização de uma experiência concreta da morte, finalizando com a imagem da mãe do poeta sentada em uma torre: “In the red tower / in that tower where she also sat... / there is all

⁴⁸ No início da obra, W.C.W. afirma o seguinte: “To make a start, / put of particulars / and make them general...” (“Para começar / pegue particulares / e os torne gerais...”). E é com este princípio em mente que ele vai acumulando objetos, situações, lugares, pessoas, eventos da cidade de Paterson para construir uma imagem universal para o leitor em um poema longo.

⁴⁹ Esse recurso de focar na imagem é utilizado constantemente por Olson, no entanto, como notaremos, ele quer romper com os Imagistas na medida em que os acusa de “congelar” a imagem. Olson quer “a imagem em movimento”, ele pretende que o poema consiga captar a força e o fluxo desta.

substance, all creature / all there is against the dirty moon.”⁵⁰ (“Na torre vermelha / naquela torre em que ela também sentava... / há toda substância, toda criatura / tudo que há contra a lua suja.”). Vemos nesses versos de tom mais desafiador mais uma vez a referência ao tarô, notadamente, à carta da torre que simboliza o fim da abstração, uma destruição de ilusões que aprisionam o homem e o isolam do mundo concreto (a carta retrata dois homens caindo da torre e atingindo o chão). É como se Olson estivesse opondo a carta da torre e sua possibilidade de mudança aos devaneios e tristeza criados pela carta da lua, os quais podem conduzi-lo à uma extrema subjetividade e, com isso, à perda da vivência direta e concreta da morte de sua mãe.

E essa intensidade da experiência, que Olson busca na construção de um novo fazer poético, surge, finalmente, em “The Tower”. Continuando com a referência ao tarô, “The Tower” conclama, inicialmente, pela queda de velhas poéticas, parecendo inclinar-se à destruição como única via possível. No entanto, ao longo do poema, percebe-se a busca por uma saída: a construção de uma nova torre com “novas pedras”. Segundo seus versos, “To begin again. Lightning / is an axe, transfer / of force subject to object is / order: destroy!”⁵¹ (“Começar de novo. Um raio / é um machado, transferir / a força do sujeito para o objeto é / a ordem: destrua!”). Esse recomeço, portanto, passa por uma mudança de paradigma em que os objetos estão em primeiro plano e não mais o mundo interior, tal qual vimos em certos momentos de “The Moon Is The Number 18”. E isso fica evidente em duas imagens sensoriais expostas nos versos derradeiros: o som de um martelo “tão claro quanto o sangue em uma faca após um corte” e o barulho de pássaros, juntamente com o do mar ao trazer destroços e galhos para a areia.

Diante dessas duas imagens finais da seção 2, vemos que Olson parece ter encontrado uma solução ao processo de destruição de uma tradição na medida em que abre espaço para algo novo. Nesse sentido, a seção 3 lida com as barreiras que essa nova poética pode encontrar em um sentido de aceitação e compreensão pelos seus contemporâneos. E esta temática se faz presente no primeiro poema dessa seção, “The Leader” (o líder aqui é talvez a figura do poeta revolucionário), o qual expõe uma visão negativa dessa aceitação. Nele, o poeta é incompreendido pelos seus pares e, por isso, morto por eles: “They slew him, the women / for the second time he / was meat, the red-headed / man: they served him / to their

⁵⁰ Ibid., p. 202.

⁵¹ Ibid., p. 189.

maws”⁵² (“Eles o trucidaram, as mulheres / pela segunda vez ele / virou carne, o homem / ruivo: eles o serviram / às suas mandíbulas”).

Se esse cenário de incompreensão povoa os versos de “The Leader”, o mesmo não ocorre em “To Gerhardt, There, Among Europe’s Things Of Which He Has Written Us in His “Brief an Creeley und Olson””, em que o eu-lírico busca ensinar essa nova poética a outro escritor. Como o título indica, há no poema uma correspondência entre ficção e realidade, uma vez que ele aborda uma situação real: a relação de Olson e Creeley com o poeta alemão Gerhardt. Olson, que por conta dessa correspondência, se apresenta como o eu-lírico do poema, convida Gerhardt a experimentar o mundo concreto:

Or come here
 where we will welcome you
 with nothing but what is, with no useful allusions, with no birds
 but those we stone, nothing to eat
 but ourselves, no end and no beginning, I assure you, yet
 not all primitive, living as we do in a space we do not need to contrive.⁵³

Ou venha aqui
 onde vamos te dar boas-vindas
 somente com o que é, sem
 alusões úteis, somente com os pássaros
 que caçamos, com nada para comer
 a não ser nós mesmos, sem fim e começo, eu te garanto, mesmo
 não sendo totalmente primitivo, vivendo no espaço, não precisamos planejar.

O que é interessante nesse trecho é que, por trás de tal convite, há a percepção de Olson sobre a relação entre a Europa e a América. Como podemos notar, a Europa representaria o pensamento racional, o qual se distancia do mundo concreto (exposto implicitamente no trecho “não precisamos planejar”), a América, por sua vez, seria o lugar de uma vivência direta com a natureza, “com o que é”. Nesse sentido, como aponta Bollobás (1992), o poema marca uma emancipação de uma cultura, isto é, o rompimento com uma herança específica que, no caso, é a europeia.

Os três poemas que finalizam a seção 3 — “The Discrete Gloss”, Concerning Exaggeration” e “Merce of Egypt” — continuam a tratar da relação entre essa nova poética e sua aceitação, porém, utilizam a metáfora do olhar. Essa metáfora atua de duas maneiras: expõe a atenção aos particulares, trabalhada por Olson em todo o livro, e definida agora como

⁵² Ibid., p. 273.

⁵³ Ibid., p. 219.

uma busca em exprimir a fugacidade dos instantes (“the vapor of these instants”) e o enxerga-se — o olhar interior — que os outros poetas deveriam possuir para estarem abertos ao novo. De qualquer forma, tal metáfora, seja em um âmbito interno, da própria obra de Olson, ou externo, da literatura de sua época, expõe a formação de uma poética de valorização da experiência sensorial. Nada mais acertado, portanto, escolher a metáfora do olhar para fechar o livro.

Como observamos, *In Cold Hell, In Thicket* é uma obra que, por sua característica de rompimento com o passado e busca de estabelecimento de um novo modelo poético, documenta a trajetória de Olson em meio a essa busca. Por conta desse aspecto, o livro serve de introdução para acompanharmos as inquietações, desafios, dúvidas e experimentações de um poeta que se impôs investigar as (im) possibilidades de um fazer poético baseado na experiência sensorial. Ao testemunharem esse processo intelectual do poeta, os poemas de *In Cold Hell, In Thicket* nos demonstram que um ensaio como “Projective Verse” ou um poema como “The Kingfishers” — tão citados de forma isolada pela crítica — não nasceram prontos, mas foram sendo pensados e repensados ao longo do tempo. É com essa ideia de processo em mente que, buscaremos analisar, nos próximos capítulos, outros elementos que estavam sendo incorporados por Olson na composição desse novo olhar poético.

2

ESPAÇO

**The edge of the ocean,
The shore: here
Somebody's lawn,
By the water.**

(George Oppen)

2.1 Mapeando o mundo

Na introdução do livro *Collected Prose* de Olson, Robert Creeley⁵⁴ faz mais do que uma apresentação habitual e cria um testemunho pessoal sobre a importância do poeta para sua formação enquanto escritor. Em um dado momento do testemunho, Creeley tece o seguinte comentário sobre a obra de Olson:

Mapear, em todos os sentidos e aplicações, é uma atitude básica tanto para Olson quanto para aqueles que ele observa. Nota-se, de forma rápida, que não é simplesmente uma tarefa romântica na qual ele está envolvido, mas sim a necessidade de conhecer por meios de um processo determinado, de estar lá, tal qual Heródoto esteve literalmente, de registrar o fato de que testemunhou por conta própria, ou de sentir ou ver algo totalmente específico pelo fato de alguém ter tentado torná-lo particular.⁵⁵

Esse comentário de Creeley revela muito sobre as preocupações e práticas constantes da nova poética proposta por Olson: a exploração e o registro direto de elementos particulares do mundo. O termo “mapear” consegue, assim, englobar esses dois elementos, pois envolve um processo de percorrer, observar, memorizar e conhecer um local a fim de registrá-lo de uma maneira específica. É interessante notarmos que o conhecimento gerado nesse processo é, como indica o próprio Creeley, fruto de uma experiência em que o “estar lá”, o “ver” e “o sentir” são essenciais, sendo possível devido à uma particularização do todo.

Se nesse processo de exploração e registro, presentes no mapear, notamos uma repetição de diversos elementos apresentados no capítulo anterior, há algo novo que o define essencialmente: lugar ou espaço, parafraseando Olson. Pensando cartograficamente, em uma definição simples e direta, o mapa é uma representação gráfica de uma determinada superfície ou região. Nesse sentido, se Olson busca, em sua poesia, “mapear o mundo”, não é surpresa

⁵⁴ Como vimos anteriormente, Creeley — um grande amigo de Olson — foi um dos principais poetas da literatura norte-americana do pós-guerra, fazendo parte do grupo de poetas de Black Mountain. Segundo o livro *Oxford Companion to 20th-Century Poetry*, a originalidade de sua poesia está em seu minimalismo: “Mais notável pelas continuidades do que por mudanças, no entanto, sua poesia manteve a marca única de um minimalismo vigilante pelas últimas quatro décadas.” (“More notable for its continuities than for its changes, however, his poetry has sustained its unique brand of vigilant minimalism for the last four decades.” HAMILTON, Ian. *The Oxford Companion to 20th-Century Poetry in English*. Oxford e Nova York. Oxford University Press, 1994, p. 108. Vale destacar que, no Brasil, parte da poesia de Creeley foi traduzida pelo poeta Régis Bonvicino no livro *A Um — Poemas de Robert Creeley*.

⁵⁵ “Mapping in all its senses and applications is a primary act both for Olson and for those to whom he pays attention. One recognizes quickly that it is not simply a romantic enterprise he is drawn to, but the need to know by means of determined process, to have been there, as Herodutus got there literally, to make a record of the fact of having witnessed one’s self, or heard, or felt, or seen, something uniquely specific to the fact one hoped to make particular” OLSON, Charles. op. cit., 1997a, p. xii.

que ele vai enxergar no espaço um fator de construção da sua visão poética. É por conta disso que seu primeiro livro, *Call Me Ishmael* (1947), aborda tal tema.

2.2 Herman Melville, *Moby Dick* e espaço

Antes de ser um poeta com fama e influência, Olson era um aluno de Literatura Americana e Inglesa em Harvard. Sua maior pretensão não era se tornar poeta, mas sim um acadêmico especialista na obra de Herman Melville. Para tanto, após terminar a graduação, ele se candidata a uma bolsa de estudos no recém-inaugurado programa de Ph.D. sobre Civilização Americana e acaba sendo contemplado. É durante esse período de estudos que ele trava contato com o acadêmico F. O. Matthiessen, que se torna seu orientador.

A tese de Olson é justamente o embrião de *Call Me Ishmael*. É a partir dela e de estudos realizados com outra bolsa, recebida em 1939, que ele elabora suas ideias, as quais vieram a compor a versão final do livro. Tendo em mãos um manuscrito de mais de 400 páginas sobre a obra de Melville e, em especial, sobre *Moby Dick*, Olson decide publicar o resultado de suas pesquisas. Para tanto, consulta seu amigo e escritor Edward Dahlberg que reprova a ideia devido ao estilo não refinado da escrita⁵⁶. Olson, diante desse parecer negativo, deixa a publicação de lado e inicia uma carreira de sucesso na política, trabalhando no gabinete de Roosevelt até a morte do político.

Por conta deste evento, Olson perde o interesse na política e decide retomar a ideia de publicação de *Call Me Ishmael*. Agora são Matthiessen e alguns especialistas em Melville do período que não enxergam com bons olhos essa ideia e, portanto, tentam desencorajá-lo. No entanto, ao mesmo tempo em que o poeta tem esse retorno negativo por parte da crítica especializada e de seu antigo orientador, ele recebe apoio de Pound, o qual passou a visitar enquanto este estava internado em um hospital psiquiátrico devido à defesa ao fascismo durante a Segunda Guerra. Mesmo com essa chancela de Pound, Olson teve dificuldades em encontrar uma editora para a publicação. É só em 1947 que ele lança *Call Me Ishmael* em sua versão definitiva, com 100 páginas, pela editora Reynal and Hitchcock.

Todo esse cenário de dificuldades e recusas, pode nos fazer questionar: “O que havia de errado com o livro?”. Para além de juízos de valor — certo x errado, bom x ruim —, é importante buscarmos a resposta em uma análise dos elementos constitutivos da obra, inseridos em seu contexto de publicação. Como podemos observar, o contexto de não

⁵⁶ Segundo Dahlberg, “o estilo de Olson era muito hebraico, um tipo de Velho Testamento.” MERRILL, Thomas F. op. cit., p. 29.

aceitação do livro é, essencialmente, acadêmico. Isso indica um determinado padrão de pesquisa e exposição escrita a ser seguido. Se há algo que *Call Me Ishmael* passa longe de ser é uma obra acadêmica.

A começar pelo seu estilo e estrutura que são pouco convencionais. A escrita de Olson é bastante pessoal, não há um distanciamento do objeto de que se está tratando — ele sempre faz questão de utilizar sua presença no texto⁵⁷. Presença esta que caracteriza o estilo idiossincrático que veio a fazer parte de seus ensaios e poemas posteriores, no qual há o uso de uma linguagem direta e vigorosa para convencer o leitor, aliado à presença de uma sintaxe desviante e ao “desrespeito” pela gramática normativa. Por fim, devemos destacar também o caráter poético da prosa, que, de acordo com Sherman Paul (1978), é “um ato de poesia” ou “uma dança”.

Juntamente com essa questão do estilo, há a presença de uma estrutura não linear no ensaio. Como aponta Hallberg,

O método aqui é agrupar aquilo que parecem fatos distintos na esperança de que um fato venha a comentar o outro. Isso é um tipo de organização espacial: a sequência narrativa se torna um campo artificial onde eventos que eram, na verdade, separados uns dos outros se tornam contíguos. O narrador não explica a relação desses dois eventos; a coisa mais próxima a uma explicação não vem do narrador, mas sim de um documento.⁵⁸

Observamos na fala de Hallberg que o método de composição do ensaio é pautado em uma argumentação não comum, em que há uma justaposição de ideias. Ao lermos *Call Me Ishmael*, nos deparamos com uma prosa que não flui suavemente, pulando de um momento de concentração para o próximo, em um ritmo intenso, no qual argumentos chocam-se entre si, aparecendo e desaparecendo do horizonte. Nesse sentido, a forma do livro é tortuosa e fragmentada, uma espécie de mosaico que desafia uma lógica linear, tão presente em trabalhos acadêmico-científicos.

⁵⁷ Sobre essa impessoalidade da escrita, vale citar a constatação de Foster em *Understanding the Black Mountain Poets*: “*Call Me Ishmael* teve como modelos trabalhos muito pessoais e idiossincráticos como *Studies in Classic American Literature* (1923) de D.H. Lawrence e *In the American Grain* (1925) de William Carlos Williams e *Do These Bones Live?* (1941) de Edward Dahlberg. Acadêmicos como Matthiensen pareciam radicais em sua profissão, mas seu academicismo e crítica mantinham, ao menos, uma aparência de impessoalidade.” FOSTER, Edward Halsey. *Understanding the Black Mountain Poets*. Columbia, University of South Carolina Press, 1995, p. 26.

⁵⁸ “The method here is to throw together what look like disparate facts, hoping that one fact will comment on another. This is a spatial kind of organization: the narrative sequence becomes an artificial field in which events that were actually separated from each other are made contiguous. The narrator does not explain the relation of these two events; the closest thing to an explanation comes not from a narrator but from a document.” HALLBERG, Robert Von. op. cit., p. 139.

Quanto ao método de justaposição, empregado na argumentação do livro, vale destacar que ele será utilizado por Olson em seus poemas e será explicado melhor, como veremos, no ensaio “Projective Verse”. Sua origem está nos poemas imagistas e, principalmente, na ideia de Pound de método ideogramático de composição⁵⁹, em que há um foco em elementos concretos para chegar ao abstrato. Olson se apropria da justaposição enquanto ferramenta formal e a torna um elemento central de sua poética na medida em que o permite romper com uma organização racional do poema ou mesmo dos ensaios, o que é o caso em *Call Me Ishmael*.

Diante disso, é possível notar o motivo pelo qual a obra teve dificuldades em ser aceita na época de sua publicação: tratava-se de um livro que trazia diversos elementos inovadores. Para além das inovações em um nível formal e linguístico, a temática do livro também não foi exposta de maneira óbvia pelo poeta. Ao olharmos o título, vemos seu caráter indireto e enigmático. Sendo “Call me Ishmael” a frase que abre *Moby Dick*, fica claro que o ensaio é sobre Melville e sua maior e mais conhecida obra. No entanto, o título não é direto, como os de obras acadêmicas, o que nos faz levantar algumas perguntas: “Por que a escolha dessa frase?”, “O que Olson quer dizer com ela?”, “Até que ponto podemos pensar que ele está se identificando com o personagem do romance de Melville?”.

Talvez podemos levantar certas suposições que venham a nos indicar caminhos possíveis. Primeiramente, voltemos à abertura do romance: “Chamai-me Ismael. Há alguns anos — quantos precisamente não vem ao caso —, tendo eu pouco ou nenhum dinheiro na carteira e sem nenhum interesse em terra, ocorreu-me navegar por algum tempo e ver a parte aquosa do mundo.”⁶⁰ Esse famoso início de *Moby Dick* não revela muito quem é esse narrador: é uma identidade flutuante e arbitrária, a qual solicita ao leitor que o chame de Ismael, dando brecha a pensarmos que poderia ser qualquer outra alcunha. Como bem aponta Mario Vargas Llosa em *Cartas a um jovem escritor*: “Em apenas três palavras em inglês, Melville consegue despertar no leitor uma intensa curiosidade com relação a este misterioso *narrador-personagem*, cuja identidade lhe é escondida, já que sequer fica claro se seu nome realmente é Ismael.”⁶¹

⁵⁹ A referência essencial para a formação desse método foi o ensaio “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia” de Ernest Fenollosa que causou um impacto enorme na poesia norte-americana, sendo lido e relido por diversos poetas modernistas e pós-modernistas. Tal ensaio e o método de justaposição também tiveram um impacto no Brasil, afetando a ideia de poesia defendida pelos poetas concretistas.

⁶⁰ MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo, Publifolha, 1998, p. 25.

⁶¹ LLOSA, Mario Vargas. *Cartas a um jovem escritor*. Alegro, 2006.

No entanto, tentando revelar essa identidade flutuante, poderíamos aproximar esse narrador a Ismael do livro de Gênesis. Lembrando que o personagem da bíblia é o filho “ilegítimo” de Abraão — não reconhecido por sua esposa Sara —, fruto da relação com sua serva Agar, o Ismael de Melville pode guardar essa herança de exilado, de uma identidade “maldita” e “impura”. Pensando dessa forma, a escolha por Olson da frase inicial do romance de Melville como título de seu livro faz mais sentido.

Como vimos, Olson está tentando construir uma poesia de rompimento com uma tradição europeia — uma poesia “ilegítima”, “maldita”, “impura” por assim dizer — pautada na experimentação e experiência direta do mundo, o que conduz a uma identidade flutuante e incerta. Outra suposição sobre o título do livro de Olson é o aspecto de forjar uma identidade que busca desconstruir o próprio conceito de identidade. Há um caráter de artífice nesse processo que é encoberto por uma suposta arbitrariedade, a qual é questionável. Olson, no fundo, quer se afirmar como poeta e se inserir em uma determinada tradição de rompimento.

Por conta disso, na medida em que lemos *Call Me Ishmael*, percebemos que Melville e seu romance são pretextos para Olson expor seus pontos de vista sobre a poesia e sua tradição. Melville e *Moby Dick* são pontos de partida para uma aventura ainda maior, que é a busca por alicerces para a sustentação de sua visão original enquanto poeta. É aquela trajetória de perseguição de uma nova poética e as dificuldades encontradas ao longo de seu percurso, que vimos em *In Cold Hell, In Thicket*.

Com relação ao papel de *Moby Dick* e Melville como pontos de partida, há quase sempre uma repetição dessa ideia nas análises dos críticos sobre a verdadeira temática da obra. À exceção de Hallberg, que analisa as características políticas do livro, e de Merrill, que só desenvolve um trabalho de hermenêutica, Bollobás, Sherman Paul, Christensen e Foster expõem que *Call Me Ishmael* aborda a questão do espaço. Devemos notar que cada um desses autores desenvolve uma interpretação pessoal sobre o tema, relacionando-o a aspectos distintos.

Bollobás, por exemplo, vê no espaço uma relação com o fluxo da experiência sensorial: “Para Olson, a maior lição de Melville estava no espaço: o espaço projetivo dos processos cinéticos registrados pelas percepções.”⁶². Além desse aspecto, a autora também revela o que Olson pretendia ao analisar a relação entre Ahab e Ishmael: “Ao conquistar o senhorio, com seu apetite e obsessão, Ahab perde a realidade do espaço e da natureza (...). Ishmael, entretanto, a partir de uma obediência ecológica, é capaz de capturar a densidade

⁶² “For Olson, Melville’s major lesson centered on space: projective space of kinetic processes registered by perceptions.” BOLLOBÁS, Enikó. op.cit., p. 100.

tumultuosa do espaço americano, essa força vital, animada, em eterna mudança e crescimento.”⁶³

Nessa análise em que há uma oposição entre a abstração de Ahab e a vivência do espaço de Ishmael, vemos novamente que Bollobás enfatiza o caráter de mudança do espaço. Devemos também destacar que a autora se esquece de inserir um elemento nessa equação: a figura de Moby Dick. Olson vê na baleia branca uma metáfora da natureza que seria um verdadeiro leviatã indomável, passando por essa eterna mudança e crescimento, descritos por Bollobás.

Se Bollobás destaca o espaço como mudança, Sherman Paul acredita que a preocupação de Olson, em lidar com tal tema, é de retomar o presente:

Entre as indicações iniciais do interesse de Olson em restabelecer o presente, está a intuição do espaço de *Call Me Ishmael* e sua preocupação com espaço (como adversário do tempo) enquanto uma totalidade presente das coisas e enquanto *topos* (geografia, solo, terra).⁶⁴

Como notamos, sendo o resgate do presente o aspecto mais importante na concepção de espaço de Olson, a análise de Sherman Paul propõe que no centro deste resgate está o rompimento com uma visão tradicional da temporalidade com passado e futuro enquanto elementos relevantes. No “particularismo”, nas palavras de Paul remetendo a Olson, o que importa é o lugar concreto em seus detalhes; não há mais possibilidade de uma perspectiva egocêntrica do mundo que, ao cravar o “eu” na linha imaginária do tempo, traça um marco divisor que separa os eventos em passado e futuro.

Esse particularismo, indicado por Paul, é parte central da definição de espaço por Foster. Segundo ele, é este conceito que leva Olson a desenvolver uma interpretação poética definida: “No centro de sua visão estava a noção de que a rota para o universal é através do particular — não era uma afirmação incomum, mas foi a partir dela que Olson criou uma poética altamente individual e influente.”⁶⁵ De fato, essa relação entre espaço e particulares foi defendida por Olson como base de sua visão de mundo em diversos ensaios, especialmente

⁶³ “Ahab’s conquering overlordship, with its appetite and obsession, misses the reality of space and nature (...). Ishmael, however, out of ecological obedience, is capable of grasping the tumultuous density of American space, this ever-changing, growing, animated, vital force.” *Ibid.*, p. 100.

⁶⁴ “Among the earliest indications of Olson’s interest in restoring the present is the intuition of space in *Call Me Ishmael* and his concern with space (as against time) as a present totality of things and as *topos* (geography, ground, earth). PAUL, Sherman. *op. cit.*, p. 33.

⁶⁵ “At the center of his vision was the notion that the route to the universal is through the particular — not an unusual claim, but one out of which Olson developed a highly individual and influential poetics.” FOSTER, Edward Halsey, *op. cit.*, p. 28.

em “Human Universe”, em que o poeta clama pela “luta pelo particularismo” em oposição a um “mundo de generalizações”, o qual isola o homem da realidade concreta, fazendo-o enxergar-se como diferente desta. Olson diz que o homem não é nada além de “um objeto entre objetos.”

