

As vozes inarticuladas da História e o (ab)uso do espaço da página na poesia de Susan Howe

Marta Mancelos

Resumo

Susan Howe é considerada uma das vozes mais enigmáticas da poesia norte-americana atual e a sua produção literária é de tamanha complexidade—tanto a nível de conteúdo, como a nível visual—que chega a rivalizar com obras como *Os Cantos*, de Ezra Pound. O modo como Howe (ab)usa (d)o espaço da página tem tanto de intrigante como de intimidante; mas Howe não pretende afastar a leitora—a poeta deixa-se apenas levar pela linguagem, e o produto final é o próprio processo poético na página.

Este artigo é, portanto, uma breve viagem pela poética de Susan Howe, procurando descobrir as vozes inarticuladas da História que habitam o seu “eu” múltiplo, sublinhando sempre a importância dessas vozes e da linguagem do passado. Através do *close reading* de alguns dos seus poemas, é possível desmistificar a “impenetrabilidade” da obra desta poeta experimental e comprovar a proximidade da(s) sua(s) voz(es).

Palavras-chave: Susan Howe, L=A=N=G=U=A=G=E, poesia experimental, escrita de mulheres.

Abstract

Susan Howe is considered one of the most enigmatic voices in contemporary North-American poetry, and her literary production is so complex—both in terms of content and also visually—that it even rivals the complexity of works such as Ezra Pound’s *The Cantos*. The way Howe (ab)uses the space of the page is as intriguing as it is intimidating; yet Howe does not wish to push the reader away—she is simply being led by language, and the final product is the poetic process itself on the page.

This article is, then, a brief voyage into Susan Howe’s poetics, looking to discover the inarticulate voices of History that inhabit her multiple “self,” always emphasizing the importance of those voices and the language of the past. Through close readings of some of Howe’s poems, it is possible to demystify the “impenetrability” of this experimental poet’s works, and attest to the closeness of her voice(s).

Keywords: Susan Howe, L=A=N=G=U=A=G=E, Experimental poetry, Women’s writing.

Introdução

A poesia de Susan Howe é considerada por muitos tão difícil de definir como de ler: visualmente complexa, repleta de paradoxos (quase) indecifráveis e tão original quanto obscura—pelo menos para a leitora ‘destreinada’.¹ Mas de que tipo de treino necessita a leitora para poder penetrar na aparentemente impermeável camada de complexidade que reveste qualquer produção literária desta escritora tão experimentalista?

Considerada uma das vozes mais enigmáticas da poesia norte-americana atual, Susan Howe acredita, na esteira de uma das suas grandes influências, o poeta Robert Duncan, que escrever poesia significa estar constantemente a seguir “ordens”, sem, porém, nunca se compreender de onde estas provêm—talvez do próprio cérebro e da linguagem, que comandam a mão que escreve. Seja como for, não deixam de ser ordens que a poeta é “forçada” a acatar (Howe, 2006: 173).² Porém, trata-se de algo aparentemente exterior à poeta—ainda que ao mesmo tempo extremamente interior—, algo que a confina e controla, ao mesmo tempo que a deixa livre para criar fora dos limites ou das convenções tradicionais do que se costuma definir como poesia. Tal como para Duncan, ser poeta é, para Howe, uma vocação: “Somos chamados e temos que ouvir” (Howe, 2006: 173).³ E isso parece processar-se no espaço da página.

Para Howe, não existe nada mais belo do que uma página antes de a palavra a interromper (Howe, 2006: 160).⁴ Será então com base nessa concepção do espaço da página—do seu ‘(ab)uso’—que se parte aqui para uma viagem pela poesia e poética de Susan Howe, procurando descobrir as vozes inarticuladas da História que habitam um “eu” múltiplo, sempre a sublinhar a importância das vozes e da linguagem do passado.

O caminho percorrido por Susan Howe até chegar à poesia, nomeadamente à poesia experimental por que hoje é conhecida, é, de certo modo, curioso: ao contrário

¹Neste ensaio, tomo a liberdade de empregar os termos femininos ‘leitora,’ ‘escritora’ e ‘autora’ quando me referir às suas formas gerais e impessoais, como outros/as autores/as autores/as contemporâneos (tanto femininos, como masculinos).

²A entrevista aqui citada foi originalmente publicada na revista *Contemporary Literature*, 36 (1995), pp. 1–34, mas utilizar-se-á neste ensaio a versão reimpressa na antologia *Innovative Women Poets*, de 2006 (citação completa nas referências bibliográficas).

³Tradução minha. Original: “Being a poet is a calling. You are called and you must listen.”

⁴Tradução minha. Original: “I would say that the most beautiful thing of all is a page before the word interrupts it.”

da maior parte dos poetas geralmente associados àquela que é habitualmente conhecida como escola “L=A=N=G=U=A=G=E”, Howe começou a escrever relativamente tarde, não se encontrando ativamente presente no mundo universitário e/ou acadêmico em que se movimentavam outros poetas como Charles Bernstein ou Ron Silliman. Howe começou a sua carreira como artista visual, tendo iniciado o seu percurso académico na Escola de Belas Artes do Museu de Boston, onde se especializou em pintura. Foram estes antecedentes na pintura que impulsionaram Howe a entrar, ainda que gradualmente, no mundo da palavra escrita e a poeta admite utilizar muitas das técnicas da sua pintura, tais como citações e colagens, também na sua poesia (Howe, 2006: 157-160).

