

Catarina Lins Antunes de Oliveira

**A voz vem de dentro da pessoa – das
gravações de voz feitas por poetas**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre em Letras pelo
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Rio de Janeiro
Abril de 2018

Catarina Lins Antunes de Oliveira

**A voz vem de dentro da pessoa – das
gravações de voz feitas por poetas**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Helena Franco Martins

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Caetano Waldrigues Galindo

UFPR

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 27 de abril de 2018.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Catarina Lins Antunes de Oliveira

Graduou-se em Letras – Produção textual (PUC-Rio, 2015) e realizou mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio, 2018). É autora de *Músculo* (7Letras, 2015), *Parvo orifício* (Editorial Garupa, 2016) e *O Teatro do mundo* (7Letras, 2017).

Ficha Catalográfica

Oliveira, Catarina Lins Antunes de

A voz vem de dentro da pessoa – das gravações de voz feitas por poetas / Catarina Lins Antunes de Oliveira ; orientador: Paulo Fernando Henriques Britto. – 2018.

57 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2018.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Verso livre. 3. Verso livre novo. 4. Poesia contemporânea. 5. Frank O'Hara. 6. Gravação de voz. I. Britto, Paulo Fernando Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para o PHB
e o Carlito

Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Paulo Henriques Britto;

À PUC-Rio;

À CAPES, pela bolsa concedida;

Aos meus pais, Luiza e Chico, e ao meu irmão Antonio, pelo apoio;

Aos professores Caetano Galindo, Helena Martins, Célia Pedrosa e Rosana Köhl, que compuseram a banca examinadora;

Aos colegas, professores e funcionários do Departamento de Letras, especialmente Eduardo Friedman e Julia Klien.

E aos amigos Carlito Azevedo, Katia Maciel, Maria Eduarda Castro, Mariana Vieira e Pedro Demenech.

Resumo

Oliveira, Catarina Lins Antunes de, Britto, Paulo Fernando Henriques. **A voz vem de dentro da pessoa – das gravações de voz feitas por poetas.** Rio de Janeiro, 2018. 57p. Dissertação de Mestrado-Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa propõe uma reflexão sobre as gravações de voz realizadas por poetas e o desenvolvimento do verso livre novo. Partindo da hipótese de que este tipo de gravação teria se tornado, para poetas que trabalham com o verso livre, um efetivo modo de escrita e entendendo as gravações como possível prática artística mais do que mero registro ou arquivo, os poemas, escritos e gravados, são analisados aqui principalmente a partir da relação entre sua dimensão gráfica e sonora. O trabalho do poeta estadunidense Frank O'Hara é o principal objeto da análise.

Palavras-chave

Verso livre; verso livre novo; poesia contemporânea; Frank O'Hara; gravação de voz; mídia.

Abstract

Oliveira, Catarina Lins Antunes de, Britto, Paulo Fernando Henriques. (Advisor). **Voice comes from inside a body: on voice-records made by poets.** Rio de Janeiro, 2018. 57p. Dissertação de Mestrado-Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research analyzes the act of recording the voice when made by poets. Looking at this type of recording as a possible way of writing, and understanding it also as an artistic practice more than merely a kind of archive, the poems, written and recorded, are analyzed here mainly as regards their relationship between their graphic and sound dimension. The American poet Frank O'Hara is taken and analyzed as the main example of this practice.

Keywords

Free verse, international free verse; contemporary poetry; Frank O'Hara; voice recording; media.

Sumário

Introdução	10
PARTE 1:	
1. Do que falamos quando falamos da voz de um poeta	15
1.1. Uma nova medida	16
1.2. The International Free Verse.....	20
1.3. Leituras públicas	21
PARTE 2:	
2. O'Hara e a voz	25
2.1. Personism	26
2.2. Eros.....	27
2.3. Bittersweet media.....	29
PARTE 3:	
3. Um tipo de dança em que o contato é apenas temporário	33
3.1. Music.....	39
3.2. Colocar-se em frente ao rádio como a um altar	41
3.3. Timor Mortis	42
3.4. O telefone, de novo	45
3.5. Mal-diseurs.....	48
3.6. Ocean Vuong	50
4. Um tipo de conclusão	53
5. Referências bibliográficas	56

Toda literatura não é, fundamentalmente, teatro?
Paul Zumthor

1. Introdução

The only way to be quiet
is to be quick
(Frank O'Hara, "Poetry")

Originalmente, esta seria uma pesquisa sobre as gravações de voz realizadas por poetas. A ideia inicial era que pudéssemos analisar desde um dos primeiros registros sonoros da história – realizado ainda em um cilindro acústico e contendo a voz do poeta vitoriano Robert Browning – e chegar até os dias atuais, identificando como o modo de “dizer” poesia vem se modificando numa espécie de paralelo com o modo como a própria ideia de poesia se modifica. No entanto, à medida em que nos aprofundávamos na análise de certas questões que os poemas e as gravações de Frank O'Hara levantam (ao mesmo tempo em que a ideia inicial se mostrava abrangente demais para uma pesquisa de mestrado) este poeta foi ganhando importância a ponto de se tornar, de certa maneira, o assunto principal.

Frank O'Hara foi um poeta norte-americano que nasceu no dia 27 de março de 1926 e morreu em 25 de julho de 1966. Junto com John Ashbery e Kenneth Koch, fez parte do grupo que mais tarde seria chamado de “New York School”. Muito já foi dito sobre sua relação com as artes plásticas¹, com os pintores nova-iorquinos de vanguarda, de seu trabalho como curador do MoMA, de sua relação com a música. Muito pouco, no entanto, foi dito sobre o conjunto de gravações em que podemos ouvir a voz de Frank O'Hara lendo seus próprios poemas. Considerando que tais registros são conhecidos pela maioria de seus leitores e pesquisadores, isso soa estranho. Ou talvez aconteça o seguinte: para a maioria de nós, saber como Frank O'Hara lia seus poemas – com que velocidade e em que momento respirava – seja só uma curiosidade, e não algo que devesse ser estudado.

¹ Um dos principais trabalhos sobre o poeta é o livro de Marjorie Perloff, de 1977, *Frank O'Hara, poet among painters*, amplamente consultado nesta pesquisa

No entanto, encarar tais gravações como mera curiosidade pareceu-nos um desperdício por algumas razões:

A primeiro delas é um texto escrito por Frank O'Hara em 1959 intitulado "Personism: A Manifesto", cuja ideia principal é: em vez de escrever o poema, o poeta poderia simplesmente telefonar à pessoa a quem o poema se dirige (no *Personism*, o poema deve dirigir-se a alguém) e dizer o que quer dizer. Isso parece colocar a voz mediada como uma peça central na concepção o'hariana de poema ou, ao menos, apontar para uma quase equivalência entre o poema e o telefonema.

Segundo, por sua forte relação com o telefone – como podemos perceber a partir do manifesto, poemas e biografia – e o rádio, dois aparatos que medeiam a voz de maneiras diferentes, o que além de reforçar a ideia da importância da voz mediada na poética de O'Hara nos permitiria pensar sobre esses dois meios de comunicação, comparativamente.

E, por último, mas não menos importante, há a questão do verso livre. No verso livre dito "novo" – utilizaremos o termo "novo" para diferenciar esse tipo de verso livre do "tradicional", aquele utilizado por Whitman, cujas pausas ao final de cada verso gráfico asseguram, na maioria das vezes, a correspondência entre o que se ouve e o que se lê – uma das principais características é que a dimensão gráfica nem sempre corresponderá à dimensão sonora, o que ocorre por causa do processo de enjambement. Assim, trabalhando com o registro sonoro em comparação ao escrito poderíamos perceber como esse deslocamento ocorre.

Considerando que, apesar de sua popularidade esse tipo de verso ainda é pouco estudado, mais o fato de O'Hara ser um dos mais importantes poetas norte-americanos do período pós-guerra e ainda sua grande influência nas gerações seguintes, bem como a importância da dimensão sonora para a poesia, podemos ver as gravações realizadas por Frank O'Hara não apenas como um importante registro histórico mas também como parte, tanto quanto seus textos escritos, de uma espécie de legado artístico.

Segundo Marjorie Perloff (PERLOFF 2009:1), enquanto a maioria dos estudos de poesia se baseia hoje no que os poemas “querem dizer”, a questão sonora é quase sempre encarada como periférica, daí que tenhamos tentando dar ênfase, aqui, a “como os poemas soam”:

Indeed, the discourse on poetry today, largely fixated as it is on what a given poem or set of poems ostensibly “says,” regards the sound structure in question — whether the slow and stately terza rima of Shelley’s “Ode to the West Wind” or the phonemic/morphemic patterning of monosyllabic words like “cat,” “top,” “pit,” “pot,” and “foot” in the “free verse” of William Carlos Williams’s “As the cat . . .” — as little more than a peripheral issue, a kind of sideline. (PERLOFF, op. cit.)

É importante destacar ainda como Frank O’Hara não diz: “em vez de escrever o poema, poderia *ir até* a pessoa”, mas sim: “em vez de escrever o poema, eu poderia *telefonar*”, o que implica: *manter distância*. Ou: ligar-se a alguém, mas através de algo que, ainda assim, os mantenha separados.

Isso nos leva a duas outras noções importantes que me parecem cruciais para pensar o trabalho de O’Hara: eros, ou desejo, e mídia, ou meio.

A distância é um fator decisivo quando falamos das gravações de voz e de mídias em geral. Segundo a filósofa da mídia Sybille Kramer, mídia é justamente aquilo que finge encurtar a distância enquanto na realidade a reforça (este assunto será discutido na seção “Bittersweet media”).

Distância é também um fator indispensável para a noção de “eros” de que nos fala Anne Carson (2015), que define “eros” como aquilo que une ao mesmo tempo em que mantém duas pessoas separadas, uma vez que, para que exista desejo, é necessário que exista distância ou algo que se interponha entre os dois amantes – o que assinala, por mais que desejem o contrário, que dois amantes ainda são duas pessoas separadas. Não à toa, segundo Carson, os poemas de amor raramente são sobre a pessoa amada senão sobre a distância que existe entre dois amantes.

Esta distância (entre duas pessoas, entre o poema e o leitor) parece ser também um dos elementos mais aparentes nas gravações de voz: ouvimos não apenas sons que formam palavras, mas outros ruídos (um farfalhar de folhas, uma respiração, uma buzina ao longe) e silêncios que dizem, acima de tudo, que houve

um corpo que produziu aqueles sons e que agora, durante o tempo em que ouvimos a gravação, está ausente.

Por fim, quando falamos das gravações de voz de poemas, de que tipo de mídia, ou meio, estamos falando? Quando falamos do meio dizemos da voz, do poema ou das ondas sonoras? Talvez pudéssemos entender “poesia” aqui como sendo, desde seus primórdios, uma espécie de intermídia, como sugere Adalberto Müller em *Linhas imaginárias: poesia, mídia, cinema*, e é por este caminho que pensaremos também as gravações de voz neste trabalho.