Outro autor que também indica que *Call Me Ishmael* é um livro sobre espaço, é Christensen. Segundo ele, antes de lidar com esse tema em específico, a obra aborda o que é ser americano, ou seja, ela quer entender qual é a particularidade da experiência/vivência americana. É por conta dessa característica que Christensen vê o trabalho de Olson como sendo sobre cultura e poesia. Na análise do poeta de Gloucester há, segundo ele, uma reflexão sobre identidade, tanto em um nível social quanto artístico: “O romance não é o foco primário de *Call Me Ishmael*, mas sim a América. O romance é examinado como um documento que ilumina a condição americana na metade do século XIX.”⁶⁶ Diante disso, Christensen conclui que Olson, ao utilizar Melville e Moby Dick, está buscando “uma definição final sobre a experiência americana.”⁶⁷

Essa busca, de acordo com o crítico, vai desembocar no conceito de espaço como elemento formador dessa experiência. E é nessa relação estabelecida por Olson entre espaço e definição do que é ser americano que, segundo Christensen, o poeta transcende uma análise impessoal da obra de Melville para se apropriar de elementos dela a fim de construir sua visão poética. Assim sendo, *Call Me Ishmael*, segundo ele, é mais um compilado de afirmações teóricas e visionárias do que um livro acadêmico: “O poder do livro de Olson não está no que ele é capaz de revelar sobre Melville, mas sim na sua expressão enquanto manifesto de um importante poeta teórico da metade do século XX.”⁶⁸

Podemos observar, portanto, que para Christensen, assim como para outros críticos, *Call Me Ishmael* é muito mais do que um livro acadêmico sobre Melville. Em suas páginas é perceptível uma trajetória em entender o que seria o espaço, um dos elementos da teoria poética de Olson. Para além de somente acordar a respeito da forma incomum do livro e de sua temática geral, eles compartilham outra característica importante, criticamente falando: nenhum deles faz uma análise mais pormenorizada da obra, investigando sua divisão interna e seus subtemas. Nesse sentido, um aprofundamento sobre *Call Me Ishmael* é essencial para

⁶⁶ “The novel is not the primary focus of *Call Me Ishmael*; rather, America is. And the novel is closely examined as a document that illuminates the American condition in the mid-nineteenth century.” CHRISTENSEN, Paul. op. cit., p. 31.

⁶⁷ “an ultimate definition of American experience.” Ibid., p. 31.

⁶⁸ “The power of Olson’s book lies not in what he is able to reveal about Melville but in its expression of a manifesto from an important theoretical poet of the mid-twentieth century.” Ibid., p. 40.

compreendermos o que seria aquele “mapear” apontado por Creeley, bem como o conceito de espaço presente nessa ação.

2.3 A baleia, os homens e o mar

Com todos esses elementos introdutórios em mente, fica mais fácil entender as divisões internas de *Call Me Ishmael* e as diversas temáticas que o percorrem e gravitam ao redor do conceito de espaço. Olson divide a obra em cinco partes distintas, cada uma cobrindo uma etapa, ou melhor, momento, do assunto principal. O romance de Melville é examinado enquanto um documento que ilustra tal assunto. É, portanto, uma ferramenta explicativa e exemplificativa das ideias de Olson.

A primeira seção da obra é intitulada “First Fact” e é o prólogo do livro. Tal título não aponta de forma evidente de que se trata de uma introdução, a não ser pelo uso da palavra “first”. O uso de “fact” indica que Olson trabalhará com fatos para apresentar o livro. E isso é feito na medida em que ele conta uma história ocorrida no mesmo ano de nascimento de Melville:

Herman Melville nasceu em Nova York em primeiro de agosto de 1819 e no dia 12 desse mês, o *Essex*, um baleeiro bem construído de 238 toneladas, partiu de Nantucket em direção ao Oceano Pacífico com George Pollard Jr. como seu capitão, Owen Chase e Matthew Joy como imediatos, além de 20 homens pretos e com provisões para dois anos e meio de viagem.⁶⁹

A história da sobrevivência de parte da tripulação a um acidente, causado ao baleeiro por uma enorme baleia, é notadamente repleta de fatos, dados, números e um vocabulário do século XIX (o uso do termo pejorativo “negroes”, por exemplo), indicando que Olson está munido de documentos do período para relatar o ocorrido. A narrativa dessa história pode parecer absurda para introduzir um livro, na medida em que o leitor espera de um prólogo um resumo da obra e de suas partes ou capítulos. Apesar dessa impressão inicial, não devemos esquecer que o método de composição de *Call Me Ishmael* é pouco usual. Nesse sentido, a escolha de uma história de sobrevivência de uma tripulação, contada por meio de fatos, é consciente e possui certos significados.

⁶⁹ “Herman Melville was born in New York August 1, 1819, and on the 12th of that month the *Essex*, a well-found whaler of 238 tons, sailed from Nantucket with George Pollard, Jr. as captain, Owen Chase and Matthew Joy mates, 6 of her complement of 20 men Negroes, bound for the Pacific Ocean, victualled and provided for two years and a half.” CHARLES, Olson. op.cit., 1997a, p. 11.

Um deles é que, ao realizar esse procedimento, Olson contextualiza *Moby Dick*, pois aborda o momento histórico em que o romance ocorreu. O livro se passa no século XIX, nos Estados Unidos, e retrata o grande desenvolvimento da economia de pesca rumo a uma exploração do Pacífico. Outro elemento do romance é o foco em narrar a vivência dos pescadores, que estavam inseridos nesse *boom* econômico, e a relação deles com a natureza. Assim sendo, o prólogo é uma ambientação à obra de Melville, que insere o leitor em seu contexto.

Outro significado expresso, com a forma em que o prólogo é realizado, é de apresentação da temática do espaço. Reconstruir o contexto de *Moby Dick* por fatos é uma forma de focar em particulares desse contexto. Esse particularismo, tal qual observado por Paul e Foster, está no centro da noção de espaço enquanto elemento de construção de um conhecimento que parte do concreto ao abstrato. Como indica Hallberg, “A economia está por trás, não uma metafísica do Vazio, não o Mal incarnado. *Moby Dick* se torna uma parábola para Olson: as personagens representam classes e forças econômicas.”⁷⁰ Logo, a narrativa do prólogo, por meio de levantamentos de fatos e não de elementos metafísicos, como aponta Hallberg, prepara o leitor para a temática e forma de *Call Me Ishmael*.

Se o prólogo carrega essa característica de preparação para a obra — não de forma usual, vale sempre destacar —, a próxima seção, “Part One”, tem como tema a definição do conceito de espaço e seus desdobramentos. Podemos dividir tal seção em três momentos: definição de espaço, sua relação com outros elementos e um resumo/exemplificação do que foi exposto.

Olson inicia “Part One” de maneira bem direta, tomando o leitor de assalto a fim de causar um impacto sobre o tema que ele irá tratar. Essa característica de exposição é um exemplo do método de justaposição. Obviamente que há uma continuidade temática entre o prólogo e a parte um, porém ela é rompida em um nível formal, pois o texto é construído em blocos, sem uma coesão evidente. Cabe, portanto, ao leitor montar esse quebra-cabeça.

A definição de espaço, exposta no início da seção, é permeada de referências à cultura e formação do povo norte-americano, tal qual podemos observar no trecho abaixo:

Eu tomo o ESPAÇO como fato central ao homem nascido na América, da caverna Folsom até os dias de hoje. Eu escrevo em letra maiúscula porque ele é imenso. Imenso e cruel.

⁷⁰ “Economics lies under, not metaphysics of the Void, not Evil incarnate. *Moby Dick* becomes a parable for Olson: the characters represent economic classes and forces.” HALLBERG. Robert Von. op. cit., p. 11.

No fundo, ele é geografia, uma terra extremamente ampla desde o começo. Isso criou a primeira história americana (a de Parkman): exploração.

Muito mais do que um trecho de terra — mares em ambos os lados, sem barreiras para conter a agitação que tomava conta do homem ocidental na época de Colombo.

Isso construiu a história de Meville (parte disso).

ALÉM DE uma dureza que ainda mantemos, um sol feito uma machadinha, pequenos terremotos, mas grandes tornados e furacões, um rio no norte, no sul e no meio da terra, correndo nas veias.

A base da América é a planície, meio mar, meio terra, um sol a pino como um metal e obstinado como o horizonte de ferro e o trabalho do homem em esquadrihar o círculo.

Alguns homens cavalgam esse espaço, outros têm que se segurar, como uma barraca fincada no chão, para sobreviver. Do meu ponto de vista, Poe fincou e Melville cavalgou.⁷¹

No trecho acima, para além de definir indiretamente o espaço como um lugar concreto e não abstrato, Olson o relaciona com a obra de Melville, a identidade americana — tal qual destaca Christensen — e com um primeiro tópico de uma sequência temática: exploração. Apesar de distintos, esses elementos convergem na exposição de Olson e ilustram o que ele quer expressar com o espaço enquanto “conceito concreto”. Primeiramente, observamos que a identidade americana é definida por um lugar com duas características específicas: vastidão e dureza. Olson expõe essas características de forma objetiva, no caso da primeira, — “imenso”, “uma terra extremamente ampla” — e de forma metafórica, no caso da segunda — “cruel”, “sol feito uma machadinha”, “horizonte de ferro”.

Essa identidade, por sua vez, é relacionada com a obra de Melville, na medida em que ela seria um espelho do espaço, captando esses dois elementos que o constituem. Para Olson, a narrativa de *Moby Dick* é a história de construção da identidade americana e, por conta dessa característica, podemos perceber que Melville conseguiu entender essa identidade, pois soube, segundo Olson, explorar o espaço. A exploração do espaço é, por fim, um elemento importante no trecho, uma vez que Olson opõe Poe a Melville, indicando que o primeiro não

⁷¹ “I take SPACE to be central fact to man born in America, from Folsom cave to now. I spell it large because it comes large here. Large, and without mercy. It is geography at bottom, a hell of wide land from the beginning. That made the first American story (Parkman’s): exploration. Something else than a stretch of earth — seas on both sides, no barriers to contain as restless a thing as Western man was becoming in Columbu’s day. That made Melville’s story (part of it). PLUS a harshness we still perpetuate, a sun like a tomahawk, small earthquakes but big tornadoes and hurrikans, a river north and south in the middle of the land running out the blood. The fulcrum of America is the Plains, half sea half land, a high sun as metal and obdurate as the iron horizon, and a man’s job to square the circle. Some men ride on such space, others have to fasten themselves like a tent stake to survive. As I see it Poe dug in and Melville mounted.” OLSON, Charles. op. cit., 1997a, p. 17.

conseguiu se tornar americano, já que não estava apto a experienciar toda dureza e vastidão do espaço, isto é, não soube explorá-lo.

Essa relação entre espaço e exploração é sucedida por outros temas na parte um. Olson aponta que a história também pode ser reinterpretada sob uma ótica espacial. Para ele, Melville conseguiu fazer tal reinterpretação porque lidou de forma diferente com o conceito de tempo: “Um principiante — e interessado em começos. Melville tinha uma maneira de voltar no tempo até que ele empurrasse a história tão longe, transformando tempo em espaço.”⁷². Esse trecho remete à interpretação de Paul, exposta no início do capítulo, em que o crítico aponta que o foco de Olson dado ao espaço transforma a noção de tempo. Como vemos, Olson acredita que a valorização do espaço por Melville o conduz a um novo tipo de história baseada não em uma narrativa causal, mas sim em acúmulos (ou justaposições) de fatos, dados, situações, lugares, etc. É uma visão, até certo ponto utópica, que acredita na possibilidade de reconstrução do passado de forma não subjetiva, ignorando que ele é sempre uma representação.

Outro tema explorado em sua relação com espaço é o homem. Olson acredita que Melville, ao trabalhar com o conceito de espaço, focando na realidade concreta, traz uma nova visão sobre o homem: “Lógica e classificação trouxeram a civilização para o homem, afastando-o do espaço. Melville foi para o espaço para sondar e encontrar o homem.”⁷³. Percebemos que Olson acredita em uma oposição da noção de espaço a um pensamento racional, pautado na lógica e classificação⁷⁴. Há uma condenação desse pensamento através de uma valorização de uma relação de integração entre homem e natureza, que se opõe à civilização. É uma ideia, que já descrevemos como presente na obra de Olson, mas que, em *Call Me Ishmael*, está exposta de forma mais teórica — por mais contraditório que pareça ser.

Por fim, Olson finaliza a parte um com uma explicação sobre a relação de Ahab com Moby Dick. Essa explicação sintetiza o que foi exposto ao longo da seção. Para ele, Ahab seria a personificação da razão subjetiva, que tem uma obsessão em dominar e controlar tudo, enquanto a baleia branca é o espaço aberto, que não é passível de ser domesticado. Nesse

⁷² “Beginner — and interested in beginnings. Melville had a way of reaching back through time until he got history pushed back so far he turned time into space.” Ibid., p. 19.

⁷³ “Logic and classification had led civilization toward man, away from space. Melville went to space to probe and find man.” Ibid., p. 19.

⁷⁴ Cabe destacar aqui como Olson constrói sua visão sobre a obra de Melville, uma vez que não debate em qualquer momento certos elementos formais do romance. Melville constrói capítulos que são extremamente racionais (a própria abertura do romance repleta de referências etimológicas, literárias e científicas sobre a palavra “baleia” é um exemplo disso), os quais são classificatórios e expositivos, encaixando-se dentro desse pensamento racional que Olson denuncia.

sentido, a jornada de Ahab é marcada pelo fracasso desde seu início. O espaço, como vimos na definição que abre a seção, deve, segundo Olson, ser cavalgado/experimentado.

Cabe notar que essa dicotomia entre Ahab e a baleia é uma visão de Olson sobre a construção da realidade e, portanto, pode ser questionada tal qual Deleuze realiza em *Diálogos* ao afirmar que “O marinheiro de Melville torna-se albatroz, quando o albatroz se torna ele próprio extraordinária brancura, pura vibração de branco (e o devir-baleia do capitão Achab faz bloco com o devir-branco de Moby Dick, pura muralha branca)”.⁷⁵ O que observamos, segundo Deleuze, é que talvez essa separação entre o homem enquanto ser racional que domestica a natureza — que no caso é exemplificado pela baleia — não seria válida, pois haveria uma complementaridade entre Ahab e Moby Dick.

Na parte 2, Olson realiza uma mudança abrupta, rompendo com a temática da parte um, na medida em que propõe uma investigação da influência de Shakespeare em Melville. Entretanto, essa mudança é tão somente aparente, visto que ele aprofundará sua análise sobre a noção de espaço, a qual estará presente também nessa investigação. Na realidade, ao estabelecer a relação entre Melville e Shakespeare, Olson continua explorando *Moby Dick* a fim de entender melhor o romance e, conseqüentemente, extrair uma compreensão mais clara sobre o que representa o espaço. Basicamente, ele explorará as personagens, relacionando-as com esse conceito, algo que, como vimos, foi sutilmente realizado no fim da parte um.

Sobre a influência de Shakespeare em Melville, Olson aponta que ela ocorre de duas maneiras, as quais, mesmo distintas, dialogam entre si. A primeira está na incorporação, por Melville, da forma da tragédia dramática de Shakespeare no ritmo e estrutura de seu romance. Já a segunda, por sua vez, se faz presente na inclusão da vilania e traição, temas caros à obra de Shakespeare, na construção da personagem Ahab. Nesse sentido, notamos que a influência de Shakespeare em Melville ocorre em um nível estrutural e temático.

Para Olson, o diálogo entre esses dois níveis ocorre, na medida em que ao mesmo tempo em que o romance narra a ascensão e queda de Ahab — perpassadas por sua vilania e traição —, ele possui uma organização interna baseada nesse movimento. Segundo ele, “*Moby Dick* possui uma ascensão e queda como o movimento de uma tragédia elisabetana.”⁷⁶ Nessa tragédia, Olson diz que há vários atos e interlúdios descrevendo ascensão e queda. E, guardada as devidas proporções, já que estamos falando de gêneros literários distintos, isso se repete no romance de Melville.

⁷⁵ DELEUZE, Gilles ; PARNET, Claire. *Diálogos*. Editora Escuta, 1998. p.60.

⁷⁶ “*Moby Dick* has a rise and fall like the movement of an Elizabethan tragedy.” *Ibid.*, p. 61.

Nesse sentido, tendo a vilania e traição como elementos centrais para a ascensão e queda de Ahab, Olson investiga mais de perto o mundo psicológico dessa personagem. Essa investigação é, no fundo, um aprofundamento da compreensão sobre o simbolismo que Ahab possui no romance e, em última instância, na argumentação de *Call Me Ishmael*. Entender melhor Ahab é compreender o que seria aquela razão subjetiva que ele personifica e a relação desta com o conceito de espaço.

Para além da vilania e traição, Olson explora outras características de Ahab que se ramificam a partir delas. Uma dessas ramificações é o isolamento da personagem. Seu egoísmo o leva a ter, como única ambição, o domínio e controle da natureza ou o espaço aberto, representado, como vimos, pela baleia branca. Preso em si mesmo, Ahab vê o mundo como um lugar hostil e caótico, devendo, portanto, ser organizado e domesticado. Traído pela baleia, que arrancou sua perna, a obsessão de Ahab é caçá-la e dominá-la. E isso, segundo Olson, leva à outra característica dele: a loucura.

Pouco a pouco, ao longo do romance, Ahab vai sucumbindo a ela. Ao trancar-se em si, repleto de ambições, ele é dominado por uma loucura que é, de acordo com Olson, profunda, corrosiva e má. Profunda, na medida em que beira o solipsismo, corrosiva porque destrói Ahab e má porque o leva à vilania. Não por acaso, Olson afirma “Esse é o mundo de Ahab e ele é perverso.”⁷⁷ E é essa perversidade, a qual Olson relaciona com uma afirmação de Melville sobre a própria obra (“Eu escrevi um livro perverso...”), que vai ser parte central do drama de Ahab, sendo constituído pelo “...seu ódio mortal pela Baleia Branca e sua perseguição vingativa desde o momento em que o navio mergulha como o destino no Atlântico.”⁷⁸

Essa maldade de Ahab, fruto de sua loucura e essência de sua vilania, Olson associa com maldição — percebe-se que morfologicamente as duas palavras guardam uma relação íntima — e maldição, por sua vez, ele associa com demonização. A perversidade de Ahab é, portanto, demoníaca; nela “...tanto Cristo quanto o Espírito Santo estão ausentes.”⁷⁹ Não por acaso, como aponta Olson, Ahab “abençoa” seu arpão em nome do demônio: “Ego non baptizo te in nomine patris, sed in nomine diaboli.” Para o poeta, isolamento, loucura e essa maldade demoníaca caracterizam o universo de Ahab:

⁷⁷ “That is the Ahab-world, and it is wicked.” Ibid., p. 52.

⁷⁸ “...his vengeful pursuit of it from the moment the ship plunges like fate into the Atlantic.” Ibid., p. 52.

⁷⁹ “...both Christ and the Holy ghost are absent.” Ibid., p. 51.

Ele [Ahab] evoca seu próprio mundo de maldade. Por conta própria, ele usa magia negra para atingir seus objetivos de vingança. Com as palavras precisas “in nomine diaboli”, ele acredita que profere um Feitiço e realiza um Rito de tal magia.

O mundo de Ahab é mais próximo ao de *Macbeth* do que de *Lear*. Nele, o sobrenatural é aceito. (...) Ambos enfrentam a tortura do isolamento da humanidade. A correspondência entre esses dois mundos de maldade é precisa. Em nenhum deles, o divino tem o menor espaço.⁸⁰

Para além dessas características de Ahab, que simbolicamente evidenciam um homem alienado do espaço, incapaz de vivenciá-lo, Olson expõe as características de Ishmael. Essa exposição, que novamente indica uma mudança de foco da obra, reforça e ilustra quem é Ahab e a posição que ele ocupa na argumentação de Olson. Segundo Olson, enquanto Ahab permanece isolado, Ishmael possui uma expansividade e mente-aberta. Ele, juntamente com Bulkington — um personagem menor, também tripulante da embarcação —, forma uma união com o espaço, permitindo que ele o invada e o possua completamente.

Ishmael — o único sobrevivente da tragédia — é também o único homem totalmente aberto, com uma consciência que engloba tudo e todos. E essa característica permite que ele seja o narrador ideal para recontar a história de Ahab e da tripulação:

Como uma águia de Catskill, Ishmael é capaz de mergulhar nos desfiladeiros mais sombrios e voar de volta à luz.

Ele é passivo e desapegado, o observador e, portanto, sua existência singular e dramática não é facilmente percebida... Quando ele sobrevive ao naufrágio do *Pequod*, permanece, após o sudário do mar se desenrolar, para contar mais do que a história perversa de Ahab. (...) Foi Ishmael que aprendeu do profeta da neblina, Elias, os segredos das blasfêmias de Ahab. Ele reconheceu a visão divina de Pip e lamentou por este. Ele brada pela glória da humanidade da tripulação. Ishmael conta a história e a tragédia *deles*, assim como a de Ahab.⁸¹

Como percebemos nesse trecho, Olson trata Ishmael de forma romântica, como se ele tivesse características únicas que o tornassem o modelo de homem que o poeta acredita como correto:

⁸⁰ “He invokes his own evil world. He himself uses black magic to achieve his vengeful ends. With the very words “in nomine diabolic” he believes he utters a Spell and performs a Rite of such magic. The Ahab-world is closer to Macbeth than to Lear. In it the supernatural is accepted. (...) They both endure the torture of isolation from humanity. The correspondence of these tow evil worlds is precise. In either the divine has little place.” Ibid., p. 52.

⁸¹ “Like the Catskill eagle Ishmael is able to dive down into the blackest gorges and soar out to the light again. He is passive and detached, the observer, and thus his separate and dramatic existence is not so easily felt... When he alone survived the wreck of the *Pequod*, he remained, after the shroud of the sea rolled on, to tell more than Ahab’s wicked story. (...) It was Ishmael who learned the secrets of Ahab’s blasphemies from the prophet of the fog, Elijah. He recognized the glory of the crew’s humanity. Ishmael tells *their* story and *their* tragedy as well as Ahab’s...” Ibid., p. 57.

atento, desapegado, passivo, com uma capacidade de se fazer outro, se apropriando das vivências de todas as personagens. Percebemos, portanto, que Olson crê em dois tipos de homem: um racional, que nos seus anseios de controlar, classificar e domesticar é incapaz de vivenciar o mundo exterior e outro que é pura vivência, capaz de penetrar no desconhecido e de se unir com ele para conhecê-lo por meio de uma experiência direta. Novamente, tal qual vimos acima na forma como Olson aborda a relação entre Ahab e Moby Dick, o que vemos é aquela dicotomia — razão x experiência sensorial —, a qual ele luta para romper, mas que é reproduzida em sua visão poética. Não é de se surpreender, portanto, que sua leitura do romance de Melville tenha como foco o embate de modelos de conhecimento distintos, em que um é visto como vilanesco e outro heroico.

Diante disso, Olson acredita que Ahab e Ishmael são de “linhagens” diferentes. O primeiro seria herdeiro de um passado greco-romano, de uma cultura que idolatrava o humano, encorajando a individualidade e o desenvolvimento vaidoso do intelecto através da filosofia e do abstrato, deixando a natureza em segundo plano. É por isso que Ahab navega em mares do Oceano Atlântico. Por outro lado, Ishmael marca uma era de surgimento de um novo homem — “O homem do Pacífico” — que rompe com o individualismo, deixando seu ego de lado e volta-se, de forma atenta, para a natureza.

Para além da recorrente dicotomia, vemos aqui uma leitura da história progressista. Olson crê em rupturas substitutivas de contextos históricos que, a seu ver, são ultrapassados. A história caminha para o triunfo de um homem perfeito que se opõe a um passado específico, mas que, ao mesmo tempo, retoma características de povos antigos⁸², em um certo primitivismo romântico. Para ele, como notamos, continuidades e rupturas não podem conviver — se mesclar e separar —, em uma interpretação histórica menos unilateral.

Como podemos observar, a parte dois apresenta um aprofundamento do estudo sobre a noção de espaço, principalmente a respeito de comportamentos humanos em relação à esta noção e às consequências que esta interação entre homem e espaço pode causar. O estudo da influência de Shakespeare em Melville atua nesse sentido, permitindo que Olson consiga explorar melhor o romance, dando uma atenção especial às personagens, principalmente Ahab e sua relação com Ishmael. Ao verificar as características de cada uma delas, Olson chega à conclusão de que Ishmael é o modelo de homem a ser perseguido.