O seu passado como artista plástica faz de Howe uma poeta como muito poucas, pois mais do que ninguém percebe que o poema (como qualquer forma de arte) é um corpo físico e bem concreto—e deve ser tratado como tal. Nascida em Boston, Massachusetts, em 1937, para Howe, a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, foi uma realidade e não algo de que apenas ouviu falar, como acontece com muitos dos escritores associados com a escola L=A=N=G=U=A=G=E, alguns bastante mais jovens do que Howe. É também essa dimensão pessoal, habilidosamente inserida na sua poesia, além de toda a complexidade que lhe imprime, muito inspirada nos seus anos como artista visual, que atrai a leitora para a sua escrita.

Precisamente devido ao seu passado como artista plástica, é impensável uma tentativa de leitura da poesia de Susan Howe que não atribua a devida relevância à sua dimensão visual—até porque essa será uma das primeiras características a fazer-se notar. Com efeito, a distribuição meticulosa que Howe faz das palavras pela página traduz um frenesim de energia, de violência e de caos. Quais as estratégias subjacentes ao processo poético de Howe? Como se cria esse turbilhão? E como interpretar a (sobre)utilização (ou, por vezes, [sub]utilização) do espaço que envolve—e atravessa—a mancha de texto poético?

1. A Dimensão Visual

Começemos então pelo início—ou, pelo menos, pelo aspeto mais evidente: a complexidade da poesia de Howe. Susan Howe é uma das poetas experimentais contemporâneas que mais nos desafia, chegando mesmo a rivalizar com poemas da

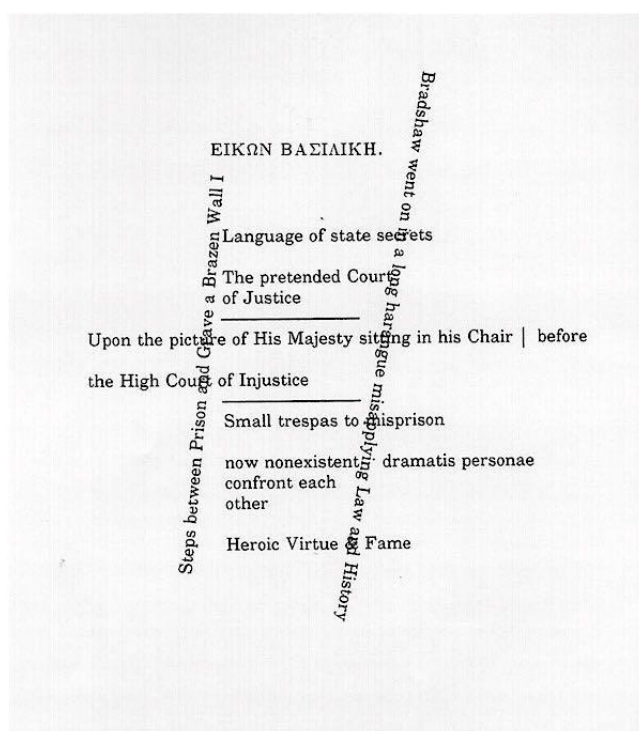
mais elevada complexidade, como *The Cantos*, o longo poema épico de Ezra Pound, outra das suas grandes influências. Uma breve consulta de alguns trabalhos académicos sobre Howe é suficiente para concluir que a autora é frequentemente referida como “excêntrica”, “fora do normal” e até “enigmática.”

Esta “impenetrabilidade” inerente aos textos de Susan Howe tem vindo a ser posta em causa desde o seu aparecimento, nos anos 70. É frequente críticos considerarem a poesia de Howe demasiado “complicada”, devido à obscuridade da sua dimensão visual e mesmo da sua dimensão temática. Esta é uma objeção que Howe toma como ofensiva, de certo modo, considerando-a não mais do que uma manifestação do anti-intelectualismo assustador patente na cultura atual. O importante não é um texto agradar a um público extenso, garante Howe, acrescentando que apelidar a sua poesia de “demasiado intelectual” é insinuar uma inferior intelectualidade das leitoras; acredita que poetas diferentes terão sempre públicos distintos (Howe, 2006: 166). Howe deixa-se simplesmente levar pela linguagem (Howe, 2006: 172). Na obra *Led by Language*, de Rachel Tzvia Back (note-se o título como evidente alusão à paráfrase anterior), a autora refere-se a uma entrevista em que Howe explica que a sua poesia é acessível “a quem realmente lhe quiser aceder” (Back, 2002: 5).

A complexidade da poesia de Susan Howe manifesta, antes de tudo o mais, o distanciamento de um modelo de linguagem dominante. Torna-se evidente que estas dificuldades intrínsecas ao poema nascem com o poema, e todas elas têm a sua função no mundo do poema. Howe não pretende que a sua leitora se limite a ser uma consumidora passiva do seu trabalho, mas antes pretende que ela entre no “mistério da linguagem” e que siga as palavras aonde elas a puderem levar (Howe, 2006: 172). Estas características, além de aproximarem a leitora do texto, estabelecem também um paralelo entre o papel de leitora e o papel de autora, visto que Howe é da opinião de que quem escreve tanto comanda, como é comandada (Howe, 2006: 172). A autora, assim, controla e é controlada; guia e deixa-se guiar; faz e deixa acontecer. A leitora, por seu lado, além de partilhar estas características, é fundamental para a criação de sentido: “Leitora eu não me desejo esconder / em ti para me esconder de ti” (Howe, 1993b: 30); “Por favor leitora indiferente tu / nas quais mãos este livro / pode cair”

(Howe, 1999: 119).⁵ Com estes dois exemplos, caem por terra quaisquer teorias de elitismo que possam rodear a sua poesia: afinal, como é que uma poesia pode ser elitista e, simultaneamente, depender tanto de quem a lê?