Do ponto de vista desta pesquisa, assim como o surgimento de uma tecnologia como a da máquina de escrever fortalece a dimensão gráfica do poema – que passará a equivaler ao texto, em vez do seu correlato sonoro – o desenvolvimento das tecnologias de gravação e reprodução de áudio também aparentam ter propiciado o aumento (ou o retorno) de certa preocupação com a dimensão rítmica, sonora e performática da poesia, uma vez que certos poemas já seriam escritos sob a perspectiva de serem ouvidos através de mídias eletrônicas (i.e., separado de corpos) e não apenas impressos em livros ou com a realização sonora atrelada à presença física do poeta. Em *A escrita*, por exemplo, Vilém Flusser escreve que

Dylan Thomas, entre outros, atuam de maneira criativa para dar novamente à língua falada sua dimensão musical perdida. Nunca antes da invenção do gravador poderíamos imaginar que a atividade de criação literária teria um efeito tão rápido e tão abrangente quanto o dessa poesia tão múltipla e diversificada. (FLUSSER, 2010:112)

Mas, se estamos falando de mídia e performance, por que não tratamos também de outros meios, tais como os que reproduzem a imagem de um poeta? Seria um bom ponto a se estudar, também, sobretudo se pensarmos em filmes como o icônico *O poeta do castelo* (1959), de Joaquim Pedro de Andrade, no qual, além da voz de Bandeira dizendo seus próprios poemas há também seu corpo em movimento realizando tarefas tão prosaicas quanto preparar café, caminhar na rua e encontrar amigos. As próprias gravações de O’Hara, ao menos as principais delas, foram retiradas de um filme de 1966, *USA: Poetry*. Porém, a questão das gravações de voz aqui é privilegiada por dois motivos: primeiro, para que possamos, como

dissemos, trabalhar com a dimensão sonora da poesia. E, segundo, porque a ideia da voz, em poesia e nos estudos de literatura em geral, já suscita questões suficientemente interessantes: quando falamos da voz de um poeta muitas vezes não queremos dizer de sua voz física, senão de um suposto conjunto de qualidades em determinada obra que tornariam identificável um autor; ou, ainda, um símbolo de veracidade, algo que, por vir do “interior” de uma pessoa, parece carregar um atestado de verdade (como as gravações de voz feitas secretamente – quase sempre provas irrefutáveis contra alguém –, escutas telefônicas, grampos, etc.).

PARTE 1

1.

Do que falamos quando falamos da voz de um poeta?

Em uma *short lecture* intitulada “Poems for the voice and the ear”, Anne Stevenson diferencia duas acepções da palavra “voz” – uma que diz da voz física, uma articulação vocal ou mental, “a pattern of long or short, stressed or unstressed syllables as they come to mind in the process of writing a poem” (STEVENSON, 2017)². A outra, como dissemos, se refere ao sentido metafórico em que se usa “voz” para dizer de um modo característico de expressão de um autor.

Anne Stevenson, porém, está interessada na primeira: ela acredita que os sons que um poeta ouve em sua cabeça antes de escrever o poema são os mesmos que ele iria fazer se fosse falá-los em voz alta, e que o som “often comes first in a poem’s inception” (STEVENSON, 2017). Nestes termos, diz Stevenson, muito poucos dentre os escritores seriam considerados poetas se tomarmos “poesia” como “first sound and but secondly meaning”, e se elegêssemos como uma característica determinante para um poeta precisamente esta “physical or passionate awareness of vocal sound”.

Uma ideia importante que Anne Stevenson retoma nesta fala é a de Louise Rosenblatt, uma teórica que, em um cenário então dominado pelo New Criticism, altera o foco de sua análise do texto para o leitor e, portanto, para a leitura. Para Rosenblatt, o poema é uma experiência formada por um leitor “under the guidance of a text”, o que, escreve Stevenson, talvez choque aqueles que assumam que um nome ou um título devessem apontar para uma coisa, um objeto: a que se refere um título, sem que exista um leitor? O trabalho desapareceria, e o título referir-se-ia apenas a uma série de manchas pretas ordenadas em linhas ordenadas em páginas. Ambas as autoras enxergam o poema, então, não como um objeto ou uma entidade, mas como um acontecimento no tempo. O poema “acontece” quando se junta um texto e um leitor:

² O livro consultado é um e-book, por isso não há referência à paginação.

There is no such thing as a definitive meaning, but instead many readings within the range of it as there are readers – then, now, past, present and future. [...] Every reader who interacts with a poem, play or novel in a sense decides how to perform it, as a musician performs a score (STEVENSON, 2017).

Traça-se aí um paralelo com a música: o leitor seria uma espécie de “performer” assim como os músicos performam uma partitura. Stevenson pergunta: onde está a música senão na ordem dos sons tocados ou ouvidos? Certamente “música” não são os pontos pretos desenhados na partitura. Tampouco o poema será – apenas – o texto grafado.

No entanto, isso parece estar se modificando desde William Carlos Williams. É o que veremos na próxima seção.

1.1.

Uma nova medida

1

William Carlos Williams é uma figura-chave para pensarmos o verso livre dito novo. Com isso não queremos dizer que seja ele o inventor desse tipo de verso, mas sim que certos procedimentos foram explorados por ele antes de serem amplamente incorporados pelas gerações seguintes. O próprio Frank O’Hara escreveria em um poema:

it’s so
original, hydrogenic, anthropomorphic, fiscal, post-anti-
aesthetic,
bland, unpicturesque and WilliamCarlosWilliamsian!
it’s definitely not 19th Century, it’s not even Partisan Review,
it’s
new, it must be vanguard! (O’HARA, 1997:265)

Falaremos mais detidamente sobre alguns recursos williamsianos os quais Frank O’Hara irá utilizar também, tais como o tom coloquial, o primeiro verso que se transforma em título (ou vice-versa) e, particularmente, o lugar em que o poeta se coloca, que é de alguma maneira fora do poema, operando como um mediador entre dois mundos. Mas, antes, faremos algumas considerações acerca do desenvolvimento do verso livre com o qual Williams se preocupava.

2

O verso, que esteve sempre associado à medida, escreve William Carlos Williams, teria perdido completamente qualquer relação com a ideia de algo que se possa medir (na verdade, ele escreve nos anos 50, mas a afirmação ainda parece verdadeira).

Em 1954, Williams apontava aquele que para ele era o principal problema do verso livre na época:

Os versos que compõem os nossos poemas carecem de qualquer construção métrica propriamente dita, de uma medida que os faça consistentes. Claro que ainda há sonetos e ninguém parece perceber a incongruência de algo assim: os poemas não já não se podem construir de acordo com uma medida euclidiana, por mais “belos” que resultem. Os fundamentos últimos de nossas crenças mudaram. Já não vivemos deste modo e, no fundo, não há um só aspecto de nossas vidas cuja ordem responda àquela medida. [...] Uma nova ordem, relativa, opera em outros âmbitos. Até as leis de divórcio o reconhecem. Podemos ser tão estúpidos a ponto de não ver que o mesmo vale para a construção do verso moderno?

Se as pessoas não encontram, nos versos que as oferecemos, uma construção que as interesse – ou que pareça crível – não os lerão e não serei eu quem as culpará. (WILLIAMS, 2013:71)

Williams continua sua crítica:

A maior parte dos poemas que encontro hoje em dia só parecem interessados no que dizem, em quão profundos podem parecer. Isso é certo a tal ponto que, quem os escreveu, esqueceu de convertê-los em verdadeiros poemas. Graças a Deus, não somos músicos; de outro modo, nossa carência de imaginação estrutural nos daria vergonha. Não existe qualquer atrativo no modo como nossos poemas estão construídos, nada que consiga tirar os ouvidos do tédio. Eu, ao menos, sou incapaz de lê-los. (WILLIAMS, 2013:73).

Para Williams, desde Whitman, o verso livre perdeu seu rumo. Embora ele obviamente admita que tenha sido necessário romper com as medidas existentes então, como fez Whitman, Williams aponta o fato de não haver contenções de nenhum tipo como principal motivo que teria levado Whitman à “loucura”. No fim, diz Williams, Walt Whitman teria se voltado a uma linguagem imprecisa e sem disciplina que seria precisamente a característica (a seu ver, a pior de todas) que seus sucessores iriam copiar.

O que William Carlos Williams sugere como solução para este problema é esquecer Whitman e encontrar uma nova disciplina. “A invenção é a mãe da arte”, escreve, “e devemos inventar novas formas que suplantem as que já estão desgastadas”:

Apesar de seu extraordinário instinto, Whitman foi a causa de nossa perdição. E eu mesmo, entre outros, tenho certa responsabilidade nesse assunto. Não há verso livre: todo verso deve responder a determinada medida, ainda que não à velha medida (WILLIAMS, 2013:73).

Anteriormente havíamos comentado brevemente sobre dois estilos de verso livre: primeiro, o verso livre tradicional, whitmaniano, com pausas ao fim de cada uma das linhas do poema, o que faz com que o verso sonoro (i.e: o que se ouve) e o gráfico (i.e: o que se lê) constantemente correspondam; o segundo, williamsiano, que teria dado origem ao verso livre dito novo, no qual o enjambement ocupa um lugar importante.

No entanto, não basta dizer que o verso livre williamsiano seja fortemente enjambado, embora essa de fato seja uma característica marcante. Se Williams procurava uma nova medida, talvez seus poemas – e aqueles que vieram depois, seguindo essa tradição – nos ajudem a tentar entender que medida é esta pela qual devemos procurar.

De fato, pelo que se pode observar, a maior parte da poesia publicada hoje nos países de língua inglesa e portuguesa utiliza o enjambement característico do verso livre novo, chegando mesmo a se assemelhar à “prosa picotada”,**** [[ancorar de outra maneira / *ser mais cuidadosa*]]] como escreve Roubaud, de quem falaremos adiante. E a afirmação de que “difícilmente poderíamos encontrar algo que tire nossos ouvidos do tédio” parece conter ainda alguns traços de verdade, ao menos enquanto continuamos a falar de poesia publicada em livros. Poderíamos discordar de Williams, no entanto, quanto à parte de que “não há nada capaz de tirar os ouvidos do tédio”: há algumas exceções – e Frank O’Hara certamente é uma das mais importantes delas.

3

Brevemente, podemos dizer que até o século XIV a palavra e o som formavam uma forma chamada *canço* e que o poeta era um trovador, escreve Jacques Roubaud na introdução ao estudo de Marjorie Perloff sobre o som da poesia/a poesia do som (ROUBAUD, 2009:18). É a separação destes dois elementos que daria origem ao que hoje entendemos como poesia, que combina as palavras de uma língua através da escrita de maneira que os torna indissociáveis. A outra forma, a que unia as palavras e o som, não desapareceu, diz Roubaud, e é o que até hoje entendemos como canções:

As palavras de uma canção podem ou não serem consideradas poesia e as palavras de um poema podem ou não serem transformados em uma canção. Uma canção não é um poema e um poema não é uma canção” (ROUBAUD, op. cit).

Um poema, para ele, é a união de dois aspectos internos e dois aspectos externos. Iremos nos concentrar aqui apenas em seus dois aspectos externos: seu formato escrito (que havíamos chamando de dimensão gráfica), e seu formato oral (para nós, a dimensão sonora)

4

Até o fim do século XIX (Roubaud escreve do ponto de vista francófono) esses dois aspectos da poesia estavam em harmonia e o metro e a rima garantiam uma passagem “relativamente fácil da página para o ouvido”. Estas dinâmicas irão mudar com os ataques à forma tradicional, e, a partir daí, escreve Roubaud, a poesia irá se distinguir da prosa

via ‘breaking the line,’ and quite differently from the way that technique is used in prose. It’s a fairly weak constraint and requires in oral performance some attempt to mark to the end of lines (p.20).

5

Nesta lista ou manifesto chamado “Poetry and Orality”, que serve de introdução ao estudo organizado por Marjorie Perloff sobre o som da poesia e a poesia do som (*The sound of poetry/The poetry of sound*), Roubaud distingue três tipos diferentes de verso livre: Standard, Oral e International (SFV, OFV e IFV).