⁸² Olson valorizava os povos pré-colombianos, tendo inclusive passado um tempo em Iucatã para estudar a cultura maia. Segundo ele, esses povos teriam um contato direto com o mundo, vivendo de forma mais harmônica e tal comportamento o levou a enxergá-los como portadores de uma cultura e sociedade ideais.

Vale destacar que esse modelo de homem, escolhido por Olson, aponta diretamente para o modelo poético que ele constrói. Como se pode notar ao longo desta tese, Olson mira uma poesia aberta, atenta ao mundo que a cerca. Diante disso, cabe destacarmos, mais uma vez, a ambiguidade do título do livro que, ao mesmo tempo em que retoma a frase inicial do romance de Melville para indicar qual será sua temática, expõe o desejo de Olson em construir uma identidade — filosófica e literária — baseada em Ishmael.

Se na parte dois, há um foco na dimensão humana, representada pela características psicológicas de Ahab e Ishmael, na parte três é o caráter simbólico do espaço que é analisado. Como vimos na primeira parte, Olson inicia o livro com uma definição desse conceito, em especial, de sua relação com o contexto norte-americano e sutilmente o relaciona com o romance de Melville. Podemos observar que a baleia é a representação do espaço na obra e ela desempenha um papel central, apesar de ausente durante grande parte da narrativa. Nessa seção, em específico, Olson explorará melhor as características atribuídas por Melville à baleia e indicará outros elementos do romance que também simbolizam o espaço e se relacionam com o animal.

Com este objetivo em mente, ele inicia a parte três com uma análise do papel da religião no romance, já que, como veremos, o espaço terá uma forte relação com ela. Vimos na parte dois que Ahab se opõe à uma tradição cristã, na medida em que seu isolamento o amaldiçoa e cria uma vilania demoníaca. Segundo Olson, apesar dessa oposição possuir características específicas no caso de Ahab, ela está presente no romance como um todo — devemos lembrar a frase de Melville, “Eu criei um livro perverso”. Melville, segundo ele, constrói um mundo em que o cristianismo não está mais presente. Diante disso, ele forja uma nova divindade: “Melville queria um deus. O Espaço era o Primeiro, antes do tempo, Terra e homem. (...) Cristo, o Espírito Santo, Jeová nunca o satisfizeram. (...) O Espaço era o paraíso do qual Melville foi expulso. Quando ele criou sua baleia, criou seu próprio deus.”⁸³

Como podemos perceber, há no trecho novamente uma leitura romântica feita por Olson, pois a necessidade de criar uma divindade — no caso, a baleia — atua em um sentido de retomada de um mundo ideal que foi perdido. Segundo o poeta, o espaço é a verdadeira divindade, mas, tal qual no mito adâmico, Melville não consegue mais estar próximo dele. Por conta disso, a criação da baleia é um recurso artificial que Melville utiliza para personificar o divino. A baleia é, portanto, um simulacro do sagrado. Como observamos, na visão de Olson

⁸³ “Melville wanted a god. Space was the First, before time, Earth, man. (...) Christ, a Holy Ghost, Jehovah never satisfied him. (...) Space was the paradise Melville was exile of. When he made his whale he made his god.” Ibid., p. 73.

— que se esconde, em certos momentos, atrás de Melville — o divino não é mais transcendente, ideia que ele vai expor e louvar em ensaios posteriores, como, por exemplo, em “Human Universe”. No entanto, ao mesmo tempo, é curiosa a utilização da letra maiúscula em “Espaço” e sua disposição ao lado de nomes cristãos, o que atribui a este conceito um caráter de divindade e de transcendência, contradizendo a definição de Olson no início do livro.

Se essa passagem carrega uma possível contradição a respeito do pensamento de Olson, ele busca afastá-la ao tentar refutar, em definitivo, a transcendência do conceito de espaço, afirmando, juntamente com a noção de tempo, sua concretude: “espaço e tempo não eram abstrações, mas o corpo da experiência de Melville.”⁸⁴. O que é interessante nesse trecho é a mudança na escrita da palavra “espaço”, que aparece agora em letra minúscula, mesmo iniciando a frase. Podemos supor que Olson está diferenciando dois tipos de espaço, um transcendente, intocável, e outro concreto, acessível, o que ainda contradiz sua definição inicial. Outra suposição é que, devido à impossibilidade de transcendência, o “Espaço” torna-se obrigatoriamente mundano — “espaço”, portanto. Enfim, talvez a segunda suposição seja mais válida, mas o que importa nessa análise é que só o “espaço” é tangível e é, a partir dele, que Melville, assim como Olson, vai trabalhar.

Nesse contexto, Olson volta sua atenção para dois elementos do romance: a baleia, mais uma vez, e o mar. Sobre este último, o poeta indica que ele também personifica o conceito de espaço no romance: “O Atlântico, o Pacífico e o Mediterrâneo formavam uma Trindade mais natural para ele, enquanto *poète d’espace*, do que aquela outra trindade, uma espécie de deserto que ele escolheu vagar, indo para lá e para cá.”⁸⁵ Vemos, portanto, que o mar, tal qual a baleia, é escolhido por Melville para ocupar a ausência do divino, principalmente em termos cristãos. No entanto, não fica claro no trecho o motivo dessa escolha.

Podemos pensar que ela é casual, afinal de contas, o mar é o habitat da baleia, mas existem características que os unem para além de uma relação baseada na natureza. Para Olson, Melville escolhe a baleia e o mar, pois ambos são violentos, indomáveis, selvagens: “Em *Moby Dick* o mar e sua criatura são selvagens. A Baleia está “sedenta de sangue humano”. O mar irá “para sempre, até o fim dos tempos, insultar e assassinar o homem”. É

⁸⁴ “space and time were not abstraction but the body of Melville’s experience.” Ibid., p. 75.

⁸⁵ “The Atlantic, the Pacific and the Mediterranean formed a Trinity more natural to him, as *poète d’espace*, than that other Trinity, that desert he chose to wander to and fro in.” Ibid., p. 83.

canibalismo.”⁸⁶ Com essa interpretação de Olson, vemos uma retomada da descrição que ele fez no início do livro, caracterizando o espaço como “imenso e cruel”, e do drama de Ahab, em certo sentido.

Como vimos, a tragédia de Ahab está na sua escolha em ser senhor da baleia e do mar, seu objetivo maior é vencê-los. E ao buscar esse objetivo, ele é devorado pela força incontrolável do “mar e de sua criatura” — como diz Olson —, sendo morto no fim do romance. Como notamos, o drama de Ahab tem uma ligação íntima com essas características de violência e crueldade da baleia e do mar e, portanto, só faz sentido por conta delas. Na verdade, o livro como um todo depende desses dois elementos para ter sentido: são eles que sustentam a narrativa do romance. Sem baleia e mar, isto é espaço, *Moby Dick* não teria existido. Por conta disso, Olson afirma que “O sentido da vida e da morte que Melville perde é reencontrado na experiência do espaço.”⁸⁷

Apesar de curta, essa afirmação de Olson é de uma importância imensa, pois resume diversas ideias expostas em seu livro. O espaço, transfigurado no mar e na baleia, resgata aquela vivência do divino no paraíso, a qual foi exposta acima. Quando Olson afirma que Melville perde “o sentido da vida e da morte” ele está apontando para uma experiência significativa da existência. A queda do paraíso, devemos lembrar, vem acompanhada de um esvaziamento da ideia de Deus e, conseqüentemente, de um sentido para a existência. Não há mais o divino para revelar os mistérios do mundo: morte e vida tornam-se absurdos. Por conta disso, a baleia e o mar servem para preencher um vazio ocasionado pela queda.

É interessante observarmos ainda, sobre essa queda do paraíso, que esta interpretação a respeito da obra de Melville esconde, na verdade, uma visão de Olson sobre a história, a qual se reflete em sua poética. Como já destacado, o poeta enxerga o paraíso perdido em civilizações antigas, não europeias. Ele olha para essas civilizações e não vê contradições, mas somente um ideal de cultura baseado em uma vivência direta e harmônica com o mundo. Nesse sentido, como vimos em *In Cold Hell, In Thicket*, ele se esforça a todo o momento em forjar uma nova poética que mude o presente ao resgatar tal ideal. E nesse aspecto há muitas semelhanças com sua interpretação a respeito do espaço em Melville: Olson cria uma poética que racionalmente se força em recriar uma experiência sensorial, a qual é, em sua natureza, espontânea.

⁸⁶ “In *Moby Dick* the sea, and its creature are all savage. The Whale is “athirst for human blood.” The sea will “forever and forever, to the crack of doom, insult and murder man.” It is cannibalism.” *Ibid.*, p. 73.

⁸⁷ “The sense of life and death that Melville forfeited is one the experience of space gives.” *Ibid.*, p. 88.

Vimos, assim, que na parte três Olson analisa a baleia e o mar, indicando que eles têm a função de representar e resgatar o espaço, personificando-o em suas características de crueldade, imensidão, violência e selvageria. Além disso, vale destacar que, nessa seção, ele também aponta de que forma essas características são incorporadas no romance e nos personagens, o que demonstra a importância do espaço para a obra. Ele indica, por exemplo, a presença de tais características no tema do livro:

A fábula de *Moby Dick* é vingança. Em uma viagem anterior, Ahab e a baleia branca haviam se encontrado e lutado. A baleia inesperadamente varreu “sua mandíbula inferior em formato de foice sobre ele” e ceifou a perna de Ahab — “como uma lâmina de um cortador de grama no campo.” (...) Ahab, então, tinha um único propósito: “uma audaciosa, inimaginável e sobrenatural vingança.”⁸⁸

Percebemos no trecho, a violência das imagens narradas por Melville. A luta entre a baleia e Ahab é descrita de forma detalhada e intensa. Tal descrição é um reflexo das características simbólicas do espaço, presentes na baleia. Outro exemplo de incorporação dessas características ocorre, segundo Olson, na visão que Melville tem de suas personagens e dos homens em geral:

Em *Moby Dick*, quando Ishmael disse tudo que ele podia sobre Ahab, ele admite que a maior, mais sombria e profunda parte do homem é obscura. Ele sugere que o mesmo é verdadeiro para qualquer homem e insiste que é necessário descer para um lugar muito distante da superfície, em que o homem habita, para revelar a parte desconhecida.⁸⁹

Observamos como há um paralelo entre a descrição das características dos homens e do mar. Tal qual o mar, o homem possui profundezas que formam a sua essência sombria e pouco evidente. Para acessá-la, como se observa, deve-se sair da superfície. Para Melville, a alma humana e o mar são imensos, sinistros e pouco conhecidos.

Nas partes quatro e cinco do ensaio, Olson continua explorando essa temática do mar como representação do espaço e adiciona um novo elemento nessa representação: o espaço como redenção. Se antes o foco era genérico — o mar —, aqui será específico e Olson irá

⁸⁸ “The fable of *Moby Dick* is vengeance. On a previous voyage Ahab and the White Whale had met and fought. The whale had suddenly swept “his sickle-shaped lower jaw beneath him” and reaped away Ahab’s leg — “as a mower blade of grass in the field.” (...) Ahab then had one purpose: “an audacious, immitigable, and supernatural revenge.” *Ibid.*, p. 74

⁸⁹ “In *Moby Dick*, when Ishmael has said all he can say about Ahab, he admits that the larger, darker, deeper part of the man is obscure. He suggests the same holds true for any man and insists it is necessary to go down to a place far beneath a man’s upper earth in order to uncover the unknown part.” *Ibid.*, p. 75.

voltar-se para a importância do Oceano Pacífico para Melville e em que sentido e por qual motivo ele expressa essa característica de redenção do espaço.

Olson inicia a seção retomando dados biográficos de Melville para entrecruzá-los com a temática exposta acima: “Em 1841, Melville viajou no Pacífico. Em 1856, ele foi para a Terra Sagrada. É este contraste que o trabalho de seus últimos quarenta anos, de *Moby Dick*, em 1851, até sua morte em Nova York em 1891, representa com relação à experiência do Pacífico...”⁹⁰. O contraste que Olson irá indicar é exposto em uma desilusão de Melville com o cristianismo, como já observamos; tornando-se vazio, sua ausência será preenchida pelo espaço, em específico o Pacífico.

Diante dessa escolha, podemos nos perguntar: “Por que este oceano e não outro?”. Segundo Olson, há três motivos que respondem esta pergunta. O primeiro deles tem relação com o fato de o Pacífico representar uma ruptura com uma tradição ocidental e católica. O Atlântico ainda liga a América à Europa, em uma espécie de lembrança de um passado que, para ele, deve ser transformado. Por conta disso, o Pacífico marca também a busca por um novo tempo e, conseqüentemente, um novo homem. Além disso, este oceano faz referência às características de imensidão e selvageria do espaço, já que é imenso e difícil de ser navegado, sendo descrito por Melville como um lugar de “agitação terrível e gentil”.

Diante dessa escolha, Olson aponta, para além dessas características do Pacífico, outros simbolismos que ele possui para Melville. O primeiro deles é de que ele resgata a experiência perdida do espaço:

O que o Pacífico era para HM:

(1) *uma experiência do Espaço* que somente agora os Americanos estão penetrando, 100 anos depois de Melville. Pelas águas, assim como a Rússia pela terra, o Pacífico dá um sentido de imensidão. Ele é o MAR NATAL, gêmeo e rival da TERRA NATAL.⁹¹

O que podemos observar nessa passagem é que o Pacífico, por conta do resgate da experiência do espaço, se torna um meio de voltar à origem, a qual Olson define como “MAR NATAL”. Essa definição é interessante, pois nesse contexto de ausência do cristianismo, ela expressa uma característica de identidade, que vai além somente de um preenchimento de

⁹⁰ “In 1841 Melville had gone to the Pacific. In 1856 he went to the Holyland. It is in such contrast that the work of his last forty years, from *Moby Dick* in 1851 to his death in New York in 1891, stands to the Pacific experience...” Ibid., p. 80.

⁹¹ “*What the Pacific was to HM: (1) an experience of SPACE* most Americans are only now entering on, 100 years after Melville. Of waters, as Russia of land, the Pacific gives the sense of immensity. She is HEART SEA, twin and rival of the HEARTLAND.” Ibid., p. 101.

vazio. Ao personificar a experiência do espaço, tornando-a tangível, o Pacífico acaba sendo um elemento de reconhecimento identitário.

Esse aspecto também é passível de ser notado em outro trecho, em que vemos a presença de uma nova característica deste oceano. Segundo Olson, Melville acredita que o Pacífico leva a “(2) *uma compreensão do PASSADO*, o casamento dele [Melville] do espírito à fonte. O Pacífico torna-se uma Atlântida, o lugar submerso. O Pacífico era o “pai”...”⁹². Semelhantemente ao trecho acima, percebemos que tal oceano permite um entendimento do passado por conta de proporcionar uma experiência do espaço que estava perdida — representada pela imagem da Atlântida. Tal experiência, como vimos, retoma o início dos tempos — representado aqui pela imagem do pai e pelo retorno do espírito à fonte. Assim sendo, o Pacífico permite que o homem possa olhar para trás e entender quem ele é, conectando seu presente ao seu passado.

E nesse movimento, de acordo com Olson, este oceano torna-se também uma “(3) *confirmação do FUTURO...*”⁹³ para Melville. Retomar a experiência do espaço é entender a origem, o desenrolar da história e, por fim, repensar o futuro. O Pacífico, nesse sentido, retira, segundo Olson, o homem de sua alienação — estado em que Ahab se encontra — e o torna livre — tal qual Ishmael. Portanto, tal oceano simboliza uma redenção que permite ao homem crer em um novo tempo. Como indica Olson: “Com o Pacífico é aberta uma NOVA HISTÓRIA...”⁹⁴.

Diante dessa caracterização do Pacífico, Olson finaliza o livro com a seguinte frase: “As três grandes criações de Melville e *Moby Dick* são Ahab, o Pacífico e a Baleia Branca.”⁹⁵. Como observamos, de fato, o ensaio gira em torno da interação entre esses três personagens e que papel eles desempenham na representação do conceito de espaço. No entanto, acreditamos que a figura de Ishmael é essencial nessa interação, pois é ela que faz parte desse novo futuro ao fazer referência a um homem redimido. Assim sendo, devemos pensar o livro em uma relação entre homens, mar e baleia com o espaço por trás dessa relação, atribuindo sentido a ela.

Enfim, retomando o que foi exposto ao longo do capítulo, o espaço, pensando na poética de Olson, é uma metáfora das características de uma experiência sensorial: imenso,

⁹² “(2) *a comprehension of PAST*, his marriage of spirit to source. The Pacific turned out to be his Atlantis the buried place. The Pacific was “father”...” Ibid., p. 102.

⁹³ “(3) *a confirmation of FUTURE.*” Ibid., p. 103.

⁹⁴ “With the Pacific opens the NEW HISTORY...” Ibid., p. 104.

⁹⁵ “The three great creations of Melville and *Moby Dick* are Ahab, The Pacific, and the White Whale.” Ibid., p. 105.

cruel, violento, indomável, selvagem, concreto e redentor. O mapear, que Creeley aponta, seria estar aberto ao espaço para investigá-lo e registrá-lo em sua totalidade e, assim como Ishmael, conseguir cavalgá-lo. *Call me Ishmael*, nesse sentido, é mais do que uma análise de *Moby Dick* e da obra de Melville, ele é, no fundo, uma busca de um poeta em estabelecer conceitos importantes, utilizando a obra de outro autor como exemplificação e ponto de partida para a formação de uma nova poética. Poética esta que, ao se propor aberta, força-se a estar sempre em mudança, mapeando algo indomável, em fluxo constante; característica que investigaremos no próximo capítulo.

3

Fluxo

Living

The fire in leaf and grass
so green it seems
each summer the last summer.

The wind blowing, the leaves
shivering in the sun,
each day the last day.

A red salamander
so cold and so
easy to catch, dreamily

moves his delicate feet
and long tail. I hold
my hand open for him to go.

Each minute the last minute.
(Denise Levertov)

3.1 Interpretações

Em uma carta de julho de 1951, endereçada ao poeta Cid Corman, Olson faz a seguinte observação sobre um de seus mais famosos poemas: “Se você não conhece Kingfishers, você não tem um começo!”⁹⁶. A frase, mesmo parecendo um pouco exagerada, carrega uma verdade: “The Kingfishers” é um poema que epitomiza diversos elementos característicos da obra de Olson. Há a presença de formas abertas, colagens, temáticas específicas e, sobretudo, uma multiplicidade de referências, conceitos e ideias que expressam uma possível impenetrabilidade e uma evidente densidade. Como aponta Thomas F. Merrill, “O poema é Olson destilado, a forma obedientemente se estende do conteúdo, um índice confiável da complexidade dogmática de seu autor.”⁹⁷

Por ter esse caráter de índice, “The Kingfishers” é o poema mais conhecido de Olson. Escrito em 1949, ele alcançou a posição de obra representativa da poesia norte-americana do pós-guerra através de sua publicação na já citada antologia de Donald Allen: *The New American Poetry: 1945-1960*. Não por acaso, “The Kingfishers” abria o livro de Allen, servindo como uma introdução aos poemas que o sucederam tanto nas páginas seguintes, quanto na história da poesia norte-americana.

Devido a esse impacto do poema, assim como por sua natureza introdutória, não é de se estranhar que diversas interpretações críticas surgiram a fim de decifrá-lo. Tais interpretações tentaram encontrar, em meio à complexidade e fragmentação dos versos, uma chave explicativa segura que pudesse dar ao leitor acesso aos temas e enigmas do poema. Nesse sentido, houve diversos esforços dos críticos em expor o sentido de “The Kingfishers”.

Apesar de possuírem singularidades, esses esforços podem ser separados em eixos interpretativos e guardam uma característica em comum: a busca por uma visão definitiva sobre o poema. Nessa busca, observamos um embate entre interpretações que tentam ser soberanas em relação às outras. Tal qual aponta o crítico Burton Hatlen, em seu ensaio “Kinesis and Meaning: ‘The Kingfishers’ and the Critics”, a respeito desse embate: “O discurso que a crítica moderna assume é de que uma perspectiva coerente e unificada sobre o mundo deve estar implícita em qualquer poema de boa qualidade e a tarefa da crítica literária é articular essa perspectiva, explicitá-la, “traduzi-la” em termos discursivos.”⁹⁸ Nesse sentido,

⁹⁶ “If you don’t know Kingfishers you don’t have a starter!” OLSON, Charles. *Selected Letters*. Berkeley, University of California Press, 2000, p. 15.

⁹⁷ MERRILL, Thomas F. op. cit., p. 64.

⁹⁸ “The discourse of modern criticism assumes that a coherent, unified perspective on the world must be implicit in any good poem, and that the task of criticism is to articulate this perspective, draw it out, “translate”

a partir dessa observação de Hatlen, devemos notar que há uma tendência dos críticos em tentar encontrar um sentido único para o poema a fim de chegar a uma interpretação definitiva e conclusiva, o que se choca com a temática central de “The Kingfishers”, a qual está ligada com sua natureza vanguardista. “The Kingfishers” é um poema sobre mudança e, portanto, apresenta-se como aberto. Cabe muito ao leitor reconstruí-lo em um papel ativo de produção de sentidos. É aquilo que Peter Burger, em *Teoria da Vanguarda*, chama de mediação:

Num sentido geral, a obra de arte estabelece-se como unidade de generalidades e particularidades. Esta unidade, sem a qual é impossível conceber uma obra de arte, realiza-se, no entanto, de modos muito diferentes nas diversas épocas da evolução da arte. Nas obras de arte orgânicas (simbólicas) a unidade do geral e do particular verifica-se sem mediações; nas obras inorgânicas (alegóricas), pelo contrário, entre as quais se encontram as de vanguarda, existe mediação. O momento da unidade está aqui de certo modo contido e, em casos extremos, só o receptor o produz.⁹⁹

Voltando às interpretações, ou nos termos de Burger mediações, sobre “The Kingfishers”, podemos dividi-las em três eixos: o primeiro tem como característica uma abordagem do poema através de uma visão histórica e social; o segundo prioriza sua linguagem e os impactos estéticos gerados por ela; o terceiro, por fim, enxerga “The Kingfishers” como um estatuto epistemológico de Olson sobre a poesia e o mundo. Vale destacar que, vez ou outra, esses eixos aparecem em um mesmo autor, no entanto, apesar dessa presença conjunta, observamos o predomínio de um sobre o outro. Além disso, cabe notar também que há, em alguns trabalhos críticos, uma redução do poema à influência de Pound e Eliot, priorizando as obras desses poetas ao apresentar “The Kingfishers” como uma extensão ou negação de *The Cantos* e “The Waste Land”.

Pertencente ao primeiro eixo, e lidando com a presença de Pound na obra de Olson, temos a análise de Sherman Paul (1978) que foca em uma leitura histórica do poema. Para ele, “The Kingfishers” aborda a crise da civilização ocidental no período do pós-guerra. Essa temática que, segundo Paul, é herdada de Pound, faz com que Olson seja um poeta que “carrega o fardo da história” e, por isso, cria o poema como uma alternativa à crise e à influência de Pound: “A questão que surge é a crença particular de Pound em uma renovação histórica, uma crença que, para Olson, exclui o futuro e exige que ele o abra não só caçando entre pedras — se tornando um arqueólogo da manhã — mas por um ataque a Pound

it into discursive terms.” HATLEN, Button. “Kinesis and Meaning: “The Kingfishers’ and the Critics”. *Contemporary Literature* Vol. 30, No. 4 (Winter, 1989), pp. 546-572.

⁹⁹ BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa, Vega, 1993, p. 102.

totalmente destrutivo.”¹⁰⁰ Diante disso, Sherman Paul conclui que o poema é sobre ação, na medida em que conclama novos rumos para a sociedade e para a própria poesia.

Outro autor que lida com “The Kingfishers” por meio de uma perspectiva histórica é M.L. Rosenthal (1967). Além de indicar que o poema é um exercício do método de composição aberto de Olson, ele aponta que há, em seus versos, a temática da mudança da relação do homem com o mundo, oriunda da presença do estado moderno:

Olson sente, nesse poema, que ele está lidando com um ponto crucial por meio do símbolo do martim-pescador: a questão da traição dos modos humanamente significativos de vida que foram descobertos antes da emergência do estado moderno. A perfeição europeia do estado foi um triunfo do abstrato e do impessoal sobre o homem enquanto um ser orientado racionalmente e esteticamente.¹⁰¹

Notamos nessa passagem que Rosenthal, tal qual Paul, faz uma leitura do poema enquanto reflexo de mudanças sociais ocorridas ao longo da história. Porém, ele não trata “The Kingfishers” como uma alternativa, ou mesmo solução, a tais mudanças. Assim sendo, podemos dizer que Rosenthal apresenta uma visão um tanto quanto pessimista do poema a respeito de sua temática sobre transformações sociais.