Não estamos, porém, perante uma aparente impenetrabilidade apenas linguística ou formal. Consideremos este excerto do poema “A Bibliography of the King’s Book, or Eikon Basilike”,⁶ cuja complexidade textual é tal que, sendo impossível transcrevê-lo com um simples processador de texto, tem forçosamente que ser apresentado sob a forma de imagem:



(Howe, 1993b: 54)

Após se ultrapassar o inevitável primeiro choque quanto à forma do poema, saltam à vista, após uma leitura mais atenta, as inúmeras camadas de sentido. Mas o que salta ainda mais à vista (e não se emprega esta expressão levemente) é a questão: por onde começar a ler? Qual a ordem de leitura correta (ou, pelo menos,

⁵Traduções minhas. Originais: “Reader I do not wish to hide / in you to hide from you”; “Please indifferent reader you / into whose hands this book / may fall.”

⁶De ora em diante, referido apenas como Eikon Basilike.

aconselhável), se é que existe? Não sendo decerto indiferente ler desta maneira ou de outra, cabe no entanto à leitora descobrir isso por si mesma.

Howe não facilita de modo algum a tarefa da sua leitora: nada está já feito, é necessário “escavar” para chegar ao fundo do poema. É também o papel da leitora pegar no livro—pois o texto é, além do mais, material—, virá-lo, tocar-lhe, sentir para onde os olhos lhe fogem. Acerca deste excerto de “EikonBasilike”, a autora explica que as linhas verticais cruzadas estão lá para simbolizar a violência que envolveu o assassinio do rei inglês, Carlos I. Para Howe, não há maneira de exprimir tal complexidade apenas em palavras dispostas de maneira comum sobre a página, daí ter tentado mostrar esse caos e essa violência visualmente—com palavras imersas no espaço multidimensional do branco e do silêncio que ele representa. Esse caos na página provoca um sentimento de deslocação, de violência, ao mesmo tempo que se tenta perceber a construção do sentido de “Justiça” e “Injustiça”, da “Fama & Virtude Heróicas”: afinal, são sempre os Vencedores que contam a História, apagando o que os incomodar e realçando o que mais lhes convier (Howe, 2006: 161). Por isso, tudo no espaço do poema causa desconforto—tanto visual como físico.

A violência presente no excerto apresentado servirá para partir para um outro aspeto indispensável à apreensão da poesia desta autora: o modelo agonista da linguagem de que ela parte. Pensemos na noção de “remainder”,⁷ tal como Jean-Jacques Lecercle a entende, em *The Violence of Language*—fundamental para se entender este conceito de violência na linguagem—, que o próprio define como “o regresso, dentro da linguagem, das contradições e lutas que compõem o social; e a persistência, dentro da linguagem, de contradições e lutas passadas, bem como a antecipação de futuras contradições e lutas” (Lecercle, 1990: 182).⁸ Isto é, o “remainder” é tudo aquilo que sobra, tudo o que fica de fora; é o Outro, o que não cabe e que é constantemente ignorado e posto de parte—por não se adaptar. É o elemento da linguagem que, embora necessário, é normalmente suprimido das nossas conceções de linguagem (Attridge, 2000: 66). Onde reside? No silêncio. Não deixa,

⁷Literalmente, “resto”. Utilizar-se-á ao longo do ensaio o termo original.

⁸Tradução minha. Original: “...the return within language of the contradictions and struggles that make up the social[, and] the persistence within language of past contradictions and struggles, and the anticipation of future ones.”

porém, de ser o elemento essencial—afinal de contas, é impossível a palavra sem o silêncio/sem espaço, é impossível um existir na ausência do outro.

A linguagem do poeta é, assim, a manifestação deste “remainder”. Lecercle avança com a ideia de que o ser humano tem prazer em pecar contra a linguagem, pois a violência que impõe na sua estrutura é precisamente o que lhe dá vida/o elemento criador (Lecercle, 1990: 10). Em última análise, o poeta é, então, aquele que verdadeiramente fala a linguagem mais ampla e abrangente e a usa como a forma mais alta de expressão (Lecercle, 1990: 108). Lecercle conclui que é este “remainder” que permite compreender melhor os mecanismos da imaginação poética (Lecercle, 1990: 266), o que significa então que a imaginação poética é aquilo que nos permite ir ao fundo da linguagem—sempre através da violência, do erro.

E este modelo agonista de linguagem na base da poesia de Howe teria de incluir o “stutter”—o gaguejo, aquela pequena anomalia no funcionamento da máquina que é a linguagem: o não dizer bem, o não saber dizer, o querer dizer mas não conseguir, o conseguir dizer mas não querer. Gilles Deleuze e Félix Guattari escreveram sobre esta “hesitação orgânica” (termo emprestado por Herman Melville) e, partindo deles, Craig Dworkin afirma, num artigo intitulado “The Stutter of Form”, que este gaguejar é uma parte perfeitamente natural da produção de discurso—toda a gente gagueja, e, estatisticamente, entre 7 a 10% de todo o discurso é, na realidade, disfluente (Dworkin, 2009: 166).

A principal função da poesia a que Michael Davidson chama “poetics of disability” (apud Dworkin, 2009: 183), ou poética de incapacidade, é, então, provocar uma total desfamiliarização na linguagem, uma desterritorialização do discurso—que nos permitirá transformá-lo. A linguagem é implodida, de modo a procurar um novo modo de dizer a realidade. “O gaguejo é o enredo” (apud Howe, 1993a: 181), referiu,⁹ em momento incerto, Charles Olson, referindo-se a *Billy Budd*, cuja personagem principal é a aparente perfeição em pessoa, excetuando um pequeno pormenor: Billy gagueja. “É o gaguejar na literatura americana que me interessa”, esclarece, por sua vez, Susan

⁹Tradução minha. Original: “The stutter is the plot.”