O Standard Free Verse (SFV) seria o mesmo verso livre tradicional, whitmaniano, de que já falamos, que até os anos 60 era o predominante na França e no Brasil, cuja principal característica é a coincidência entre as quebras de linha e as unidades sintáticas. Nessa ordem, o Oral Free Verse é o praticado nos Estados Unidos nos anos 50, que para Roubaud abarca desde Ginsberg a Creeley e cuja manifestação escrita está especialmente subordinada à fala (O’Hara provavelmente seria visto por Roubaud como um integrante desse grupo). E, finalmente, a partir dos anos 60, aparece o que Roubaud irá chamar de International Free Verse que é, a meu ver, uma faceta daquele tipo de verso derivado do verso williamsiano, mas de alguma maneira simplificado, pasteurizado, para os parâmetros de Roubaud.

1.2. The International Free Verse

In the realm of IFV, form becomes increasingly secondary.
(ROUBAUD, 2009:23)

Este tipo de verso ao qual Roubaud chama “Verso livre internacional” permite, segundo ele, que se fale sobre qualquer coisa politicamente correta (em suas palavras: “multiculturalista, feminista, antirracista”),

or burble on about peace and your grandmother, *so long as no one suspects you of playing “formal games” or of being “difficult,” which would be “elitist,” “non-democratic”* and probably in breach of the rights of man and an insult to NGOs (ROUBAUD, op. cit., 23).

Deste modo, a forma estaria mais do que nunca em segundo plano. Poderíamos nos perguntar aqui se de fato se trata de um desprezo pela forma ou se não haveria uma forma a que Roubaud talvez ignore por causa de uma ideia pré-

determinada de que tipo de forma deveríamos esperar em um poema. Mas, por ora, concentremo-nos nos sintomas deste suposto desprezo pela forma e aderência à prosa.

Em uma aula de oficina poética³, analisávamos um poema de Angélica Freitas e notamos que, embora as linhas estivessem cortadas visualmente de uma determinada maneira, ao lê-lo em voz alta era possível perceber uma forma métrica nítida que não correspondia ao modo como os versos estavam cortados. Nos perguntávamos por que a autora teria disposto as linhas daquele modo, de alguma maneira escondendo a “verdadeira métrica”. Claro que em cada poema isso pode ocorrer por uma razão diferente, mas, de fato, há um certo desprezo geracional (não só dos poetas, mas também da parte dos leitores) pelas formas consideradas desgastadas. O que não tem sido muito notado ou ao menos comentado é que muitas vezes os poetas contemporâneos seguem uma forma igualmente desgastada (segundo Roubaud, essa seria a do verso livre internacional). E tal desgaste ficaria especialmente perceptível nas leituras de poesia.

1.3. Leituras públicas

A poem starts as a rhythm or a wave in the mind before it
reaches expressions in words
(Eliot, 1942)

Segundo conhecida passagem de Ezra Pound, há três elementos na poesia: melopeia, relativa ao som; fanopeia, à imagem; e logopeia, “a dança do intelecto entre as palavras”. Se tanto a fanopeia quanto a logopeia são apontados como elementos fortes na poesia contemporânea norte-americana, Anne Stevenson e Roubaud se dedicam a apontar como a melopeia, graças à permissividade do verso livre (e, para Roubaud, hoje em dia graças à influência da poesia norte-americana), segundo eles, não estaria bem representada.

³ 2º semestre de 2013, curso de graduação em Letras, Dept. de Letras, PUC-Rio / Prof. Paulo Henriques Britto.

Do nosso ponto de vista, por mais que se deva, por um lado, assinalar, e de certo modo, até comemorar o aparecimento de tantos poemas que “falem sobre”⁴ violência, feminismo etc., as questões formais da poesia contemporânea, por outro lado, não poderiam ser ignoradas em um trabalho que se proponha a estudar o verso livre. Mas, diferente de Roubaud, para quem o problema estaria no fato de que a poesia corre o risco de se transformar em “prosa curta”, acredito ser mais proveitoso tentar perceber como isso está acontecendo – já que, mesmo nestes casos, há poemas bem sucedidos – e procurar descobrir que nova medida é esta que talvez esteja se desenvolvendo, em vez de simplesmente assumir que não há medida e tudo está perdido ou livre demais, etc. De fato, talvez não existam mais medidas rígidas tais como as traçadas pelas regras de metrificação capazes de estabelecer com precisão uma fronteira entre a prosa e a poesia. Mas, como escreve Fussell (1979) o adjetivo “livre” em “verso livre” é de sentido tão vago quanto em “mundo livre” – sim, o mundo livre, o que não quer dizer que tudo seja permitido. Ou melhor, tudo é de fato permitido, mas sob certas condições. O mesmo é certo para o verso livre.

Voltando a Roubaud, a tendência à prosa e o desprezo pela forma se manifestaria, segundo ele, sobretudo nas leituras públicas de poesia – e ele alega ter assistido a “tons of them”:

The dominant tendency it to read “as if it were prose.” This tendency is present and on the rise among American poets too. Of course, more often than not these so called “poems” are quite simply short prose texts. And, since it’s rather tricky to relate a full narrative in a short text, poetry risks becoming nothing more than “short prose.” (ROUBAUD, 2009:24)

O que estas leituras públicas tornam mais perceptível é a falta de inovação/preocupação rítmica que já assinalava Williams e também uma ideia de *acessibilidade*, já que, pelo menos em termos gerais, a prosa tende a ser mais compreensível, assimilável e bem recebida do que a poesia – e talvez demande, nestas circunstâncias, menos atenção.

Aqui poderíamos abrir parênteses para falar da experiência de autores que transitam entre livros de poesia e prosa, como Roberto Bolaño, menos conhecido

⁴ A própria ideia de que um poema deva “falar sobre algo” é muitas vezes posta a prova, como no título do livro de Anne Stevenson (“About poems and how poems are not about”), ou da afirmação de Frank O’Hara que diz, sobre seus poemas: “I hope the poem to be the subject, not just about it”.

como poeta do que prosador e que, no entanto, ao escrever um longo romance cujo tema principal é a poesia se torna um dos mais aclamados escritores latinoamericanos da atualidade; ou de como ele mesmo considera sua poesia prosaica, em ambos os sentidos, e a prefira em relação à sua prosa enquanto seus leitores normalmente a considerem a primeira inferior⁵; Isso, no entanto, nos afastaria demais do tema das gravações de voz, embora não tanto de O'Hara, considerando a influência de O'Hara no trabalho de Bolaño. De qualquer maneira, antes de passar para analisar os poemas de Frank O'Hara – que por sua vez também poderiam ser considerados “prosaicos”, principalmente os do estilo “I do this, I do that” – fazem-se necessárias mais algumas observações sobre as leituras de poesia).

O hábito das *public readings*, segundo Adalberto Müller, teria se tornado ultrapassado na França e no Brasil ao longo do século XX sobretudo devido a “uma ênfase pós-mallarmaica no livro e na tipografia” (MÜLLER, 2012:60). No entanto, esta tradição sempre conviveu harmonicamente com o mercado editorial nos países de língua inglesa, escreve Müller, uma tradição que inclusive “ganha força na poesia rebelde dos anos 1950, com os poetas beats de São Francisco, que encontram seu primeiro espaço nas leituras feitas em cafés” (MÜLLER, 2012:60), o que também prepara o terreno e uma nova sensibilidade para que um poeta/cantor como Bob Dylan possa aparecer.

Paulo Leminski escreve, no posfácio da tradução brasileira dos poemas de Ferlinghetti, que o fato de as vanguardas americanas terem se voltado para a oralidade enquanto aqui se voltaram para a dimensão visual se dá pelo fato de que, enquanto os EUA eram um país cuja tradição da cultura de massa já se baseava na imagem, aqui éramos um país com uma tradição forte de cultura oral, além de analfabeta (LEMINSKI, 1984:264). Assim, enquanto a experimentação nos

⁵ Quando perguntado por quê acreditava-se melhor como poeta do que como prosador, Bolaño disse ser porque seus livros de poesia o faziam ruborizar menos. A exceção seria o texto *Amberes* (em português, *Antuérpia*), que não o envergonhava porque conservava, em suas palavras, certa ilegibilidade. Alejandro Zambra acredita ser precisamente esta razão de popularidade de Bolaño, como prosador, ser maior do que como poeta: romances são mais inteligíveis do que a poesia. Um bom romance, no entanto, contém doses de ilegibilidade, mais do que um mau romance. O que Bolaño faz, como narrador, é tornar inteligíveis o poeta e a poesia. Mas apenas ligeiramente inteligíveis, daí que sua obra chame sempre à releitura. (LINS, 2014:3)

Estados Unidos nos anos 60 se voltava para a fala, com os poetas da geração beat, a experimentação aqui tendia a se afastar da fala, voltando-se para o aspecto visual:

Lá, a vanguarda, representada por um Ginsberg, um Ferlinghetti, um Corso, passava-se numa pauta oral. Aqui, a vanguarda concreta representava, sobretudo, uma radicalização da dimensão visual da poesia.” (LEMINSKI, 1984:264)

Ao perceber que poesia concreta seria “o poster, o out-door, os anúncios luminosos e, hoje, o vídeo-texto”, e que a poesia beat seria “o recital, o poema feito para ser falado, caudalosas torrentes esperando uma voz”, Leminski indaga: “duas poesias, duas vanguardas: duas mídias distintas?” (LEMINSKI, op. cit)

Quanto à aproximação da poesia contemporânea com a prosa, Ferlinghetti, ao organizar uma antologia, escrevia que:

Parece que “a voz que é grande dentro da gente” soa lá dentro mais como uma voz em prosa, embora com a tipografia da poesia. O que não quer dizer que seja prosaica ou não tenha profundidade [...], está muito bem escrita, uma graça de prosa cheia de vida – prosa que fica de pé sem as muletas de pontuação, prosa cuja sintaxe é tão clara que pode ser escrita espalhada por toda a páginas, em formas abertas e campos abertos, e ainda assim ser prosa bem clara e bem rara. E na tipografia da poesia, o intelecto poético e o prosaico se travestem nas roupas um do outro. (FERLINGHETTI, 1981:250)

Leminski, no entanto, discorda do pensamento de Ferlinghetti de que “poesia moderna é prosa”, contido no que Leminski chama de um “ensaio-tentativa de reflexão teórica tão cheio de intuições iluminadas quanto de limitações”, apontando que a poesia do próprio Ferlinghetti seria “menos prosa” do que o autor imaginava:

O fluxo verbal de Ferlinghetti é rico de todos os efeitos que fazem de uma frase poesia e não prosa, ecos sonoros, reflexos fonéticos, paralelismos, aliteraões, alto grau de fusão do magma verbal. (LEMINSKI, 1984:262)

PARTE 2

2.

O'Hara e a voz

Dentre as razões para a centralidade de O'Hara nesta pesquisa, começamos destacando sua relação com o telefone. Conta-se que alguns de seus poemas só seriam conhecidos hoje porque foram anotados por interlocutores do outro lado da linha telefônica enquanto O'Hara os lia. Mesmo que isso não seja verdade, se imaginarmos essa situação hipotética e pensarmos em seus versos longos em comparação com aqueles com linhas mais curtas, seria interessante perguntar se, quando ocorre de seus poemas aparecerem com linhas muito longas, quase acompanhando a duração de uma respiração, isto seria intencional – i.e.: linhas graficamente longas – ou se apenas teriam sido anotadas pela pessoa do outro lado da linha desta maneira por causa das pausas feitas para a respiração. Claro que isso não importa de verdade – muitos de seus poemas de linhas longas já haviam sido publicados enquanto O'Hara ainda vivia, e segundo Perloff, O'Hara as utilizava frequentemente “evidently because he liked their appearance on the page – their ability to convey sensuality and strength. When spoken, however, these lines tend to break down into groups of twos or threes”. Porém, ouvindo a gravação da leitura de O'Hara de “Ode to Joy” e de “Having a coke with you”, percebe-se como ele lê a maioria das linhas longas – ao menos nesses dois poemas – sem criar pausas no interior delas, sem dividi-las em grupos menores.