Por fim, ainda dentro desse eixo interpretativo histórico e social, há a abordagem de Robert Von Hallberg (1978). Partindo da mesma crise da civilização levantada por Sherman Paul e Rosenthal, Hallberg tece uma análise sobre o poema em que este se configura como uma busca em ser, em suas palavras, “pós-histórico”. Segundo ele, “The Kingfishers” é uma tentativa de Olson em estabelecer uma nova época, fora de sua tradição — histórica e literária — desembocando em uma linguagem que “não está amarrada a nenhum momento no tempo ou a qualquer classe.”¹⁰². Nesse sentido, Hallberg explica a forma aberta do poema e sua linguagem múltipla e experimental, entretanto, o foco de sua análise acaba recaindo sobre a temática histórica de “The Kingfishers”.

¹⁰⁰ “The issue upon which it turns is Pound’s particular faith in historical renewal, a faith for Olson that forecloses the future and demands that he opens it not only by hunting among stones — by becoming an archaeologist of morning — but by an attack on Pound nothing less than destructive.” PAUL, Sherman. op. cit., 1978, p. 9.

¹⁰¹ “Olson feels in this poem that he is dealing with a crucial issue by way of the kingfisher symbol: the issue of betrayal of humanly meaningful modes of life that were discovered before the emergence of the modern state. The European perfection of the state was a triumph of the abstract and impersonal over man as a rationally and aesthetically oriented being.” ROSENTHAL, M.L. op. cit., p. 165.

¹⁰² HALLBERG, Robert Von. op. cit., p. 18.

Como podemos notar, tanto Sherman Paul, quanto Rosenthal e Hallberg priorizam um viés crítico do poema pautado em uma investigação histórica e social, mesmo tocando em pontos de linguagem e forma. Tal qual dito anteriormente, os eixos interpretativos se entrecruzam em dados momentos, o que faz com que um mesmo autor possa expor interpretações plurais de “The Kingfishers”. Apesar disso, não devemos esquecer que, como indicado por Hatlen (1989), há sempre uma busca por esses críticos em encontrar uma interpretação unificadora e totalizante do poema.

E isso também fica evidente no trabalho de Edward Halsey Foster (1995), que lida com a linguagem em “The Kingfishers”. Para ele, o poema é um exercício estético, que se aproxima de Pound e Eliot, ao aprofundar o método de composição desses dois autores:

O poema deve ser visto como uma colagem, um arranjo de contrastes e justaposições semelhante a “The Waste Land” de Eliot, ou uma tentativa de realizar o método ideogramático de Pound. Mas enquanto esses são certamente modelos para Olson, sua poética é mais complexa.¹⁰³

Ainda de acordo com Foster, a complexidade dessa poética residiria no caráter aberto dos poemas de Olson, os quais não resolvem as tensões criadas pelas justaposições de elementos contrastantes. Nesse sentido, “The Kingfishers” é um poema que funciona como um campo de força e sua linguagem reflete essas tensões.

Apesar de se esforçar em analisar somente o poema como uma aplicação das teorias sobre composição de poesia que Olson veio a expor posteriormente no ensaio “Projective Verse”, a análise de Foster é interessante na medida em que destaca a montagem como método de composição central em “The Kingfishers”. Tal método faz referência direta às ideias de Eisenstein sobre montagem e cinema:

(...) A combinação de dois elementos suscetíveis de serem “pintados” permite a representação de algo que não pode ser graficamente retratado.

Por exemplo: o desenho da água e o desenho de um olho significam “chorar”; o desenho de uma orelha perto do desenho de uma porta = “ouvir”:

um cão + uma boca = “latir”

uma boca + uma criança = “gritar”

uma boca + um pássaro = “cantar”

uma faca + um coração = “tristeza”, e assim por diante.

¹⁰³ “The poem might be seen as a collage, an arrangement of contrasts and juxtapositions similar to that in Eliot’s “The Waste Land”, or as an attempt at Pound’s ideogramic method. But while these are certainly among Olson’s models, his poetics are more complex.” FOSTER, Edward Halsey. op. cit., p. 45.

Mas isto é ... montagem!

Sim, é exatamente isto que fazemos no cinema, combinando tomadas que *pintam*, de significado singelo e conteúdo neutro – para formar contextos e séries *intelectuais*.¹⁰⁴

É nítido o paralelo entre as ideias do cineasta e o exercício formal presente em “The Kingfishers”. Olson “lança” no poema elementos distintos que vão criando, nas palavras de Eisenstein, “séries intelectuais”. A junção de imagens concretas é o que permite chegar ao abstrato. Há um encadeamento de “tomadas que pintam”, as quais vão se desenrolando ao longo dos versos.

Tal qual a interpretação de Foster sobre os elementos formais e linguísticos em “The Kingfishers”, temos a visão de Ralph Maud em *A Charles Olson Reader*. É interessante notar que Maud escreveu um livro sobre “The Kingfishers” — *What Does Not Change - The Significance of Charles Olson’s “The Kingfishers”* —, em que ele apresenta um panorama sobre múltiplas possibilidades de leitura do poema. Na verdade, o livro é um esforço em esgotar as diversas referências presentes nos versos de “The Kingfishers”. Ele é uma espécie de análise crítica que visa vasculhar, verso a verso, o que Olson buscava no poema. Curiosamente, em *A Charles Olson Reader*, Maud opta por uma exposição mais simples da obra de Olson. Isso pode ser explicado pelo caráter introdutório do livro.

Mas, suposições à parte, o que vemos é uma análise em que pesa uma visão do poema como uma aplicação do método de composição aberto (ou “projective verse”). Não por acaso, Maud o situa em uma seção que carrega o título do ensaio de Olson. Para ele, é como se “The Kingfishers” inaugurasse toda a reflexão, realizada por Olson posteriormente, a respeito da forma do poema. De fato, não podemos negar que “The Kingfishers” foi o ponto de partida para as experimentações formais que Olson veio a codificar anos depois. Entretanto, reduzi-lo a esse aspecto implica em deixar de lado seus elementos singulares.

Por fim, ainda sobre as diversas interpretações a respeito de “The Kingfishers”, temos o eixo que o enxerga enquanto um posicionamento epistemológico de Olson sobre a poesia e o mundo. É nele que se encaixa a visão de Paul Christensen (1979). Para ele, “The Kingfishers” tem como ponto central a visão de Olson de que a realidade é mudança: “Com todos seus recursos, o poema resiste em ser abstrato e comunica concretamente o que é quase inexprimível como sentimento: a ansiedade do eu-lírico em encontrar uma cultura em que a

¹⁰⁴ EISENSTEIN, Sierguéi. “O Princípio Cinematográfico e o ideograma”. In: *Ideograma: Lógica, Poesia e Linguagem*. Org. Haroldo de Campos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 151.

mudança é compreendida e não combatida ou ignorada até um fim trágico e brutal.”¹⁰⁵. Percebemos um aspecto cultural nessa análise de Christensen, na medida em que ele destaca a valorização de culturas não europeias. Apesar disso, ele aponta que essa valorização é resultado da visão de que tais culturas encaram a realidade como mudança, ou seja, o que “The Kingfishers” apresenta é uma alternativa a visões de mundo nas quais impera o domínio pelo racional e abstrato.

Semelhantemente a Christensen, há a análise crítica de Thomas F. Merrill (1982) que, além de tecer uma interpretação verso a verso, tal qual Maud, expõe uma visão totalizante de “The Kingfishers”. Segundo ele, Olson o escreveu quando “sua posição ante a realidade estava estimulada.”, isto é, havia um forte interesse do poeta em compreender o que constitui o mundo. Merrill crê que esse interesse veio a desembocar em ensaios posteriores, tais como “Human Universe” e “Projective Verse”, em que Olson traça reflexões sobre o exercício epistemológico posto em prática em “The Kingfishers”.

Nesse ponto, vale uma ressalva: Merrill se aproxima, em certo sentido, da visão de Maud, pois reduz o poema a um aspecto específico. Isto faz com que seus elementos singulares sejam excluídos. É como se “The Kingfishers” fosse o prelúdio de um projeto que se concretizou depois. Para além dessa perspectiva, há na análise de Merrill uma defesa de que o poema apresenta uma interpretação da realidade como fluxo e, nesse sentido, seus elementos políticos e culturais estariam reduzidos à essa constatação. Como ele mesmo indica, ““The Kingfishers” lida com realidades políticas em mudança, mas, na verdade, ele só é político em um sentido mais amplo do que Olson pretende com o termo pólis.”¹⁰⁶. Essa passagem remete diretamente ao conceito de pólis, apresentado nos primeiros poemas de *The Maximus Poems*, no qual uma nova organização social pressupõe uma mudança do conhecimento de mundo via um contato sensorial direto com este — segundo Olson, “polis is eyes”.

Como se observa, diante dessas várias interpretações, há uma busca em apresentar uma visão definitiva de “The Kingfishers” para servir como único meio de análise de seus versos. Tal qual Hatlen (1989) e Burger (1993), acreditamos que a natureza do poema, múltipla e complexa, subverte uma possibilidade interpretativa unívoca, assim como ocorre com outras obras modernistas e pós-modernistas. Entretanto, diferentemente de Hatlen, que

¹⁰⁵“With all of its resources the poem resists being abstract and communicates concretely what is nearly inexpressible as feeling: the anxiety of the speaker to find a culture in which change is understood, not fought or ignored to some tragic and brutal end.”. CHRISTENSEN, Paul. op. cit., p. 99.

¹⁰⁶““The Kingfishers” deals with shifting political realities, but in fact the poem is political only in the broadest sense of what Olson intends by the term polis.” MERRILL, Thomas F. op. cit., p. 65.

não crê em qualquer possibilidade de identificação de um elemento explicativo sobre o poema, enxergando-o como “um signo em constante ruína” — o que, no fundo, não deixa de ser uma chave explicativa —, pensamos ser possível entendê-lo, decodificando sua complexidade e multiplicidade.

Na verdade, dois aspectos estão em jogo quando abordamos “The Kingfishers”: uma mudança de postura crítica e uma contextualização da sua interpretação. Com relação ao primeiro ponto, dado a natureza do poema, cabe deixar claro que, ao optarmos por um eixo de análise, estamos sacrificando outras visões sobre ele. Semelhantemente ao que Burger (1993) aborda, nossa interpretação é mais uma dentre as várias mediações possíveis. Já com relação ao segundo aspecto, julgamos ser mais interessante incluir uma análise sobre “The Kingfishers” atrelada a uma visão global da obra de Olson, tal qual estamos realizando com esta tese. Dado o exposto, o que notamos nas visões críticas é uma interpretação isolada do poema.

O nosso objetivo aqui é entender “The Kingfishers” enquanto um momento de construção da poética de Olson de valorização da experiência sensorial. Com isso, podemos respeitar a singularidade do poema, na medida em que ele apresenta um ponto central dessa poética. Como vimos até o momento, a busca pela valorização da experiência sensorial envolve uma investigação do que seria essa experiência e de que forma ela possibilitaria a construção de um novo olhar e fazer poéticos. Desde as indagações de *In Cold Hell, In Thicket* até a noção de espaço de *Call Me Ishmael*, há um caminho reflexivo sobre tal construção. Caminho este que também cruza “The Kingfishers” e desvenda novos elementos dessa trajetória.

3.2 Os martins-pescadores: signo da mudança

Com esse panorama interpretativo em mente, diante desses três eixos temáticos de análise crítica, a nossa abordagem do poema pauta-se em uma visão epistemológica de seus versos, destacando a nossa crença em um pensamento de que todo ato humano é político, pois requer um posicionamento diante do mundo. Assim, uma análise epistemológica, ou mesmo de linguagem, torna-se política em um sentido mais amplo do termo, isto é, de tomada de decisão e exercício de poder para a escolha e defesa dessa tomada.

Nesse sentido, podemos dizer que, até certo ponto (e vale dar um destaque a essa expressão), posicionamos nossa análise de “The Kingfishers” ao lado de Merrill e

Christensen. Ao passo que, assim como eles, priorizamos uma interpretação epistemológica, por outro lado, reforçando o que foi dito, encaramos a epistemologia como uma questão política e, além disso, não achamos possível o esgotamento dos sentidos do poema. Essa escolha interpretativa deve-se ao fato de que nosso interesse maior com “The Kingfishers” é a construção da poética de Olson. E nessa construção, vale ressaltar, há uma forte busca do poeta em questionar a natureza do conhecimento poético e, antes de tudo, do mundo.

Para além de seus elementos políticos, culturais e sociais específicos, suas referências diversas e diálogos com Eliot e Pound, “The Kingfishers” tem uma temática de vital importância para este trabalho: a mudança como elemento inevitável da realidade. Vemos que Olson visa expor como o fluxo faz parte da experiência sensorial do mundo. Novamente há uma crítica à razão que age de maneira estanque a fim de domesticar essa experiência, controlando suas características de imensidão, crueldade, violência e selvageria. Portanto, nesse contexto, “The Kingfishers”, de forma semelhante à *Call me Ishmael*, apresenta uma abordagem de que o homem está sujeito a um fluxo constante e incontrolável, o qual tudo transforma e destrói, restando somente o convívio com esta realidade.

E o símbolo desse fluxo encontra-se na figura dos martins-pescadores, que estão presentes ao longo de “The Kingfishers” e, não por acaso, o nomeiam. A escolha por esses pássaros não é aleatória e, por isso, aponta diretamente para a história do Rei Pescador (Fisher-King). Tal qual indica Eduardo Sterzi em seu artigo “Terra Devastada: persistências de uma imagem”, apesar de possuir muitas versões, ela pode ser resumida da seguinte forma:

De texto para texto, as versões da história variam muito, mas alguns elementos são comuns à maioria das narrativas: o Rei Pescador, o último de uma linhagem encarregada de proteger o Graal, sofreu um ferimento nas pernas (ou, segundo algumas variantes, na virilha) e, por isso, está incapacitado de se mover por si mesmo, assim como sexualmente impotente. Detalhe central do mito é que essa impotência não está restrita à sua individualidade, mas se transfere a seu reino, com a terra também se tornando infértil: é assim, por esse contágio entre rei e reino — mais amplamente, entre homem e húmus —, que surge a *terre gaste*, a qual será, em Eliot, a *waste land*.¹⁰⁷

Diante desse contexto, ao olharmos o título do poema de Olson, nota-se uma inversão da imagem de decadência e infertilidade do rei, o que se observa na sequência das palavras — fisher king/king fishers. Segundo George F. Butterick, o poema é uma celebração da queda e

¹⁰⁷ STERZI, Eduardo. “Terra Devastada: persistências de uma imagem” in. *Remate de Males*, Campinas-SP, (34.1): pp.95-111, Jan./Jun. 2014, p.96.

da mudança como possibilidade de surgimento de algo novo, sendo, assim, um “Anti-Wasteland”:

“The Kingfishers” foi uma resposta ao negativismo retraído de “The Waste Land” de Eliot e, mais ainda, a *Four Quartets*, cujos ecos são passíveis de serem percebidos ao longo do poema de Olson. Anotações no verso de um rascunho inicial indicam que Olson considerava-o como um “Anti-Wasteland”. (...) Se, por um lado, Eliot proclama a aridez em todo lugar, o deserto da vida moderna, Olson, por outro, quando conclui seu poema, “I hunt among stones”, transmite alguma esperança.¹⁰⁸

É interessante observar que essa visão de Olson sobre o poema de Eliot, a qual Butterick reforça, deve ser revista e avaliada. Será que “The Waste Land” é pura decadência e aridez? Olson não estaria fabricando e manipulando um tipo específico de tradição? Não seria esse combate a Eliot uma maneira dele se estabelecer como um baluarte da poesia norte-americana do pós-guerra? São questionamentos válidos e que precisam ser postos a fim de problematizarmos a interpretação de Olson sobre o poema de Eliot.¹⁰⁹

Com esta ressalva em mente, notamos que a presença da imagem dos martins-pescadores, entrecruzada por quedas de impérios e civilizações, flashes de situações isoladas, citações e referências, em um caleidoscópio de ruínas justapostas de fluxo contínuo, marca uma repetição temática que faz referência ao movimento de migração dos pássaros. Olson cria uma imagem de que, apesar da devastação do mundo, as aves continuam a trajetória rumo ao seu destino. O poema, portanto, conduz o leitor a vivenciar essa migração em uma experiência de seu percurso e de suas transformações.

Vale destacar ainda que os martins-pescadores, além de serem um signo da mudança, representam uma valorização de uma relação ideal do homem com a natureza. Para além das questões tratadas acima — a história do Fisher King e a poesia de Eliot —, o nome da ave também remete aos pescadores de Gloucester. Como se pode observar em *The Maximus Poems*, esses habitantes da cidade eram vistos por Olson como homens não alienados, residentes em uma pólis utópica onde não haveria separação entre a natureza e seus cidadãos.

¹⁰⁸ ““The Kingfishers” was a response to the diffident negativism of Eliot’s Waste Land and even more so to his Four Quartets, echoes of which are to be found throughout Olson’s poem. Notes on back of an early draft indicate that Olson considered it an “Anti-Wasteland” (...) Whereas Eliot decries the dryness everywhere, the desert of modern life, when Olson concludes his poem, “I hunt among stones,” it is with some hope.” BUTTERICK, George F. *A Guide to The Maximus Poems of Charles Olson*. Berkeley, University of California Press, 1978, p. xxiv.

¹⁰⁹ Sobre “The Waste Land” e sua interpretação, cabe destacar aqui o livro de André Cechinel: *O Referente Errante: The Waste Land e sua Máquina de Teses*.

Se a temática da mudança já é exposta no título do poema através da imagem dos martins-pescadores, ela também está presente na organização formal e no movimento dialético expresso pela sua divisão interna. “The Kingfishers” possui três partes, sendo que a primeira tem quatro subdivisões — com semelhanças temáticas entre si —, em que as subdivisões 1 e 2, bem como as 3 e 4, negam-se em uma relação de tese e antítese. Com isso, a parte II é uma síntese de 1 e 2, enquanto a parte III, por sua vez, sintetiza 3 e 4. Diferentemente de parte da crítica, em especial de Bollobás (1992), que não acredita em uma organização formal de “The Kingfishers”, pensamos que seu tema e sua forma possuem uma continuidade.

Além disso, pode-se dizer que tal organização, sendo dialética, não entra em choque com a temática, no sentido de controle do fluxo constante que a justaposição de imagens proporciona. Muito pelo contrário, é nesse embate entre tese e antítese que o poema se movimenta e é construído. Assim sendo, para percebermos a manifestação da temática do fluxo em “The Kingfishers”, devemos não somente nos ater às figuras dos martins-pescadores em sua presença contínua nos diferentes motivos do poema, mas também à uma exploração de cada uma de suas partes a fim de verificar o processo de construção dessa temática de uma maneira mais completa e precisa.

3.3 Decadência/Mudança

Se o título do poema engloba a temática da mudança por meio da figura dos pássaros, este aspecto fica ainda mais evidente na sua afirmação inicial: “What does not change / is the will to change”¹¹⁰ (“O que não muda / é a vontade de mudar”¹¹¹). Com esta frase¹¹², Olson

¹¹⁰ OLSON, Charles. op. cit., 1997b, p. 86.

¹¹¹ OLSON, Charles. “Os Martins-Pescadores” [“The Kingfishers”] Tradução de Eric Mitchell Sabinson. in. *Remate de Males*, Campinas, v. 27, n. 2, jul./dez. 2007, p. 286. Utilizaremos a tradução do poema feita pelo professor Eric Mitchell Sabinson, sem deixar de lembrar que há também uma tradução feita por Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende, disponível em *Azougue: edição especial 2006-2008*. Ambas as traduções conseguem se aproximar do poema, captando suas peculiaridades e temáticas distintas. Entretanto, cremos que a tradução de Sabinson apreende de forma mais fiel a prosódia de Olson ao realizar um trabalho de reconstrução do poema em língua portuguesa por meio de uma subversão das regras gramaticais e da sintaxe dessa língua. A nosso ver, Sabinson consegue transmitir mais efetivamente o estranhamento que a linguagem de Olson quer comunicar.

¹¹² Alguns críticos atribuem essa frase a Heráclito, porém, segundo a análise aprofundada de Maud (1998) sobre as referências do poema, ela seria do próprio Olson. Ainda de acordo com Maud, foi do crítico Guy Davenport a sugestão inicial de que Olson fez uma tradução livre do fragmento 23 do filósofo de Éfeso. No entanto, tal fragmento (“Men would not have known the name of justice if these things were not”) é muito distante do verso do poema. Talvez a associação a Heráclito possa ser explicada pela estrutura dialética de “The Kingfishers”, bem como pela ideia de que “tudo flui” (“panta rei” em grego) defendida pelo filósofo.

abre “The Kingfishers” de forma direta, surpreendendo o leitor, e, ao mesmo tempo, instigando-o sem muitas explicações. Há, nessa estratégia poética, uma intensidade que remete à inevitabilidade da mudança expressa pela própria afirmação.

Apesar dessa intensidade, temos também uma pausa, indicada pelo uso da barra (/)¹¹³, que interrompe temporariamente a leitura para criar um suspense, bem como uma reflexão sobre as possibilidades de complemento da frase¹¹⁴. Essas possibilidades não só se situam em um nível de organização gramatical, mas também apontam para a temática do fluxo: “O que vem após a mudança ou queda de situações aparentemente estanques?”, “Há algo que permanece em um cenário de devastação?”. E a resposta a esses questionamentos surge na sequência, indicando que tudo muda a não ser a vontade de mudar.

O que observamos nessa resposta é uma espécie de enigma, já que não é possível perceber uma solução para a mudança a não ser aceitá-la, ou melhor, desejá-la. Olson novamente está afirmando que não é possível evitar o fluxo e o que resta é reconstruir nossa visão de mundo através de um desejo pessoal de mudança. Nesse sentido, Merrill afirma que “O poema abre com um dogma ontológico...”¹¹⁵. Pode-se dizer que essa afirmação de Merrill é verdadeira até certo ponto, pois, de fato, há o estabelecimento de uma teoria do conhecimento por Olson, no entanto, ela não é totalmente dogmática, pois requer um esforço do leitor em validá-la e, além disso, ela será desenvolvida ao longo do poema.

Nesse contexto, faz mais sentido encarar esse verso inicial como um convite à transformação pessoal, isto é, como uma proposta de uma reinterpretação da maneira como o mundo é conhecido e como agimos nele. É uma espécie de “conhece-te a ti mesmo” que passa pela vontade de estar aberto às transformações que a realidade traz. Novamente, é possível ligar essa passagem à investigação do conceito de espaço desempenhada em *Call me Ishmael*, na qual Ahab, com sua razão controladora e inflexível, não realiza esta transformação pessoal.

Sobre esse ponto, Merrill faz uma observação interessante:

¹¹³ Sobre esse uso, Ralph Maud aponta: “Pound a utilizava [a barra] como uma forma de pontuação, geralmente ligada a abreviações. Olson, nos poucos lugares que ela ocorre em seus escritos, a utiliza mais como uma batida musical, “uma pausa tão suave que quase não separa as palavras.” MAUD, Ralph. *What does not change: the significance of Charles Olson's "The Kingfishers"*. Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1998, p. 37. Além dessa questão da pausa, pode-se dizer que a barra transforma uma afirmação em prosa em dois versos. É como se Olson quisesse romper com restrições de composição, algo que ele vai realizar ao se apropriar de citações, trechos de enciclopédia, diálogos, entres outros, transformando-o em versos.

¹¹⁴ Bollobás afirma que “O verso é como um mantra, inspirando contemplação e concentração.” BOLLOBÁS, Enikó., op. cit., p. 75.

¹¹⁵ Merril, Thomas F. op. cit., p. 70

A proclamação que abre “The Kingfishers” é, portanto, tanto uma explicação e um desafio. Ela evidencia a ascensão e queda das civilizações, mas também aconselha que as consequências culturais estão nas mãos do homem: ele pode escolher entre afirmar ou obedecer, dispersar ou unir, impor ou alcançar. O poema gera energia a partir do conflito entre essas opções.¹¹⁶

Como se nota, Merrill, através do verso inicial, expõe uma possibilidade de inferência interpretativa do poema por meio de uma análise de que ele não é só uma apresentação da devastação, mas também uma releitura dessa situação em forma de alerta sobre atitudes ativas que podem vir a transformar esse contexto — é a “caça entre as pedras” (ou ruínas) que fecha “The Kingfishers”. É por conta dessa situação, que há uma tensão dialética entre decadência e mudança nas partes do poema.