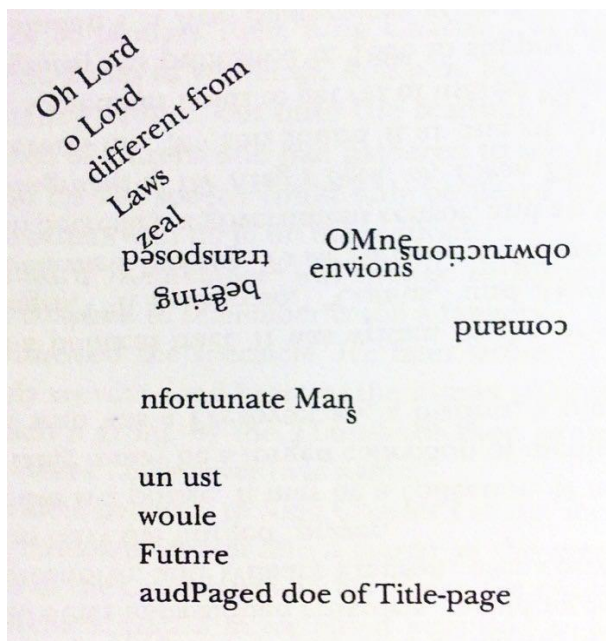
Howe, dizendo: “Eu ouço o gaguejar como uma sonorização de incerteza. O que é silenciado ou não propriamente silenciado” (Howe, 1993a: 181).¹⁰

Howe associa também este gaguejo ao modo como as mulheres têm sido tratadas ao longo da história, constantemente emudecidas, escondidas, ignoradas: “A História aconteceu. O narrador é desobediente. É necessário um regresso, um caminho para as mulheres tomarem. Porque nós estamos no gaguejo [...]. Nós subimos para o palco a gaguejar” (Howe, 1993a: 181).¹¹ Como mulher, o discurso de Howe pode ser considerado um gaguejo—seja esse discurso poético ou ensaístico. Porém, mais do que a sua poesia, são os seus ensaios que mais gaguejam, pois têm origem no medo, num sentimento de necessidade de escrever ou de dizer algo sem ter a mínima ideia de como o deverá dizer (Howe, 2006: 168-169). Contudo, o gaguejar de Howe não é propriamente uma interrupção, mas sim uma hesitação. As vozes masculinas sempre tiveram um poder e uma autoridade inegáveis ao longo da história, enquanto a mulher se sentia “eternamente em fronteiras intelectuais” (Howe, 1985: 21),¹² até inventar um novo sentido poético que a ajudou a escapar à prisão linguística que lhe havia sido imposta pelos homens. Gaguejar é, por isso e antes de mais, errar. Porém, o erro é necessário. Errar é mais do que humano—é criativo. Essa é a teoria do erro desenvolvida por Duncan e partilhada por Howe. A poeta Rae Armantrout, no seu ensaio “PoeticSilence” (Silêncio Poético), confessa sentir-se assoberbada pela possibilidade do erro, sentimento a partir do qual nasce uma necessidade de fazer o risco (e arriscar) e começar do início, onde quer que isso seja (Armantrout, 1985: 40). Neste excerto, correspondente à epígrafe de “EikonBasilike”, é óbvia a presença da incompletude e da imperfeição do erro no texto poético de Susan Howe:

¹⁰Tradução minha. “It’s the stutter in American literature that interests me (...). I hear the stutter as a sounding of uncertainty. What is silenced or not quite silenced.”

¹¹Tradução minha. Original: “History has happened. The narrator is disobedient. A return is necessary, a way for women to go. Because we are in the stutter (...). We have come on to the stage stammering.”

¹²Tradução minha. Original: “...being eternally on intellectual borders...”



(Howe, 1993b: 51)

Aqui, a leitora é confrontada com “um campo aberto de desvios tipográficos e ortográficos que resultam num poema ‘incompleto’ ou aberto” (Back, 2002: 130).¹³ Sejam eles erros de impressão, palavras mal escritas, ou mesmo arcaísmos, o facto é que isso abre o leque de interpretações do poema, sobrepondo-se todos os registos em rotação. Letras invertem-se, como se escorregassem pela página abaixo, destruindo por completo a coerência sintática do texto—mas com imaginação (e olhos bem abertos) começa-se a ver algo como, por exemplo: “a[n] [u]nfortunate Man[']s un[j]ustwo[r][d]” (o mundo injusto de um Homem infeliz); “transposedob[st]ructions” (obstruções transpostas). Tudo depende de como se lê: qual o ângulo escolhido para visualizar o poema, a partir de que ponto se começa a construir o seu sentido, em que ordem se abordam as várias camadas de significação, etc.

O espaço em Howe é sinónimo de silêncio, de falta, do Outro, daquilo que ficou por articular, das vozes que não foram ouvidas e que ficaram à margem dos registos da História. Em *Articulation of Sound Forms in Time* (1987), em especial a secção intitulada “HopeAtherton’s Wanderings” (As Caminhadas de HopeAtherton), a leitora sente-se quase esmagada por todo aquele espaço, que, à primeira vista, aparenta ser apenas

¹³Tradução minha. Original: “a wide field of typographic and orthographic deviations that result in an ‘incomplete’ or open poem.”

espaço a mais. Como explicar este aparente desperdício? É exatamente esse extra, esse resto (o “remainder”, de Lecercle), que Howe emprega para ilustrar o impacto que tem a presença da ausência no seu texto poético. Além de um mar de espaço por preencher (que não é o vazio, uma vez que está pleno de sentidos outros), é de notar também a forma per se do próprio texto com elementos bizarros—linhas diagonais, versos que se cruzam com outros versos, texto invertido, espelhado, entrelaçado.