De qualquer maneira, tanto seus versos longos quanto sua leitura nos remetem à ideia grega de que respiração é consciência, percepção e emoção (CARSON, 2015:74). A respiração liga o poema a um corpo e, para quem escreveu um manifesto que diz que o poema se situa entre duas pessoas mais do que entre duas páginas⁶, esta certamente será uma ideia importante.

⁶ O'HARA, Frank. “Personism: A Manifesto”, 1959.

2.1. **Personism**

Em “Personism: a Manifesto”, um texto em prosa publicado em 1959, O’Hara descreve, em tom de blague, algumas características do pseudo-movimento poético que ele inventava naquele momento (e do qual ele era o único participante). O pano de fundo para a aparição desse texto é um ensaio de Allen Ginsberg chamado “Abstraction in Poetry” que dizia que um poema como “Second Avenue”, de O’Hara, era um experimento em escrever “long meaningless poems”, cujo objetivo seria a liberdade de composição na qual um poeta tentaria evitar considerações pessoais dando origem a um novo tipo de poesia que poderia ser comparada à arte abstrata. O’Hara até teria achado o argumento interessante, mas que não definia o que ele de fato fazia (PERLOFF, 1977:25). Assim, escreve o manifesto “Personism”.

Como já dissemos, um dos pontos centrais do texto é que o poeta poderia simplesmente telefonar em vez de escrever o poema. Ainda assim, ele esclarece, não há nada que ver com intimidade ou personalidade, longe disso. Escreve O’Hara:

Personism has nothing to with personality or intimacy, far from it! But to give you a vague idea, one of its minimal aspects is to *address itself to one person (other than the poet himself)*, thus evoking overtones of love without destroying love’s life-giving vulgarity, and sustaining the poet’s feelings towards the poem while preventing love from distracting him into feeling about the person. That’s part of Personism. It was founded by me after a lunch with LeRoi Jones on August 27, 1959, a day in which I was in love with someone (not Roi, by the way, a blond). I went back to work and wrote a poem for this person. While I was writing it I was realizing that, if I wanted, *I could use the telephone instead of writing the poem*, and so Personism was born. It’s a very exciting movement which will undoubtedly have lots of adherents. *It puts the poem squarely between the poet and the person, Lucky Pierre style*, and the poem is correspondingly gratified. The poem is at least between two persons instead of two pages. In all modesty, I confess that *it may be the death of literature as we know it*” (O’HARA, 1959) (grifos meus).

Apesar de obviamente irônico, o manifesto contém algumas ideias importantes para pensarmos o trabalho de O’Hara e sobretudo como ele se relaciona com a ideia da voz e das mediações. Primeiro, há a questão de que o poema deveria “se dirigir a alguém além do poeta”; depois, na passagem em que O’Hara escreve que poderia simplesmente usar o telefone em vez de escrever o poema, podemos

perceber como a questão da distância poderia ser vista aqui como uma peça particularmente importante na concepção do poema personista/ohariano. Outro ponto de interesse para nosso propósito será quando Frank O'Hara diz que o poema está “at last between two persons instead of two pages”, colocando o poema como um meio que liga (mas também se interpõe entre) duas pessoas. Sendo “Lucky Pierre” o termo utilizado para falar da pessoa que fica no meio de uma relação sexual a três, o poema parece ser visto aqui como um terceiro elemento em um relacionamento amoroso.

2.2. Eros

Best Witchcraft is Geometry
(Emily Dickinson)

John Ashbery, na introdução dos poemas completos de O'Hara (1995), é certeiro ao apontar que, para O'Hara, “Love is important as lunch” – uma brincadeira com os títulos de seus “Lunch poems”, seguidos dos “Love poems”. Se os poemas de amor de O'Hara pressupõem uma distância, ou algo que se interponha entre ele e o amante – o que se evidencia pela menção, primeiro, ao telefone e, depois, ao poema como um “Lucky Pierre” – podemos ver aqui uma semelhança com a noção de Eros de que fala Carson.

Em *Eros: the bittersweet*, Anne Carson parte da ideia de que a palavra “eros”, em grego, denota “falta”, “desejo do que está ausente” (CARSON, 2015:23). Assim, por definição, é impossível que o amante consiga o que quer, uma vez que, quando o tiver, já não o quer mais. “Todo o desejo humano se centra sobre o eixo de um paradoxo, a ausência e a presença são seus polos”, escreve Anne Carson. (CARSON, 2015:25).

A partir do fragmento 31 de Safo, um dos poemas de amor mais conhecidos de nossa tradição, Anne Carson descreve a figura geométrica formada pela distância entre a pessoa amada, o homem que está com ela, e a poeta que assiste à cena. O formato é um triângulo. O poema não é um poema sobre as três pessoas *como indivíduos*, escreve Carson (p.29), mas sim sobre esta figura geométrica que se

forma a partir da distância entre eles. Segundo Carson, Safo concebe o desejo como uma estrutura feita de três partes (CARSON, 2015:32).

Se *eros* é falta, sua ativação requer três componentes estruturais: amante, amada e aquilo que se interpõe entre eles. São três pontos de transformação no circuito de uma relação possível, eletrificados pelo desejo de maneira que se tocam sem tocar. Estando juntos, os separa. O terceiro componente tem um papel paradoxal porque conecta e separa ao mesmo tempo, assinalando que os dois não são um, irradiando a ausência cuja presença eros demanda. (CARSON, 2015:33)

Nem todos os poemas de amor, na verdade, precisariam do artilho de uma terceira pessoa no triângulo, escreve Carson (p.35), há outras formas de triangular o desejo, mas todas elas precisam se organizar em torno de uma “ausência radiante”. E esta inacessibilidade, para Carson, tem a ver com as questões de limite. Assim, “eros” é também uma questão de limites. (p.50)

A teoria de Anne Carson é que a ideia de “eros” como algo que vem do exterior e nos invade, e o próprio limite da carne entre um “eu” e um “você”, só poderiam ter surgido em um mundo que acredita em barreiras e limites bem estabelecidos entre “eu” e “o mundo”, e barreiras e limites só teriam sido sistematizados com o surgimento da escrita, o que teria permitido a noção de um “eu” que se separa do resto do mundo. Antes disso, quando alguém estava diante de “poesia”, estaria aberto a todas as sensações que seus outros sentidos pudessem captar.

Antes da introdução da tecnologia da escrita, quando a poesia era principalmente ouvida, era preciso estar mais aberto às sensações do mundo. Quando passamos a ler textos escritos foi preciso construir uma barreira: não ouvir, bloquear as outras sensações que um corpo pode sentir e receber informação apenas através do olho e de um custoso processo de concentração, nos separando do entorno.

Em sociedades orais, escreve Carson (p. 69), as pessoas vivem misturadas a seu entorno de uma maneira muito mais íntima do que nas sociedades alfabetizadas. A alfabetização fez com que as palavras e o leitor perdessem sensorialidade: o leitor se desconecta do influxo das impressões sensoriais que lhe

transmitem o nariz, o ouvido, a língua, a pele, e se concentra apenas na leitura, com o órgão da visão. Assim como o texto escrito é o que permite a separação das palavras umas das outras, o texto também separa o entorno do leitor, e o leitor das palavras. E, conclui Carson, “a separação é dolorosa”.

Arquíloco foi provavelmente o primeiro dentre os poetas líricos cuja obra teria se beneficiado, em sua transmissão, da revolução da alfabetização. Ainda que faltem certezas a respeito da cronologia tanto deste poeta quanto do alfabeto, o provável é que, tendo sido primeiro educado na tradição oral, em algum ponto de sua carreira Arquíloco teria se deparado com a nova tecnologia da escrita e se adaptado a ela. (CARSON, 2015:78). A partir de então, os poetas vão tentar encontrar maneiras de lidar com essa nova forma de pensar limites – limites de som, palavras, acontecimentos, tempo, identidades.

As pausas interrompem o tempo, escreve Carson. “As pausas fazem com que uma pessoa pense” (CARSON, 2015:78).

2.3. Bittersweet media

If there is a place further from me
I beg you not to go

(Morning, Frank O’Hara)

Podemos perceber também uma forte ligação entre a noção que Carson atribui a eros – como algo que se interpõe entre duas pessoas e que assinala que, por mais que desejem o oposto, continuam sendo duas pessoas separadas – com as ideias da filósofa da mídia Sybille Krämer, para quem “mídia” é precisamente aquilo que produz distância enquanto finge encurtá-la (aqui entenderemos o termo “mídia” não apenas como aquilo que em português chamamos de “os meios de comunicação de massa” – televisão, rádio, etc. – mas também outros meios, tais como as cartas e a própria voz, mediada ou não).

Se O’Hara coloca o poema entre duas pessoas, como um “Lucky Pierre”, e Carson vê “eros” como um elemento que une ao mesmo tempo em que separa, para

Krämer a performance da comunicação consiste não apenas em estabelecer uma conexão entre duas coisas distantes, mas em criar uma sociedade cujo objetivo seria superar esta distância. Quando o processo de comunicação é bem-sucedido, as duas pessoas que se comunicam de alguma maneira se tornariam uma: “if the goal of understanding has been achieved, then it is as if they are speaking with one voice.” (KRÄMER, 2015:23).

Sybille Krämer trabalha com teses de diferentes autores sobre a mídia e comunicação para construir seu estudo, e para a nossa intenção reproduziremos algumas dessas ideias. A primeira será a tese de Durham Peters, para quem o processo de disseminação de mensagens de apenas um dos lados (verificável no modelo dos meios de comunicação e portanto também nas gravações de voz) não seria uma sub-variedade da comunicação dialógica presencial: para Peters, a distância, na verdade, é constitutiva da própria noção de diálogo, não apenas dos processos de comunicação mediada por meios externos ao homem (comunicação à distância). (KRÄMER, 2015:77). O que as mídias tornam aparente são certas configurações que fazem parte de qualquer processo de comunicação.

Enquanto o telefone permite comunicação dialógica através da distância, o rádio radicaliza o processo de disseminação (KRÄMER, 2015:72). O aparato do telefone, ao borrar a identificação pessoal, faz com que práticas culturais de identificação precisem ser utilizadas, e é justamente essa atenuação da identificação pessoal o que faz com que as conversas por telefone se aproximem mais da escrita do que do diálogo, apesar de sua dimensão interativa. E, escreve Krämer, a comunicação por telefone se torna uma metáfora da pergunta: seria comunicação algo além de “overlapping monologues”?

No rádio, por outro lado, as vozes estão disponíveis em ondas e qualquer um poderia ouvir – bastaria ter o aparelho necessário (o que, pergunta Krämer, não se parece com uma extensão da ideia de conversar com o mundo dos mortos? Poderíamos também lembrar das experiências de Hilda Hilst de comunicação com os mortos através das ondas de rádio, para ficar pelo menos dentro do assunto “poetas”, mas esta relação da comunicação com “o mundo dos mortos” será discutida mais para a frente, na seção *Timor Mortis*).

A estrutura disseminativa de comunicação interpessoal, escreve Krämer sobre a teoria de Peters, valoriza o receptor, que se torna o responsável por que o discurso caia em “solo fértil”. No entanto, porque o receptor não compartilha o mesmo “mundo interior” daquele que fala, a comunicação se torna menos uma “confluência de estados mentais” e mais “um tipo de dança onde o contato é apenas temporário” (KRÄMER, 2015:78).