E isso se mostra, como já indicado, na relação entre a subdivisão (1) e (2). Operando uma espécie de ruptura com o verso inicial que, como vimos, possui uma característica quase ideogramática, Olson constrói uma narrativa sobre o enlouquecimento de um homem — Fernand — frente à uma transformação econômica em que as penas dos martins-pescadores perderam seu valor de mercado: “The pool the kingfishers’ feathers were wealth why did the export stop?”¹¹⁷ (“A lagoa as penas dos martins-pescadores deram lucro por que parou a exportação?”¹¹⁸).

Percebe-se na fala de Fernand que Olson utiliza o espaçamento para atribuir períodos de silêncio à personagem, a qual hesita em expressar uma realidade em decadência. Diante do poema, percebe-se que Fernand, o qual remete a um convidado de uma festa frequentada por Olson, é marcado por um esvaziamento subjetivo — isso fica evidente na falta de uma caracterização definida sobre ele, contribuindo para a criação de uma sensação de imprecisão¹¹⁹. Não por acaso, há a presença dos seguintes versos, expondo o seu sucumbimento à loucura por conta da perda do referencial econômico, o qual era tido por ele como supostamente estável:

¹¹⁶ “The announcement that opens “The Kingfishers” is thus both an explanation and a challenge. It accounts for the rise and fall of civilizations, but it also advises that the cultural consequences are in man’s control: he can choose to assert or obey, disperse or cohere, impose or achieve. The poem generates energy from the conflict between these options.” Ibid., p. 71.

¹¹⁷ OLSON, Charles. op. cit., 1997b, p. 86.

¹¹⁸ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007a, p. 286.

¹¹⁹ Sobre este aspecto, Bollobás diz “Nós começamos o poema como se estivéssemos lendo uma passagem isolada do meio de um livro ou como se estivéssemos entrando em um quarto numa casa, em que o resto está ausente. É-nos apresentado o microcosmo sem o entorno do macrocosmo.” (“We begin the poem as if we were reading a single page from the middle of a book, or as if we were entering a room in a house, of which the rest was missing. We are presented with the microcosm without the environment of the macrocosm.”) BOLLOBÁS, Enikó. op. cit., p.77.

(...) When I saw him, he was at the door, but it did not matter,
 he was already sliding along the wall of the night, losing himself
 in some crack of the ruins. That it should have been he who said, “The
 kingfishers!
 who cares
 for their feathers
 now?”¹²⁰

Na tradução de Eric Mitchell Sabinson:

(...) 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?”¹²¹

Vale destacar no trecho acima, a referência a Eliot na imagem exposta pelo “perder-se nas ruínas” e também pela pequena cena particular inexplicada. Olson utiliza inicialmente versos longos e descritivos para caracterizar um cenário de devastação em que Fernand é tragado progressivamente pelos escombros. A metáfora de “deslizar ao longo do muro da noite” reafirma esse movimento de queda, pois é possível associar, em uma visão clássica, loucura com trevas e razão com luz. Contrastando com esses versos longos, há, no fim da estrofe, versos curtos que exprimem o pensamento desconexo da personagem.

Com a apresentação desse cenário de decadência, a seção 1 é finalizada por meio de um questionamento e uma ausência de resposta. Fernand, perdido em sua loucura, indaga: “por que / parou a exportação?”. A resposta, apresentada pela imagem do último verso da sessão, não resolve essa pergunta e parece, aparentemente, desconexa: “E foi então que ele saiu”. O sair de Fernand remete a um “sair de cena”; é como se ele fosse somente um ator que desempenha um papel no processo de transformação econômica. Ele não possui uma identidade definida para se posicionar diante da mudança, ou seja, ele não consegue encontrar respostas para o enigma criado por ela. Assim sendo, tal qual aponta Merrill, ““por que / parou a exportação?” torna-se uma charada cultural de considerável peso metafísico e sugere que uma arqueologia guarda a promessa de uma solução.”¹²²

¹²⁰ OLSON, Charles. loc. cit., 1997b.

¹²¹ OLSON, Charles. loc. cit., jul./dez. 2007a.

¹²² MERRILL, Thomas F. op. cit., p. 64.

Nessa primeira seção, o que Olson realiza é a criação de um cenário de ruínas para que, a partir dele, possam ser levantadas reflexões cruciais sobre o destino da humanidade. É por conta disso que a segunda seção vai vasculhar essas ruínas a fim de encontrar uma saída. Se na seção 1, os martins-pescadores assumem um símbolo de decadência, representado pela transformação das aves em pura mercadoria, na seção 2, eles são vistos como expressão de mudança e solução diante do cenário de devastação.

Nesse contexto, a segunda seção abre com referências à possibilidade de transformação: “Pensei no E na pedra, e no que disse Mao / la lumiere””. Em primeiro lugar, o “E na pedra” pode possuir uma dupla interpretação. A primeira, mais divulgada pela crítica, é que tal imagem se refere ao templo de Delfos onde havia essa inscrição misteriosa (E) na entrada. Além dessa referência inicial, em um segundo momento, Olson estaria retomando o ensaio de Plutarco, “O E em Delfos”. Críticos como Merrill, Maud e Paul acreditam que o poema, portanto, relaciona-se com o ensaio na medida em que neste vemos uma busca de Plutarco por resolver o enigma da letra em questão, enquanto naquele almeja-se responder o problema levantado por Fernand.

Em segundo lugar, pode-se pensar que a letra “E” seria retirada da palavra “East” (“Oriente”), pois, tal qual vimos, Olson é um forte crítico da maneira como a civilização ocidental/europeia se organizou ao longo da história. Pensar no “E” é uma forma de mudar o olhar, retirando-o do foco dos destroços de tal civilização. Essa interpretação se alinha ao fato de Olson citar a figura de Mao no poema. Pensando no contexto de publicação de “The Kingfishers”, Mao é visto como um revolucionário que carrega a promessa de formação de uma nova era. Segundo Maud (1998), “...o poeta não está fazendo um contraste entre o E e Mao, mas alinhando-os: ir ao centro da época em que “The Kingfishers” estava sendo escrito é esbarrar em Mao e no que ele representa, um novo amanhecer no Leste.”¹²³

Não por acaso a seção continua com uma frase de Mao de um relatório de 1948 de seu partido, remetendo a esse amanhecer:

la lumiere”
 but the kingfisher
 de l’aurore”
 but the kingfisher flew west
 est devant nous!
 he got the color of his breast

¹²³ “...the poet is not making a contrast between the E and Mao, but aligning them: to go to the heart of the time at the moment in history when “The Kingfishers” was being written is to come up against Mao, and what he represents, a new dawn in the East.” MAUD, Ralph. op. cit., 1998, pp. 38-39.

from the heat of the setting sun!¹²⁴

la lumiere”
 mas o martim-
 de l’aurore”
 mas o martim-pescador voou para o ocidente
 est devant nous!
 ele pegou a cor do seu peito
 do calor do sol poente!¹²⁵

Percebemos no trecho que Olson entrecruza a frase de Mao com a figura do martim-pescador, criando uma oposição inicial entre o movimento migratório da ave e a promessa de uma nova civilização de Mao. Isso fica evidente nos seguintes polos: aurora x sol poente, oriente x ocidente. No entanto, essa oposição é desconstruída no verso final por meio da imagem da cor do peito da ave que indiretamente remete ao vermelho, cor do comunismo. É como se Olson estivesse indicando que o martim-pescador fosse o elemento unificador de tais polos, rompendo com a herança dicotômica da civilização europeia entre sujeito e objeto, razão e sentidos.

É possível pensar também que a “luz da aurora”, descrita por Mao, é o próprio martim-pescador com seu peito de cor solar vencendo a escuridão trazida pela noite e carregando o raiar de um novo dia. O movimento da ave possui um símbolo de fluxo, ou melhor, de transformação. E, por conta disso, um dos temas centrais da seção é de que a ausência de ação é um fator que conduz à morte. Morte aqui não em um sentido somente literal, mas metafórico, de perda da intensidade, do contato direto com o mundo através de uma experiência sensorial.

Nesse contexto, há um claro embate da primeira estrofe com a segunda e a terceira, evidenciado pela extensão dos versos. A primeira apresenta versos curtos e intensos que captam a vivacidade da experiência sensorial. O irromper violento do martim-pescador, cortando a fala de Mao, é um exemplo disso. Ademais, há um uso ostensivo da justaposição para transmitir uma sensação de dinamismo da ave e de desafio à sua domesticação: “la lumiere” / mas o martim- / de l’aurore” / mas o martim-pescador voou para / o ocidente / est devant nous!”.

Enquanto isso, na segunda e terceira estrofes, os versos são longos e beiram uma prosa descritiva, na qual há frieza e distanciamento do objeto tratado. E, realmente, essa situação é corroborada pelo fato de que grande parte das informações de tais versos foi extraída da

¹²⁴ OLSON, Charles. op.cit., 1997b, p. 87.

¹²⁵ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007a, p. 286.

Enciclopédia Britânica, tal qual atesta Merrill (1982)¹²⁶. Junte-se a isso o fato de que nessas últimas estrofes o martim-pescador é dissecado em uma análise zoológica:

The features are, the feebleness of the feet (syndactylism of the 3rd & 4th digit)
the bill, serrated, sometimes a pronounced beak, the wings
where the color is, short and round, the tail
inconspicuous.

But not these things were the factors. Not the birds.
The legends are
legends. Dead, hung up indoors, the kingfisher
will not indicate a favoring wind,
or avert the thunderbolt.¹²⁷

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 arredondas, 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.¹²⁸

Observa-se nesse trecho uma descrição racional e científica da ave, a qual é refutada por Olson pelo verso: “Mas não eram essas coisas os fatores. Nem os pássaros.”. O termo “fatores” é um tanto quanto vago, porém podemos interpretá-lo como os motivos que ocasionam a mudança de visão sobre a decadência da sociedade e a aceitação desta como positiva e inevitável.

No fundo, a mensagem de Olson é de que um olhar distanciado com relação ao martim-pescador não contribui para uma apreensão da ave em sua vivacidade, e com isso, não há uma reinterpretação do nosso conhecimento de mundo. Quando a ave é descrita de forma objetiva, ela fica reificada, seu sentido é literal, ela morre, tal qual no início do poema quando é tratada como mera mercadoria, ao passo que, encarada como lenda, torna-se um símbolo vivo de transformação e força. Esta situação comprova-se pela metáfora da morte do pássaro

¹²⁶ Ver pp. 74 e 75.

¹²⁷ OLSON, Charles. loc. cit., 1997b.

¹²⁸ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007a, p. 287.

que indica exatamente a impossibilidade de criação de uma nova postura epistemológica — representada pelas imagens do vento propício e do afastar do raio.

O interessante é que tal mudança, proposta pelo poema, pressupõe uma aceitação das ruínas; a construção do novo parte de um contato direto com o velho. Olson expõe esse ponto ao descrever o nascimento das aves:

There,
six or eight white and translucent eggs are laid, on fishbones
not on bare clay, on bones thrown up in pellets by the birds.

On these rejectamenta
(as they accumulate they form a cup-shaped structure) the young are born.¹²⁹

(...)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.¹³⁰

Vemos no trecho que a vida surge dos dejetos da civilização: é pelas ruínas que se enxerga o fluxo como elemento primordial da experiência humana. A descrição do nascimento dos filhotes aponta que a realidade deve ser vivida em sua totalidade, mesmo que esta seja decadente e destrocada — “ninho de excremento e peixe podre” ou “uma massa encharcada e fétida”, nas palavras de Olson. Há também uma referência à fênix que renasce das cinzas, o que aponta para o movimento dialético do poema, o qual alterna entre vida e morte, decadência e renovação.

Diante desse contexto de aceitação da decadência, a seção termina retomando o início do poema e a figura de Mao reaparece:

Mao concluded:
nous devons
nous lever
et agir!¹³¹

¹²⁹ OLSON, Charles. loc. cit., 1997b.

¹³⁰ OLSON, Charles. loc. cit., jul./dez. 2007a.

¹³¹ OLSON, Charles. loc. cit., 1997b.

Mao concluía:
 nous devons
 nous lever
 et agir!¹³²

Em um primeiro momento, destacam-se a organização espacial e a dinâmica dos versos. Se antes predominavam versos longos, agora eles são curtos e estão dispostos de uma maneira que impulsiona uma leitura mais rápida e intensa. Isto faz com que a ideia do fluxo e de sua força possa ser lida por meio não somente da linguagem verbal. O leitor é forçado, como em uma queda, a se movimentar, sendo empurrado verso a verso para a conclusão final que conclama a ação.

Nesse sentido, é como se esta última estrofe marcasse o fechamento de um ciclo — a citação de frases de Mao é um elemento indicativo disso. A hesitação dos versos iniciais, diante da realidade destroçada, cede espaço à uma progressiva valorização da mudança, que é enfatizada na última estrofe. No centro desse processo de hesitação/afirmação, decadência/mudança está a figura do martim-pescador, a qual vai adquirindo diversos significados simbólicos e se mostra como um emblema de solução aos questionamentos da seção 1.

No entanto, apesar desse aparente cenário positivo, em que inquietações subjetivas a respeito das ruínas são resolvidas, há, nas seções 3 e 4, uma exposição dessa temática em um contexto mais geral. Desse modo, temos os seguintes questionamentos conduzindo-as: “Como achar uma saída quando civilizações são violentamente transformadas?” “Como ocorrem essas transformações?”. E é com essas perguntas em mente que devemos analisar o desenrolar do poema após as seções 1 e 2.

3.4 Reconstruções

No ensaio “The Gate and the Center” (1951), publicado originalmente em *Human Universe and Other Essays*, Olson fala sobre “a luta contínua em permanecer civilizado”¹³³, alertando para o fato de que esta luta pode fazer com que o homem perca a “força da natureza”. Assim, ele lembra que devemos estar sempre atentos, despertos à tal força para que não fiquemos alienados do mundo e não percamos nossa vitalidade.

¹³² OLSON, Charles. loc. cit., jul./dez. 2007^a.

¹³³ Ver OLSON, Charles. op. cit., 1997a, pp. 168-173.

A seção 3 de “The Kingfishers” retoma essa tópica ao abordar os impactos que a colonização espanhola trouxe para os astecas¹³⁴. Olson caracteriza a colonização como um processo de desarticulação dessa “força da natureza”. Sobre essa caracterização, cabe destacar alguns aspectos a respeito da representação de Olson do processo colonial. Vemos nesta representação, a presença de uma visão centrada em uma cultural ocidental, na qual há uma dificuldade em apreender a identidade do outro. Mesmo valorizando os povos astecas, Olson não consegue enxergá-los enquanto sujeitos históricos, pois os encara de forma romântica, tratando-os somente como vítimas. Nota-se que a seção 3 expõe uma destruição dos astecas, ignorando movimentos de resistência, bem como de negociação entre eles e os espanhóis. Assim sendo, observa-se que falta a Olson um olhar que consiga dar agência ao outro.

Dado esse contexto, voltando à nossa análise da seção 3, é relevante sublinhar que, nessa exposição do processo colonial, há uma retomada do passado de maneira fragmentada, expressando a violência deste processo. Vemos uma construção formal com versos extremamente ideogramáticos, os quais passam uma imagem de destruição ao leitor. Sobre essa forma não linear e não discursiva de narrar o passado, podemos associá-la a poetas que serviram de modelo para Olson — Pound, W.C.W., Hart Crane e Eliot —, bem como com *The Maximus Poems*. Com tais autores em seu horizonte de composição poético, ele visa uma reconstrução do passado através da formação de um mosaico, pelo qual seria possível acessar o todo através das partes. Cada referência particular — objetos, nomes, lugares, pessoas, etc. — serve como porta de acesso a esse todo. E é exatamente isso que ele realiza com maior intensidade nesta seção.

Como dito, se a fragmentação é uma forma de exprimir o conteúdo do poema, ela também é uma maneira de acessar um entendimento da realidade via os destroços do passado. Por conta dessa característica formal, Olson direciona o leitor a focar em cada detalhe e vai, em um ritmo intenso, conduzindo-o pelos versos a fim de resgatar aquela “força da natureza”. Nesse sentido, a seção é iniciada com uma metáfora sobre atenção:

When the attentions change / the jungle
leaps in

¹³⁴ Segundo Maud (1998), o livro principal em que Olson se baseou para compor essa sessão foi *History of the Conquest of Mexico* de William Prescott. Apesar de Olson não estabelecer abertamente de que se trata dos astecas, é possível observar que muitos versos foram retirados da obra de Prescott, a qual lida com o processo colonial desses povos. Retomando o que expusemos no capítulo 2, não devemos esquecer que Olson também se interessava por outros povos pré-colombianos — os incas e os maias — e viajou em 1951 para Iucatã com o objetivo de entender melhor a cultura maia. Foi durante esse período, que ele escreveu diversas cartas para Creeley sobre sua viagem, as quais vieram a ser publicadas posteriormente em *The Mayan Letters*.

even the stones are split

they rive¹³⁵

Quando as atenções mudam / a selva
penetra

até mesmo as pedras racham

lascam¹³⁶

A perda da atenção significa um deslocamento do contato direto com a natureza. No poema, tal perda é representada pela chegada dos espanhóis e está expressa nas imagens da selva que tudo absorve e das pedras que se quebram.

Os impactos dessa chegada também estão presentes em uma retomada do símbolo E da seção 2: “Mas o E / talhado rudemente naquela pedra mais antiga / soava de outro jeito / era ouvido de modo diferente”. Há nesses versos um processo de ressignificação do símbolo que foi modificado com a chegada dos europeus. Assim como ocorreu na seção 2, o E adquire um aspecto de enigma e seu sentido original é esquecido (ou apagado). Isto fica evidente na medida em que Olson utiliza termos vagos para descrevê-lo — “outro jeito”, “modo diferente”.

Um ponto a ser observado nesse trecho, e que também se aplica aos versos iniciais da seção¹³⁷, é a referência a outras partes de “The Kingfishers”. Como indica Sherman Paul, “Novamente, o poema se move para frente (ou em círculos, uma vez que essa é a forma da exploração meditativa) ao reafirmar o texto.”¹³⁸ Esse movimento em círculos expressa a forma dialética do poema e, na seção analisada, capta o movimento, nas palavras de Bollobás, de “índas e vindas das civilizações”.

Tal movimento, além de ser simbolizado pela letra E, é evidenciado no contraste entre o uso do ouro pelos astecas e espanhóis. Para os primeiros, de acordo com Olson, o uso era ritualístico, aplicado em certas cerimônias. Porém, para os espanhóis, o ouro vira uma *commodity* e seu uso não é mais sagrado, sendo, portanto, banalizado, tal qual para Fernand. Olson expõe essa mudança, elencando diversos objetos e, intermitentemente, repete a palavra ouro a fim de indicar a banalização e ostentação que esse material adquire pelos espanhóis: “last, two birds, of thread and featherwork, the quills / gold, the feet / gold, the two birds

¹³⁵ OLSON, Charles. op. cit., 1997b, p. 88.

¹³⁶ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007a, p. 287.

¹³⁷ Há uma semelhança formal e temática entre “What does not change / is the will to change” e “When the attentions change / the jungle leaps in”. Por meio de versos que funcionam como citações curtas, Olson está chamando a atenção do leitor para a inevitabilidade da mudança.

¹³⁸ SHERMAN, Paul. op. cit., p. 19.

perched on two reeds // gold(...)"¹³⁹ (“por último, dois pássaros, confecção de fio e plumagem, as penas / ouro, os pés / ouro, dois pássaros empoleirados sobre dois caniços / ouro (...)”)¹⁴⁰.

Cabe destacar que Olson se vale de trechos do já citado livro de Prescott para, de acordo com sua visão, exprimir uma apropriação de um elemento de uma cultura por outra. Com isso, ele mira alinhar o método de composição formal do poema com seu conteúdo. Para ele, os versos dessa parte refletem um ato de usurpação e violência, o que é possível de ser observado em suas anotações nas margens de um rascunho do poema: “Tradição & violência”¹⁴¹.

E é com essa temática que ele finaliza a seção 3:

And all now is war
where so lately there was peace,
and the sweet brotherhood, the use
of tilled fields.¹⁴²

E agora tudo é guerra
onde tão recentemente havia paz
e a doçura de fraternidade, o usufruto
de campos lavrados.¹⁴³

Há no trecho uma apresentação dos impactos da violência do processo colonial, tanto em um nível simbólico quanto físico. É destacada não somente a perda dos meios de subsistência (“o usufruto / de campos lavrados”), mas também o fim de laços de fraternidade entre os próprios homens e destes com a natureza. Nesse sentido, Merrill indica que tal processo teve o seguinte significado para Olson: “uma transição sombria ocorreu de uma cultura coerente e equilibrada de forma desperta para outra dispersa por conta da ganância e do “discurso”¹⁴⁴.

E como escapar dessa transição, ou melhor, como reconstruir um passado em ruínas? Tal pergunta conduz implicitamente a seção 4 que, assim como a 2, busca encontrar uma alternativa a esse cenário. Tomando um tom mais filosófico e quase didático, o qual deixa de lado a apresentação visceral e intensa da seção anterior, Olson expõe diversos conceitos e ideias a respeito da inevitabilidade da mudança, sempre analisando a dinâmica entre dois

¹³⁹ OLSON, Charles. op. cit., 1997b, p. 88.

¹⁴⁰ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007a, p. 288.

¹⁴¹ Ver Maud (1998), p. 63.

¹⁴² OLSON, Charles. op. cit., 1997b, p. 89.

¹⁴³ OLSON, Charles. loc. cit., jul./dez. 2007a.

¹⁴⁴ “(...) a grim transition took place from an attentively poised and coherent culture to one which was dispersed by acquisitiveness and “discourse”.” MERRILL, Thomas F. op. cit., p. 78.

polos: a morte e a vida. E isso fica evidente ao voltarmos nossa atenção à figura do martim-pescador. Se na seção 3, sua presença era de mera mercadoria, talhado como objeto de decoração e ostentação, aqui ela é de representação desses polos: “birth and the beginning of / another fetid nest”¹⁴⁵ (“o nascimento e o começo de / mais um ninho fétido”)¹⁴⁶.

Além disso, o próprio início da seção aborda esse ponto:

Not one death but many,
not accumulation but change, the feed-back proves, the feed-back is
the law

Into the same river no man steps twice
When fire dies air dies
No one remains, nor is, one¹⁴⁷

Não uma única morte, porém muitas
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 uno¹⁴⁸

Vemos acima uma explanação de como a morte é inevitável e faz parte da realidade. Há uma visão de que a multiplicidade varre toda e qualquer busca por unidade em um incessante ruir. Referências a Heráclito (“Homem algum entra duas vezes no mesmo rio”) e ao matemático Nobert Wiener (o conceito de feed-back como uma reação a um determinado impulso — relação de causa e efeito) estão presentes, reafirmando essa concepção de fluxo da realidade.

Se nesse primeiro momento, a morte é o tema, simbolizando a transformação incessante que rege a experiência de mundo, em um segundo momento, a vida é que desempenha este papel. Ao buscar uma definição do que seria a linguagem (“mensagem”), Olson expõe o surgimento incessante de novos acontecimentos:

(...) And what is the message? The message is
a discrete or continuous sequence of measurable events distributed in time

is the birth of the air, is
the birth of water, is
a state between

¹⁴⁵ OLSON, Charles. op. cit., 1997b, p. 90.

¹⁴⁶ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007a, p. 289.

¹⁴⁷ OLSON, Charles. op. cit., 1997b, p. 89.

¹⁴⁸ OLSON, Charles. loc. cit., jul./dez. 2007a.

the origin and
the end, between
birth and the beginning of
another fetid nest

is change (...) ¹⁴⁹

(...) E o que é a mensagem? A mensagem é
uma sequência 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 (...) ¹⁵⁰

Nota-se nestes versos que, a partir de uma definição de mensagem feita por Wiener, Olson conceitua a linguagem como “momentos” apreendidos entre a vida e a morte. Ademais, a linguagem, tal qual o mundo que ela descreve e constrói, é fugaz. O que é interessante notar nesse trecho é o contraste entre os versos longos, que definem a mensagem de forma conceitual, e os curtos, que apresentam seu conteúdo. Essa contradição, presente também em diversas partes do poema, retoma aquela visão já trabalhada de um Olson dividido entre um conhecimento racional, discursivo, e outro sensorial, intuitivo. Em vários momentos, “The Kingfishers” alterna entre descrições racionais e justaposições ideogramáticas. Por isso, podemos afirmar que o drama do poema está nesse embate entre razão e sentidos, entre uma busca pela desconstrução de um conhecimento lógico que tenta controlar e explicar a intensidade e fugacidade da experiência sensorial.