2. A Dimensão Acústica

O filósofo e escritor simbolista francês Paul Valéry definiu “poema” como uma “hesitação prolongada entre o som e o sentido,”¹⁴ uma óbvia alusão ao gaguejo no discurso poético. Aos olhos de Howe, o som é a parte fundamental de toda a poesia. Desde elementos sinestéticos, em que o som é entendido como visível e material (“As letras são sons que vemos,” afirma Howe, e “os sons saltam à vista” [Howe, 1993a: 139]), à relação entre som e significado (“Acertar tem a ver com a maneira como está estruturado na página, bem como com a maneira como soa—é este o significado” [Howe 2006: 161]),¹⁵ é indiscutível a ligação intrínseca entre as dimensões visuais e auditivas dos sons e das palavras nos textos desta autora. Isto aplica-se tanto à sua obra poética, como ensaística. De resto, Howe considera que a principal semelhança entre poemas e ensaios é, precisamente, o som, e confessa não ter problema em alterar frases se estas não lhe soarem bem (Howe, 2006: 168-169). Isto é, tem que soar bem para estar bem no espaço visual da página: se falha a relação entre o som e o espaço da página, falha também o significado. Som, espaço visual e significado são, portanto, inseparáveis e interdependentes—não existe um sem os outros.¹⁶

Este conceito de sons a equivalerem a manchas gráficas a equivalerem significados envolve, na realidade, uma relação bem mais complicada do que aparenta. Bruns afirma que nunca ninguém desenvolveu uma resposta satisfatória para a questão de como os sons devem ser escritos, muito menos de como a escrita deve soar (Bruns,

¹⁴Tradução e ênfase minhas. “Lepoème — cettéhésitationprolongée entre lesonetlesens”, originalmente em *Œuvres II* (1960), edição de Jean Hytier, coleção Bibliothèque de la Pléiade número 148, p. 636 (Paris, Gallimard).

¹⁵Traduções minhas. Originais: “Letters are sounds we see”; “[s]ounds leap to the eye”; “The getting it right has to do with how it’s structured on the page as well as how it sounds —this is the meaning.”

¹⁶ Cf. Robert Duncan, *The Truth and Life of Myth* (1968) e Charles Olson, *Projective Verse* (1950).

2012: 42). O que Howe pretende, ao manipular o som, bem como a imagem e, logo, a sintaxe até aos limites da coerência é, no fundo, “perturbar qualquer relação fácil entre ‘mensagem’ e ‘ruído’” (Dworkin, 2003: 48)¹⁷—porque é naquela ambiguidade entre aquilo a que é suposto soar um poema e aquilo a que realmente soa que reside o elemento crucial desta realidade poética. Afinal, é bem mais fácil fechar os olhos do que os ouvidos—consequimos controlar o que vemos, mas raramente controlamos o que ouvimos. A própria Howe tem noção da dimensão inconsciente que isso implica ao afirmar: “Existe um outro elemento mais inconsciente aqui, claro: a marca, como um sinal ou uma carga acústica. Penso que ou se vai para um lado ou para o outro—para o desenho ou para ter palavras a soar o significado. De algum modo, eu fui pelo segundo caminho e comecei a escrever” (Howe, 2006: 159).¹⁸ É como se a artista visual, em Howe, nunca tivesse desaparecido—e ela pinta-nos poemas com o som das palavras:

oblivious window of Quiet
closing
egeiptesaegistesaeigiptesegepsEgipp
egypt here there
Scotus (that is darkness)
forged history)slayiuslamiusstanius Monarch
greengrail mist-grey who
soundless parable possible Quiet to flame
hay

(Howe, 1990: 87)

E, ao fechar-se a janela da “Quietude”, entra o som, o ruído—e, com o ruído, o gaguejo, a incapacidade de articular corretamente o que sai do espaço do silêncio: “egeiptesaegistesaeigiptesegepsEgipp / egyptherethere”.

O título deste meu ensaio refere as “vozes inarticuladas da História” e, na realidade, são inúmeras as que povoam a poesia de Howe e que habitam a própria poeta. São

¹⁷Tradução minha. Original: “to unsettle any facile relationship between ‘message’ and ‘noise’.”

¹⁸Tradução minha. Original: “There is another more unconscious element here of course: the mark as an acoustic signal or charge. I think you go one way or another—towards drawing or towards having words sound the meaning. Somehow I went the second way and began writing.”

todas estas vozes que murmuram nos seus poemas. A título de exemplo, consideremos as páginas 56 e 57 de “EikonBasilike”. Ora, a técnica aparentemente visual empregue neste poema, através do (entre)cruzamento de vários versos na sobreposição de camadas de som, produz uma ideia de simultaneidade de vozes—quase como se houvesse um grupo de pessoas a falar todas ao mesmo tempo. Estas vozes, além de pessoas, representam histórias: cada voz conta a sua, procurando interpor-se às outras vozes, ser ouvida, ter finalmente significado e relevância. O som e a ideia, sempre ilusória, de uma mensagem quase se cancelam um ao outro e parece que deixamos de ouvir, no meio do aparente caos criado. E é aí que entra a leitora, cujo papel é decifrar qual será a voz que se deve escutar com mais atenção, pois nenhuma é tratada como sendo mais ou menos importante: “A nenhuma voz é dada prioridade, e a leitora tem de negociar—e tolerar—a cacofonia resultante” (Back, 2002: 139).¹⁹

O som é, tal como a imagem, violento, e este excerto é prova viva disso. Isto aplica-se a toda a obra poética de Howe, não sendo decerto por acaso que esta começa o seu livro *TheEuropeof Trusts* com a frase (ou verso): “Para mim não existiu silêncio antes dos exércitos” (Howe, 1990: 9).²⁰ Desde já pode notar-se o modo como a autora associa imediatamente o silêncio à guerra (o excesso de som que esse silêncio implica)—neste caso, os exércitos a funcionar como metonímia.