Assim, se por um lado o processo de comunicação é concebido como um processo simétrico e recíproco, por outro, em um modelo de comunicação enquanto transmissão, a transmissão será bem-sucedida quando um material for simplesmente transportado de um lado para outro lado, sendo então um processo assimétrico e unidirecional cujo objetivo é a emissão ou a disseminação em vez do diálogo.

A partir dessas diferenças Krämer estabelece dois princípios: “the personal principle of understanding” e “the postal principle of transmission”. O princípio postal apresenta a comunicação como um produto da confecção entre duas instâncias separadas pela distância espacial, enquanto o “personal principle of understating” apresenta a comunicação como uma sincronização de condições divergentes entre indivíduos, o que, segundo Krämer, contém também uma dimensão erótica:

The postal principle presents communication as the production of *connections* between spatially distant physical instances. On the other hand, the dialogical principle presents communication as the synchronization and *standardization* of formerly divergent conditions among individuals. We could thus say that there is a latent erotic dimension to the telos of this personal perspective (i.e. the merging of people who were separated from one another). (KRÄMER, op. cit.)

Para enfatizar as diferenças entre estas duas noções, Krämer se refere a elas como o conceito erótico o conceito postal da comunicação. Ambos os conceitos pressupõem uma distância que também pode ser descrita como uma diferença qualitativa, “difference constitutes one – if not *the* – universal precondition of communication”. (KRÄMER, op. cit.)

No princípio postal, a principal diferença é gerada pela distância temporal e espacial entre eles. No erótico, a diferença principal é estabelecida entre dois indivíduos, cada um com seu “heterogeneous and initially impenetrable inner world”. (KRÄMER, op. cit.)

Em ambos os casos a comunicação será uma maneira de resolver o problema de encurtar estas distâncias, e o que estes conceitos representam são duas estratégias diferentes para lidar com essa distância:

– No conceito de comunicação a nível pessoal o objetivo seria o de abolir a distância e a inacessibilidade mútua, o que equivale a disser que se assume a *existência da diferença sem endossá-la*. Em vez disso, tenta-se transformar os diferentes em iguais.

– No conceito de transmissão, a distância será encurtada porém não aniquilada: “indeed, it is precisely through and in the successful transmission that the sense of being distant from one another is *stabilized and reinforced*” (KRÄMER, 2015:23).

Em “Mediological Materialism”, Régis Debray argumenta que, diferente da comunicação, a transmissão não depende da ilusão de imediatismo, mas obviamente requer um meio e corpos mediados. “Pensar sobre a transmissão poderia ajudar a pensar na comunicação, embora o oposto não seja verdade”, escreve. (DEBRAY *apud* KRÄMER, 2015:64)

Segundo Debray, a cultura tem origem no espírito da transmissão. O imediatismo da nossa relação com o mundo foi perdida no exílio do paraíso, e mediação seria nosso destino desde então. Para ele, na realidade, toda a comunicação – e não apenas a comunicação dita “à distância” – se dá sempre entre duas partes separadas, o que faz com que precisemos ver todo tipo de comunicação como um processo mediado.

PARTE 3

3.

“Um tipo de dança em que o contato é apenas temporário”

Fala-se muito sobre o *immediatismo* dos poemas de O'Hara, como no fim do conhecido poema “Autobiographia Literaria”, que termina com os seguintes versos:

And here I am
the center of all beauty
writing these poems
Imagine! (O'HARA, 1995:11)

Segundo Perloff, mencionar “these poems” fala a favor de uma linguagem dinâmica e “immediate”. *Immediate*, porém, poderia ser traduzido aqui tanto como imediato, instantâneo, mas também: *mediado*, ou seja, sem mediação.

Mas: o que O'Hara faz não é justamente mediar? “It seems they were all cheated of some marvelous experience / which is not going to go wasted on me which is why I'm telling you about it” é como termina um de seus mais conhecidos poemas de amor, “Having a coke with you”:

is even more fun than going to San Sebastian, Irún, Hendaye, Biarritz, Bayonne or being sick to my stomach on the Travesera de Gracia in Barcelona partly because in your orange shirt you look like a better happier St. Sebastian partly because of my love for you, partly because of your love for yoghurt partly because of the fluorescent orange tulips around the birches partly because of the secrecy our smiles take on before people and statuary it is hard to believe when I'm with you that there can be anything as still as solemn as unpleasantly definitive as statuary when right in front of it in the warm New York 4 o'clock light we are drifting back and forth between each other like a tree breathing through its spectacles and the portrait show seems to have no faces in it at all, just paint you suddenly wonder why in the world anyone ever did them

I look at you and I would rather look at you than all the portraits in the world except possibly for the Polish Rider occasionally and anyway it's in the Frick which thank heavens you haven't gone to yet so we can go together for the first time and the fact that you move so beautifully more or less takes care of Futurism just as at home I never think of the Nude Descending a Staircase or at a rehearsal a single drawing of Leonardo or Michelangelo that used to wow me and what good does all the research of the Impressionists do them when they never got the right person to stand near the tree *when the sun sank*

or for that matter Marino Marini when he didn't pick the rider as carefully as the horse it seems they were all cheated of some marvelous experience which is not going to go wasted on me which is why I'm telling you about it

(O'HARA, 1995:360)

O poeta funciona aqui mais como um mediador de uma experiência em vez de um “eu” que expressasse seus anseios ou sentimentos íntimos a outrém. A própria leitura de O'Hara desse poema parece atualizar para o tempo presente dois momentos: o momento sobre o qual o poema de algum modo se baseia (em que um “eu” toma uma coca-cola com um “você”, e que se torna o presente do poema) e o momento da “escrita” do poema (que pode ser tanto o momento da construção do poema quanto o momento que a voz é gravada, que se fundem neste). A gravação, o terceiro elemento, é o que fecha o circuito, dirigindo-se ao futuro. Neste poema de amor, entre um “eu” – que em verdade não existe com a consistência das coisas *reais, do mundo* – que se dirige a um “você” (que tampouco é tão claro) existe não apenas distância mas tudo mais o que puder caber entre esses dois opostos (eros, mediações; ou, como no poema de Cesariny: “entre nós e as palavras há metal fundente”). Poderíamos perguntar, também, se no caso específico dessa gravação, não seríamos nós, que nos convertemos em ouvintes, – e para quem O'Hara olha quando olha para câmera – uma espécie de “Lucky Pierre”, assistindo a leitura de um poema de amor que é destinado a outrém.

Segundo Perloff, a parte de “Personism: A Manifesto” que diz que o poeta poderia usar o telefone em vez de escrever o poema é levada mais a sério do que deveria. No entanto, mesmo ela concorda que por baixo do que chama de “bravado”, O'Hara estaria falando sério sobre alguns assuntos:

He implies, for example, that the dramatic monologue has become a dead convention, its use assuming that the poet can penetrate the experience of a fictional narrator, can distance himself from that experience and define its meaning. Always a skeptic, O'Hara recognizes that the only mind he can wholly penetrate is his own, but he sees that this need not to be a loss if he can project a lyric “I” engaged in what looks like live talk – intimate, familiar, expressive; “real” conversation that seems purely personal (PERLOFF, 1977:26)

Consciente de que é incapaz de penetrar a experiência de outra pessoa que não a sua, O'Hara tampouco trata o poema como um veículo capaz de revelar “ansiedades secretas ou prover informações biográficas”, escreve Perloff. O poeta será antes um mediador entre as experiências de um “eu” lírico que se dirige a um “você”, ou um leitor, ou nós. Escreve Perloff: “Indeed, O'Hara's personal pronouns shift so disarmingly and confusingly that we are never quite sure who's who, and, accordingly, we don't take the text as a personal statement.”

No Personismo, portanto, o que se dá é antes a *ilusão de uma conversa íntima* entre um eu e um você (ou, às vezes “we”, “he”, “they”, “one”), mais do a recriação de uma conversa íntima que se supõe verdadeira, nos dando assim a sensação de que estamos presentes, “eavesdropping on an ongoing conversation”. (PERLOFF, 1997:26)

*

Mesmo que os poemas de O'Hara já foram considerados apenas “boa conversação”, como escreve Marjorie Perloff (1977:27), a autora no entanto discorda dessa ideia e como exemplo compara o poema “Rhapsody” a uma carta escrita por O'Hara à Joe LeSueur, que contém uma descrição de Belgrado. A lineação, escreve Perloff, é claramente um fator decisivo que diferencia o poema da carta. Mas, além disso, apesar do “ar de conversa casual” (PERLOFF, 1977:29), o poema apresenta um padrão sonoro cuidadoso.

No poema de O'Hara “A pleasant thought from whitehead”, ao quebrar as linhas da maneira como o faz, o poeta cria padrões verbais cujo significado “runs counter to the literal sense of the poem as a continuous statement” (PERLOFF: 1977:55). Por exemplo: “friendly day I am feeling” se torna uma unidade semântica sozinha, contra – graças ao enjambement – a “feeling assertive” (“assertive” está posicionado na linha de baixo). Nesse poema, como em outros, a ambiguidade sintática e o enjambement constante criam o efeito de “push and pull”, e, ao mudar de direcionamento (você, eles, nós) “O'Hara se afasta das emoções, evitando aquilo que ele chama de (e teme) “distinguishing self pity”. (PERLOFF, 1977:29).

Essa qualidade a que Marjorie Perloff chama “push and pull” nos poemas de O’Hara seria causada por “floating modifiers”, grupos de palavras que apontam para dois caminhos diferentes.

No poema “Morning”, por exemplo, (um dos primeiros poemas de amor importantes de O’Hara, segundo Perloff), a ambiguidade sintática e o enjambement consistente forçariam uma leitura sem pausas até o fim, o que faz com que o leitor fique ocupado até o final do poema tentando trazer essas “shifting surfaces to a point of rest”. (PERLOFF, 1977:57)

Push and pull – empurra e puxa – não é o que as mídias fazem? Não é o mesmo que eros faz?

*

“Having a Coke with you” é um título mas é também o início de um verso. Ou seja: dito, transforma-se em verso; visto, em título. O poema começa quando consideramos o título como o primeiro verso, o que abre para a enumeração de coisas que são “even more fun” do que “having a coke with you”.

Deste modo, o título, em vez de ser uma espécie de moldura que anuncia que o que virá abaixo é um poema, indica uma continuidade sonora apesar da separação gráfica.

Na gravação, no entanto, O’Hara anuncia: “this poems is called having a coke with you”, e então começa a ler. Neste momento, precisa haver esse aviso/moldura por se tratar de um outro meio em que a separação gráfica, que indicava que aquele era também o título, está ausente.

Talvez O’Hara tenha tirado esse modelo de transformação do título em primeira linha e vice-versa de William Carlos Williams, de novo:

To a Poor Old Woman

munching a plum on
the street a paper bag
of them in her hand

They taste good to her
 They taste good
 to her. They taste
 good to her

You can see it by
 the way she gives herself
 to the one half
 sucked out in her hand

Comforted
 a solace of ripe plums
 seeming to fill the air
 They taste good to he

*

Outra razão que faz de O'Hara um personagem central para se pensar a ideia de uma voz/dicção poética em relação ao verso livre novo é o modo como ele utilizará a quebra de verso em seus poemas.