Nesse sentido, a reconstrução dos destroços da tradição passa por uma aceitação de que o homem pouco controla a inevitabilidade do fluxo. A seção finaliza indicando que uma tentativa em tentar dominar a mudança é, portanto, inútil: “And the too strong grasping of it, / when it is pressed together and condensed, / loses it // This very thing you are”¹⁵¹ (“E a compreensão demasiado exagerada / quando é comprimida e condensada / lhe custa

¹⁴⁹ OLSON, Charles. op. cit., 1997b, p. 90.

¹⁵⁰ OLSON, Charles. loc. cit., jul./dez. 2007a.

¹⁵¹ OLSON, Charles. loc. cit., 1997b.

precisamente // Este aquilo que você é”¹⁵²). O que vemos é uma afirmação de que somos essencialmente fluxo, mas, ao mesmo tempo, estabelecer essa identidade é uma contradição na medida em que afirmá-la é perdê-la. Logo, com o término da seção, estamos diante de um problema irresolúvel sobre como reconstituir os destroços do passado, pois Olson indica que para reconstruí-los deve-se desconstruí-los, em um movimento de aceitação de que nada permanece. Diante dessa situação, Olson passa a refletir, nas duas últimas partes do poema, sobre as consequências de tal situação, retomando, de forma cíclica, temáticas abordadas na primeira parte. É como se ele estivesse escavando as ruínas em busca de algo novo.

3.5 Uma arqueologia da manhã

Em um ensaio de 1952, intitulado “The Present is Prologue”, Olson apresenta uma visão do presente como um momento de mudanças, de rompimento com o passado tradicional ocidental. Nesse sentido, ele não se identifica nem como escritor ou poeta, mas sim como um “arqueólogo da manhã”¹⁵³:

Assim, eu acho estranho me denominar como poeta ou escritor. Se não há paredes, não há nomes. Essa é a manhã, depois da dispersão, e o trabalho da manhã é metodologia: como usar alguém e em que. Isso é minha profissão. Eu sou arqueólogo da manhã.¹⁵⁴

Vemos que Olson está propondo um trabalho de vasculhar, dentre os destroços do passado (“depois da dispersão”), possibilidades de mudança para a reelaboração da velha visão tradicional de mundo. E é isso que ele realiza nas partes II e III de “The Kingfishers”: um trabalho de arqueólogo da manhã.

A parte II inicia com uma retomada da seção 3. Olson apresenta novamente um cenário de violência advindo do processo colonial: “They buried their dead in a sitting posture / serpent cane razor ray of the sun // (...)Where the bones are found, in each personal heap”¹⁵⁵ (“Eles enterraram os mortos em posição sentada / serpente vara navalha raio de sol

¹⁵² OLSON, Charles. loc. cit., jul./dez. 2007a.

¹⁵³ Nessa identificação há ecos da viagem de Olson à Iucatã, pois ele realizou um trabalho de arqueólogo, um tanto quanto autodidata (o que reflete na liberdade poética do termo utilizado por ele), para entender melhor a civilização maia.

¹⁵⁴ “Therefore I find it awkward to call myself a poet or writer. If there are no walls there are no names. This is the morning, after the dispersion, and the work of the morning is methodology: how to use oneself, and on what. That is my profession. I am an archeologist of morning.” OLSON, Charles. op. cit., 1997a, pp. 206 e 207.

¹⁵⁵ OLSON, Charles. op.cit., 1997b, p. 90.

// (...) Onde são encontrados os ossos, em cada pilha individual”¹⁵⁶). Observa-se imagens de destruição e morte que são reforçadas pela justaposição das palavras serpente, vara, navalha e raio de sol, as quais reiteram o cenário de ruínas.

Logo após esses versos iniciais, Olson vasculha tais ruínas em um trabalho de arqueólogo com o objetivo de abrir um novo caminho. Há um chamamento para a ação (“E devemos levantar, agir.”) que inclui uma abertura ativa para a experiência sensorial do mundo, a qual é expressa em diversos momentos por meio dos seguintes verbos: “olhar”, “ouvir”, “mirar” e “contemplar”. Todos eles se relacionam no poema com vivências diversas do fluxo, desde, por exemplo, olhar o nascimento de uma flor, até ouvir os passos sobre o chão de “sangue seco”.

No entanto, ao fim da seção, há uma quebra dessa vivência sensorial do mundo, na medida em que Olson retoma o tema da alienação do homem moderno:

what pudor pejorocracy affronts
 how awe, night-rest and neighborhood can rot
 what breeds where dirtiness is law
 what crawls
 below¹⁵⁷

qual pudor a pejorocracia ultraja
 como podem apodrecer a vizinhança, o descanso noturno e a reverência
 o que procria onde a imundície é lei
 o que rasteja
 por baixo¹⁵⁸

Vemos um cenário de decadência em referência ao início de “The Kingfishers”. Se na experiência sensorial há imagens de frescor, contato direto e vivência, percebe-se aqui características opostas, trazidas pela pejorocracia — apodrecimento, imundície, rastejamento.

Com este contraste em perspectiva, Olson finaliza “The Kingfishers” com a parte III, a qual possui uma organização formal diferente das anteriores. Nota-se um eu-lírico que afirma sua identidade em versos sucintos e diretos. Olson deixa de lado a impessoalidade e a variação formal, utilizando quartetos em quase todas as estrofes. E isso já fica evidente nos versos iniciais, os quais apresentam uma voz de embate e uma postura de rompimento com uma tradição ocidental, que conduziu ao estado de pejorocracia: “I am no Greek, hath not

¹⁵⁶ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007a, p. 290.

¹⁵⁷ OLSON, Charles. op.cit., 1997b, p. 92.

¹⁵⁸ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007a, p. 291.

th'advantage. / And of course, no Roman..."¹⁵⁹ (“Não sou grego, nem hei o privilégio. / E, certo, não sou romano..."¹⁶⁰).

Esse posicionamento identitário leva Olson a citar Rimbaud que, em seu barco ébrio, desata os laços com a civilização ocidental e lança-se ao mar em busca de outros lugares e mares. Por conta disso, Olson o enxerga, nas suas palavras, como seu “afim”: “I offer, in explanation, a quote: / si j'ai du goût, ce n'est guères / que pour la terre et les pierres.”¹⁶¹ (“À guisa de esclarecimento, ofereço uma citação: / si j'ai du goût,, ce n'est guères / que pour la terre et les pierres.”¹⁶²). Esta citação de *Une Saison en enfer* demonstra que Olson busca estabelecer uma experiência sensorial do mundo (o gosto) baseada em um contato direto com o que há de mais concreto (terra e pedras).

Nesse contexto, temos os seguintes versos finais em “The Kingfishers”:

I pose you your question:

shall you uncover honey / where maggots are?

I hunt among stones¹⁶³

A tua pergunta te devolvo:

descobrirás mel / entre os vermes da carniça?

Caço entre pedras¹⁶⁴

Inicialmente, o que se percebe nesses versos é a expressão de um paradoxo pela questão proposta. Olson parece estar devolvendo a pergunta para Eliot ou mesmo para o leitor. Na verdade, não é possível estabelecer com exatidão qual é a referência, mesmo Maud, em sua análise pormenorizada, não consegue solucionar essa questão. Talvez essa inexatidão seja proposital a fim de atribuir um caráter de não pertencimento: qualquer um pode levantar o questionamento. Ou pode-se até pensar que se trata de uma pergunta retórica, pois foi a partir desse paradoxo que Olson escreveu “The Kingfishers” — “Como encontrar uma saída em meio aos destroços?”. A resposta é dada em um verso curto e declamatório — “Caço entre as

¹⁵⁹ OLSON, Charles. op.cit., 1997b, p. 92.

¹⁶⁰ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007a, p. 291.

¹⁶¹ OLSON, Charles. loc. cit., 1997b.

¹⁶² OLSON, Charles. loc. cit., jul./dez. 2007a.

¹⁶³ OLSON, Charles. op. cit., 1997b, p. 93.

¹⁶⁴ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007a, p. 292.

pedras” —, no qual observamos que a solução é uma arqueologia da manhã, ou seja, somente investigando o passado é possível desvendar o futuro, somente escavando as ruínas, o árido (“vermes da carniça”) pode-se encontrar a vida (o “mel” como o doce em meio à aridez).

Por conta desse fechamento do poema, observa-se que “The Kingfishers” marca um aprofundamento da poética proposta por Olson, na medida em que resgata elementos tratados anteriormente em sua obra e abre possibilidades de investigações futuras. Nesse movimento de retomada do passado, podemos destacar que vimos, em um primeiro momento, uma busca em encontrar uma nova visão do poema através do levantamento de dúvidas, inquietações e experimentações sobre as possibilidades de forjar um novo tipo de poesia pautada na experiência sensorial.

Enquanto isso, em um segundo momento, o percurso foi de investigação do que seria essa experiência, criando conclusões que foram aprofundadas em “The Kingfishers” ao lidar com o fluxo como elemento epistemológico constituinte de um conhecimento do mundo baseado nos sentidos. Assim, diante desse panorama, perceberemos que o desafio seguinte de Olson é dar forma a essa nova poética que, pela natureza inconstante de sua temática, desafia qualquer tentativa de rigidez formal. É nesse contexto que o ensaio “Projective Verse” se encaixa.

4**Forma**

MY POETRY is whatever I think I am. (Can I be light and weightless as a sail?? Heavy & clunking like 8 black boots.) I CAN BE ANYTHING I CAN. I make poetry with what I feel is useful & can be saved out of all the garbage of our lives. What I see, am touched by (CAN HEAR) ... wives, gardens, jobs, cement yards where cats pee, all my interminable artifacts ... ALL are a poetry, & nothing moves (with any grace) pried apart from these things. There cannot be closet poetry. Unless the closet be wide as God's eye.

(Amiri Baraka)

4.1 Novos modos de expressão

Se o impacto de “The Kingfishers” foi imenso na época de sua publicação, ocasionando reflexões sobre novas perspectivas de composição poética, o ensaio “Projective Verse”, publicado em 1950 na revista *Poetry New York*, trouxe efeitos similares, ou até mesmo maiores, na medida em que estabeleceu mais abertamente diretrizes poéticas para a nova poesia que estava surgindo. Nesse sentido, em uma carta endereçada a Robert Creeley, no mesmo ano de publicação do ensaio, Olson caracteriza “Projective Verse” como “a kick-off piece”. E essa caracterização não poderia ser mais acertada.

“Projective Verse” serviu como uma espécie de manifesto que condensou as inquietações de outros poetas do período. Ele foi visto como uma *ars poetica* que apresentava justificativas teóricas para o rompimento com a poesia “fechada” dos *New Critics*. Tal qual aponta o crítico Richard Gray sobre Olson e “Projective Verse”, “(...) ele declarou guerra aos formalistas e confessionais; ele anunciou a emergência de novas e poderosas forças na poesia americana do pós-guerra.”¹⁶⁵ De fato, o ensaio teve esse papel de abertura de novos rumos, indicado por Gray.

Seu clamor por uma “open poetry” se alinha com um espírito de rompimento e transformação. Há algo de anárquico em “Projective Verse”, na medida em que Olson investiga formas de desconstruir as restrições formais impostas por poéticas mais tradicionais. É como se ele quisesse abrir os mecanismos que estão presentes nestas poéticas para implodi-las a fim de erguer algo novo.

E esse aspecto foi almejado por ele desde o início de sua trajetória literária. Passando pela busca por uma nova poética pautada na experiência sensorial, presente nos poemas de *In Cold Hell*, *In Thicket*, assim como pelas investigações de *Call me Ishmael* a respeito dessa experiência e pelo aprofundamento dessas investigações em “The Kingfishers”, o que notamos é uma incessante inquietação sobre os limites e (im) possibilidades do fazer poético. E o que “Projective Verse” traz de contribuição nessa trajetória diz respeito aos modos de expressão desse fazer.

O ensaio gira em torno da construção formal de uma poesia em rompimento com o passado, a qual clama pela mudança (ou fluxo nos termos debatidos na análise de “The Kingfishers”). Com isso, ele serve como “a kick-off piece” para que outros poetas o utilizem para atribuir formas às suas vozes poéticas individuais. Para Olson, por sua vez, “Projective

¹⁶⁵ “(...) he declared war on both the formalists and the confessionals; and he announced the emergence of new and powerful forces in post-war American poetry.” GRAY, Richard. op. cit., p. 279.

Verse” tenta responder certas questões que sua teoria do poema trouxe: “Como expressar a experiência sensorial, isto é, dar forma a algo em constante fluxo?” “Como apreender, em uma voz poética, um conteúdo tão inconstante, que está sempre no limite da desconstrução?”. São tais dúvidas que ecoam ao longo do ensaio, refletindo as tensões de uma poesia dividida entre razão e sentidos, controle e fluxo.

A própria estrutura de organização de “Projective Verse” está intimamente ligada à essa relação entre, de um lado, o conteúdo da poética de Olson e, de outro, sua forma de expressão. Como aponta Bollobás, “O ensaio divide-se em duas partes distintas, como Olson explica, e realiza duas coisas: um debate sobre questões *técnicas* e *filosóficas*.”¹⁶⁶. Obviamente que é difícil separar um campo do outro, pois a poética engloba todos esses aspectos em conjunto, mas a decisão de Olson é de recapitular os elementos filosóficos de forma didática. E, por conta disso, o ensaio acaba adquirindo contornos de um manifesto de uma poesia que está por vir.

Não por acaso, “Projective Verse” é iniciado por uma seção em forma de panfleto, clamando pela atenção do leitor ao contrapor, em um embate, modos poéticos distintos:

PROJECTIVE

VERSE

(projectile (percussive (prospective
vs.
The NON-Projective

(or what a French critic calls “closed” verse, that verse which print bred and which is pretty much what we have had, in English & American, and have still got, despite the work of Pound & Williams:

it led Keats, already a hundred years ago, to see it (Wordsworth’s, Milton’s) in the light of “the Egotistical Sublime”; and it persists, at this latter day, as what you might call the private-soul-at-any-public-wall)¹⁶⁷

Na tradução de Renato Marques de Oliveira e Eric Mitchell Sabinson:

VERSO

PROJETIVO

(projétil (percussivo (prospectivo
vs.
O NÃO-Projetivo

¹⁶⁶ “The essay falls into two distinct parts, as Olson himself explains, doing two things: talking about *technical* and *philosophical* questions.” BOLLOBÁS, Enikó. op. cit., p. 15.

¹⁶⁷ OLSON, Charles. op. cit., 1997a, p. 239.

(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)¹⁶⁸

Como se percebe no trecho, Olson apresenta ao leitor, além de uma contextualização temática, seu posicionamento a respeito da dicotomia verso “fechado” e “aberto”. No entanto, se essa divisão e posicionamento estão evidentes até mesmo na disposição das palavras na página, não há ainda uma clareza do que eles seriam e o que envolvem. O leitor se depara com termos — ou jargões — como “projetivo”, “projétil”, “percussivo”, “prospectivo”. É como se, segundo Merrill, “O ensaio assumisse mais do que criasse seu contexto. O leitor novato sente como se estivesse entrando em uma conversa já iniciada com uma terminologia estabelecida e com assuntos previamente definidos.”¹⁶⁹

Esse caráter de novidade e estranhamento, causado por uma contextualização obtusa, contrasta com o tom mais simples dos parágrafos seguintes. Neles, Olson aponta a organização do ensaio, tal qual indicada por Bollobás, e introduz um elemento central do novo tipo de verso proposto: a respiração. É ela, como veremos, que servirá de base para construir o poema “projetivo” e para solucionar as questões levantadas acima sobre as novas formas de expressão que este tipo de poema pode criar.

Além da introdução desse conceito crucial do verso “aberto”, há uma exposição de que este novo tipo de verso pressupõe “(...) a few ideas about what stance toward reality.” (“(...) algumas ideias sobre a atitude face à realidade.”). Tais ideias, segundo ele, envolvem uma mudança de postura do poeta e do leitor e seriam “maiores e mais abrangentes do que a técnica”. Percebe-se, nesse sentido, a sugestão de Olson de que o verso “projetivo” faz parte de um projeto poético maior, o qual envolve uma guinada epistemológica.

Diante disso, pode-se supor que a parte I do ensaio deveria lidar com essa questão mais filosófica, já que é ela que sustenta a técnica. Entretanto, Olson opta por apresentar, primeiramente, um debate sobre “open poetry” e seus elementos, deixando para a parte II a

¹⁶⁸ OLSON, Charles. “Verso Projetivo” [“Projective Verse”]. Tradução de Eric Mitchell Sabinson e Renato Marques de Oliveira. in. *Remate de Males*, Campinas, v. 27, n. 2, jul./dez. 2007b, p. 277.

¹⁶⁹ MERRIL, Thomas F. op. cit., p. 47.

conceituação epistemológica. Por conta dessa organização, grande parte da crítica tece uma análise sobre “Projective Verse” respeitando sua sequência original.

Acreditamos, no entanto, ser mais interessante iniciar tal análise pela segunda parte, uma vez que esta, como dito, recapitularia de forma mais explícita as investigações poéticas de Olson elaboradas em seus ensaios e poemas. Outro aspecto a ser destacado é que esta postura metodológica de análise de “Projective Verse” está em consonância com nossa leitura, a qual inclui o ensaio em um contexto maior ligado às obras prévias de Olson e, ademais, facilita o entendimento de quais são e como se dão esses novos modos de expressão criados por um verso “projetivo”.

4.2 Objetivismo, objetismo e as raízes do verso projetivo

Em sua autobiografia, William Carlos Williams levanta uma reflexão sobre a natureza do poema: “(...) o poema, como qualquer forma de arte, é um objeto, um objeto que por si só apresenta formalmente seu contexto e significado pela forma exata que ele assume.”¹⁷⁰. Ao tratar o poema como objeto, tal qual outros poetas como Charles Reznikoff, Louis Zukofsky, Carl Rakosi e George Oppen, os quais fizeram, ao lado de W.C.W., parte de um movimento intitulado *Objetivismo*, Williams dá uma importância aos elementos formais constituintes da obra poética, retirando o foco do poeta. É como se ele — juntamente com tais autores — estivesse atribuindo uma agência para o poema, em que este consegue comunicar algo por meio de sua estrutura formal, seus contornos materiais, seus aspectos musicais e sua dimensão auditiva, sem necessitar de seu conteúdo verbal.

Não é de se surpreender, diante desse contexto, que Zukofsky tenha declarado um compromisso com essa forma material e auditiva do poema:

É possível na imaginação separar a fala de todos seus elementos gráficos, deixá-la tornar-se um movimento de sons. É esse horizonte musical da poesia (...) que permite a qualquer um, que não conhece grego, ouvir e extrair algo de Homero: de “sintonizar” à tradição humana, à sua voz que foi desenvolvida dentre os sons das coisas naturais e, portanto, escapar dos confinamentos do tempo e do espaço...¹⁷¹

¹⁷⁰ “(...) the poem, like every other form of art, is an object, an object that in itself formally presents its case and its meaning by the very form it assumes.” WILLIAMS, William, Carlos. apud GRAY, Richard. op. cit., p. 61.

¹⁷¹ “It is possible in imagination to divorce speech of all its graphic elements, to let it become a movement of sounds. It is this musical horizon of poetry (...) that permits anybody who does not know Greek to listen and get something out of Homer: to “tune in” to the human tradition, to its voice which has developed among the sound of natural things, and thus escape the confines of time and place...” ZUKOFSKY, Louis. apud *Ibid.*, p. 62.

O que podemos notar no texto de Zukofsky é um entendimento de que a poesia deve se comunicar por meio de uma ambientação formal, ou seja, o leitor apreende a mensagem transmitida pelo poema ao sentir os diferentes contornos assumidos ao longo de seus versos. Nesse sentido, há um apagamento da figura do “eu” no poema, o qual importa menos do que o poema em si. Como diz Williams em *Paterson*: “No ideas but in things.”

Se para esses autores, o poema deve ser encarado de forma concreta, ou melhor, em sua dimensão material, para Olson, há a possibilidade de ir um pouco além desta postura poética: “o próprio homem em si é um objeto”. Leitores, poetas e poemas passam a ser encarados dessa forma. Essa tomada de postura radical é precedida por uma releitura epistemológica da realidade. Como afirma Merrill a respeito de “Projective Verse”, “O ensaio não é uma mera perspectiva literária, é uma forma de vida. Ele é *humilitas*, uma rejeição do “Sublime egoísta”, uma negação da predicação sujeito-objeto, da gramática alexandrina e da epistemologia ocidental, uma “renascença contrária” e uma atitude criativa útil.”¹⁷²

No início da parte II, Olson deixa claro que, de fato, o ensaio abre uma nova forma de vida:

Which gets us to what I promised, the degree to which the projective involves a stance toward reality outside a poem as well as a new stance towards the reality of a poem itself.¹⁷³

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.¹⁷⁴

Percebe-se, portanto, que Olson está estabelecendo uma relação íntima entre uma tomada de mudança epistemológica e uma reinterpretação da natureza do poema. Obviamente que essas duas instâncias, apesar de dialogarem, possuem, até certo ponto, um grau de independência, na medida em que, tal como observamos, os objetivistas focam somente na análise do poema e seus elementos. Olson, ao incluir tudo como objetos, obrigatoriamente precisa debater a realidade fora do poema, pois está agregando outros elementos em sua visão poética.

¹⁷² “The essay is no mere literary bias; it is a way of life. It is *humilitas*, a rejection of the “Egotistical Sublime”, a denial of the subject-object predication of Alexandrian grammar and Western epistemology, a “contrary Renaissance”, and a useful creative attitude.” MERRILL, Thomas F. op. cit., p. 51.

¹⁷³ OLSON, Charles. op. cit., 1997a, p. 246.

¹⁷⁴ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007b, p. 283.

Diante disso, a postura do poeta na produção literária assume um papel central para a construção desse novo tipo de poesia. E este aspecto fica claro quando Olson demarca uma diferença entre objetivismo e objetismo. Para ele, o objetivismo estaria em oposição ao subjetivismo, enquanto o objetismo busca romper com essa polarização, redefinindo-a em sua conceituação:

Objectism is the getting rid of the lyrical interference of the individual as ego, of the “subject” and his soul, that peculiar presumption by which western man has interposed himself between what he is as a creature of nature (with certain instructions to carry out) and those other creations of nature which we may, with no derogation, call objects. For a man is himself an object, whatever he may take to be his advantages, the more likely to recognize himself as such the greater his advantages, particularly at that moment that he achieves an humilitas sufficient to make him of use.¹⁷⁵

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 depreciação 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 humilitas suficiente para torná-lo usável.¹⁷⁶

O objetismo busca, portanto, um rompimento com a dicotomia sujeito e objeto através de uma união do homem com a natureza — algo que já apontamos em diversos momentos ao longo da tese. É uma nova compreensão sobre o lugar do homem no mundo, a qual o desloca do centro, em um movimento de desconstrução de uma visão especista. Assim, podemos acrescentar que há em tal movimento, tal qual destacou Sherman Paul, além de uma mudança epistemológica, uma nova postura ética: “E o que mais interessa a Olson aqui, em uma visão sobre um universo de coisas no qual também somos somente coisas, é uma ética: que possamos permanecer dentro e usar a natureza humildemente, que possamos nos livrar de nós mesmos...”¹⁷⁷.

Esse novo olhar do homem para consigo mesmo e com o mundo, em uma postura de *humilitas*, é que, segundo Olson, possibilita o surgimento de um verso projetivo. Para ele,

¹⁷⁵ OLSON, Charles. op. cit., 1997a, p. 247.

¹⁷⁶ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007b, pp. 283-284.

¹⁷⁷ “And what most concerns Olson here, in view of a universe of things in which we too are only things, is ethical: that we stand in and use nature humbly, that we rid ourselves...” PAUL, Sherman. *Olson’s Push – Origin, Black Mountain and Recent American Poetry*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1978, p. 43.

diante desta nova perspectiva, o homem pode se enxergar como instrumento de projeção das forças da natureza:

But if he stays inside himself, if he is contained within his nature as he is participant in the larger force, he will be able to listen, and his hearing through himself will give him secrets objects share. (...) It is in this sense that the projective act, which is the artist's act in the larger field of objects, leads to dimensions larger than the man.¹⁷⁸

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. (...) É neste sentido que o ato projetivo, que é o ato do artista dentro do campo mais amplo de objetos, leva a dimensões maiores do que o homem.¹⁷⁹

Observamos neste trecho, o papel essencial da experiência sensorial nessa tomada de postura projetiva. É a audição, através de uma escuta atenta, que consegue captar as transformações ocorridas com os objetos da natureza. Esse tipo de escuta também envolve uma contestação do humanismo, perceptível no trecho pelo uso da expressão “leva a dimensões maiores do que o homem.”.