Estas inúmeras vozes do mundo de Susan Howe constroem uma realidade, que é também a realidade do próprio poema. Aquilo que Howe confessa ouvir e que a faz escrever não são, no entanto, propriamente vozes, mas é algo: algo que se ouve e que, ao mesmo tempo, se vê, ou seja, que se prende também com a ideia anteriormente referida de sinestesia (Howe, 2006: 173). “Quando revejo, é como se estivesse a fazer um ditado, mas quem dita eu não sei,” confessa Howe, ecoando Robert Duncan, a LynnKeller (Howe, 2006: 168).²¹ Assim, o som pode agir como ‘aquilo que é ditado/ditador’ de várias maneiras: aquele que ‘dita’ o quão exato é o texto; ou

¹⁹Tradução minha. Original: “Neither voice is given priority, and the reader must negotiate—and tolerate—the resulting cacophony.”

²⁰Tradução minha. Original: “For me there was no silence before armies.”

²¹Tradução minha. Original: “When I revise it’s as if I were taking dictation, but who the dictator is I do not know.”

‘ditador’, pois é soberano (o que ‘dita’ está ‘dito’); além disso, o som é também outro tipo de ‘ditador’—aquele que ‘dita’ as palavras que o escritor irá passar para o papel.

3. A Dimensão Histórica

Esta turbulenta jornada pelo oceano poético de Howe trouxe-nos, por fim, até à última dimensão da poesia de Howe que se pretende tratar: a que diz respeito à sua relação com a História. Nas palavras de Howe, “quem me dera poder elevar ternamente a partir do lado escuro da História, vozes que são anónimas, menosprezadas—inarticuladas” (Howe, 1990: 14).²² Nomear esta dimensão como a mais importante ou, mesmo, mais consistente em toda a sua obra seria talvez errado, pois todas as dimensões o são: mas a História é, de certo modo, o que faz mover todas as outras dimensões. Para Howe, o passado está sempre presente quando escreve (Howe, 1989: 20):

Must lie outside the house

Side of space I must cross

To write against the Ghost

(Howe, 1993b: 61. Ênfase minha.)

Este último verso ilustra na perfeição a razão para Howe utilizar a História como base fundadora: “Escrever contra o Fantasma”. Imediatamente se gera na mente da leitora a imagem de um vulto, sentado a uma mesa, a escrever furiosamente, utilizando como base para a sua escrita, ao invés de uma mesa ou mesmo uma simples folha de papel, um “Fantasma”, isto é, a sombra de todas as entidades, que, até à data, haviam unido forças para formar o carácter desse mesmo alguém que escreve. A imagética é poderosa e deixa na leitora a sensação de que esta experiência de escrever “contra o Fantasma” é algo que a poeta tem de fazer—“Side of space I must cross”. Pode ler-se a “casa” referida no poema como o cânone literário ou como a linguagem dominante, em geral: a convenção, a autoridade. A escritora tem que ficar fora dela e

²²Tradução minha. Original: “[maybe] poetry is a certain way of inhabiting and resonating with a world in which even mere things—leftover, discarded, or forgotten things like things in a desk drawer—are haunted.”

utilizar a história, os fantasmas (ou seja, toda a literatura já existente), como suporte para o seu trabalho poético. No entanto, não fica demasiado longe—fica do lado de fora, e sempre consciente da sua existência.

Estamos também perante um dos inúmeros poemas em que Howe se refere a fantasmas: eles são símbolos do que ficou para trás, do passado, da História, da literatura de tempos anteriores. Num artigo sobre a poética de Howe, Gerald L. Bruns declara que, no mundo da poeta, não existe uma casa (ou um poema) sem a presença de um fantasma (Bruns, 2012: 38). Bruns acrescenta ainda uma outra hipótese, que nos traz de volta ao “remainder”: “talvez a poesia seja um certo modo de habitar e entender um mundo no qual até meras coisas—sobejantes, descartadas ou esquecidas, como objetos numa gaveta de secretária—estão assombradas” (Bruns, 2009: 48).²³

Susan Howe considera-se, pedindo emprestadas as palavras de Samuel Coleridge, uma “librarycormorant”, uma espécie de corvo marítimo das bibliotecas que mergulha profundamente no mar dos livros e por lá se perde, voraz, ávida de conhecimento.²⁴ Para Howe, as bibliotecas são o seu oceano; no entanto, estas representam também um local (ainda) proibido, de acesso restrito, onde apenas algumas pessoas conseguem chegar. Esta exclusão foi sentida de um modo muito pessoal por Howe: o pai dizia-lhe sempre para ela esperar à entrada da biblioteca e Howe ficava a ver as portas daquele mundo tão selvagem e maravilhoso abrirem-se para o pai, enquanto se mantinham fechadas para ela (Howe, 1993a: 18).

As bibliotecas são, assim, um elemento essencial a considerar em Howe, tanto na sua definição como poeta, como também a nível pessoal. Segundo Howe, que por sua vez cita Thoreau, “na literatura é apenas o selvagem que nos atrai. Aquilo que é proibido é selvagem. As prateleiras de [...] todas as grandes bibliotecas do mundo são ainda selvagens para mim” (Howe, 1993a: 18).²⁵ As bibliotecas são então lugares

²³Tradução minha. Original: “[maybe] poetry is a certain way of inhabiting and resonating with a world in which even mere things—leftover, discarded, or forgotten things like things in a desk drawer—are haunted.”