Segundo Perloff, "O'Hara admires William Carlos Williams' liberation of language, his attempt to find an honest, tough, hard, beautiful thing" (PERLOFF, 1977:45), além de compartilhar a "struggle against convention". Além disso,

His own debt to Williams ... is less to the complex epic poem Paterson than to the Dadaesque prose poems of Kora, and especially to the early shorter poems, whose unrhymed tercets or quatrains are distinguished by their very short lines, broken at odd junctures, and their use of colloquial speech (PERLOFF, 1977:45).

Em um de seus mais conhecidos poemas, o já mencionado "Autobiographia Literaria", podemos perceber não só o tipo de verso que viemos chamando de williamsiano como também os mesmos "exclamatory tone, the colloquial manner, the transformation theme, the sense of immediacy (we witness the writing of 'these' poems), and the final humorous twist" (PERLOFF, 1977:46) que são, segundo Perloff, reminescentes de um poema de Williams chamado "Invocation and Conclusion", de 1935:

“Autobiographia Literaria”

When I was child
I played by myself in a
corner of the schoolyard
all alone.
I hated dolls and I
hated games, animals were
not friendly and birds
flew away.

If anyone was looking
for me I hid behind a
tree and cried out “I am
an orphan.”

And here I am, the
center of all beauty!
writing these poems!
Imagine!

E o de Williams:

“Invocation and Conclusion”
January!
The beginning of all things!
Spring from the old burning nest
Upward in the flame!

I was married at thirteen
My parents had nine kids
and we were on the street
That’s why the old bugger –

He was twenty-six
and I hadn’t even had
my changes yet. Now look at me!

Segundo Paulo Henriques Britto, em “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês” (BRITTO, 2011), embora não exista uma fórmula geral para a análise de poemas em verso livre, se considerarmos o verso como elemento gráfico e o grupo de força como “verso sonoro” (aquilo que se lê em voz alta sem as pausas), neste tipo de verso – que chamamos “novo” – nem sempre haverá coincidência entre esses dois elementos. Ou seja: não há, necessariamente, coincidência entre o fim do verso gráfico e a pausa, o que cria uma separação entre o grupo de força e o verso gráfico. Este será um dos recursos formais mais importantes na poesia contemporânea, como vemos no poema de O’Hara acima e

que, no entanto, não ocorre no poema de Williams citado, apesar de aparecer em outros de seus poemas.

Na análise de Paulo Henriques Britto de “Autobiographia Literaria”, as quebras de linha acompanham o tema na medida em que, na primeira estrofe, há um ritmo marcado de dois acentos por verso sonoro, regularidade rítmica esta que reforçaria o tema da infância. O enjambement entre os versos 2 e 3 perturba a regularidade do mesmo modo como o tema da solidão e do isolamento aparecem para contradizer no plano do tema. A coincidência entre verso e grupo de força só voltará a ocorrer quase que totalmente no final do poema, “o happy ending de uma história de vida que começa com uma infância infeliz”. Assim, “a estrutura rítmica do poema lembra a estrutura harmônica de uma peça musical, em que a coincidência entre verso e grupo de força correspondesse ao acorde perfeito da tônica, e o descompasso entre as duas unidades evocasse a tensão causada pelo afastamento em relação à tônica.” (BRITTO, 2011)

Outra analogia musical que poderíamos fazer aqui é com a percussão: um bom baterista, por exemplo, não tocaria no tempo perfeito, como se houvesse um metrônomo: se no início a música for triste, digamos, ele pode ralentar um pouco. No refrão, pode fazer coincidir; e se houvesse um *happy ending*, como o do poema, pode ser que tocasse só um pouco mais acelerado – mas ele nunca vai se perder totalmente do tempo.

3.1. Music

Frank O’Hara, enquanto menino, “had been inspired enough by his father’s piano playing to want to become a concert pianist”, escreve Brad Gooch na biografia do poeta. Ao chegar em Harvard, no entanto, o departamento de música lhe parece conservador e O’Hara muda para literatura.

Anteriormente, havíamos comentado, através de Roubaud, sobre como “a poem is not a song and a song is not a poem”. Agora, veremos esta afirmação sob outro ponto de vista, analisando um dos poemas de O’Hara chamados *Song*.

Song

Is it dirty
does it look dirty
that's what you think of in the city

does it just seem dirty
that's what you think of in the city
you don't refuse to breathe do you

someone comes along with a very bad character
he seems attractive. is he really. yes very
he's attractive as his character is bad. is it. yes

that's what you think of in the city
run your finger along your no-moss mind
that's not a thought that's soot

and you take a lot of dirt off someone
is the character less bad. no. it improves constantly
you don't refuse to breathe do you

Há uma gravação deste poema que foi publicada em 1966, feita também para o filme *USA: Poetry*, o mesmo filme que dá origem à gravação de “Having a Coke with you”. Sobre “Song (is it dirty)”, escreve Marjorie Perloff:

The demand is for personal address on the one hand, depersonalization of the addressee on the other. The poet talks to a *you*, he familiarly confides in you, he is sensitive to *your* responses. But the particulars of the addressee's identity remains opaque, even when “you” is “me” or “us.” Thus, despite the well-known campy explanation that Personism “puts the poem squarely between the poet and the person, Lucky Pierre style, and the poem is correspondingly gratified,” O'Hara mythologizes his “characters” by regarding them less as individuals than as players in particular language games.

Such distancing is enhanced by formal control. “Song” is built on a sequence of repetition with variation (“Is it dirty / does it look dirty . . . does it just seem dirty”), refrain (“that's what you think of in the city”), and off-rhyme, with the first five lines ending respectively on “dirty,” “dirty,” “city,” “dirty,” “city.” Once the dirty city motif is established, the poem introduces a new motif: “someone comes along . . .,” followed by the clipped dialogue of the next three stanzas with its “yes, no” banter and absence of all punctuation except for periods. The poem's musical development comes full circle with the repetition, now in a different context, of “you don't refuse to breathe do you” (PERLOFF, 2008:166)

Se Frank O'Hara estava perdido sem sua máquina de escrever, como escreve LeSueur em seu livro de memórias – dando a entender que, assim como o telefone, o ato de escrever à máquina era essencial ao trabalho de O'Hara – com ela poderíamos dizer que o poeta se aproxima de seu lado músico, e a máquina, ao mesmo tempo, de um instrumento quase musical.

3.2.

Colocar-se em frente ao rádio como a um altar

To humble yourself before a radio on Sunday
it's amusing, like dying after a party
“click” / and you're dead from fall-out, hang-over
or something hyphenated

(“Ode (To Joseph LeSueur) on the Arrow that Flieth by Day”,
Frank O'Hara)

O poema da epígrafe – embora muitos pudessem servir para isto – explicita a relação, a meu ver indissociável, entre a vida e a obra de O'Hara com os meios de comunicação – televisão, rádio, cinema e todas as “artes do agora”, como escreve Marjorie Perloff, que são de extrema importância para sua poética (estas “art forms that captures the present rather than the past” (PERLOFF, 1977:21).

Como nota Perloff, no poema “Ode (to Joe LeSueur) on the Arrow that Flieth by day” o personagem/autor não está em frente a um altar no domingo, mas em frente a um rádio, e as linhas iniciais evocam o poema de Wallace Stevens “Sunday Morning”. Segundo a autora, o “algo hifenizado” referir-se-ia a alguma doença de difícil pronúncia. É provável que sim, embora pudesse ser também o seguinte: como as duas palavras anteriores são hifenizadas, “something hifenized” talvez substituísse um próximo ponto em uma lista de palavras hifenizadas capazes de causar a morte, e não apenas doenças. Porque o hífen, assim como eros e as mídias, conecta ao mesmo tempo em que separa, assinalando que os dois elementos – neste caso, palavras – ainda são duas coisas separadas. (O que é perigoso, portanto, talvez sejam justamente essas ligações/separações?)

3.3. *Timor Mortis*

Esta revelação dos segredos do além-túmulo, porém, não deve ser para orelhas de carne e sangue. Escuta, escuta, oh! escuta!⁷

(Hamlet, ato 1, cena 5)

Como nota John Wilkinson em “Where Air is Flesh”, um estudo sobre as odes de Frank O’Hara, odes em geral lidam com “lust, love and *timor mortis*”.

O último poema escrito por O’Hara, no entanto, não foi uma ode, e sim “A true account of talking to the sun in fire island”, que encena uma conversa – que a mim parece antes baseada em uma conversa telefônica do que presencial – entre o poeta e o sol.

Aqui, voltaremos rapidamente à questão das gravações antes de prosseguir com os poemas de O’Hara, uma vez que considero este um poema-chave para pensarmos o lugar em que se coloca Frank O’Hara, como o faz Williams, em certos poemas, como uma espécie de mediador entre dois mundos.

Na verdade, recentemente surgiu uma controvérsia acerca desse poema. Há a possibilidade que ele tenha sido escrito por Kenneth Koch, como uma hoax do mundo literário. Mas não entraremos nesses pormenores e continuaremos atribuindo esse poema a Frank O’Hara principalmente porque se relaciona a um poema de Maiakóvski.

Primeiro, há que se ressaltar a relação do ato de gravar a voz com a morte, como um lembrete de que em breve o corpo que produz aqueles sons um dia não estará mais entre nós. Um exemplo que ressalta esse aspecto das gravações de voz é a pesquisa do Prof. Thomas Levin, da Universidade de Princeton, sobre o *boom* das cabines de gravações de mini-vinis que se deu entre soldados durante a primeira guerra que enviavam para suas famílias – muitas vezes analfabetas – aquela que talvez fosse sua última mensagem, para que lembrassem suas vozes.

⁷ Em tradução de Geraldo de Carvalho Silos, editora JB, 1984.

Outro caso especialmente interessante é o da gravação do poeta inglês Robert Browning, que em 1889 fora convidado gravar sua voz naquela que era a mais nova invenção da época: o cilindro acústico. Browning esquece os próprios versos durante a gravação e o que ouvimos então é: “I’m terribly sorry but I can’t remember my own verses! But one thing that I shall remember for all my life is this astonishing moment by your wonderful invention!” e termina, assinando quase como num grito de guerra, o próprio nome (como o poeta morreria pouco tempo depois dessa gravação, após a sua morte pessoas de todos os estados se locomoveram para ouvir pela primeira vez a voz de um morto).

Mary Ruefle, em um poema/short lecture intitulado “Short lecture on the dead” performado na Woodberry Poetry Room e também publicado no livro *Madness Rack and Honey* explora a hipótese de que poetas são pessoas vivas falando sobre a morte. Enquanto estão vivos, diz Ruefle, eles não podem nos ensinar nada porque ainda não morreram: são pessoas falando sobre algo que ainda não conhecem – e por isso não podemos aprender nada com eles. Mas, quando morrem, poderiam finalmente nos ensinar tudo, porque viraram pessoas mortas falando sobre a vida, e nós estamos vivos, e podemos aprender tudo sobre a vida. Mas: como poderiam os mortos falar? Claro, através de seus poemas. Mas, ouvi-los, de fato, só é possível através das gravações de voz.

Mesmo que Mary Ruefle não se aprofunde nesse tema (ela mesmo diz não poder ensinar nada, já que ainda está viva), é um ponto de vista interessante para pensarmos sobre o assunto. Nesse sentido, é sintomático o fato de que, segundo o teórico da mídia Friederich Kittler, o primeiro gramofone tenha sido inventado pelo poeta simbolista Charles Cross (que registrou a invenção 6 meses antes de Edison porém não conseguiu realizá-lo) (KITTLER, 1991 *apud* MÜLLER, 2012:65), e que nas propagandas dos primeiros cilindros acústicos se visse a imagem de um cachorro ouvindo a voz de seu mestre, agora morto, em cima de uma superfície que se assemelha a um caixão (KITTLER, 1991:21).