Além dessa escuta atenta, há outra percepção sensorial que possui grande destaque na construção do objetismo e, conseqüentemente, do verso projetivo: a respiração. Desde o início do ensaio, Olson insiste em uma poesia formada a partir do corpo via o movimento do respirar. Talvez a conexão entre escuta atenta e respiração esteja no fato de que Olson está clamando por ouvir o som do fluxo de ar que entra e sai do corpo como meio de se conectar ao mundo dos objetos que circunda o homem. É por conta disso que ele afirma:

But breath is man's special qualification as animal. Sound is a dimension he has extended. Language is one of his proudest acts. And when a poet rests in these as they are in himself (in his physiology, if you like, but the life in him, for all that) then he, if he chooses to speak from these roots, works in that area where nature has given him size, projective size.¹⁸⁰

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,

¹⁷⁸ OLSON, Charles. loc. cit., 1997a.

¹⁷⁹ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007b, p. 284.

¹⁸⁰ OLSON, Charles. op. cit., 1997a, p. 248.

quer dizer), então ele, se escolhe falar a partir dessas raízes, trabalha naquela área em que a natureza lhe atribuiu tamanho, tamanho projetivo.¹⁸¹

Nesse sentido, cabe destacarmos alguns pontos importantes sobre o objetismo e o verso projetivo. Em primeiro lugar, pode-se notar que o termo serve para expressar de forma mais direta e didática a busca por uma poética da experiência sensorial que Olson visou desde o início de sua obra. O ensaio é, conseqüentemente, um desdobramento das obras que analisamos ao longo da tese, devendo, portanto, ser compreendido em um contexto mais amplo para que se possa entender sua origem.

Em segundo lugar, a busca por essa poética desemboca em uma desconstrução da dicotomia sujeito e objeto, fazendo com que Olson paute-se no corpo como elemento de construção formal, tendo a respiração como parte central dessa construção. Isso aproxima o objetismo de Olson do objetivismo, uma vez que ambos se voltam para os elementos estruturais do poema, buscando uma comunicação universal, independente de seu conteúdo. Se Zukofsky fala em “sintonizar” à tradição humana, à sua voz que foi desenvolvida dentre os sons das coisas naturais”, Olson reafirma esse “sintonizar” pela respiração, a qual é comum a qualquer ser vivo.

Por fim, o que Olson visa com esta mudança é criar uma poesia de apresentação e não de representação. Sua proposta é a de que o verso projetivo possua um dinamismo constante em que a forma e o conteúdo possam se unir apreendendo diretamente o fluxo da experiência sensorial. O ato de composição do poema — ou seu processo de construção — assume um papel de destaque com o objetivo de criar uma instantaneidade a fim de forçar um engajamento do leitor em uma constante participação atenta no processo. Como bem indica Merrill — e Maud (1998)¹⁸² —, “Eles [os leitores] são aconselhados que um poema projetivo é muito mais uma reencenação do que um artefato e que eles deveriam se preocupar em absorver as energias (mais do que a substância) que estão “travadas” em uma espécie de tensão dinâmica dentro do campo do poema.”¹⁸³

Se a parte II do ensaio nos apresenta um embasamento teórico sobre o verso projetivo, apontando seus pressupostos filosóficos, ela não evidencia sua prática, permanecendo no campo da abstração. Com isso os questionamentos levantados no início do capítulo voltam à tona: “Como expressar a experiência sensorial, isto é, dar forma a algo em constante fluxo?”

¹⁸¹ OLSON, Charles, loc. cit., jul./dez. 2007b.

¹⁸² Ver p. 45.

¹⁸³ “They are advised that a projective poem is a reenactment rather than an artifact and that they should concern themselves with absorbing the energies (rather than substance) that are “held” in a kind of dynamic tension within the field of the poem.” MERRILL, Thomas F. op. cit., pp. 54-55.

“Como apreender, em uma voz poética, um conteúdo tão inconstante, que está sempre no limite da desconstrução?”. Apesar de termos exposto um ponto essencial dessa prática — a respiração — cabe tratarmos dos outros elementos formais que a circundam.

4.3 Sílabas, linha e campo de força

No capítulo anterior, através de uma análise de “The Kingfishers”, notamos que, por ter o fluxo como seu mote principal, o poema possui uma estrutura e organização formal muito peculiar. Justaposições, variações de versos e sílabas poéticas, estrofes que questionam o limite entre prosa e poesia, disposição espacial dos versos e estrofes, enfim, uma gama de recursos, que visam expor o dinamismo da experiência sensorial, são utilizados na construção do poema.

Nesse ponto, é relevante notar que “Projective Verse” foi publicado pouco tempo depois de “The Kingfishers”. Isso nos leva a constatar que suas reflexões são fruto de uma prática poética e, portanto, a leitura do poema ajuda a entender o que Olson apresenta no ensaio. Como destaca Maud, “Há um encaixe entre os dois que parece confirmar nossa suspeita de que o ensaio está descrevendo o tipo de poesia que ele havia acabado de realizar, tal qual ele a percebeu.”¹⁸⁴

Essa descrição das práticas de “The Kingfishers” já é exposta no início da parte I quando Olson caracteriza o verso projetivo como sendo feito por meio de uma “composição por campo”¹⁸⁵ (“composition by field”¹⁸⁶). Tal tipo de composição, segundo ele, teria três aspectos gerais: o poema como energia (“a *cinética* da coisa”¹⁸⁷), a forma do poema é uma extensão do seu conteúdo (“o princípio, a lei que rege conspicuamente este tipo de composição”¹⁸⁸) e o poema como processo (“o *processo* da coisa”¹⁸⁹).

A respeito do primeiro ponto, Olson afirma: “A poem is energy transferred from where the poet got it (...) by way of the poem itself to, all the way over to, the reader.”¹⁹⁰ (“Um poema é energia transferida do lugar onde o poeta a encontrou (...) para o

¹⁸⁴ “There is a fit between the two of them that seems to confirm what we might suspect, that the essay is describing the kind of poetry-making he had just done, as he perceived it.” MAUD, Ralph. op. cit., 1998, p. 44.

¹⁸⁵ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007b, p. 277.

¹⁸⁶ OLSON, Charles. op. cit., 1997a, p. 239.

¹⁸⁷ OLSON, Charles, loc. cit., jul./dez. 2007b.

¹⁸⁸ Ibid., p. 278.

¹⁸⁹ Ibid., p. 278.

¹⁹⁰ OLSON, Charles. loc. cit., 1997a.

leitor lá longe, através do poema em si.”¹⁹¹). Isto faz com que o poema seja visto como “uma descarga de energia”. Para Olson, esse aspecto é essencial e deve ser respeitado por meio de uma atenção constante às forças que vão surgindo ao longo da composição dos versos.

É interessante notar como nessa conceituação do poema como energia está pressuposto o objetismo. Como vemos, não basta uma reinterpretação teórica do que é compor poesia, mas é preciso, sobretudo, uma mudança de postura prática do poeta. Esta mudança, por sua vez, é guiada por uma observação de si como objeto e, tal qual notamos na parte II, o poeta pode, nesse sentido, projetar as forças da natureza que estão sempre em mudança.

Isso também faz com que a forma do poema esteja em constante fluxo, variando de acordo com cada momento, em um processo contínuo de apreensão (e apresentação) dessas forças da natureza. Assim, Olson afirma:

ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION. It means exactly what it says, is a matter of, at *all* points (even, I should say, of our management of daily reality as of the daily work) get on with it, keep moving, keep in, speed, the nerves, their speed, the perceptions, theirs, the acts, the split second acts, the whole business, keep it moving as fast as you can, citizen.¹⁹²

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, 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.¹⁹³

Para manter esse dinamismo do poema, fazendo com que uma percepção conduza a outra de forma incessante, Olson utiliza, tal qual percebemos em “The Kingfishers”, o princípio da justaposição. Este princípio é amplamente explorado por Olson ao tratar o poema como um campo de força. Foi ele também, juntamente com outras ideias expostas ao longo de “Projective Verse”, que serviu como motivo de acusação da crítica, à época da publicação do ensaio, de que o conceito de verso projetivo não passava de uma mera cópia de ideias de outros autores¹⁹⁴.

¹⁹¹ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007b, p. 277.

¹⁹² OLSON, Charles. op. cit., 1997a, p. 240.

¹⁹³ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007b, p. 277.

¹⁹⁴ Ver Merrill (1982) pp. 49-50.

No entanto, sobre essa acusação, devemos notar que o fato de o ensaio estar repleto de apropriações de conceitos anteriormente trabalhados por outros poetas não o diminui. Na verdade, a grande singularidade do verso projetivo é mirar uma mudança poética maior por meio de ressignificações de tais conceitos, as quais estariam sujeitas à uma mudança epistemológica. Diante disso, sem levarmos em conta o objetismo, as utilizações de recursos de outros poetas realmente parecem cópias vazias, sem substrato. Como nota Merrill, “A originalidade genuína de “Projective Verse” não pode ser apreciada pelos seus dogmas, os quais, assim como flores espalhafatosas, inevitavelmente roubam o show, mas devem ser degustados nas raízes que jazem de forma profunda no solo de um humanismo alternativo.”¹⁹⁵.

Assim, com isso em mente, é mais fácil compreender também os mecanismos específicos de construção do verso projetivo, os quais Bollobás chama de “elementos linguísticos/materiais” (“material/linguistic elements”¹⁹⁶). Olson, em um movimento de síntese, vai percorrer estes elementos, partindo da sílaba, passando pela linha/verso, até chegar à estrofe (denominada por ele como “campo de força”).

Nesse contexto, o primeiro elemento analisado é a sílaba que, segundo ele, “It is the king and pin of versification, what rules and holds together the lines, the larger forms, of a poem.”¹⁹⁷ (“É o rei e o pino da versificação, que rege e sustenta as linhas, as formas mais amplas, de um poema.”¹⁹⁸). Como se pode observar, a sílaba é o elemento mais simples do poema e é a partir dela que Olson busca construir o verso projetivo em termos linguísticos. De forma semelhante aos poetas objetivistas, ele a enxerga como uma possibilidade de criar uma poesia mais sensorial, atrelada ao ouvido: “With this warning, to those who would try: to step back here to this place of the elements and minims of language, is to engage speech where it is least careless — and least logical.”¹⁹⁹ (“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.”²⁰⁰).

Diante dessa possibilidade de elaboração de um novo tipo de verso através da sílaba, Olson expõe qual é a sequência de formação dessa unidade mínima do poema. Para ele, a

¹⁹⁵ “The genuine originality of “Projective Verse” cannot be appreciated from the dogmas, which, like gaudy blossoms, inevitably steal the show, but must be savored at the roots that lie deep in the soil of an alternative humanism.”. MERRILL, Thomas F. op. cit., p. 50.

¹⁹⁶ BOLLOBÁS, Enikó. op. cit., p. 15.

¹⁹⁷ OLSON, Charles. op. cit., 1997a, p. 241.

¹⁹⁸ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007b, p. 278.

¹⁹⁹ OLSON, Charles. loc. cit., 1997a.

²⁰⁰ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007b, p. 279.

origem da sílaba se dá pelo ouvido, isto é, pelo escutar atento, passa pelo intelecto para, então, desembocar em sua materialidade:

I say the syllable, king, and that it is spontaneous, this way: the ear, the ear which has collected, which has listened, the ear, which is so close to the mind that it is the mind's, that it has the mind's speed . . .

it is close, another way: the mind is brother to this sister and is, because it is so close, is the drying force, the incest, the sharpener . . .

it is from the union of the mind and the ear that the syllable is born.²⁰¹

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.²⁰²

Nota-se que Olson está propondo, com esta trajetória de formação da sílaba, uma fusão do corpo e da mente, do sujeito e do objeto, retomando as ideias propostas com a sua teoria objetista. A inserção do ouvido como elemento no ato de composição acentua, portanto, uma poética de desconstrução da racionalidade e destaca a experiência sensorial como tendo um papel essencial na definição da natureza do poema.

Olson sublinha ainda mais essa ideia com a imagem da sílaba como “dança do intelecto”. A escolha dessa expressão para conceituá-la é interessante porque também demonstra a fusão da mente e do corpo. A dança é um ato corporal, pautado em uma comunicação não verbal em que o sentido é construído pelo movimento e expressões do corpo. Assim sendo, Olson, ao utilizar a imagem de “dança do intelecto”, está estabelecendo a sílaba como a estrutura corpórea do intelecto em ação, isto é, ele retira o intelecto de uma posição estática e controladora, pondo-o em constante movimento.

Assim como há na sílaba um predomínio maior do ouvido do que do sentido, o mesmo ocorre com a linha. Semelhantemente ao argumento de formação da sílaba, Olson afirma que a origem da linha está na experiência sensorial. Ao passo que naquela o ouvido é tido como seu elemento formativo, nesta é a respiração que desempenha este papel:

²⁰¹ OLSON, Charles. op. cit., 1997a, p. 242.

²⁰² OLSON, Charles, loc. cit., jul./dez. 2007b.

And the line comes (I swear it) from the breath, from the breathing of the man who writes, at the moment that he writes, and thus is, it is here that, the daily work, the WORK, gets in, for only he, the man who writes, can declare, at every moment, the line its metric and its ending — where its breathing, shall come to, termination.²⁰³

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.²⁰⁴

Outro aspecto a ser observado neste trecho, é uma concepção do poema como práxis. Forçadamente, a elaboração da linha passa pelo trabalho do poeta no momento da escrita, ou seja, Olson está destacando que a respiração — e conseqüentemente o verso — deveriam independer de pressupostos teóricos que venham a planejar sua construção²⁰⁵. A forma do verso está sujeita ao movimento do corpo de cada poeta no ato da escrita. Verso e sílaba estão condicionados ao fluxo constante da experiência sensorial que, como vimos no capítulo 2 com o conceito de espaço, não pode ser domesticada.

Diante desse aspecto, não é surpresa a seguinte afirmação de Olson: “that it is right here, in the line, that the shaping takes place, each moment of the going.”²⁰⁶ (“é bem aqui, na linha, que ocorre a forma, a cada momento da viagem.”²⁰⁷). Se pensarmos em poemas com formas fixas como, por exemplo, um soneto, nota-se que eles não possuem espaço neste tipo de construção poética. Por serem elaborados através de um controle racional e precederem o ato de composição, tais tipos de poemas não podem se encaixar em um verso que é variável às vicissitudes da respiração.

Nesse contexto, vale citarmos a interpretação de Creeley sobre a concepção do verso em “Projective Verse”:

Para Olson, a linha se torna uma maneira de se mover para além do impacto exclusivo das palavras que a constroem, trazendo à lógica delas uma força

²⁰³ OLSON, Charles. loc. cit., 1997a.

²⁰⁴ OLSON, Charles, loc. cit., jul./dez. 2007b.

²⁰⁵ Como abordamos em outros momentos, há uma contradição nessa ideia, visto que, para Olson, uma poesia de práxis, variável a contextos específicos, pressupõe uma teoria filosófica. Com isso, a concepção de métrica pessoal, dependente da fisiologia de cada poeta, cai por terra. Reforçaremos essas contradições da poética de Olson, mais especificamente do verso projetivo, no fim deste capítulo.

²⁰⁶ OLSON, Charles. loc. cit., 1997a.

²⁰⁷ OLSON, Charles, loc. cit., jul./dez. 2007b.

própria. Ao invés de simples vagões que carregam a carga, ele também as torna condutoras, dentro de uma lógica comum, do sentido do poema.²⁰⁸

A descrição de Creeley é muito convincente e elucidativa, pois cria uma imagem exata da peculiaridade do verso para Olson, na medida em que, como se pôde observar, ele é, ao mesmo tempo, um constructo de alta energia e uma descarga energética.

Essas características levam à reflexão de que, por o verso projetivo não seguir uma organização formal pré-estabelecida em um nível geral do poema (versos e estrofes), ele também não terá tal organização em um nível mais específico. Tendo esta dimensão fisiológica, tanto a sílaba quanto a linha operam um desrespeito às regras gramaticais, em especial, à sintaxe. A organização das palavras de forma tradicional, ou melhor, seguindo regras definidas, não mais se aplica. Disso resultam poemas que apresentam um estranhamento e dificuldade interpretativa ao leitor — como é o caso de “The Kingfishers”. Segundo Eric Mitchell Sabinson, em seu posfácio às traduções de “The Kingfishers” e “Projective Verse”: “Cheirava a fumo a sintaxe, às vezes incoerente, de seus versos. Brilhavam de mesalina suas imagens, mesclando o recôndito e o banal. (...) Afinal, para ser olsoniano, é preciso ser contra os tempos verbais — na verdade contra sintaxe, contra a gramática em geral, ou seja, do jeito que a herdamos.”²⁰⁹

Diante dessas considerações a respeito da sílaba e da linha, Olson elabora um resumo sobre a maneira como tais elementos básicos de um poema se configuram no verso projetivo:

Let me put it baldly. The two halves are:
the HEAD, by way of the EAR, to the SYLLABLE
the HEART, by way of the BREATH, to the LINE²¹⁰

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 LINHA²¹¹

Retomando o que já foi exposto, salta aos olhos a ênfase dada à fisiologia como estratégia formativa da poesia, o que contraria um verso mais tradicional ou fechado. Neste sentido,

²⁰⁸ “For Olson, the line becomes a way to a movement beyond the single impact of the words which go to make it up, and brings to their logic a force of its own. Instead of the simple wagon which carries the load, he makes it that which drives too, to the common logic, the sense of the poem.” OLSON, Charles. *Y & X*. Washington, Black Sun Press, 1948, pp. 151-152.

²⁰⁹ SABINSON, Eric Mitchell. “Posfácio às traduções de “Verso Projetivo” [“Projective Verse”] e “Os Martins-Pescadores” [“The Kingfishers”] in. *Remate de Males*, Campinas, v. 27, n. 2, jul./dez. 2007, pp. 293-294.

²¹⁰ OLSON, Charles. loc. cit., 1997a.

²¹¹ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007b, p. 280.

“Projective Verse” traz mudanças significativas para a poesia norte-americana, instaurando um panorama de composição poético alternativo e inovador, alinhando-se às transformações literárias do período.

Este panorama, que também pode ser visto como experimental e de vanguarda, está presente no aprofundamento e retomada da visão do poema como um campo de força — aquele conceito de “composition by field” exposto no início da parte I. Sobre este conceito, cabe destacar sua semelhança com as ideias de William Carlos Williams presentes em um ensaio de 1948, intitulado “The Poem as a Field of Action”. Nele, Williams insiste em uma nova medida para a poesia, semelhante ao mundo redefinido pela teoria da relatividade de Einstein. Ele trata o poema como uma “categoria de atividade” e como uma possibilidade para descobertas realizadas por uma “escuta à linguagem”.

É perceptível a semelhança íntima com as ideias de Olson, principalmente por W.C.W. usar as expressões “escuta à linguagem”, “categoria de atividade” e tentar aproximar física e literatura. Ao lidar com o poema como “campo de força”, Olson toma as ideias de Williams como ponto de partida para criar um aprofundamento sobre as maneiras de realização deste novo tipo de poesia. É um esforço em concretizar as suposições elencadas no ensaio de W.C.W.. Não por acaso, Williams reconhece esse esforço ao incorporar grande parte da primeira parte de “Projective Verse” em sua autobiografia e ao comentar em uma carta endereçada a Creeley: “Eu compartilho da sua excitação, é como se toda área tivesse sido erguida. É o tipo de coisa que buscamos e devemos ter (...) tudo nele [em “Projective Verse”] se apoia na ação, no verbo; uma coisa conduz a outra que é, deste modo, ativada.”²¹²

O primeiro recurso, apresentado por Olson, para a realização do poema como campo de força, é a utilização constante do princípio de justaposição. Segundo ele, este recurso combate “truques retóricos”, tais como símile e descrições, que tiram a energia do poema: “Any slackness takes off attention, that crucial thing, from the job in hand, from the *push* of the line under hand at the moment, under the reader’s eye, in his moment.”²¹³ (“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.”)²¹⁴

²¹² “I share your excitement, it is as if the whole area lifted. It’s the sort of thing we are after and must have (...) everything in it leans on action, on the verb; one thing leads to another which is thereby activated.” CREELEY, Robert. “Introduction to Charles Olson II” in *A Quick Graph: Collected Notes and Essays*, ed. Donald Allen, São Francisco, Four Seasons Foundation, 1970, p. 185.

²¹³ OLSON, Charles. op. cit., 1997a, p. 243.

²¹⁴ OLSON, Charles, loc. cit., jul./dez. 2007b.

O destaque às palavras “qualquer” e “empurrão” alertam o leitor de que o dinamismo do poema deve ser mantido sempre. Olson também enfoca a atenção e o olhar como fatores a serem preservados para não ocorrer uma perda de energia e dispersão, fazendo com que o poema enquanto práxis não se concretize. É nesse sentido que ele destaca a importância do princípio de justaposição como recurso de preservação dessa esfera da experiência sensorial a ser priorizada no “verso projetivo”:

Observation of any kind is, like argument in prose, properly previous to the act of the poem, and, if allowed in, must be so juxtaposed, apposed, set in, that it does not, for an instant, sap the going energy of the content toward its form.²¹⁵

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.²¹⁶

Retomando o que foi exposto no capítulo 2, bem como neste capítulo de forma breve, vale ressaltar que o princípio de justaposição (ou colagem) não é uma ideia exclusiva de Olson. Como vimos, ele foi empregado como método básico de composição por Pound e pelos poetas imagistas, estando também presente nas ideias de Eisenstein sobre a linguagem cinematográfica. Porém, o que Olson traz de novo é uma busca em ir além de uma apresentação dos “detalhes luminosos” — nas palavras de Pound — do conteúdo das imagens.

Como o trecho acima indica, o verso projetivo parte desse princípio de se ater aos elementos concretos da realidade, entretanto, visa transcender a dimensão estática da imagem ao focar no ato de composição em seu fluxo incessante. Obviamente que há um risco nesse método, pois é possível ocasionar aquilo que Rosenthal (1967) chama de “narcisismo formal”: o poema volta sempre para si mesmo em um movimento metalinguístico, soando, por vezes, hermético ao leitor.

No entanto, Olson não se importa com essa dimensão hermética e sugere que a poesia tem a incumbência de criar tensões, as quais não são necessariamente elucidadas. Para tanto, ele afirma que seus elementos devem ser tratados como objetos, tendo como única obrigação exprimir o fluxo da experiência sensorial:

²¹⁵ OLSON, Charles. loc. cit., 1997a.

²¹⁶ OLSON, Charles, loc. cit., jul./dez. 2007b.

that every element in an open poem (the syllable, the line, as well as the image, the sound, the sense) must be taken up as participants in the kinetic of the poem just as solidly as we are accustomed to take what we call the objects of reality; and that these elements are to be seen as creating the tensions of a poem just as totally as do those other objects create what we know as the world.²¹⁷

(...) 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.²¹⁸

O trecho deixa subentendido que o compromisso de Olson com o leitor está muito mais em envolvê-lo como participante na experiência de construção do poema do que no processo de comunicação e apreensão de sentido. Assim, o objetivo do verso projetivo é a criação de uma rede de transferência de energia que parte da natureza — via respiração — para o poeta e deste, por sua vez, para o poema — via os diferentes recursos de composição —, chegando, por fim, ao leitor através da impressão desses recursos.

Nesse contexto, pelo fato de a composição do verso projetivo ser um ato dinâmico, há uma subversão, tal qual indicamos anteriormente, da rigidez das regras gramaticais. A espontaneidade do “verso projetivo”, desembocando em tal tipo de subversão, na medida em que contribui para essa “trama energética”, por assim dizer, pode novamente criar um hermetismo. Olson novamente não se preocupa com este aspecto, pois prega, na verdade, uma renovação da gramática tradicional para que esta se adeque ao seu projeto poético:

Which brings us up, immediately, bang, against tenses, in fact against syntax, in fact against grammar generally, that is, as we have inherited it. (...) the LAW OF THE LINE, which projective verse creates, must be hewn to, obeyed, and that the conventions which logic has forced on syntax must be broken open as quietly as must the too set feet of the old line.²¹⁹

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. (...) 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.²²⁰

²¹⁷ OLSON, Charles. loc. cit., 1997a.