²⁴ Samuel Coleridge escreve numa carta a John Thelwall: “I am, & ever have been, a great reader—and have read almost every thing—a library-cormorant...” (*Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge – Volume I 1785-1800*, editado por Earl Leslie Griggs.)

²⁵Tradução minha. Original: “...in literature it is only the wild that attracts us. What is forbidden is wild. The stacks of ... all great libraries in the world are still wild to me.”

selvagens e misteriosos que Howe sempre quis explorar e sempre se sentiu proibida de o fazer. Todavia, é nestas que pairam todas aquelas vozes apagadas, inarticuladas, às quais Howe tão desesperadamente quer chegar. Não admira assim que, da primeira vez que Howe teve acesso à SterlingLibrary de Yale, tenha relatado, na sua “PersonalNarrative” em *Souls oftheLabadieTract* (2007), que, na “sleepingwilderness” (natureza selvagem adormecida) dessa biblioteca, sentiu uma “solicitação telepática de inúmeros fantasmas”:

O futuro parecia fazer na floresta de letras, teorias e factos esquecidos. Fiquei com uma noção do paralelo entre o nosso conhecimento sempre fragmentário e o progresso contínuo para um entendimento perfeito que nunca se extingue. Senti [...] algo químico quase místico que, graças a artificios arquiteturais, estas [...] prateleiras [...] comemoram na semi-escuridão [...]. (apudBruns, 2012: 48)²⁶

O que Howe pretende com o acesso a um tal oceano de livros é procurar tudo aquilo que tenha ficado por ler—os anónimos, os invisibilizados, os silenciados. “A malícia domina a história do Poder e do Progresso. A história é o registo dos vencedores. Os documentos são escritos pelos Mestres. Mas o medo é formado pelo que vemos e não pelo que eles dizem” (Howe, 1990: 11).²⁷ Que quem escreve a história é quem vence é algo que, embora lógico, não é usualmente—ou suficientemente—contestado. Claro que há quem conteste, há quem se pergunte: então e o ‘Outro’? E quem perdeu? E quem ficou para trás, quem não participou, quem foi calado? Quem conta um conto tem, de facto, tendência para acrescentar um ponto—e às vezes esse é o ponto final que trava a continuidade da existência de alguém, daí em diante para sempre apagado dos registos históricos. São essas existências apagadas que Howe pretende, com a sua poesia, libertar. E consegue-o, afirmando que, se a História é um registo dos sobreviventes, a Poesia abriga as outras vozes (Howe, 1993a: 47).

²⁶Tradução minha. Original: “In Sterling’s sleeping wilderness I felt the telepathic solicitation of innumerable phantoms. The future seemed to lie in the forest of letters, theories, and forgotten actualities. I had a sense of the parallel between our always fragmentary knowledge and the continual progress toward perfect understanding that never withers away. I felt [...] something chemical almost mystical that, thanks to architectural artifice, these [...] shelves [...] commemorate in semidarkness [...].”

²⁷Tradução minha. Original: “Malice dominates the history of Power and Progress. History is the record of winners. Documents were written by the Masters. But fright is formed by what we see not by what they say.”

Exemplos de poemas com influência histórica serão praticamente todos. Howe não consegue evitar sentir-se avassalada por estas vozes inarticuladas da História, pois cresceu rodeada de eventos que pediram a sua atenção: “Esta é a minha consciência histórica. Não tenho escolha nela. Na minha poesia, vezes sem conta, as questões a designar a causa da história ditam o som do que é pensado” (Howe, 1990: 13).²⁸Numa introdução ao capítulo “Brushing History against the Grain: A Reading of The Liberties and Pythagorean Silence”, Back refere a importância de Walter Benjamin nesta consciência histórica de Howe (Back, 2002: 60). Tal como Benjamin, também Howe se preocupa com aqueles que foram esquecidos na documentação histórica de eventos passados, embora, para Howe, seja uma questão mais de género do que de classe (como é para Benjamin), o que se pode verificar no emprego do termo “Mestres” quando afirma que foi por eles que a História foi escrita. É nessas histórias que se vão encontrar significados novos ou, pelo menos, até então desconhecidos. Howe quer fazer as vozes do passado falar para contribuírem com novos pontos de vista, novos modos de pensar. É uma constante procura por algo mais, por algo que tenha significado e que seja valioso o suficiente para se querer partilhar com outros. Em *Pythagorean Silence*, Howe envereda por essa procura do significado, que é, de certo modo, uma busca por uma totalidade prometida, desejada, e inatingível (Back, 2002: 108):

Who is my shepherd

invisible

and outside

shape (sheep) impossible hope

by the still waters

Ah invisible

²⁸Tradução minha. Original: “This is my historical consciousness. I have no choice in it. In my poetry, time and again, questions of assigning the cause of history dictate the sound of what is thought.”

set nimble clocks at every station

constellations of duration

The stress of meaning

dances

in an empty place with clowns

in crowns

sorrows are sectors

with actors

Running Tell the running

at rest

or in motion

Chance will shove you

shade or shine

Space steps into breath

Breadth into will

will into Target (trees)

targets are tender trees

(Howe, 1990: 29)

Howe “corre”, faça chuva ou faça sol, não importa o quanto custar, até chegar ao “significado”, que, apesar de “dançar”, tanta ansiedade lhe causa. Além disso, fá-lo sem conhecer o seu apoio, o sentido absoluto de uma qualquer linguagem cratílica: “Quem é / o meu pastor / invisível.”