Mas, para além da relação que poderíamos estabelecer entre a gravação da voz e a morte, ou o apagamento, o último poema de O’Hara, “A true account on talking to the sun in Fire Island”, uma conversa em que o sol avisa que logo “eles virão buscá-lo”, parece apontar ainda para uma outra questão, talvez menos

evidente, que é o lugar em que vivem e de onde falam os poetas. Segundo Mary Ruefle, haveria um mundo onde todas as pessoas vivem, menos os poetas e a única coisa que todos os poetas teriam em comum é o fato de quererem entrar nesse mundo. Maiakóvski, no poema “O Tema”, diz: “Sou poeta. Esse é o fulcro dos meus interesses. É disso que escrevo. Posso amar, posso ser jogador e também apreciar as belezas do Cáucaso – mas apenas quando isso deixa um sedimento de palavras”. O’Hara dirá: “What is happening to me, allowing for lies an exaggerations which I try to avoid, goes into my poems” (O’HARA *apud* ALLEN, 1995:5)

*

O profético “A true account of talking to the Sun”, aparentemente escrito oito dias antes do acidente que provocaria a morte de O’Hara encena um diálogo com o sol. Mas há também um diálogo com um poeta já morto, autor de outra conversa com o sol: Maiakóvski, uma grande influência para O’Hara – de quem ele teria herdado o que o poeta James Schuyler chama de “intimate yell”:

The Sun woke me this morning loud
and clear, saying “Hey! I’ve been
trying to wake you up for fifteen
minutes. Don’t be so rude, you are
only the second poet I’ve ever chosen
to speak to personally
so why
aren’t you more attentive? If I could
burn you through the window I would
to wake you up. You can’t hang around
here all day.”
“Sorry, Sun, I stayed
up last night talking to Hal.”

“When I woke Mayakovsky he was
a lot more prompt” the Sun said
petulantly (O’HARA, 1995:306)

Maiakóvski também estava preocupado em utilizar os meios de comunicação modernos para difundir sua obra, escreve Boris Schneiderman em *A poética de Maiakóvski*. Scheidermann nos lembra que

a nova poesia surgira nos anos em que era difícil a impressão de livros e revistas, o que determinara o processo de comunicação oral direta, Maiakóvski afirma que, embora tal necessidade houvesse passado, percebera-se a oportunidade de desenvolver processos não-livrescos de divulgação. Os *slogans*, por exemplo, eram também uma forma de trabalho vocabular, e não menos importante que o livro. E ademais, graças ao rádio, a poesia deixara de ser ‘aquilo que se vê exclusivamente com os olhos’ (SCHNEIDERMAN, 1971:57)

Assim, escreve Schneiderman:

a leitura pelo próprio autor transformara-se em algo absolutamente indispensável para a poesia. E o crítico passava a precisar distinguir, como qualidade poética, a boa leitura de um poema, porém boa não no sentido da leitura profissional do ator, e sim da leitura pelo próprio poeta, que transmite assim as modulações não assinaladas no texto escrito (SCHNEIDERMAN, op. cit.)

"Não estou me manifestando contra o livro", escreve Maiakóvski citado por Schneidermann,

mas eu exijo quinze minutos no rádio. Eu exijo, mais alto que os violinistas, o direito à gravação em disco. E considero certo que, em dias feriados, não apenas se publiquem versos, mas também se convoquem os leitores para que aprendam a leitura correta com o próprio autor (SCHNEIDERMAN, 1971:163).

3.4. O telefone, de novo

Como vimos, o aparato do telefone, que transporta a voz e conecta duas existências separadas no espaço, ocupa um lugar importante não apenas nos poemas de O'Hara mas também em sua vida. Joseph LeSueur, que conviveu com O'Hara entre 1955 e 1965 e escreveu um livro de memórias sobre ele, comenta o hábito e a necessidade diária de O'Hara em passar horas ao telefone (20 minutos pela manhã e 1 hora à noite em certa época, segundo LeSueur). Em um dos poemas chamados *Poem*, o centro é uma chamada telefônica para Kennech Koch.

I am so nervous about my life the little of it I can get ahold of
 so I call up Kenneth in Southampton and presto
 he is leaning on the shelf in the kitchen three hours away
 while Janice is drying her hair which has prevented her from
 hearing
 my voice through the telephone company ear-blacker
 why black a clean ear
 Kenneth you are really the backbone of a tremendous poetry
 nervous
 system

*

Uma terceira pessoa, Kenneth, está à 3 horas de distância de um “eu” que está nervoso. Ele ligou *e* escreveu o poema.

Quanto às quebras de verso no poema, a primeira que se faz importante destacar é na 4ª linha que separa a frase: “while Janice is drying her hair with has prevented her from hearing / my voice...” formando mais dois sintagmas igualmente interessantes para nós: “while Janice is drying her hair which has prevented her from hearing – ” e “my voice through the telephone company ear-blacker”. Em seguida, uma pergunta (embora venha sem a pontuação, por quê?) – Por que “enegrecer” uma orelha limpa? (“Why black a clean ear”). Isto não poderia se referir, justamente, sobre colocar uma coisa entre uma orelha “limpa” (parte de um corpo), e aquilo que se tem a dizer? Ou seja, mediação?

Há ainda o nervosismo mencionado na primeira linha – poderíamos falar de um tipo de dor? Dor seria outro elemento importante na poesia de O’Hara, segundo Perloff. E, como disse Carson no primeiro capítulo, “a separação é dolorosa”. E “dor sempre produz lógica”, segundo o próprio O’Hara no manifesto Personista. O triângulo composto por duas pessoas e algo que se interponha entre elas – necessário para que exista Eros – e, conseqüentemente, a poesia de O’Hara – está feito.

Voltando a Joseph LeSueur, o ex-companheiro de O’Hara narra o primeiro encontro entre os dois. O relato não poderia ser mais acertado para o nosso propósito aqui, uma vez que todos os elementos necessários para o triângulo de desejo, mídia e poesia estão presentes. O ano era 1951, numa festa de ano novo na casa de John Ashbery. Paul Goodman avisa a LeSueur que quer apresentá-lo a um

poeta, e o leva, atravessando a sala, em direção a O'Hara. Tchaikóvski toca em um fonógrafo portátil e, segundo LeSeueur, “almost immediatly Frank and I began dreaming up a frivolous ballet scenario” (LESUEUR, 2003:6).

Esta cena evoca a sensibilidade “Camp”, que para Susan Sontag contém “a large element of artifice” (SONTAG, 1964). Poderíamos estender esse “large element of artifice” aos poemas e à leitura de O'Hara, sem querer, com isso, dizer que a voz e consequentemente a leitura de O'Hara sejam “artificiais” ou afetadas, ao contrário. Ainda assim, se trata de uma construção, um artifício:

For O'Hara, voice, far from being a given, is, as Bernstein says: “constructed, rule governed, everywhere circumscribed by grammar & syntax... designed, manipulated, picked, programmed and so an artifice, artifact (BERSNTEIN, *apud* PERLOFF, 1997:25)

De novo, no filme em que O'Hara lê “Having a coke with you” por exemplo, o tom é conversacional: é a leitura de um poema que apenas apenas imita o tom de uma conversa – mas não deriva ou se preocupa em parecer derivado de uma conversa que de fato tenha acontecido. Esse filme, aliás – e portanto a leitura de O'Hara – talvez sejam tão conhecidos quanto o próprio poema. Sintomaticamente, na ocasião do lançamento da primeira tradução de O'Hara no Brasil, pela Luna Park, um dos comentários recorrentes após a leitura realizada pelos poetas convidados era de que eles haviam lido de uma maneira *muito diferente da de O'Hara*, como se a leitura feita pelo poeta fosse a “verdadeira” para aquele tipo de verso e poema. Como se os poemas, lidos em tradução e da maneira como foram lidos por outras pessoas, sequer *soassem* como poemas de O'Hara.



Frank O'Hara reads "Having a coke with you"

488.881 visualizações



3,4 MIL



31



COMPARTILHAR



...

3.5. Mal-*diseurs*

Em uma crônica de 1955, Manuel Bandeira comenta as gravações de leituras de poemas como as de Dylan Thomas. Para ele, tais leituras parecem revelar certos aspectos inapreensíveis no poema escrito:

A voz do poeta, seu jogo de inflexões, seu acento de emoção nesta ou naquela palavra podem esclarecer muita coisa que no poema nos parece obscuro, hermético. De minha parte, posso dizer que só compreendi em maior profundidade os poemas de Eliot e de Dylan Thomas depois de ouvir recitados por eles próprios. (BANDEIRA, 2006:80)

Na mesma crônica, Bandeira continua:

Não importa que nossos poetas se tenham mostrado fraquíssimos *diseurs*. Aliás, era de se esperar. Eles nunca dizem seus versos, de modo que quando são postos diante de microfones ficam cheios de dedos, quer dizer, de dentes, articulam mal e não conseguem dar ao discurso poético as inflexões exatas. A esse aspecto não temos nenhum T.S. Eliot, nenhum Dylan Thomas, *diseurs* perfeitos, que só com dizer seus poemas no-los explicam. (BANDEIRA, 2006:80)

Para Bandeira, poetas que leem como Frank O'Hara certamente não soariam como diseurs perfeitos, ainda mais quando comparados com Eliot ou Dylan Thomas.

No entanto, se pensarmos que a dicção do poeta/*diseur* deveria corresponder primeiro à certa lógica interna do próprio poema – e não a padrões externos do que seria uma boa dicção poética –, O'Hara parece encarnar um novo tipo de *diseur* que está perfeitamente adequado a seu texto, meio, e sobretudo à forma do verso livre que explora. Se seus poemas têm de fato um tom conversacional, sintaxe fluída e O'Hara diz, no mesmo “Personism: A Manifesto”, não ligar pra ritmo, assonância, estruturas sonoras elaboradas “all that stuff”, por que haveria ele de ler como um *diseur* perfeito, como Eliot ou Dylan Thomas? Seu modo de ler – e, no filme, de olhar para a câmera como se realmente conversasse conosco – é muito mais próximo, ainda que seja uma proximidade calculada – e é um efeito, também.

Leonard Cohen parece defender essa ideia de um diseur imperfeito, ainda que não use esse termo:

Você não tem nada para ensiná-los [...] Não grite com eles. Não force uma entrada a seco. Isso é sexo ruim. [...] Lembre-se que as pessoas não querem um acrobata na cama. Qual é a necessidade? Estar perto do homem natural, estar perto da mulher natural. Não finja que é um cantor idolatrado com uma vasta e fiel audiência. (...) Não há mais palco. Não há mais luzes da ribalta. Você está entre as pessoas. Então seja modesto. Fale as palavras, transmita os dados, dê um passo ao lado. Fique sozinho. Em sua própria sala. Não se coloque. (COHEN, 2010)

Cohen relaciona o ato de ler ou dizer um poema em voz alta não com algo da ordem do espetáculo, do palco, mas da ordem da intimidade, do quarto. Uma das coisas que as gravações fazem é justamente isso: transportar o que outrora poderia ser motivo de espetáculo para um ambiente de silêncio e isolamento, criando assim uma atmosfera diferente para a percepção.

Ouvir um poema lido por alguém em um palco, com gente e barulho ao redor – e sem que se possa acompanhar o que está escrito – é uma outra experiência, e os ambientes de leituras públicas nem sempre permitem que se preste a devida atenção aos poemas.

Sobre isso, Glenn Gould indagava, nos anos 60, por que alguém iria preferir ir a um concerto, sob pressão social, desconforto, etc., ao invés de ouvir a música em sua própria casa, sozinho, quando é obvio que, sob as condições perfeitas se poderia aproveitar muito melhor a obra em questão?