²¹⁸ OLSON, Charles, loc. cit., jul./dez. 2007b.

²¹⁹ OLSON, Charles. op. cit., 1997a, p. 244.

²²⁰ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007b, p. 281.

O que vemos no trecho acima é uma contradição resultante de um embate entre teoria e prática, entre ruptura e preservação. Na medida em que Olson visa um verso libertário, com uma gramática inovadora, ele o aprisiona dentro de uma rigidez legislatória de uma poética que visa forjar artificialmente um frescor de uma constante renovação temporal. Christensen alerta para essa contradição ao afirmar: “No centro da poética e da poesia de Olson está um paradoxo essencial que dá à sua obra uma tensão peculiar: ele quer apreender a unidade da experiência por caminhos distintos da abstração e da dedução lógica.”²²¹

Um último ponto, sobre como construir um poema que é um campo de força, é a utilização da máquina de escrever como ferramenta de composição poética. Para Olson, os recursos da máquina permitem registrar a dinâmica da respiração do poeta:

The irony is, from the machine has come one gain not yet sufficiently observed or used, but which leads directly on toward projective verse and its consequences. It is the advantage of the typewriter that, due to its rigidity and its space precisions, it can, for a poet, indicate exactly the breath, the pauses, the suspensions even of syllables, the juxtapositions even of parts of phrases, which he intends. For the first time the poet has the stave and the bar a musician has had. For the first time he can, without the convention of rime and meter, record the listening he has done to his own speech and by that one act indicate how he would want any reader, silently or otherwise, to voice his work.²²²

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 consequências. Para um poeta, é a vantagem da máquina de escrever que, devido a sua rigidez e a suas pressões 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 de 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.²²³

Percebe-se que a máquina de escrever atribui uma organização espacial ao poema, tal qual vimos na disposição e apresentação formal de “The Kingfishers”. Esta organização, por sua vez, capta as diferentes nuances que o poema vai adquirindo em seu processo de construção. Outro aspecto importante na utilização da máquina, é que, para Olson, ela pode

²²¹ “At the heart of both Olson’ poetic and his poetry lies an essential paradox which gives his work its peculiar tension: he wants to perceive the unity of experience by means other than abstraction and logical deduction.” CHRISTENSEN, Paul. op .cit., p. 69.

²²² OLSON, Charles. op. cit., 1997a, p. 245.

²²³ OLSON, Charles. op. cit., jul./dez. 2007b, p. 282.

aproximar a linguagem escrita da fala. Nesse sentido, pausas, o movimento da respiração, silêncios, interrupções abruptas, entre outros, contribuem para a manutenção da energia do poema. Através dessa aproximação, Olson busca a expressão de características de espontaneidade e desprendimento de um ordenamento lógico.

Cabe notar que a importância dada à tipografia como técnica de composição poética foi defendida inicialmente por Pound, Williams e, em especial, por e.e. cummings, os quais Olson faz questão de citar no ensaio. Augusto de Campos, na introdução de *poem(a)s* — uma antologia traduzida da obra de Cummings — afirma o seguinte sobre a relação do poeta com a tipografia: “O que é fundamental para compreender a poesia de Cummings é que as suas transgressões tipográficas e sintáticas não são meros fogos de palha ou gratuidades. O que ele pretende é rejuvenescer a linguagem e explorar, com maior flexibilidade do que permitem as estruturas entorpecidas dos sistemas convencionais, o universo complexo da percepção e da sensibilidade.”²²⁴

A afirmação de Augusto de Campos nos faz refletir que o uso da tipografia por Olson possui suas particularidades, em especial a possibilidade de emprego desse recurso para a expressão da respiração, que é o elemento de sustentação da poética olsoniana, mas, ao mesmo tempo, não deixa de ser um aprofundamento e apropriação das ideias de Cummings. Se em Cummings, o uso da máquina é precedido por uma exploração da percepção e da sensibilidade, o mesmo se aplica em Olson e seu projeto objetista. Não há uma fortuidade, e nem frivolidade, nos recursos linguísticos expostos em “Projective Verse” e muito menos no aprofundamento das concepções dos poetas modernistas.

Como notamos, as ideias formais expostas em “Projective Verse” fazem parte de uma busca pela afirmação de um projeto poético. Apesar de suas contradições que, no fundo, refletem os problemas desse mesmo projeto, elas constituem um esforço válido em estabelecer uma forma de expressão para o novo tipo de poesia que Olson está elaborando. Revisar e pôr à prova os limites dos modos de comunicação abertos por “Projective Verse” não o diminui, muito pelo contrário, evidenciam ainda mais o que está em jogo nessa nova poética levantada por Olson, a qual, tal qual o verso projetivo, está sempre caminhando no limite do realizável.

²²⁴ CUMMINGS, E.E. *Poem(a)s*. [tradução de Augusto de Campos]. Campinas, Editora da Unicamp, 2015, p. 14.

CONCLUSÃO

É estranho pensar em conclusão, em especial, quando estamos tratando de uma poética que se propõe aberta e incompleta. No entanto, podemos ao menos traçar marcos dos pontos em que chegamos, tendo consciência de que há ainda muito a percorrer...

Vimos ao longo desta tese de que forma Charles Olson buscou realizar uma poética da experiência sensorial. Pudemos notar que tal tipo de poética, ao se propor aberta e em constante transformação, guarda em si contradições. O projeto de Olson de teorizar e repensar o estatuto da poesia, desconstruindo visões pautadas em um discurso abstrato e racional, choca-se com sua visão do que seria o poema ideal. No fundo, há um longo caminho entre teoria e prática que, em certos momentos, é estendido e, em outros, encurtado.

O nosso objetivo central, nesse sentido, foi de enxergar essas contradições e brechas no discurso de Olson como importantes, pois captam sua visão sobre a poesia. Como notamos, há, em certos momentos, um esforço por parte da crítica em tentar escondê-las, como se revelá-las significasse uma diminuição da proposta literária de Olson. O que vimos, pelo contrário, é que acompanhar o percurso de construção de sua poética, em seus poemas e ensaios, expõe a riqueza de uma obra que, por se propor aberta, se reconstrói e desconstrói em um fluxo contínuo.

E isso só se fortalece ao travarmos contato com o esforço de Olson em trabalhar com conceitos como espaço, fluxo e forma. Elegemos tais conceitos como centrais nessa poética, na medida em que a sustentam e a preenchem. Foi possível observar que uma investigação do espaço desemboca em uma concepção de que a experiência sensorial é selvagem, imensa, cruel, violenta, indomável, entre outras tantas características retiradas pelo olhar analítico e criativo de Olson a partir da obra de Melville.

Notamos também que, para o poeta, há uma visão de que a realidade é fluxo e que a maneira como experienciamos o mundo está sempre em mutação. Um poema como “The Kingfishers” revela que, a partir dos destroços, é possível desnudar a vida, antes perdida e silenciada sobre os escombros. Com a consciência de que as ruínas são uma constatação de que tudo muda, Olson propõe uma arqueologia da manhã, se colocando como um poeta de um novo tempo, que ele mesmo desconhece.

Além disso, nesse esforço em vasculhar o passado para desconstruí-lo e reconstruí-lo, temos um ensaio como “Projective Verse”, o qual repensa modos de criar uma poesia com

uma forma que, tal qual a experiência sensorial, seja aberta, indomável e mutável. Finalizei esta tese com “Projective Verse” não somente por conta de um recorte cronológico ou pelo fato de o ensaio ter sido tão influente para a poesia norte-americana do pós-guerra, mas sim porque ali Olson estende ao máximo os limites do que pode ser um poema. No fundo, “Projective Verse” nos faz pensar até onde essa poética proposta por Olson consegue chegar. O ensaio abre o motor que impulsiona o poema para retirar suas peças, analisá-las uma a uma e deixá-las jogadas pelo chão, mesmo em um esforço em tentar substituí-las por um novo mecanismo.

Enfim, o que gostaríamos de deixar registrado, pensando nesse contexto levantado por “Projective Verse”, é que um desdobramento possível dessa tese seria chocá-la com o livro de poesia em que Olson deposita todas as fichas de seu projeto poético: *The Maximus Poems*. Obviamente que é questionável a ideia de que esse seja o livro mais relevante da trajetória do poeta de Gloucester, mas certamente foi aquele que ocupou toda sua vida. O desejo de construção de um poema épico nos moldes modernistas foi uma constante preocupação de Olson, tal qual podemos verificar em suas cartas e ensaios.

De que forma essa poética baseada na experiência sensorial se desenrola nesta obra? Quais os laços que ela guarda com um poema longo não finalizado? Como os conceitos de espaço, fluxo e forma estão presentes ali? São perguntas possíveis de serem feitas, as quais gostaríamos de investigar. No entanto, acreditamos que seriam frutíferas em outro momento, conduzindo a formação de uma espécie de segunda parte deste trabalho. Enfim, tal qual a poética de Olson, pensamos que esta tese é um percurso incompleto que flui rumo a caminhos ainda desconhecidos e que só serão descobertos e construídos quando forem percorridos.

BIBLIOGRAFIA

1 Obras de Charles Olson

OLSON, Charles. *Collected Prose*. ed. George F. Butterick. Berkeley, University of California Press, 1997a.

_____. *Muthologos; The Collected Lectures and Interviews — Vol. II*. Ed. George F. Butterick, Bolinas, Four Seasons Foundation, 1979.

_____. “Os Martins-Pescadores” [“The Kingfishers”] Tradução de Eric Mitchell Sabinson. in. *Remate de Males*, Campinas, v. 27, n. 2, jul./dez. 2007a.

_____. “Os Martins-Pescadores” [“The Kingfishers”] Tradução de Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende in. *Azougue: edição especial 2006-2008* / [organização Sergio Cohn, Pedro Cesarino e Renato Rezende] Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008.

_____. *Selected Letters*. Berkeley, University of California Press, 2000.

_____. *The Collected Poems of Charles Olson, Excluding the Maximus Poems*. ed. George F. Butterick, Berkeley, University of California Press, 1997b.

_____. *The Special View of History*. Berkeley, University of California Press, 1970.

_____. *The Maximus Poems*. Ed. George F. Butterick, Berkeley, University of California Press, 1983.

_____. “Verso Projetivo” [“Projective Verse”]. Tradução de Eric Mitchell Sabinson e Renato Marques de Oliveira. in. *Remate de Males*, Campinas, v. 27, n. 2, jul./dez. 2007b.

_____. *Y & X*. Washington, Black Sun Press, 1948.

Zunái — Ano IX — Edição XXVI — Março de 2013 (Tradução de diversos poemas por Adriana Zapparoli e Ruy Vasconcelos). Disponível em http://www.revistazunai.com/traducoes/charles_olson.htm. Acesso em 01 de Agosto de 2014.

1.1 Sobre Charles Olson

BERNSTEIN, Michael André. *The Tale of the Tribe — Ezra Pound and the Modern Verse Epic*. Princeton, Princeton University Press, 1980.

BOER, Charles. *Charles Olson in Connecticut*. Chicago, Swallow Press, 1975.

BOLLOBÁS, Enikó. *Charles Olson*. New York, Twayne, 1992.

- BOVE, Paul A. *Destructive poetics: Heidegger and modern American poetry*. New York, Columbia University Press, 1980.
- BUCHER, Vincent. “Bouées, portulans et cartes en TO: L’idéal cartographique dans les *Maximus Poems* de Charles Olson.” In *Transatlantica — revues d’études américaines*, 2, 2013.
- BUTTERICK, George F. *A Guide to The Maximus Poems of Charles Olson*. Berkeley, University of California Press, 1978.
- _____. *Editing The Maximus Poems: Supplementary Notes*. Storrs, University of Connecticut Library, 1983.
- BYERS, Mark. “Environmental Pedagogues: Charles Olson and R. Buckminster Fuller”. In *English*, 2013, vol. 62, no. 238, pp. 248–268
- BYRD, Don. *Charles Olson’s Maximus*. Urbana, University of Illinois Press, 1980.
- CARLSON, Gary Grieve. “At the boundary of the mighty world: Charles Olson and Hesiod” In *Mosaic: A journal for the interdisciplinary study of literature*. Vol. 47, 4, 2014.
- CHARTES, Ann. *Olson/Melville: A Study in Affinity*. Berkeley: Oyez Press, 1968.
- CHRISTIANSEN, Paul. *Charles Olson: Call Him Ishmael*. Austin, University of Texas Press, 1979.
- CREELEY, Robert. “Introduction to Charles Olson II” in. *A Quick Graph: Collected Notes and Essays*, ed. Donald Allen, São Francisco, Four Seasons Foundation, 1970, p. 185.
- DOMENECK, Ricardo. *Charles Olson (1910 - 1970) — Homenagem no Centenário de seu Nascimento*. 27 de Dezembro de 2010. Disponível em <http://revistamododeusar.blogspot.com.br/2010/12/charles-olson-1910-1970.html> Acesso em 01 de Agosto de 2014.
- DORN, Ed. “What I see in The Maximus Poems” in. ALLEN, Donald (ed.). *The Poetics of New American Poetry*.
- FREDMAN, Stephen. *The Grounding of American Poetry — Charles Olson and the Emerson Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- FOSTER, Edward Halsey. *Understanding the Black Mountain Poets*. Columbia, University of South Carolina Press, 1995.
- GOLDING, Allan. “From Pound to Olson: The Avant-Garde Poet as a Pedagogue”. In *Journal of Modern Literature*, Volume 34, Number 1, Fall 2010, pp. 86-106
- HALDEN-SULLIVAN, Judith. *The Topology of Being: The Poetics of Charles Olson*. NY, Peter Lang, 1991.

HALLBERG, Robert Von. *Charles Olson: The Scholar's Art*. Massachusetts, Harvard University Press, 1978.

HATLEN, Button. "Kinesis and Meaning: "The Kingfishers" and the Critics". *Contemporary Literature* Vol. 30, No. 4 (Winter, 1989).

HOEYNCK, Joshua S. "Deep Time and Process Philosophy in the Charles Olson and Robert Duncan Correspondence". In *Contemporary Literature*, Volume 55, Number 2, Summer 2014, pp. 336-368.

JAUSSEN, Paul. "Charles Olson Keeps House: Rewriting John Smith for Contemporary America". In *Journal of Modern Literature*, Indiana University Press, Volume 34, Number 1, Fall 2010, pp. 107-124.

MERRILL, Thomas F. *The Poetry of Charles Olson — A Primer*. Newark, University of Delaware Press, 1982.

PAUL, Sherman. *Olson's Push — Origin, Black Mountain and Recent American Poetry*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1978.

MAUD, Ralph. *A Charles Olson Reader*. Manchester, Carcanet, 2005.

_____. *Charles Olson's Reading: A Biography*. Carbondale, Southern Illinois Univ. Press, 1996.

_____. *What does not change: the significance of Charles Olson's "The Kingfishers"*. Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1998.

SABINSON, Eric Mitchell. "Posfácio às traduções de "Verso Projetivo" ["Projective Verse"] e "Os Martins-Pescadores" ["The Kingfishers"] in. *Remate de Males*, Campinas, v. 27, n. 2, jul./dez. 2007.

2 Literatura Norte-Americana e outras obras consultadas

ALLEN, Donald M.; TALLMAN, Warren. (editors). *The Poetics of the New American Poetry*. Nova York, Grove Press, 1973.

ALLEN, Donald. M. (editor) *The New American Poetry*. Nova York, Grove Press, 22^a ed., 1978.

BAIN, Carl E.; BEATY, Jerome; HUNTER, PAUL, J. (editors). *The Norton Introduction to Literature*. Nova York, WW Norton & Company, 2^a ed., 1977.

BAYM, Nina et al. (editors). *The Norton Anthology of American Literature*. Nova York e Londres, WW Norton & Company, 4^a ed., 1994.

- BLAIR, Walter; HORNBERGER, Theodore; STEWART, Randall. *Breve História da Literatura Americana* [*American Literature — A Brief History*, 1964]. Tradução de Mário Cotrim. Rio de Janeiro, Lido, 1967.
- BONVICINO, Régis (tradução e organização). *A Um — Poemas de Robert Creeley*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1997.
- BRADLEY, Sculley; CROOM, Richmond; LONG, E. Hudson. *The American Tradition in Literature*. Nova York, WW Norton & Company, 1962 (2 volumes).
- BRITTO, Paulo Henriques (seleção, tradução e estudo crítico). *Elizabeth Bishop — O Iceberg Imaginário e outros poemas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- BROOKS, Cleanth. “The Formalist Critics”. in. DAVIS, Garrick (editor). *Praising It New — The Best of the New Criticism*. Ohio, Ohio University Press, 2008.
- BROOKS, Cleanth; WARREN, Robert Penn. *Understanding Poetry. An Anthology for College Students*. Nova York, Henry Holt and Company, 1958.
- BURGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa, Vega, 1993.
- CAMARGO, Marisis Aranha. *Basic Guide to American Literature*. São Paulo, Pioneira, 1986.
- CAMBON, Glauco. *A Poesia Americana Recente* [*Recent American Poetry*]. Tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1961.
- CECHINEL, André. *O referente errante: The Waste Land e sua máquina de teses*. Editora Argos, 2018.
- CUMMINGS, E.E. *Poem(a)s*. [tradução de Augusto de Campos]. Campinas, Editora da Unicamp, 2015.
- CUNLIFFE, Marcus. *The Literature of the United States*. Middlessex, Penguin Books, 1970.
- DAVIS, Garrick (editor). *Praising It New — The Best of the New Criticism*. Ohio, Ohio University Press, 2008.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Editora Escuta: 1998.
- ELIOT, T.S. “Reflections on Vers Libre”. in. DAVIS, Garrick (editor). *Praising It New — The Best of the New Criticism*. Ohio, Ohio University Press, 2008.
- _____. “Hamlet and His Problems”. in. DAVIS, Garrick (editor). *Praising It New — The Best of the New Criticism*. Ohio, Ohio University Press, 2008.
- _____. “Introduction to The Sacred Wood”. in. DAVIS, Garrick (editor). *Praising It New — The Best of the New Criticism*. Ohio, Ohio University Press, 2008.
- _____. “Tradição e Talento Individual” [“Tradition and the Individual Talent”].

- Tradução de Ivan Junqueira in: *T.S. Eliot — Ensaaios*. São Paulo, Art Editora, 1989.
- _____. *A Essência da Poesia. Estudos e Ensaaios*. Tradução de Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro, Artenova, 1972.
- EISENSTEIN, Sierguéi. “O Princípio Cinematográfico e o ideograma”. In: *Ideograma: Lógica, Poesia e Linguagem*. Org. Haroldo de Campos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- ELLMAN, Richard; O’CLAIR, Robert (editors). *The Norton Anthology of Modern Poetry*. Nova York e Londres, WW Norton & Company, 2ª ed., 1988.
- FOSTER, Edward Halsey. *Understanding the Black Mountain Poets*. University of South Carolina, 1995.
- FOSTER, Hal. *O Retorno do Real — A vanguarda no final de século XX*. Ubu Editora, 2017.
- FRANÇA, Vinicius. *A poesia de Philip Levine: estudo seguido de pequena antologia traduzida e comentada*. Campinas, UNICAMP/IEL, 2011 [Dissertação de Mestrado].
- GARDNER, Thomas. *Discovering Ourselves in Whitman: The Contemporary American Long Poem*. Urbana, University of Illinois Press, 1989.
- GINSBERG, Allen. *Uivo, Kaddish e outros poemas*. Prefácio, seleção, tradução e notas Cláudio Willer. Porto Alegre, L&PM, 1984.
- _____. *Howl and other poems*. São Francisco, City Lights Books, 1996.
- GOTTESMAN, Ronald et al. (editors). *The Norton Anthology of American Literature*. Nova York e Londres, WW Norton & Company, 1979 (vol. 2).
- GRAY, Richard. *American Poetry of the Twentieth Century*. Londres e Cambridge, Cambridge University Press, 1976.
- HAMILTON, Ian. *The Oxford Companion to 20th-Century Poetry in English*. Oxford e Nova York, Oxford University Press, 1994.
- HART, James D. (editor). *The Oxford Companion to American Literature*. Nova York, Oxford University Press, 5ª ed., 1983.
- HOWARD, Leon. *A Literatura Norte-Americana*. São Paulo, Cultrix, 1964 (Roteiro das Grandes Literaturas).
- KIERNAN, Robert F. *A Literatura Americana Pós 1945. Um Ensaio Crítico [American Writing Since 1945. A Critical Survey, 1983]*. Tradução de Vittorio Ferreira. Rio de Janeiro, Nórdica, 1993.
- KOSTELANETZ, Richard (org.). *American Writing Today*. Nova York, Forum Series, 1982.

- MALKOFF, Karl. *Crowell's Handbook of Contemporary American Poetry*. Nova York, Thomas Y. Crowell Company, 1973.
- _____. *Escape From the Self — A Study in Contemporary American Poetry and Poetics*. Nova York, Columbia University Press, 1977.
- McMICHAEL, George; CREWS, Frederick et al. (editors). *Concise Anthology of American Literature*. Nova York e Londres, Macmillan Publishing Company, 1985.
- MELTZER, David. *The San Francisco Poets*. Nova York, Ballantine, 1971.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. São Paulo, Publifolha, 1998.
- MILLER Jr., James E. (editor). *Complete Poetry and Selected Prose by Walt Whitman*. Boston, Houghton Mifflin Company, 1959.
- NABUCO, Carolina. *Retrato dos Estados Unidos à Luz da Sua Literatura*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.
- NEMEROV, Howard (coord.). *Poesia Como Criação [Poets on Poetry, 1966]*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio, GRD Edições, 1968.
- NEMEROV, Howard (editor). *Contemporary American Poetry*. Washington, Forum Editor, Voice of America, Forum Lectures, 1970.
- OLIVEIRA, Renato Marques de. *Anne Sexton e a Poesia Confessional: Antologia e Tradução Comentada*. Campinas, UNICAMP/IEL, 2004 [Dissertação de Mestrado].
- PERKINS, David. *A history of Modern Poetry — From the 1890s to the High Modernist Mode*. Londres, Harvard University Press, 1987.
- _____. *A History of Modern Poetry. Modernism and After*. Cambridge e Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 1987.
- PERLOFF, Marjorie. *Frank O'Hara — Poet among Painters*. Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- POUND, Ezra. *A Arte da Poesia*. (trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1991.
- _____. *Abc da Literatura*. (trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1986.
- _____. *Poems & Translations*. New York: Library of America, 2003.
- _____. *Poesia*. (Introd. Org. Notas: Augusto de Campos. Transcrição de poemas: Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grunewald e Mário Faustino. Textos críticos: Haroldo de Campos). 1ª edição. São Paulo: Hucitec, 1983.

- ROSENTHAL, M.L. *The New Poets — American and British Poetry Since World War II*. Oxford, Oxford University Press, 1967.
- ROTHENBERG, Jerome; PIERRE, Joris (editors). *Poems for the Millennium. Volume Two: From Postwar to Millennium*. Berkeley, Los Angeles e Londres, The University of California Press, 1998.
- SALZMAN, Jack (editor). *The Cambridge Handbook of American Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- SHAPIRO, Karl. *American Poetry*. Nova York, Thomas Y. Crowell Company, 13ª ed., 1971 (American Literary Forms).
- SPILLER, Robert E. *A Renascença Literária Norte-Americana [A Time of Harvest, 1962]*. Tradução de Francisco Rocha Filho. Rio de Janeiro, Letras e Artes, 1963.
- STAUFFER, B. *A Short Story of American Poetry*. Nova York, E. P. Dutton & Co., 1974.
- TWELVE SOUTHERNERS. *I'll Take My Stand — The South and the Agrarian Tradition*. New York, Harper, 1977.
- STEIN, Gertrude. *Four in America*. New Haven, Yale University Press, 1947.
- STERZI, Eduardo. “Terra Devastada: persistências de uma imagem” in *Remate de Males*, Campinas-SP, (34.1): pp.95-111, Jan./Jun. 2014.
- TYTELL, John. *Naked Angels*. Nova York, Grove Weidenfeld, 1976.
- UNTERMAYER, Louis. *Modern American Poetry*. Nova York, Harcourt, Brace & World, 1969.
- VENDLER, Helen (editor). *The Harvard Book of Contemporary American Poetry*. Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1985.
- VENDLER, Helen. *Poems. Poets. Poetry. An Introduction and Anthology*. Boston, Bedford Books, 1997.
- WILLIAMS, William Carlos. *Paterson*. Nova York, Penguin, 1983.
- _____. *Selected Poems*. Nova York, New Direction Publishing, 1985.
- _____. *Selected Essays*. Nova York, New Direction Publishing, 1969.