Conclusão

Como concluir um texto acerca de uma poesia tão resistente à interpretação como a de Susan Howe? Partindo de uma análise dita ‘tridimensional’ (visual, acústica e histórica) da poesia de Howe, procurou-se demonstrar ao longo deste ensaio que o maior obstáculo parece ser a própria poesia, que simplesmente não quer ser compreendida sem que haja algum esforço da parte de quem a lê. Assim, quanto mais nos aproximamos, mais distante estamos—apenas por ‘escavar’ e, quais arqueólogos, fortuitamente descobrir um ou dois artefactos, não significa que com isso entendamos toda a ‘civilização’ subjacente. E é aí que reside a beleza e o desafio da poesia de Susan Howe. No esforço (“struggle”), na desterritorialização do sujeito e da linguagem aceitável/legível, no desconforto que significa a procura de saber mais estão a dificuldade e a violência das vivências históricas.

A divisão tridimensional que neste ensaio se escolheu fazer da poesia de Susan Howe baseou-se nos aspetos principais mais abordados em textos críticos sobre a sua poética. Todavia, fica aqui concluído que não está correto apenas dividir a poesia de Howe em dimensões tão latas, pois perde-se o modo como todas estas dimensões interagem entre si. Como vimos, o silêncio na poesia de Howe encontra-se patente sob as três formas: como uma componente visual (presente no espaço em branco da página); como um elemento acústico (o silêncio como ausência sonora); e também como um elemento histórico (as vozes inarticuladas, silenciadas pelos vencedores que escrevem a História). Neste aspeto, ao abordar a poesia de Howe, há que ter sempre em conta que estas diferentes dimensões estão de tal maneira interligadas que será errado tentar categorizá-las separadamente. Logo, a poesia e a poética de Howe são, simultaneamente, um todo e uma multiplicidade intotalizável (Quartermain, 1992: 183).

Tal como o trabalho de Howe é fazer ouvir vozes inarticuladas, o nosso, como estudiosos da sua poesia, é, por sua vez, fazer o seu trabalho ser ouvido. A partir do

momento em que se tem o prazer de acompanhar (tanto quanto possível) e, por vezes, até participar nas suas “investigações solarengas de Permanência”, já não é possível voltar atrás no pacto exigido entre autora e leitora.²⁹ Isto, porque a confusão e o sentimento de estranheza sentidos numa fase inicial em relação à obra de Howe são compensados quando, finalmente, sentidos outros emergem perante nossos olhos (e ouvidos). É, incontestavelmente, uma batalha, mas uma que vale a pena combater, especialmente tendo em conta o ‘prémio’ que nos aguarda no final. Porque Howe nos ensina a ver poesia (ainda) irreconhecível.

Referências Bibliográficas

- Armantrout, Rae (1985), “Poetic Silence”, in Bob Perelman (org), *Writing/Talks*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois UP, 31-47.
- Attridge, Derek (2000), *Joyce Effects: on Language, Theory, and History*. Cambridge: Cambridge UP.
- Back, Rachel Tzvia (2002), *Led by Language: The Poetry and Poetics of Susan Howe*. Tuscaloosa: University of Alabama.
- Bernstein, Charles (1990), *The Politics of Poetic Form: Poetry and Public Policy*. New York: ROOF.
- Bruns, Gerald L. (2012), *What Are Poets For? : An Anthropology of Contemporary Poetry and Poetics*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Capinha, Graça (2001), “A magia da tribo. Para uma concepção agonista e poética dos discursos e das identidades: A desterritorialização das palavras na poesia L=A=N=G=U=A=G=E e na poesia dos emigrantes portugueses”, in Maria Irene Ramalho e António Sousa Ribeiro (orgs.), *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Porto: Afrontamento Edições, 115–41.
- Deleuze, Gilles; Félix Guattari (2003), *Kafka: Para Uma Literatura Menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Duncan, Robert (1985), *Fictive Certainties: Essays*. New York: New Directions.
- Dworkin, Craig (2003), *Reading the Illegible*. Evanston, IL: Northwestern UP.
- Dworkin, Craig (2009), “The Stutter of Form,” in Marjorie Perloff e Craig Dworkin (orgs.), *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*. Chicago: The University of Chicago Press, 166-183.
- Howe, Susan (1985), *My Emily Dickinson*. Berkeley, CA: North Atlantic.
- Howe, Susan (1987), *Articulation of Sound Forms in Time*. Windsor, VT: Awede.
- Howe, Susan (1989), “The Difficulties interview conducted by Tom Beckett”, *The Difficulties*, 3(2), 17-27.
- Howe, Susan (1990), *The Europe of Trusts*. Los Angeles: Sun & Moon.

²⁹Verso do poema *Articulations of Sound Forms in Time*, parte 2 “Taking the Forest” (o livro *Articulations* não tem paginação).

- Howe, Susan (1993a), *The Birth-Mark: Unsettling the Wilderness in American Literary History*. Hanover: Wesleyan UP.
- Howe, Susan (1993b), *The Nonconformist's Memorial*. New York: New Directions.
- Howe, Susan (1999), *Pierce-Arrow*. New York: New Directions.
- Howe, Susan (2006), "An Interview with Susan Howe by Lynn Keller", in Elisabeth A. Frost e Cynthia Hogue (orgs.), *Innovative Women Poets: An Anthology of Contemporary Poetry and Interviews*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Lecerle, Jean-Jacques (1990), *The Violence of Language*. London: Routledge.
- Perelman, Bob (1996), *The Marginalization of Poetry: Language Writing and Literary History*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Quartermain, Peter (1992), *Disjunctive Poetics: from Gertrude Stein and Louis Zukofsky to Susan Howe*. Cambridge: Cambridge UP.