É claro que nem todos os poetas têm o grau de fobia social de Glenn Gould, mas para poetas para quem a questão da sonoridade e da oralidade ainda são importantes, como seria possível transmitir *mais do que o texto escrito é capaz de expressar* sem com isso precisar, para usar a expressão de Leonard Cohen, *se colocar?*

3.6. Ocean Vuong

Muito já foi dito sobre as tentativas (e do pouco sucesso) em tentar seguir o tipo de poesia feita por Frank O'Hara. Um dos poucos que a meu vez consegue seguir uma suposta linha o'hariana (e, no entanto, também a converte em algo novo e próprio, criando uma nova medida, talvez) é o vietnamita Ocean Vuong.

Vuong nasceu em 1988, no Vietnã, e emigrou com a família para os Estados Unidos aos dois anos de idade. Só aprendeu a escrever, em inglês, aos 11.

Como veremos em "Someday I'll love you Ocean Vuong" (título que é uma apropriação de um verso de O'Hara), o tipo de verso utilizado por ele é diferente do que utiliza O'Hara, na maioria das vezes. O que acontece é uma aproximação mais no plano da sensibilidade do que da forma.

Em uma gravação publicada na revista New Yorker, ouvimos uma voz quase feminina ler muito pausadamente. Nesse caso, a gravação parece servir menos para mostrar uma outra realização possível de corte de versos sonoros, senão para imprimir certa duração e efeito⁸:

⁸ <http://www.newyorker.com/magazine/2015/05/04/someday-ill-love-ocean-vuong>

Em uma crônica publicada da New Yorker, Vuong conta que, quando criança, se refugiava na biblioteca da escola porque as outras crianças zombavam de sua voz fina. Num desses dias na biblioteca, tendo a sua frente um tocador de fita e uma caixa de cassetes, escolheu para escutar uma fita chamada: “Great American Speeches”.

Traduzo um trecho em que Vuong reconta essa experiência:

Through the headset, a robust male voice surged forth, emptying into my body. The man’s inflections made me think of waves on a sea. Between his sentences, a crowd—I imagined thousands—roared and applauded. I imagined their heads shifting in an endless flow. His voice must possess the power of a moon, I thought, something beyond my grasp, my little life. Then a narrator named the man as a Dr. Martin Luther King, Jr. I nodded, not knowing why a doctor was speaking like this. But maybe these people were ill, and he was trying to cure them. There must have been medicine in his words—can there be medicine in words? “I have a dream,” I mouthed to myself as the doctor spoke. It occurred to me that I had been mouthing my grandmother’s stories as well, the ones she had been telling me ever since I was born. Of course, not being able to read does not mean that one is empty of stories. (VUONG, 2016)

O fato de Vuong gravar sua “soft voice” e torná-la pública ao mesmo tempo em que o poema escrito – além de impor certa duração que se assemelha aquela dos poemas orientais, ou de demonstrar talvez certa fragilidade com uma língua – possibilita ainda que aqueles que não são capazes de ler, mesmo assim, possam ouvi-lo. E é fazer, também, mesmo para os que leem, que a sua voz de gay, imigrante, etc., seja, literalmente, ouvida.

Andrew Ross, em um ensaio sobre o poema de Frank O’Hara “The Day Lady Died”, nota como o tom do poema de O’Hara marca, também, uma distância óbvia from “the voice of legitimate masculinity” : “O’Hara is not the voice of the public sphere, where real decisions are made by real men and where real politics is supposed to take place” (ROSS *apud* PERLOFF, 1977:17)

A meu ver, Vuong se aproxima de O’Hara, ainda, porque consegue vislumbrar uma nova medida, e talvez esta nova medida tenha a ver com a duração do verso e em como ele utiliza as tecnologias que estão ao seu redor para um tipo de difusão não-livresca, coerente com seu trabalho, se tornando mais do que uma

simples “leitura de poesia”. “Toda era produz suas tecnologias e diferentes tecnologias produzem diferentes tipos de poesia”, escreve Adalberto Müller.

Assim como a passagem do papiro ao códice em Roma e a da poesia provençal para o livro impresso criam novas condições de produção e recepção da poesia, os métodos modernos de gravação de voz, o microfone, a cena pop, o computador criam novas formas de poesia, como a *sound poetry*, a performance, o rap, o poema digital. (MÜLLER, 2012:19)

O’Hara, como Williams, parece ter alcançado algo novo que será incorporado nas gerações seguintes até a exaustão. E Vuong, com os versos longos e seu modo de ler/recitar, parece procurar por uma nova medida quando aquela se tornou o padrão.

4. Um tipo de conclusão

Follow, poet, follow right
To the bottom of the night,
With your unconstraining voice
Still persuades us to rejoice;

(W.H. Auden, “In memory of W.B. Yeats”)

A questão do verso livre, hoje, parece tida muitas vezes como resolvida, como se tivéssemos chegado a um ponto em que o desenvolvimento do verso estagnou e devêssemos, portanto, focar apenas em “o que os poemas querem dizer”.

Se esse pensamento (ou a falta de reflexão sobre o assunto), por um lado leva exatamente àquilo contra o que reclamam Roubaud e Williams (à proliferação de um tipo de verso livre padrão, aparentemente sem quaisquer preocupações com a questão formal), por outro lado aponta para a liberdade que poderíamos almejar ao estudar este tipo de verso: não como um modelo no qual há regras a serem seguidas, mas sim como se cada poema pudesse e devesse ser analisado de acordo com suas leis próprias (de versificação ou falta de – e, nesse caso, procurando outros recursos formais dentro de cada poema). Essa liberdade, por exemplo, nos permitiria uma abordagem que se baseie não só nos poemas escritos e publicados, como também em como foram performados por seus autores.

Assim, poderíamos também olhar para a produção contemporânea em verso livre novo como tentativas de dar novas respostas para a questão do verso, e é claro que cada poeta responderá a isso de uma maneira diferente: daí que o que viemos chamando até aqui de “verso livre novo”, como estilo, ainda que apresente algumas características gerais, produz muito mais o seguinte cenário: cada poeta tentando recriar, a sua maneira, um modo de utilizar as referências disponíveis – e isso podendo acontecer de formas mais ou menos inventivas, mais ou menos radicais

(sem que com isso queiramos atribuir valores positivos a “mais invenção” e negativos a “menos invenção”).

O que queremos dizer e que talvez soe óbvio, à guisa de conclusão, é o seguinte: como escreveu Frank O’Hara sobre o trabalho de Morton Feldman, uma obra de arte deve se desenvolver de acordo com suas próprias leis internas. E, cada poema tendo uma lei própria, terá também um modo próprio de criar e recriar o que viemos chamando de verso, inclusive abolindo-o. Mesmo em O’Hara é possível encontrar variações, resultando em poemas que contém tanto o “push and pull”, por exemplo, e que de alguma maneira respondem ao verso williamsiano, como poemas que seguem a tradição das enumerações e se aproximam mais dos versos longos, whitmanianos. Nesse sentido, a leitura feita pelo poeta ganha importância já que este procedimento, a nosso ver, tornariam aparentes essas leis próprias, ainda que temporariamente.

Assim sendo, demos mais importância ao que disse Bandeira sobre o ato de gravar a voz do que o que diz Friedrich Kittler, por exemplo; ou que disse o poeta Ocean Vuong sobre sua relação pessoal com a voz, em vez das ideias de Zumthor.

É verdade que esta multiplicidade de vozes dá a impressão de termos levantado uma série de pontos de vista sobre diferentes assuntos sem nunca chegar a uma conclusão. Privilegiar as ideias dos próprios criadores para falar do que fazem parece possibilitar uma aproximação do objeto de estudo de algum modo desde antes, desde dentro da criação. Essa escolha, no entanto, acaba contribuindo para causar quase que um efeito de “push and pull” ao contrário: como se o esforço fosse o de puxar e empurrar o objeto, nos aproximando e afastando o tempo todo, como numa espécie de dança em que o contato é talvez ainda menos do que apenas temporário: um tipo de dança em que os dois amantes só se encontrem muito raramente e quase que por acaso, antes de trocarem de par ou se afastarem novamente, como no poema de Friederike Mayröcker⁹

⁹ traduzido por Ricardo Domeneck na revista *Modo de Usar*, 2008.

Às vezes por quaisquer movimentos
acidentais
roça minha mão sua mão o dorso de sua mão
ou meu corpo enfiado em roupas encosta-se quase sem saber
um piscar-de-olhos em seu corpo de roupa
estes minúsculos movimentos quase vegetais
seu olhar de ângulos e suas pupilas de propósito
vagam no vazio
sua pergunta logo de início interrompida aonde você
viaja no verão
o que você está lendo
atravessam-me o peito em cheio
e através da garganta como uma doce faca
e eu resseco por completo como um poço num verão escaldante.

5. Referências bibliográficas

ALLEN, Donald. Edit. *The Collected Poems of Frank O'Hara*. University of California Press. 1997.

ANDREWS, Richard. *A Prosody of Free Verse: Explorations in Rhythm*. Cambridge: Routledge, 2016.

BANDEIRA, Manuel. 50 poemas escolhidos pelo autor. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BEYERS, Chris. *A history of free verse*. Fayetteville, University of Arkansas Press, 2001.

BRITTO, Paulo Henriques Britto. "O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre". IN: *e-lyra* 3, 3/2014: 27-41 – ISSN 2182-8954

CARSON, Anne. *Eros: El duce-amargo*. Buenos Aires: Fiordo, 2015.

COHEN, Leonard. How to speak poetry. Disponível em <
<https://www.youtube.com/watch?v=r2XkfBWSmcs> >

FLUSSER, Vilém. *A escrita – há futuro para a escrita?* São Paulo: Anablume, 2010.

FUSSELL, Paul. *Poetic meter and poetic form*. Ed. revista. Nova York, McGraw-Hill, 1979.

GOULD, Glenn. *The Glenn Gould Reader*. New York: Alfred A Knopf, 1984.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HAMPSON, Robert. (Edit). *Frank O'Hara Now: New essays on the New York Poet*. Liverpool University Press: 2010.

HARTMAN, Charles O. *Free verse: an essay on prosody*. Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1980.

KITTLER, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford University Press: 1999.

KRAMER, Sybille. *Medium, Messenger, Transmission: An approach to Media Philosophy*. Amsterdam University Press: 2015.

LESUEUR, Joe. *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara: A Memoir*. Farrar, Straus and Giroux: 2003.

- MÜLLER, Adalberto. *Poesia, mídia, cinema*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2012.
- O'HARA, Frank. *The Collected Poems*. Chicago: University of Chicago Press, 1971.
- O'SHEA, José Roberto (org.). *Antologia de poesia norte-americana contemporânea*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.
- PERLOFF, Marjorie. *Frank O'Hara: poets among painters*, University of Chicago Press Edition: 1977.
- PERLOFF, Marjorie. *The sound of poetry / the poetry of sound*. Chicago: University of Chicago Press: 2009.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2008.
- ROUBAUD, Jacques. Poetry and Orality. In PERLOFF, Marjorie: *The sound of poetry / the poetry of sound*. 2009.
- RUEFLE, Mary. *Madness, Rack, and Honey*. Wave Books, 2012.
- SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. Penguin Books: 1966.
- VUONG, Ocean. "Surrendering". *New Yorker*, junho de 2016. Disponível em < <https://www.newyorker.com/magazine/2016/06/06/ocean-vuong-immigrating-into-english> >
- WILLIAMS, William Carlos. *La invención necesaria*. Universidad Diego Portales, Santiago: 2013
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.